

irgendwo in Ostfrankreich. Mehr läßt sich nicht sagen. Das Bildwerk wurde 1928 von Demotte gekauft. Über den Vorbesitzer teilt der Katalog nichts mit.

An Skulpturen, für die das 13. Jh. in Anspruch genommen wird, sei noch Nr. 76: eine nahezu 1,60 m große Apostelstatue in Kalkstein genannt, die pompöseste — und, wie man hört, auch fast die teuerste — Erwerbung, die Pitcairn je getätigt hat. (Abb. 4). Die Figur gibt sich als tadellos erhalten. Soweit man mit bloßem Auge erkennen kann, zeigt sie keinerlei Anstückungen. Charles Little bestätigte im Gespräch diesen Eindruck. Schon die Benennung macht Schwierigkeiten. Der Katalog sagt Paulus, was wegen des üppigen Haupthaares unzutreffend ist. Paulus wird im 13. Jh. in Frankreich immer kahlschädlig dargestellt. (Die Bildunterschrift bei Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich, München 1970, Abb. 282, nennt irrtümlich den Petrus von Neuweiler Paulus, so daß das einzige vom Katalog angeführte Gegenbeispiel nicht sticht.) Man könnte also nur an einen der anderen mit Schwert dargestellten Apostel denken. Nur selten wird bei Apostelstatuen das Schwert neben der Figur auf die Standfläche aufgesetzt; immerhin ließe sich dafür trotz mancher Abweichungen der spätere Statuenzyklus im Chor von Saint-Nazaire in Carcassonne anführen.

Ganz ungewöhnlich aber ist, daß eine repräsentative Apostelfigur mit gerade aufgerichtetem Haupt auf der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch kleinen Formats hält. Und die Wiedergabe dieses Libellus ist erst recht kurios: so sind die eingeritzten Schnittflächen an der Buchkante unter den ebenfalls eingeritzten Schließen durchgezogen. Je länger man sich mit der Figur beschäftigt, umso widersprüchlicher wird sie, umso massiver wirken Aufbau und Ausführung. Das Haupt mit all seinen gotischen Locken, Brauen, Augen trumpft mit stilistischen Merkmalen auf, wie man sie an manchen späten Gewandfiguren der Reimser Kathedrale findet (Vitry I, LIII). Aber es spiegelt diese Merkmale in tödlicher Korrektheit wieder. Man hat für die New Yorker Ausstellung aus den Beständen in Bryn Athyn mit glücklicher Hand ausgewählt. Bis zum Beweis des Gegenteils jedoch bleibt der Verdacht, daß dieser gotische Superman ein beredetes Beispiel dafür sein könnte, daß Merkur bei dem Mittelalterversand über den Ozean Altes und Neues listig zu mischen verstand.

Willibald Sauerländer

T A G U N G E N

DIE „1. FRANKFURTER FOTOGESPRÄCHE“

am 22./23. Mai 1982

Die Organisation der Tagung lag bei Mitgliedern des Historischen Museums Frankfurt und der Redaktion der noch jungen Zeitschrift „Fotogeschichte“; materielle Unterstützung kam vom Historischen Museum, vom Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt, von der „Degussa“ und von der „Sparcasse von 1822“. Wie hier von allerlei Seiten „zusammengekratzt“ werden mußte, macht

deutlich, daß es sich bei dem Unterfangen, das mehr als hundert Teilnehmer anzog, um einen experimentellen Erstling handelte, — wiewohl es beinahe verwundern möchte, daß ein solcher erst jetzt in die Welt gerufen wurde. Denn es gibt potente Verbände, die sich als kulturelle Sachwalter der Fotografie und Fotografiegeschichte betrachten. Fotografiethemen beherrschen seit Jahren einen beachtlichen Teil des Kunstbetriebs und Kunstbuchmarktes. Kunstgeschichtliche Dissertationen über Fotografie mehren sich. Das Medium dringt bereits mit einer Vorhut historischer Rarissima in museale Bezirke ein, die bislang exklusiv der hohen Kunst gewidmet waren (Ausstellung „Die ersten 30 Jahre“, Nationalgalerie Berlin-W.). Hatte man in Frankfurt die allgemeine Kunstwerdung der Fotografie erst jetzt wahrgenommen? Die Sache liegt anders. Hier ging es (wieder einmal) um aufklärende Gegenarbeit zur übermächtig gewordenen Tendenz, historische Bilddokumente — in diesem Falle Fotografien — zu „ästhetischen Gegenständen“ zu enthistorisieren und damit ihres sozialgeschichtlichen Zeugnischarakters zu berauben. Dementsprechend besagte das Thema der Tagung „Fotografie und Wirklichkeit“ mehr als die beliebten Reflexionen über Abbildcharakter und Ästhetik der Fotografie. Vielmehr ging es durchwegs um die konkretere Frage: Wie kann man mittels Fotografie geschichtliche Wirklichkeit erkennen? Gerade eine Stätte wie das Historische Museum mußte sich hierzu aufgerufen fühlen, in dessen Arbeit der denkmälerbezogenen Aufarbeitung und didaktischen Vermittlung historischer Wirklichkeiten die historische Fotografie täglich einbezogen ist. Eben hier auch wird das Problem einer zunehmenden nostalgisch-ästhetischen Verklärung der fotografischen Bildquellen zu Exempeln einer handlichen „Fotografiegeschichte“ besonders deutlich empfunden, und im gleichen Maße steigt das Bedürfnis nach einer kompetenten historisch-kritischen Fotowissenschaft. Desiderat ist eine solche auch hinsichtlich des immer populärer werdenden Gebrauchs historischer Fotografien in Geschichtsbüchern und kulturhistorischen Publikationen aller Art wie auch hinsichtlich der Aufmerksamkeit, die heute von den historischen Disziplinen ganz allgemein fotografischem Quellenmaterial entgegengebracht wird. Für solche Interessen sind Orte wie das Frankfurter Historische Museum permanente Anlaufstellen, und die Problematik des wissenschaftlichen und sozialen Gebrauchs historischer Fotoquellen zeigt sich dort besonders virulent.

Inhaltlich lag denn auch das Gewicht der Tagung auf Themen nicht aus kunst-, sondern aus allgemeinhistorischen Zusammenhängen. Nach einem Einführungsreferat („Fotografie und Wirklichkeit“, A. Haus) tagten vier Arbeitsgruppen parallel:

- I *Geschichte und Fotografiegeschichte im 19. Jahrhundert* (Referenten: Winfried Ranke, Berlin, und Jürgen Steen, Frankfurt),
- II *Die zwei Gesichter des Krieges — Offizielle und private Fotografie im 1. Weltkrieg* (Referenten: Detlef Hoffmann, Oldenburg, und Annemarie Tröger, Berlin),
- III *Bäuerliches Leben* (Referenten: Peter Assion, Marburg, und Otto Hochreiter, Innsbruck)
- IV *NS-Propagandafotografie* (Referenten: Cordula Frowein, Frankfurt, und Rolf Sachsse, Bonn).

Die Referate waren betont kurz gehalten. Das Hauptgewicht lag auf den Grup- pengesprächen, deren Ergebnisse auf einer gemeinsamen Abschlußsitzung vorge- tragen wurden. Hierin unterschied sich das Unternehmen von herkömmlichen Fachkongressen mit der dort üblichen Veröffentlichung und Diskussion von For- schungsergebnissen. Die „Fotogespräche“ gestalteten sich vielmehr zu einer drin- gend nötigen ersten Orientierungsrunde für alle an der Arbeit mit historischer Fo- tografie Interessierten. Ergebnisse werden in einem Sonderheft der Zeitschrift „Fotogeschichte“ nachzulesen sein.

Zwei der Themenbereiche stammten aus Zusammenhängen, die von Frankfurter Projektgruppen teils schon vor Jahren ausführlich bearbeitet und in Ausstellungen vorgeführt worden sind („Ein Krieg wird ausgestellt“, Historisches Museum 1976 und „Kunst im 3. Reich — Dokumente der Unterwerfung“, Kunstverein 1974).

Zusammen mit Gruppe III, die dem dokumentierenden und ideologischen Ge- brauch von Fotografie noch die Kategorie des „Genres“ zufügte, und Gruppe I, die mehr historisch-systematischen Charakter trug, war hier ein doch recht tragfähiges Gerüst zur exemplarischen Diskussion von vielerlei Problemen angelegt. Gruppe I befaßte sich wissenschaftskritisch mit den Formen, in denen die Fotografie gegen- wärtig historiographisch behandelt und publizistisch rezipiert wird. Zwei Gesichts- punkte wurden dabei vorrangig: 1. Die üblicherweise nach Schemata der Kunstge- schichte angelegte Geschichtsschreibung der Fotografie bewirkt eine geradezu ver- fälschende Ausblendung der ursprünglichen Funktionen, in welchen sich Fotogra- fie im 19. Jahrhundert tatsächlich entwickelte (der größte Teil der heute als „künstlerisch“ eingeschätzten Aufnahmen ist nachweislich ohne primären Kunst- anspruch entstanden). 2. Die einseitig ästhetische Sicht verdrängt das Faktum, daß die Fotografie als technologisch entwickeltes Bildmittel in grundsätzlichem Zusam- menhang mit der Geschichte der industriellen Revolution steht. Die Arbeitsgrup- pen II—IV erprobten an Bildvorführungen konkretere Analysen. Für manchen Teilnehmer exemplifizierte sich hier erstmalig, daß Fotos eben gerade nicht als au- thentisches Anschauungsmaterial genommen werden dürfen, sondern daß methodi- sches Handwerkszeug vonnöten ist, um sie als Quellen nutzen zu können. Ohne Wissen um die Entstehungszusammenhänge der Bilder lassen sich kaum Aussagen machen. Die ursprünglichen Auftraggeber- und Rezipienteninteressen sind genau- so sorgfältig zu erforschen wie die angewandte Technik. Es ist festzustellen, ob es sich um gewerbliche, Amateur-, Kunst- oder Salonfotografie, Freizeit- oder Schnappschußaufnahmen handelt etc. Gruppe II erarbeitete eine Reihe solcher Kriterien. Hier schien sich anzudeuten, daß private Schnappschüsse zur Ermittlung historischer Tatsachen oft am ergiebigsten sind, wenn der soziale Zusammenhang erkannt ist, aus dem die Fotos stammen. Ähnlich gelangte man in Gruppe III (die teilweise von Ethnologen getragen wurde) zur Einsicht, daß es offenbar nur die Aufnahmen knipsender Ausflügler sind, die Aspekte bäuerlicher Wirklichkeit ins Bild bringen, während Kunstamateur-, Berufs- und Salonfotografie im Bauerngen- re immer romantisierenden und symbolistischen Tendenzen erliegt, und die ge-

werblichen Atelierporträts das bäuerliche Publikum wiederum zu stark zur bürgerlichen Repräsentation hinleiten.

In Gruppe IV erwies sich das Wissen um den historischen Gebrauch der Fotografie als besonders bedeutsam. Es wurde in offiziellen nationalsozialistischen Organen publiziertes Material analysiert, das sich „stilistisch“ meist kaum von neusachlicher oder sonstwie zeitgenössischer Fotografie unterscheiden läßt. Viel wesentlicher ist der Verwendungsaspekt: die staatlich kontrollierte Selektion aus der Masse der eingereichten Fotografien, die exakte Differenzierung der Bildauswahl nach den Zielgruppen etc. Auffällig war, daß nach einer ersten pathetischen Frühphase der NS-Fotografie der grobe propagandistische Gestus zugunsten einer „kultivierteren“ und umgänglicheren Tonart zurückgenommen wird, welche die propagandistische Botschaft in verfeinerter psychologischer, jeweils den Bildungsansprüchen der Rezipienten angepaßter Aufbereitung enthält. Bildpsychologische Verwandtschaft zur Warenwerbung ließ sich ebenso feststellen wie gezielte Manipulation etwa der Beleuchtung, die nur mit einiger fototechnischer Kenntnis als solche exakt zu erkennen ist.

Insgesamt wurde, auch in kontrovers geführten Diskussionen, klar, daß Fotos als „reine“ Bilder kaum je einen so spezifischen Wirklichkeitsgehalt haben, daß sie kommentarlos rezipiert werden dürften. Die Resignation, die Autoren wie Susan Sontag und Heinz Buddemeier angesichts des Verfalls bildlicher Mitteilungskraft im heutigen Medienbetrieb erfaßt, sollte wenigstens dazu führen, den wissenschaftlichen Gebrauch historischer Fotografie einer systematischen Kritik zu unterziehen. Der „Analphabetismus“ gegenüber dem Foto, vor dem schon Lászlò Moholy-Nagy warnte, ist noch immer Gegenwart.

Entsprechend dieser Problemlage konnte der Kunstcharakter der Fotografie kein Hauptthema der Tagung sein. Dennoch fragt sich, welchen Part die Kunstgeschichte innerhalb einer zweifelsfrei interdisziplinär anzusetzenden zukünftigen Fotowissenschaft zu übernehmen hätte. Kunstgeschichte ist — seit die Fotografie existiert — nie um die Auseinandersetzung mit diesem Medium herumgekommen. Die Irritation darüber, daß „ohne Zuhilfenahme eines Zeichners“ Wirklichkeitsabbilder von perfekter raumplastischer Wiedergabetreue möglich waren, brachte von Anfang an entscheidende Neubestimmungen des Wesens der Kunst selbst mit sich. Als „Prothese“ der Wissenschaft ist seit Ruskin und Burckhardt die fotografische Reproduktion von Kunstwerken zunächst angefochten worden und doch unaufhaltsam zum gigantischen Zauberladen der gesamten Disziplin angeschwollen. Seit Lichtwark schlugen sich progressistische Kunstwissenschaftler gerne auf die Seite derer, die im Foto neue künstlerische Möglichkeiten sahen — über Franz Roh in den 20er Jahren bis zu den Verfechtern „subjektiver Fotografie“ der Nachkriegszeit. Der konstitutive Anteil der Fotografie an der optischen Kultur, ja der Kunst selbst des 19. Jh. wird langsam aufgedeckt (z. B. Lenbach), und noch kürzlich hatten Kunsthistoriker sich wieder mit einer neuen Noch- oder Nicht-mehr-Kunst herumzuschlagen: dem amerikanischen Fotorealismus. Trotz alledem hat die Kunstwissenschaft — außer den sehr bemerkenswerten, in ihrer historischen Vor-

gehensweise singulären „Foto-Essays“ von Wolfgang Kemp — es hierzulande zu nennenswerten Ansätzen einer kunstwissenschaftlichen Foto-Theorie oder Foto-Ästhetik nicht gebracht; nicht einmal die systematischeren Bemühungen in Frankreich, den USA oder der DDR sind rezipiert. Noch immer sind, selbst was die erklärte Kunst-Fotografie betrifft, mehr oder minder bekennnerhafte Grundsatzausagen der „Modus“, in welchem sich Kunsthistoriker — die kreative Nähe der Fotokünstler suchend — zu Fotoproblemen äußern oder oft genug erfolglos Walter Benjamins unvergessenen Essays nacheifern. Die Fachsparte „Visuelle Kommunikation“ wiederum, soweit sie im informationstheoretischen Bereich bleibt, ist sowohl zu medien-unspezifisch als auch zu ahistorisch, um den wissenschaftlichen Umgang mit Fotografie erschöpfend zu vertreten.

Daß die Frankfurter Fotogespräche nun ihrerseits Fotografie als Kunst radikal ausklammerten, war eine Konsequenz dieser Lage — aber eine, die auf Dauer ohne Korrektur so nicht stehenbleiben dürfte. Gerade der dezidiert „historische“ Blickwinkel der Frankfurter Tagung weist auf Kompetenzen auch der kunsthistorischen Forschung. Zunächst ist das in Frankfurt für obsolet erklärte Kunst-Paradigma aus einer historischen Fotowissenschaft nicht einfach radikal auszuwechseln. Allein die Frage: Warum wollten Fotografen Künstler sein? geht an die Kunstgeschichte direkt. Auch das in Frankfurt ausgesprochene „Ästhetisierungsverdict“ löst das Problem nicht. Die moderne Tendenz, in alten Fotografien zunehmend eine „eigene Schönheit“ zu entdecken, ist Hinweis auf Defizite und ästhetische Bedürfnisse der Jetztzeit, die innere Bezüge zu den Aufgaben besitzen, die kunsthistorischen und konservatorischen Tätigkeiten von den modernen Gesellschaften auch in weiterer Hinsicht zugemessen sind. Die eigentümliche abbildungsoptische Präzision und sensible fotochemische Differenziertheit alter Fotografie bezeugen eine historische Stufe im Verhältnis von gesellschaftlichen und natürlichen Produktivkräften, die heute im Zeitalter computerisierter Plastic-Fotografie unrettbar vergangen ist. Daß sie nun „denkmalwürdig“ erscheint, und daß Sammler und Dilettanten in dieser Einschätzung vorangehen, sollte nicht grundsätzlich irritieren. Ästhetisierung ist immerhin ein Anfang, sich — gerade auch historischer — Wirklichkeiten zu besinnen und zu versichern, möglicherweise überhaupt deren erste naive „Wahrnehmung“. Wenn Alltags-Artefakte im Laufe der Zeit den Charakter ästhetischer Denkmale gewinnen, müßte dies als Zeichen latenter Verluste ernstgenommen werden können, und der Erkenntnis dieser Rolle des Ästhetischen hätte sich eine der Gegenwartskultur verpflichtete Kunstwissenschaft ebenfalls zu stellen.

Doch auch diesseits solcher Postulate hat Kunstgesichte einer umfassenderen Fotowissenschaft einiges zu vermitteln. Sie kann dort Auskunft geben, wo stilistisch-formale Konventionen künstlerischer Herkunft die jeweiligen Fotostile beeinflussen haben, daneben auch dort, wo Rückbezüge von der Fotografie zu den traditionellen Künsten vorhanden sind; ihr Bereich ist die Fotografie der Künstler. Darüber hinaus aber ist einer Kunstwissenschaft, die sich etwa nach Aby Warburgs Entwurf zur Kulturwissenschaft erweitern und vertiefen will, die historische und gesellschaftliche Deszendenz des menschlichen Kommunikationshabitus in Physio-

gnomie, Gestik, Kleidung und Accessoire zum Forschungsgegenstand geworden. Fotografie ist von ihren ersten Anfängen an ein unerschöpflicher Spiegel individueller wie öffentlicher Selbstdarstellung und Selbstwahrnehmung des modernen Menschen, so daß eine Wissenschaft der menschlichen Verhaltens- und Empfindungsformen, soweit diese kulturell verbindlich geworden sind, hier zu beginnen hätte. Letztlich (die hier aufgezählten Gesichtspunkte sind zwangsläufig sehr unvollständig) ist Kunstgeschichte zumindest ihrer Erfahrung nach wohl zuständig für das Wissen über die Geschichte der ästhetischen Rezeption und des sozialen Gebrauchs des Phänomens „Bild“ — bis hin zu seiner Funktion als Sammel-, Schmuck-, Geschenks- oder Verehrungsgegenstand. Sollten sich daher die auf den „Frankfurter Fotogesprächen“ fruchtbar entwickelten Bemühungen um Definition einer neuen „Fotowissenschaft“ verdichten, so wäre die Kunstgeschichte aufgerufen, Beiträge zu leisten. Sie dürften nicht ohne Rückgewinn bleiben.

Andreas Haus

REZENSIONEN

SUZY DUFRENNE, *Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, Ed. Ophrys 1978 (Association des Publications près les Universités de Strasbourg, Facs. 161)

This book opens an important new chapter in the historiography of the famous illustrated Carolingian psalter manuscript in the University Library at Utrecht (Ms. 32), last reviewed by J. H. A. Engelbrecht in 1965 (*Het Utrechts Psalterium, Een eeuw wetenschappelijke Bestudering [1860—1960]*, Utrecht, 1965. See also the review of this book by R. Hausserr in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1966, pp. 173—175). Mlle. Dufrenne's is the most systematic and exhaustive study ever devoted to the fundamental questions which have vexed generations of scholars: to what extent are the manuscript's 166 pen drawings independent achievements of the artists working at the abbey of Hautvillers near Reims between 816 and 835 ? ; to what extent are they copies from an earlier source or sources ? ; and what was the date and provenance of these sources?

The book is divided into three parts. The first part, entitled *L'Illustration du Texte* (pp. 25—68), deals with the relationship between text and image in early medieval psalter illustration in general and the Utrecht Psalter in particular. A separately published concordance of fifteen psalters, two Latin, ten Greek and three Slavic, each of their images briefly described and juxtaposed to the text they illustrate, provides the basis for the study by revealing patterns in the choice, nature and frequency of subject matter in early psalter illustration (S. Dufrenne, *Tableaux Synoptiques de 15 Psautiers médiévaux à Illustrations intégrales issues du Texte*, Paris, Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1978).