Das Photographieren der Kunstdenkmäler : zur Theorie

Autor(en): **Germann, Georg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **17 (1966)**

Heft 4

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-392924

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zur Theorie

Voraussetzung jeder Photographie, auch der dokumentarischen, ist die *Bildwirksamkeit*. Darunter ist die technische Qualität im weiteren Sinne zu verstehen: Tiefenschärfe, große Grauskala (oder Farbrichtigkeit), Bildausschnitt oder Komposition.

Das Hauptpostulat an den Dokumentarphotographen ist der *Informationsgehalt*. Beispiel: In einer Fassadenflucht ist ein einzelnes Haus möglichst frontal aufzunehmen, weil so die Einzelheiten am deutlichsten werden; wenn das nämliche Haus allein stünde, wäre die Schrägaufnahme vorzuziehen, weil sie die Tiefe des Baukörpers und die Instrumentation einer Seitenfront mitdarstellt[1]. Oder: Siegel bestehen im Mittelalter aus dunklem, an der Oberfläche lichtdurchlässigem Wachs. Die Photographie eines Originalsiegels bildet zwar dieses Material zum Greifen deutlich, das Relief aber nur ungenügend ab; deshalb ist für ein kunsttopographisches Werk in der Regel ein Gipsabguß als Vorlage geeigneter.

Bildwirksamkeit und Informationsgehalt sind indessen Postulate, welche die Subjektivität nur in geringem Maße einschränken. So gilt es, diese im Willen zur angemessenen *Interpretation* fruchtbar zu machen. Denn selbst in einem Quellenwerk wie den «Kunstdenkmälern» ist Interpretation besser als Willkür. Wo die Anweisungen des Kunsttopographen aufhören und die Kunst des Photographen beginnt, ist von Fall zu Fall ver-

Abb. 1. Pfarrkirche von Bettwil AG, errichtet 1789

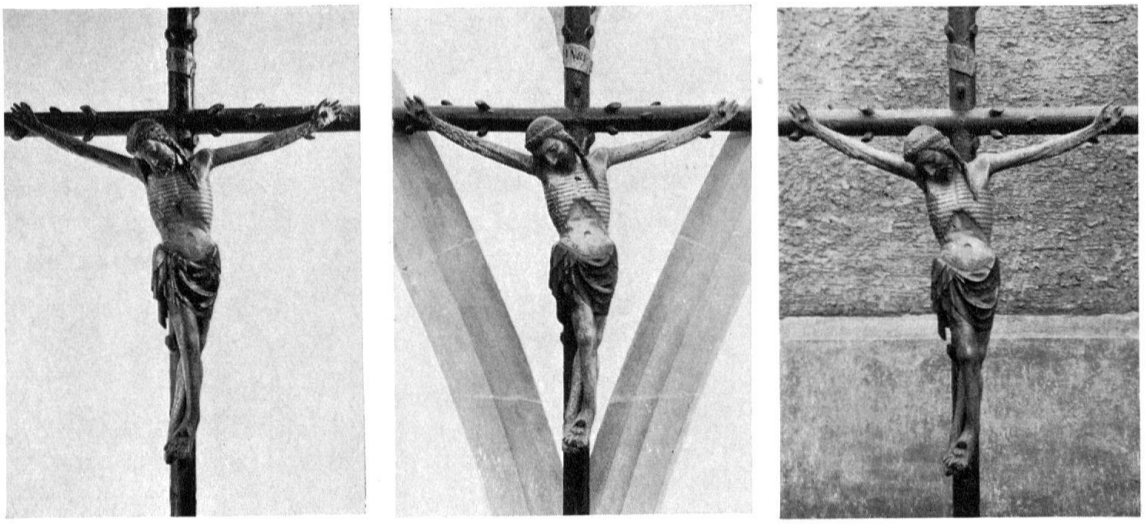


Abb. 2 bis 4. Kruzifix aus St. Martin in Rheinfelden, Mitte 14. Jh.

schieden. Lange Zusammenarbeit fördert die besten Ergebnisse[2]. Die Kunsttopographen Eva Frodl-Kraft in Österreich und Erwin Poeschel in der Schweiz haben vorbildlich photographiert.

Zur Praxis

Alle theoretischen Abhandlungen über das Photographieren von Kunstwerken verpönen das *Kunstlicht*[3]. Die Argumentation läuft stets gleich: da die alte Kunst nicht für Kunstlicht geschaffen ist, muß Kunstlicht alte Kunst verfälschen. Dagegen ist einzuwenden, daß sich nur Kunstlicht dosieren läßt. Stellt man ein Bildwerk in die Sonne, so sind die Unterschiede zwischen Licht und Schatten zu stark: entweder werden auf der Photographie alle Lichtpartien unterschiedslos weiß oder die Schattenpartien verlieren alle Zeichnung in einem gleichmäßig tiefen Schwarz. Stellt man dagegen dieselbe Figur in den Schatten, so wirkt entweder das Licht so diffus, daß es nicht mehr genügend modelliert oder daß indirektes, stark seitliches oder gar von unten kommendes Licht den Anblick verfälscht. Einzig kanalisiertes indirektes Licht, zum Beispiel eines Nordfensters, gibt gute Aufnahmen. Selbst hier ist es oft nötig, die Schattenseite durch eine Lampe, einen Spiegel oder eine weiße Fläche aufzulichten. Indirektes Licht ist, geschickt gehandhabt, von natürlichem nicht zu unterscheiden.

Die Frage nach dem *Hintergrund* von Einzelobjekten wird verschieden beantwortet. Schwarz erscheint bei vielen Druckverfahren, so der Autotypie, fleckig, im Lichtdruck dagegen weich und satt. Zu heller Hintergrund verunklärt den Klischeerand. Wo der Hintergrund retouchiert werden muß, entstehen harte und oft falsche Konturen. Helles Grau bei dunklen, dunkles Grau bei hellen Gegenständen fügt sich am besten in den Satzspiegel, wenn man von der Überlegung ausgeht, der Helligkeitswert von Bild und Schrift sollte im Durchschnitt gleich sein.

Der *Blickwinkel* ist außer der Lichtführung das Hauptmittel der Interpretation. Je näher der Photograph das Objektiv zum Objekt bringt, desto größer scheint es. Darum soll zum Beispiel ein Meßkelch stets mit Teleobjektiv aufgenommen werden. Auch die

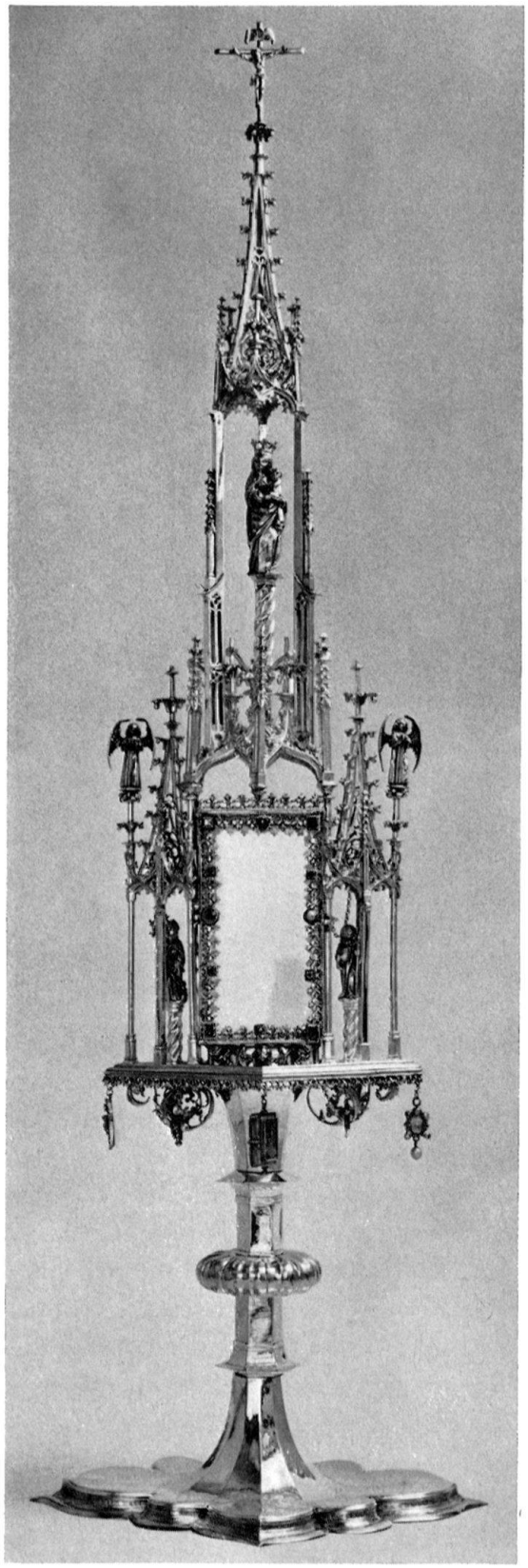
Höhe zum Objekt suggeriert in der Regel eine Vorstellung von dessen Größe; darum bildet man einen Kelch in Aufsicht ab; flache Aufsicht gibt die Rundung, ohne die Silhouette zu verzerren, starke Aufsicht hat den Vorzug, die Ornamente des Fußes breiter zu zeigen. Auch kleine Skulpturen – Elfenbein, Porzellan – dürfen in Aufsicht gezeigt werden. Für die Dokumentarphotographie allgemein angenommen ist der Grundsatz, mittelalterliche, zumal romanische Figuren frontal zu geben, weil das dem vom Künstler gewollten, in der ursprünglichen Aufstellung unmittelbar deutlichen Bildwinkel entspricht. Dagegen läßt sich einwenden, daß Parallaxe der beiden Augen und Bewegung dem Betrachter die Plastizität anders zu erfassen erlauben als durch die Photographie. Leichte Schrägansicht bringt die Blockhaftigkeit einer romanischen Muttergottes vom Hodegetriatypus besser zur Darstellung als die reine Vorderansicht. Bei Innenaufnahmen von Kirchenräumen hat sich die Regel herausgebildet, den Apparat in der Längsachse und in der Nähe des Haupteingangs aufzustellen. Ältere in- und ausländische Inventarbände geben dagegen oft Schrägansichten und können so die Gliederung der Längswände und die Zäsur eines Querschiffes deutlicher und richtiger zeigen.

Beispiele

Abb. 1. Die Pfarrkirche von Bettwil AG, errichtet 1789 von Franz Joseph Rey (1732–1806), ist im Lichten gemessen nur 8,4 m breit und entsprechend kurz. Achsiale Aufnahme würde nicht einmal das ganze Ostjoch des Schiffes, geschweige denn die Kanzel zeigen; bei kürzerer Brennweite des Objektivs wäre die Kanzel stark verzerrt sichtbar. Es war deshalb gegeben, das Innere schräg zu photographieren. Die Kamera wurde etwas über normaler Augenhöhe aufgestellt, um ohne Vignettierung die elegant stuckierte Decke und die Anordnung des von Joseph Anton Messmer gemalten Freskos wiederzugeben, doch nicht so hoch, daß die Perspektive unnatürlich erschiene.

Abb. 2 bis 4. In der Sakristei der christkatholischen Pfarrkirche St. Martin in Rheinfelden ist ein Kruzifix aus der Mitte des 14. Jhs. (H. Korpus 70 cm) am Kreuzgewölbe befestigt[4]. Abb. 2 zeigt die bekannten Fehler der Kunstlichtphotographie: stark seitliches, Rumpf und Glieder zylindrisch modellierendes Licht, das aber den unteren Brustkorbrand verunklärt, der nach zeitgenössischen Glasgemälden, Miniaturen und Tafelbildern sich markant abzeichnen müßte. Gut ist aber der Blickpunkt gewählt, der den freihängenden Zipfel des Lendentuchs hervortreten und das Motiv der sperrigen Aststümpfe wiederholen läßt. Abb. 3 wurde in der Sakristei selbst aufgenommen, so daß der jetzige Standort des Kruzifixus deutlich wird. Ob dies nötig und richtig ist, wenn der Zustand erst neuerdings geschaffen wurde wie in Rheinfelden, bleibt Ermessensfrage. Immerhin unterstreichen die Gewölberippen die Spannung der Figur und suggerieren den nahe verwandten Typus des Astgabelkruzifixus. Das indirekte Kunstlicht ist vollkommen natürlich geführt, wie der Vergleich mit einer Naturlichtphotographie zeigt. Zu rügen ist nur, daß der Lendentuchzipfel als Binnenform verschwimmt. In Abb. 4 hätte der Photograph mit Papier oder Pappe einen neutralen Hintergrund schaffen und den Blickpunkt tiefer wählen müssen.

Abb. 5 bis 7. Die um 1532–1540 geschaffene Turmmonstranz des Klosters Hermetschwil AG besitzt die für spätgotische Architektur und Goldschmiedekunst kennzeichnenden übereckgestellten Teile[5]. Auch die rautenförmige Bodenplatte des Turmaufbaues gehört



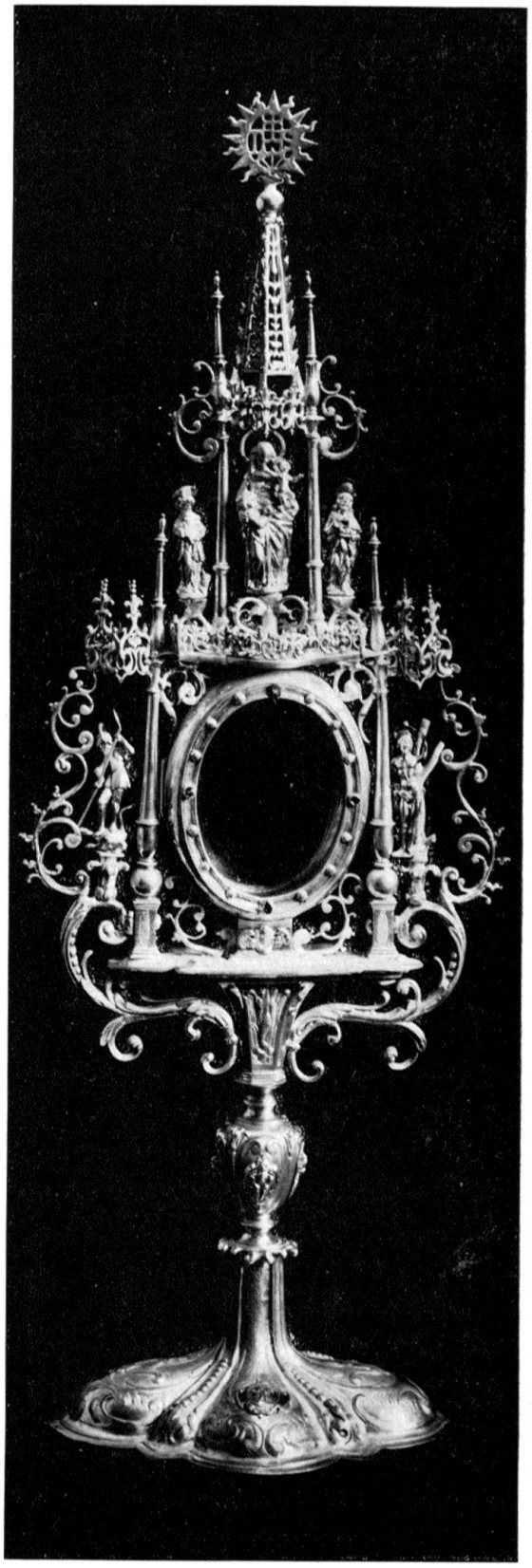


Abb. 5. Turmmonstranz des Klosters Hermetschwil AG um 1532–1540. – Abb. 6. Monstranz in der Pfarrkirche Bünzen AG, entstanden 1631 in Augsburg

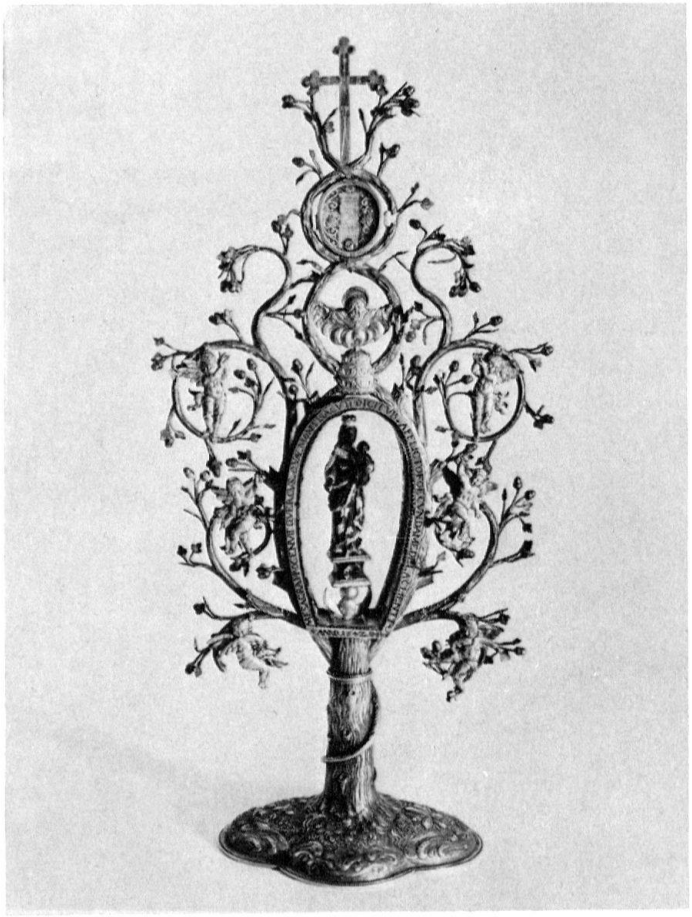


Abb. 7. Baummonstranz von Samuel Muoser, Muri AG 1642

in diesen Formenkreis. Der Hintergrund ist so gewählt, daß die Lichtseiten sich hell, die Schattenseiten dunkel davon abheben. Gegenüber der aufzuhellenden rechten Seite hing bei der Aufnahme ein Leintuch, das von einer 500-Watt-Lampe angestrahlt wurde. Die zweite Lampe diente dazu, auch die dunklere linke Seite etwas aufzuhellen. Der Hintergrund war festes Packpapier, das im Bogen von der Wand zum Objekttisch lief. – Die 1631 datierte, vom Augsburger Meister MN gestempelte Monstranz der Pfarrkirche Bünzen AG ist flach, fast scherenschnittmäßig konzipiert, zwar noch Turmmonstranz, aber schon mit dem ovalen Hostiengehäuse und den breiteren Proportionen der späteren Sonnenmonstranzen. Hier rechtfertigt sich der tiefschwarze Hintergrund, obgleich der Umriß rundplastischer Formen wie des Knaufes leidet. – Drei verschiedenartige Elemente waren an der 1642 datierten Baummonstranz des in Muri arbeitenden Samuel Muoser zu berücksichtigen[6]: die in der Fläche angeordneten Astvoluten, die flach getriebenen Figuren Gottvaters und der Engelchen, endlich die Treibarbeit auf dem Fuß. Daraus ergab sich für den Photographen folgende Anordnung: Verhältnismäßig hoher Blickpunkt, heller Hintergrund (dasselbe Packpapier wie in Abb. 5, aber näher beim Gegenstand), weißes Tuch gegenüber der Monstranz (schwaches Leuchten flacher Teile wie des Gehäuserahmens), indirektes Streiflicht von rechts.

Schluß

Dieser Artikel ist ein Plädoyer für «unnatürliche» Photographie. Da Auge und Photoapparat verschieden arbeiten, erscheint oft das Künstliche als das Natürlichere. Dahinter steht der Gedankengang von Heinrich von Kleists «Marionettentheater»: «Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein.» Georg Germann

Anmerkungen

[1] Engherziger das von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte herausgegebene Reglement: Die Inventarisation der Kunstdenkmäler der Schweiz, Organisation und Richtlinien, Bern 1965, S. 20, Ziff. 2.75.

[2] Über die Zusammenarbeit vergleiche Albert Knoepfli, Mit Leiter und Kamera, in: «Unsere Kunstdenkmäler» 1 (1950), S. 23–26.

[3] Ernst Murbach, Plastik und Photographie (Wie mittelalterliche Plastik aufzunehmen ist), in: «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» 8 (1946), S. 16–28, bes. S. 28. Hier auch ausführliche Literaturangaben.

[4] (Katalog) Gotische Plastik des Aargaus, Ausstellung Schloß Lenzburg, veranstaltet von der Kantonalen Historischen Sammlung, Juni bis Oktober 1959, Nr. 7 und Abb. 3.

[5] Vergleiche zuletzt Hans-Gerhard Evers, Die acht Seiten der spätgotischen Skulptur, in: «Variae formae veritas una», Kunsthistorische Studien (Festschrift Friedrich Gerke), Baden-Baden 1962, S. 149–162.

[6] Georg Germann, Der Goldschmied Samuel Muoser, in: «Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte» 24 (1965/66), im Erscheinen. – Kunstdenkmäler Luzern I, S. 393 und Abb. 311.

Abbildungsnachweis zu dieser Nummer

Zum zweiten Mal in diesem Jahr präsentiert sich das Mitteilungsblatt unsern Mitgliedern mit einem farbigen Titelblatt. Die *Stiftung Dietler-Kottmann* hat ihre Farbclichés für die letzte Nummer (3/1966) zur Verfügung gestellt, um das reiche Kolorit der Fresken von Antonio da Tradate wiedergeben zu können.

Die einzigartig erhaltene Originalfassung der romanischen Muttergottes von Oberkastels zeigt der Farbdruck, den das *Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft* in Zürich ermöglicht hat.

Beiden Institutionen sei für ihre Großzügigkeit gedankt.

Cliché Kdm. St. Gallen: S. 126; R. Spreng, Basel: S. 132; Öffentliche Kunstsammlung Basel: S. 130, 133, 135, 137, 139; Peter Hemann, Basel: S. 143, 144, 145, 147, 148; Walter Fietz, St. Gallen: S. 150; W. Leuenberger, Pfarrer, Heimiswil: S. 152; Martin Hesse, Bern: S. 153; Georg Germann, Bottmingen: S. 154, 155, Abb. 2 und 3, 157, 158; Photo Zimmermann, Rheinfelden: S. 155, Abb. 4; Photo Robert Zumbrunn/eclipse, Zürich: S. 161; Schweiz. Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: S. 162, 163, 169.