

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	8 (1946)
Heft:	1
Artikel:	Plastik und Photographie : wie mittelalterliche Plastik aufzunehmen ist
Autor:	Murbach, Ernst
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-163230

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Plastik und Photographie

(Wie mittelalterliche Plastik aufzunehmen ist)

VON ERNST MURBACH

(TAFEL 5-10)

VORWORT

Die Bedeutung der Photographie für die kunstgeschichtliche Forschung und die Kunst im allgemeinen steht heute außer Frage. Diese grundsätzliche Feststellung kann uns aber nicht zufriedenstellen; das ganze Problem vom Zusammenhang zwischen bildenden Künsten und photographischer Wiedergabe wird erst interessant, wenn man näher darauf eingehet.

Der Aufschwung der Photographie und Reproduktion hat heute dazu geführt, daß der moderne Mensch Kunstwerke meist indirekt erlebt, das heißt an die Stelle des originalen Werkes tritt nur noch eine Abbildung in Form von Photo oder Cliché. Es ist kaum abzusehen, was für geistige Konsequenzen sich aus dieser Tatsache ergeben. Wir erkennen die positiven Folgen nicht, glauben aber, daß sie durch die negativen weitgehend aufgehoben werden.

I. VOR- UND NACHTEILE DER PHOTOGRAPHIE

Die Selbstverständlichkeit, mit der heutzutage Abbildungen als bildgetreue Kopien der Gemälde oder Plastiken hingenommen werden, hat dazu geführt, daß der Beschauer gegenüber den wahren Werten eines Kunstwerkes abgestumpft, wenn nicht sogar blind geworden ist. Es kann vorkommen, daß ein Betrachter von einer Aufnahme begeistert ist, dem originalen Bild gegenüber aber hilflos bleibt. Ganz abgesehen von den technischen Veränderungen, welche durch die Vermittlungskünste (Photographie und Reproduktion) entstehen, geht vor allem der unwiederholbare Effekt des eigentlichen Kunstwerkes verloren. Wer gewohnt ist, mit den Meisterwerken der Vergangenheit umzugehen, wer mit ihnen zu tun hat und sie stets neu erlebt, der weiß genau, wie fad, ausdruckslos und geradezu falsch alle Wiedergaben im Grunde eben sind, mögen sie auch noch so gut und wahrheitsgetreu scheinen. Über diesen unüberbrückbaren Nachteil mag auch der richtige Einwand, daß nämlich durch die bildlichen Wiedergaben ein Kunstwerk mehr oder weniger allen Menschen zugänglich gemacht wird, niemals hinwegzuheben. Was nützt es, wenn diese Abbildungen eben doch nur leblose Kopien sind?

Da es uns hier in erster Linie um die praktische Erörterung dieses Themas geht, möchten wir darauf verzichten, das Problem nach dieser Seite hin weiter auszugestalten. Der Hinweis genügt, wie wichtig es ist, bei der kunstgeschichtlichen Forschung diesen grundsätzlichen Nachteil der üblichen Bildtechniken nicht zu vergessen. Für die Kunsterziehung muß es als absoluter Grund-

satz gelten, das Kunstwerk in concreto als Anschauungsmaterial zu verwenden, soweit dies möglich ist, oder sich dann an jene Werke zu halten, die leicht zugänglich sind. Das wesentliche Bedenken bleibt aber immer bestehen, wo an Stelle des Originals eine Abbildung tritt, und auch die nachfolgend aufgeführten Vorteile können es nicht entkräften. Dies macht uns vorsichtiger und warnt uns vor der kritiklosen Hinnahme des Bildmaterials, wie es uns täglich begegnet.

Als wertvolle Vorteile der modernen Vermittlungskünste gelten:

1. Die bildliche Erhaltung unseres Kunstdgutes, ihre Verbreitung und die Möglichkeit, weit entferntes Material zu erreichen. Im Laufe der Zeit ist auf diese Weise ein Bestand von Abbildungen gesammelt worden, der in früheren Zeiten nie zustandekommen konnte. So kann nicht zuletzt viel vergänglich Gut wenigstens im Bilde gerettet werden. Aber gerade hier muß der gewaltige Unterschied zwischen Abbild und Kunstwerk sichtbar werden.
2. Als Folge dieses umfassenden Bildmaterials, wie es heute weitgehend vorliegt, bietet sich für die kunstgeschichtliche Wissenschaft die Vergleichsmöglichkeit. Kein Kunsthistoriker kann auf diesen Abbildungsbestand verzichten.
3. Im weitesten Sinne des Wortes findet das jetzt vorhandene Inventar an Bildern als Illustrations- und Unterrichtsmaterial Verwendung. Damit dient es nicht allein der Forschung, sondern kann auch als Allgemeingut den weitesten Kreisen unseres Volkes zugänglich gemacht werden.

Wir beschränken uns hier darauf, vom wissenschaftlichen Standpunkt aus Wesen und Bedeutung, Verwendung und Gesetzlichkeit der Kunstphotographie eingehend zu behandeln, indem wir versuchen, das Richtige vom Falschen zu trennen. Wir sehen uns dazu um so mehr genötigt, als das ständige Anwachsen der Aufnahmen von Kunstwerken den wissenschaftlich orientierten Betrachter dazu zwingt. Gerade weil ja, wie oben erwähnt, die photographische Wiedergabe notwendiges Forschungsmaterial geworden ist, muß von dieser Seite her einmal Stellung dazu genommen werden. Natürlich hat ein Photograph das Recht und die Freiheit, Kunstwerke nach seinem Gutfinden aufzunehmen. Ob das dann in richtiger Weise geschehen ist, bleibt eine andere Frage. Darüber kann nur ein kunstgeschichtlich gebildeter Betrachter entscheiden, denn nur er kennt die Voraussetzungen, unter denen ein Werk geschaffen wurde, unter denen es lebt und die für seinen Stil maßgebend sind. Im Unterschied zum Photographen geht jener vom Werk selbst aus, nicht von technischen Gewohnheiten oder Gesetzen der Photographie. Und dies scheint das Wesentliche zu sein, denn immer wo Kunst aufgenommen wird, stellt sie die Bedingung, daß der Aufnehmende vom Werk selbst ausgeht. Viele, die photographieren, vergessen über ihrer eigenen Kunstfertigkeit (soweit man hier von Kunst überhaupt sprechen kann) jene wahre Kunst, die sie optisch festhalten wollen und in deren Dienst sie stehen. Als erste Voraussetzung für den Photographen hat die Ehrfurcht vor dem künstlerischen Objekt zu gelten. Diese sichert in erster Linie die richtige Einstellung zum Gegenstand und führt den Aufnehmenden ohne weiteres auf die rechte Spur. Von dieser Unterordnung ist bei vielen Photographen recht selten etwas zu spüren, im Gegenteil, sie halten sich auf Grund ihrer technischen Kenntnisse für befugt, den Kunstwerken ihre Gesetze vorzuschreiben. Hier hat nun der Kunsthistoriker einzutreten, indem er das Verständnis für Stil und Wesensart eines Werkes fördert.

II. DAS MENSCHLICHE AUGE UND DER PHOTOAPPARAT

Der prinzipielle Unterschied zwischen der Linse eines Apparates und dem menschlichen Auge bildet den Ausgangspunkt der nachfolgenden Betrachtungen. Hinter der Linse eines Photoapparates haben wir uns den Ablauf des gesamten technischen Prozesses vorzustellen; im Gegensatz dazu steht das menschliche Auge mit der seelischen, geistigen und körperlichen Natur eines Men-

schen im Zusammenhang. Auf der einen Seite haben wir einen mechanischen Aufnahmeprozeß, auf der andern einen weit komplizierteren Vorgang. Der starren Linse des Apparates steht die bewegliche, veränderliche und lebendige Linse des menschlichen Auges gegenüber; der festen Linse die Akkommodation zweier Linsen. Im Apparat wird ein Moment oder zeitlich begrenzter Eindruck (Bild) festgehalten, beim Menschen formt sich ein aus vielen erlebnismäßigen Bildern zusammengesetzter Sammeleindruck. Dieser letztere kann korrigiert, erweitert und ergänzt werden, während derjenige des Apparates ein für allemal feststeht. Wieder tritt der Unterschied zwischen reiner Mechanik und Erlebnis in Erscheinung. Da durch den Apparat die erlebnismäßige Aufnahme in keiner Weise ersetzt werden kann, ist die Wahl des richtigen Standpunktes von entscheidender Bedeutung. Das einmal Festgehaltene muß gleichzeitig auch das Wesentliche, Richtige und Typische sein, denn eine nachherige Korrektur, wie sie beim menschlichen Betrachter durch Wechseln des Standpunktes, des Abstandes und vor allem der psychologischen Einstellung möglich ist, fehlt hier vollkommen. Diese Gegensätzlichkeit wirkt sich nachher dahin aus, daß bei der Betrachtung einer Photo schon ein flüchtiger Blick genügt, während das Kunstwerk selbst eine Vertiefung und genaue Ansicht erfordert.

Wir wollen versuchen, in einer kurzen Zusammenstellung alle Eigenarten der Photographie, besonders im Vergleich mit der menschlichen Aufnahmefähigkeit, festzuhalten:

1. Wiedergabe einer bestimmten, unveränderlichen Ansicht im Gegensatz zur erlebnismäßigen Aufnahme durch das menschliche Auge. Darum ist die gewählte Ansicht des Photographen besonders wichtig, sie muß in diesem Fall eindeutig richtig, typisch und umfassend sein.
2. Da es sich beim Photographieren um einen mechanischen Prozeß handelt, müssen erlebnis- und stimmungsmäßige Eindrücke vermieden werden. Die technischen Grenzen der Photographie sollen beachtet werden, weil sonst gekünstelte Bilder entstehen.
3. Durch die Übertragung räumlicher Gegenstände (Plastik und Baukunst) auf eine Fläche, geht die dritte Dimension verloren. So kann die Photographie nicht mehr bieten, als mit Hilfe der Flächendarstellung möglich ist. Übrigens entspricht die Tiefengestaltung, wie sie das Auge vermittelt, der perspektivischen Darstellung einer optischen Linse nicht.
4. Isolierung des künstlerischen Gegenstandes aus dem größeren oder kleineren Zusammenhang (Bau- und Altarplastik).
5. Abstraktion durch Umsetzung farbiger Werte auf die Skala von Schwarz und Weiß. Reduktion der Lichtwerte auf wenige helle und dunkle Töne, ebenso maßstäbliche Verminderung.
6. Alle materiellen Werte eines Kunstwerkes, Farbschicht, Holz oder Stein, Bemalung, gehen als werkstoffliche Substanzen verloren.

In der nachfolgenden Untersuchung ist von der mittelalterlichen Plastik die Rede, weil gerade sie als schwierige Kunstgattung ein besonderes Verständnis erfordert. Die Beschränkung auf die Bildhauerei ergibt sich von selbst, denn sie verlangt als plastische Kunst neben der Architektur eine Anpassung an eigene Gesetze. Im Unterschied zur Malerei hat sie die Lichter und Schatten «in sich selbst». Bei einem Gemälde ist die Übertragung auf die Fläche mit Hilfe eines technischen Prozesses nichts Schwieriges, bei der plastischen Figur jedoch spielen Beleuchtung, Aufstellung, Abstand, Ausschnitt und Umgebung eine ausschlaggebende Rolle. Hingegen sind bei einer Flächendarstellung, einem Ölbild oder einem Aquarell diese Fragen von Anfang an gelöst.

III. STIL DER STATIK – STIL DER BEWEGUNG

Ganz allgemein gesehen, bestehen für die Architektur und die Plastik zwei grundverschiedene Aufnahmearten. Wenn auch jede Stilart ihre eigenen Gesetze hat, so bleiben diese immer inner-

halb der beiden Pole des ausgesprochen statischen Stils und des Bewegungsstils. Frontalität, Statik und Unbeweglichkeit sind in der Archaik, Romanik, Gotik, Renaissance und im Klassizismus verkörpert. Hellenismus, Barock und Rokoko vertreten in erster Linie den Stil der Bewegung, Veränderlichkeit und der wechselnden Erscheinung.

Den beiden formalen Grundtendenzen entspricht eine grundsätzliche polare Einstellung des Beschauers zum Bildwerk. Sie äußert sich in konkreter Weise in der andersartigen psychologischen und örtlichen Gegenüberstellung: die statischen Stile verlangen rein frontale Aufnahmen, die Stile der Bewegung lassen Ansichten von verschiedenen Seiten zu. Da die psychischen Umstellungen auf dem Umweg über die Photographie nicht möglich sind, gewinnt die äußerliche Anpassung, das heißt die Wahl des Standortes besondere Bedeutung. Das Gefühl für die richtige Aufstellung des Beschauers gegenüber der plastischen Figur fehlt dem modernen Menschen weitgehend. Die modernen Plastiken haben – worauf schon Wölfflin hingewiesen hat – keine bestimmte Ansicht, und deshalb glaubt der Gegenwartsmensch, dies sei auch bei den Werken der vergangenen Zeiten der Fall. Wie es kommt, daß wir heute diese einfachen künstlerischen Gesetze nicht mehr kennen oder sie wenigstens nicht kennen wollen, bleibt eine schwierige Frage. Sie ist nur mit Hilfe der Psychologie und der Philosophie vollständig zu lösen. Hier mögen einige Hinweise genügen. Der innere Lebensrhythmus, der vom raschen zeitlichen Wechsel abhängig ist, die gesamte sich schnell verändernde Welt der Eindrücke und Erscheinungen, das, was wir Weltanschauung im ganzen nennen, alle diese ausgeprägten modernen Zeitscheinungen wirken sich auf unser künstlerisches Empfinden und Wollen aus.

In der Forderung nach einer dominierenden Hauptansicht kann ein ewig wiederkehrendes Kunstprinzip erkannt werden, das für alle Plastik, auch diejenige der Bewegung, Geltung hat. Für den Griechen der archaischen Zeit war es ebenso wie für den romanischen und gotischen Menschen Selbstverständlichkeit. Immer wieder wurde diese gute (nicht im wertmäßigen Sinne gute) Tradition innerhalb der stilgeschichtlichen Wandlungen verlassen, wobei man sich dann immer gezwungen sah, nachher wieder darauf zurückzugreifen. Auch der Barock kennt den eindeutigen umfassenden Anblick, nur daß dieser hier das Resultat einer sukzessiven Betrachtung bleibt, die vom Beschauer aus möglich ist, bei der photographischen Aufnahme hingegen undurchführbar wird. Wie in solchem Falle vorzugehen ist, davon soll später die Rede sein.

Mit der Trennung von Romanik und Barock, Statik und Bewegung berühren wir ein kunstgeschichtliches Problem, das in den Begriffen Bindung und Lösung, plastischer Stil und malerischer Stil und wie die Gegensatzpaare sonst noch heißen mögen, seinen Ausdruck findet. Eine romanische Statue läßt uns kaum im Zweifel, wie wir uns ihr gegenüber zu verhalten haben: hier kann nur eine streng frontale Ansicht in Frage kommen (Abb. 7).

Die barocke Figur (Abb. 8) unterscheidet sich in der Form so grundsätzlich von einer Gestalt aus dem 12. Jahrhundert, daß wir uns ganz anders dazu einstellen müssen, örtlich und geistig.

IV. ARTEN VON AUFNAHMEN

1. Die dokumentarische Aufnahme,
2. die publizistische Aufnahme,
3. die filmische Aufnahme.

Die dokumentarische Aufnahme geht bewußt vom Objekt selbst aus und vermeidet alles Gekünstelte und Stilwidrige. Zu diesem Zweck stellt sich der Photograph frontal zum Werk (Plastik oder Bauwerk) oder wählt eine Stellung, von der aus eine übersichtliche und umfassende, klare und richtige Anschauung gewonnen werden kann. Es kommt vor, daß Photokarten sogar mehr bieten können, als manche mit großem Aufwand unternommene Photos, weil man sich hier

eben an das Wesentliche gehalten hat und nicht mehr geben will, als das Kunstwerk in Wirklichkeit geben kann.

Zu den Gesetzen der dokumentarischen Photographie gehören: Vermeiden des künstlichen Lichtes – nur in Ausnahmefällen ist vielseitiges Kunstlicht gestattet –, weiter Abstand vom Objekt, frontaler oder einsichtiger Anblick, Aufstellung des Apparates in Augenhöhe. Plastiken dürfen nie von oben angesehen werden.

Die publizistische Aufnahme ist weit verbreitet und findet vor allem in Schaubüchern, Zeitschriften und anderen Druckwerken Verwendung. Da sie an Effekten reich und überhaupt lebendiger und kontrastreicher als die dokumentarische zu sein pflegt, ist sie mehr geschätzt als sie es verdient. Meist wird mit Licht und Tiefenwirkung ein durchaus falsches Bild erreicht. Einige besonders interessante Details werden stärker betont und im schlechten Sinne gesteigert. Dankbare Mittel für reizvolle, aber falsche Bildefekte bieten hier der Ausschnitt, die Drehung des Objekts oder die seitliche Aufnahme.

Wir müssen aus wissenschaftlichen Gründen diese Art der Photographie ablehnen und verweisen auf die Gefahren, die mit der weiteren Verwendung solcher Bilder verbunden sind.

Die filmische Aufnahme. Mit diesem Ausdruck möchten wir jene bildliche Wiedergabe bezeichnen, womit versucht wird, einen Kunstgegenstand von verschiedenen Seiten aufzunehmen. Nicht nur eine Aufnahme, sondern mehrere werden gegeben, so daß der Beschauer wie im Film gleichsam ein bewegtes, vielseitiges Bild vom Objekt erhält. Dabei sollte aber die Hauptansicht deutlich hervorgehoben sein.

In diesem Zusammenhang verdient der Film als kunstvermittelnde Technik besondere Beachtung. Entsprechend seinen Eigenschaften gibt er kein verharrendes und ruhiges, sondern ein ständig wechselndes und bewegtes Bild. Wenn ein Kunstgegenstand durch den Kameramann aufgenommen wird, so muß er diesen Filmgesetzen Rechnung tragen und seinen Standort ständig wechseln. Die Gefahr besteht nun darin, daß infolge der vielen Ansichten, die Hauptansicht vernachlässigt wird. Auch hier muß die gültige Stellung (Vorderansicht) so lange festgehalten werden (am besten am Schluß der Aufnahme), bis sich dem Beschauer das richtige Bild deutlich und nachhaltig eingeprägt hat. Dies kann erreicht werden, indem der Abstand in gerader Gegenüberstellung zum Objekt vergrößert oder verkleinert wird. Durch das Entfernen und Nähertreten, immer in frontaler Stellung, festigt sich zuletzt die wesentliche bildliche Vorstellung.

Da diese Art dem bewegten Bild im Film entliehen ist und nur dort sich ganz entfalten kann, bleibt die filmische Aufnahme trotz den neuen Möglichkeiten bloß in beschränktem Maße verwendbar. Seitenansichten und Ausschnitte sind im übrigen einzig dann zulässig, wenn die primäre und umfassende Darstellung an hervorragender Stelle und groß genug abgebildet wird.

V. RICHTIGE UND FALSCHEN AUFNAHMEN

Es ist natürlich nicht möglich, das hier zur Diskussion stehende Problem nur theoretisch zu lösen. Deshalb soll der Versuch gemacht werden, richtige und falsche Aufnahmen einander gegenüberzustellen, wobei jeweils der gleiche Gegenstand als Aufnahmeobjekt dient, damit der Unterschied um so deutlicher heraustritt.

Es sind einige wenige, aber entscheidende Fragen, die sich der Photograph vor dem Aufnehmen zu stellen hat, aber von ihnen hängt das «Falsch» oder «Richtig» ab. Auf folgende Punkte ist zu achten:

1. **Licht:** Heller oder düsterer Lichteinfall, wechselndes Licht, Beleuchtung von der Seite, von oben, streifend oder voll auffallend, natürlich oder künstlich, verteilt oder konzentriert.

2. Standort: Standort des Aufnehmenden und des Apparates, Abstand vom aufzunehmenden Gegenstand, Aufnahme frontal, von unten, von oben, von der Seite, nah oder fern, Gesamtaufnahme, Teilaufnahme oder Ausschnitt.
3. Hintergrund und Umgebung: Hell oder dunkel, freistehend oder an flacher Wand, ruhiger oder belebter Hintergrund, original oder neu (Altarwand, ursprünglicher Aufstellungsort in einer Kirche, Goldhintergrund, Damasthintergrund usw.), Einzelplastik oder mehrere Statuen in einem Altar. Aufstellungsart: Auf Sockel, ohne Sockel, hängend usw.
4. Berücksichtigung des Materials und des Erhaltungszustandes. Holz als warmes, Stein als kaltes Material, originale Bemalung oder abgelaugt, Größenangaben, Kleinplastik oder Monumentalplastik – man sollte ein Nippfigürchen nicht großformatig aufnehmen.
5. Allgemeine Fragen kunsthistorischer Art, die in jedem Einzelfall zu beantworten sind. Sie betreffen den gesamten Stilcharakter des Kunstwerkes, seine Bestimmung (Gegenstand der Anracht, des Schmuckes oder der Dekoration), seinen ursprünglichen Standort.

Hier ist die Beziehung eines kunstgeschichtlichen Fachmannes unerlässlich, denn es handelt sich dabei um die wichtigsten Fragen, ohne deren richtige Lösung keine gute Aufnahme möglich ist.

Vor den beiden Abbildungen der Spalentormadonna in Basel (um 1420, Sandstein, Höhe 218 cm) treten schon auf den ersten Blick gewaltige Differenzen in Erscheinung, die kaum vermuten lassen, daß es sich um den gleichen Gegenstand handelt. Es ist vor allem die schlechte Aufnahme (rechts), welche als Prototypus für falsche Licht- und Standortverhältnisse gelten kann.

Durch das künstliche und schlagartige Licht direkt von beiden Seiten wird der gesamte Charakter der plastischen Form zerstört. Mit welcher Brutalität wird zum Beispiel das Gesicht entstellt, so daß wir auf einmal einen baurisch runden Kopf mit unsympathischen Zügen vor uns haben. Aber dies sind psychologische Vorstellungen, die sich hier aufdrängen; viel wichtiger sind die rein formalen Veränderungen. Die von der Figur aus gesehen linke Gesichtslinie, die in Wirklichkeit zurückliegt und damit im natürlichen Schatten steht, was aus der richtigen Aufnahme ohne weiteres hervorgeht, fällt kraß heraus. Auch die andere Gesichtshälfte steht unnatürlich vor, ebenso der Hals, der erst recht im Schatten liegen sollte (Abb. 2).

Was hier im Kleinen beim Kopf geschildert wurde, läßt sich durchgehend für die ganze Gestalt feststellen. Während die Gesamtumrißlinie bei der richtigen Aufnahme die Figur klar und einfach umfaßt und so einen eindeutigen Begriff vom monumentalen Aufbau der Plastik gibt, läßt sie sich im andern Fall nirgends richtig fassen, sie zerrinnt, wird substanzlos und hebt alle Tiefen auf. Die Innenmodellierung setzt sich aus zahllosen unnatürlichen Faltentälern und Erhebungen zusammen, die nie ein Ganzes ausmachen können, sondern sich gegenseitig widersprechen. Wie schlicht und großzügig modelliert hingegen das natürliche Licht die Madonna: die freie Front der Brustpartie und die plastisch aufgebauten Faltenbahnen geben der Gestalt den äußeren und inneren Halt. Die Monumentalität der kubischen Formung bleibt erhalten. Gotischer Schwung, Wiegestellung und Gleichgewicht sucht man bei der schlecht aufgenommenen Statue umsonst, während sie sich im anderen Fall entsprechend der Wirklichkeit von selbst formen. Auf einige Details soll hier noch aufmerksam gemacht werden. Die Schatten der Hand der Mutter liegen auf der Brust des Kindes, dessen Hinterteil ausgerechnet beleuchtet ist! Der Kopf unter der Mondsichel, als nebenschächer Gegenstand, tritt viel deutlicher hervor als das Gesicht der Mutter.

Alle diese Unebenheiten sind auf die Verwendung des Kunstlichtes zurückzuführen. Gerade das ist der Vorteil des natürlichen Lichtes, daß es allseitig ist und Hell und Dunkel sich nach ewig gültigen Gesetzen bilden können.

Während der Mensch glaubt, der Natur nachhelfen zu müssen, ist diese doch weit klüger als alle menschlichen Einbildungungen. Dabei ist zu bedenken, daß diese Statue von allem Anfang an

unter freiem Himmel stand und deshalb das Tageslicht für sie das einzig richtige und mögliche ist. Wir kennen den ursprünglichen Standort genau. Er geht aus den Abb. 189, 194 und 195 sowie aus Taf. 16 der Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Band 1, klar hervor. Das günstigste Licht – entsprechend der Stellung des Turmes – war das seitliche von links (von der Figur aus), soweit nicht das allseitige und umfassende der gewöhnlichen Tagesbeleuchtung Geltung hatte. Der Künstler hat denn auch die Plastik gerade im Hinblick auf dieses Licht geschaffen, indem er die Hauptschatten unter dem Gesicht der Madonna, an der Vorderseite des Kindes und auf den rechten Gewandteil verteilte. Das sind künstlerische Berechnungen, die der Bildhauer vielleicht nicht bewußt angestellt hat, die aber die notwendige Folge seiner schöpferischen Arbeit waren und deshalb nicht weniger wichtig sind.

Baldachin und Konsole, welche am ehemaligen Platz die Figur nach unten und oben begrenzten und die Funktion eines Rahmens erfüllten, gehen natürlich heute dem als Museumsstück aufbewahrten Werk verloren.

So kann auf Grund des originalen Standortes ein Kunstwerk in seiner ganzen äußeren Bedingtheit festgehalten werden, und zwar nicht nur in bezug auf das Licht, sondern auch des Aufstellungsorthes, der für den Photographen wichtig sein muß. Denn die mit Kunstlicht aufgenommene Plastik zeigt auch in dieser Beziehung, wie sich der Photograph über die natürlichen Voraussetzungen einer richtigen Aufnahme hinweggesetzt hat. Die Statue ist hier beinahe von oben gesehen, während der normale Besucher vor dem Spalentor, wo heute eine Kopie steht, die Madonnengestalt von unten sieht. Auch daraus ergeben sich wiederum ganz falsche Formen, die in der anderen Aufnahme einigermaßen, aber nicht ganz, behoben sind, weil der Standpunkt des Aufnehmenden weiter zurückliegt und so die Fehlerquelle verringert wird.

Der originale Aufstellungsplatz etwa 10 m über der Erde bedingt zwei Eigenschaften, nämlich die Fernsicht und die Untersicht. Es ist selbstverständlich, daß kein absoluter fixierter Standpunkt des Beschauers für diesen Fall feststeht, aber ein relativer, der die Frontalität, neben der Sicht von unten und von weit weg, zum Prinzip erhebt. Je näher wir der Plastik treten, desto bedingter wird die frontale Ansicht. Auch hier ist, wie bei der Belichtung, ein Ausweichen gegenüber den strengen künstlerischen Gesetzen nur auf Kosten der Zerstörung vieler Werte eines Kunstwerkes möglich. Was der Verlust der richtigen Beleuchtung, des hauptsächlichen Standpunktes und auch der Materialechtheit alles bedeutet, vermag die Gegenüberstellung der guten und schlechten Aufnahmen der Spalentormadonna zu illustrieren.

Das prachtvolle Holzbildwerk einer Muttergottes, etwa 1340 entstanden und aus Delsberg stammend (Historisches Museum Bern), bietet sich in zwei wenig unterschiedlichen Aufnahmen doch im wesentlichen anders dar. Anlaß zur genauen Betrachtung gibt hier eine geringe Verschiebung aus der geraden Linie der Altarebene. Die Figur stand wohl ehemals in einem Altarschrein, während sie heute, von der ursprünglichen Bemalung entkleidet, als freie Plastik aufgestellt ist. Die besser gestellte Plastik läßt sich an der Sockellinie im Verhältnis zum unteren Bildrand erkennen: es ist Abbildung 4, da hier die beiden Linien parallel laufen. Als erste Folge dieser Drehung macht sich bei Abb. 3 der ausdrucksarme Gesamtumriß der Statue bemerkbar. Er steht in keinem Verhältnis zur lebendig ausgewogenen Innenmodellierung. Links (von der Figur aus gesehen) wird er zum aufbauschenden Bogen und rechts zur unsicheren Senkrechten. Gleichwetterig und sich formal ausgleichend, liegen die beiden Seitenumrisse bei der strengen Frontalaufnahme einander gegenüber. Die Erhebungen und Einbuchtungen beantworten sich gleichsam. Mit diesem Ausgleich geht auch derjenige der körperlichen Stellung parallel; die sich in frontaler Stellung darbietende Gestalt wirkt harmonisch und fest auf dem Boden stehend. Die drei großen Rohrfalten vom Fuß des Kindes bis zum rechten Fuß der Maria erfüllen hier ihre architektonische Aufgabe, während sie auf dem andern Bild «zahm» ausbiegen und die rückwärtig schließenden Falten zu stark vortreten lassen. Die schüsselartigen Mittelfalten sind im einen Fall (Abb. 3)

ein unruhiges Hin und Her, im andern ein festgefügtes Gewandmotiv. Auch alle andern Binnenformen, so das Gesicht als Oval, die beiden Hände als wohlverteilte Bewegungskzente, der gesamte Aufbau der Falten und Faltengruppen, gleichen sich aus, was besonders deutlich in der gesamten unteren Gewandpartie in Erscheinung tritt, welche sich in ein Rechteck einpassen läßt. Die Gegensätze zwischen dem frontal gesehenen Gesicht der Muttergottes und dem ausgesprochenen Profil des Kindes sind bei der leicht gedrehten Figur zu ausgeprägt.

Das natürliche «Aufdrehen» der linken Hüfte in Abb. 4, das die Haltung der Mutter zur kraftvollen Stützbewegung macht, schafft künstlerische Akzente. Das Verhältnis zwischen Maria und dem Christuskind entspricht dem Gleichgewicht im Formalen. Interessant ist, daß sich bei Futterer¹ keine einzige richtige Aufnahme vorfindet, so daß trotz den vier Abbildungen keine gültige Vorstellung dieses Bildwerkes auf Grund solcher Reproduktionen gewonnen werden kann.

Der zu nahe Abstand des Apparates vom Kunstwerk kann bei beiden Figuren unmöglich richtig sein. Kopf- und Fußpartie der Statue sollten mit einem Blick erfaßt werden können; hier hingegen scheinen beide Teile für sich zu bestehen. Das Auge muß sich jeweils entsprechend umstellen, anstatt daß die einzelnen Partien, mögen sie auch noch so weit voneinander entfernt sein, als Ganzes betrachtet werden können. Alle diese Fehlerquellen werden aber durch einen richtigen Abstand, von dem aus ein vollständiger Überblick über das Werk möglich ist, aufgehoben oder doch auf ein Minimum verringert. Am günstigsten ist ein Objektiv (Apparat) mit langer oder längster Brennweite. Es verringern sich gleichzeitig auf diese Weise alle jene Nachteile, welche durch die unrichtige Ansicht von oben entstehen, wie das bei Abb. 3 und 4 ebenfalls der Fall ist. Die Aufsicht kommt bei gotischen Figuren nicht in Frage, weil deren erhöhte Lage als Altarfiguren oder sonstwie als Statuen auf hohem Postament nur die Sicht von unten oder in Augenhöhe erlaubten. Daß die Verschiebung zwischen Auf- und Untersicht aber Formveränderungen mit sich bringt, ist selbstverständlich. Bei monumentalen Statuen kann sie sich geradezu brutal auswirken, weil hier das Verhältnis zum Menschen gegenständlich und psychologisch ins Gegensätzliche verwandelt wird. Die gotischen Andachtsbilder – denn als Bilder wurden die Schnitzfiguren bewertet, wofür die mittelalterliche Bezeichnung wie «bild snitzen» und die reiche Bemalung bezeichnend sind – waren als Gegenstände der religiösen Betrachtung in ihrem Standort zum Menschen «erhaben». Das Unten und Oben wurde damit zum symbolischen Ausdruck. Daß unsere moderne Zeit diese einfachen und primären Überlegungen nicht mehr machen kann, hat seinen Grund in ihrer ganzen weltanschaulichen und religiösen Haltung.

Für eine gute Photo genügen aber Frontalität und richtiger Standort, wie sie am Beispiel der Delsberger Madonna erörtert wurden, allein noch nicht: auch die richtige Beleuchtung ist von größter Wichtigkeit. Für beide Aufnahmen ist Kunstlicht, wenn auch mit Geschick, verwendet worden, so daß manche Lichter und Schatten unnatürlich bleiben. Der schwarze Hintergrund mußte durch eine graue Retusche ersetzt werden. Lampenlicht kann aber niemals das natürliche Tageslicht ersetzen. Aus der duftig leichten Atmosphäre ist hier infolge Anwendung von künstlichen Lichtquellen ein schwerer, luftärmer Raum geworden, so daß die Figur wie in einer cremigen Flüssigkeit getaucht erscheint. Im einzelnen ergeben sich hier die gleichen Überlegungen wie bei der Madonna vom Spalentor. Durch das künstliche Licht kommt etwas Modernes, Ungotisches und Fremdes hinzu, wodurch der ehrwürdigen Gestalt jener Nimbus des gotischen Stils genommen wird, den der Beschauer dem Original gegenüber empfindet. In diesen Zusammenhang hinein gehören auch die Materialunechtheit und die nachteiligen Folgen der notwendigen Retuschen, die zur Abdeckung des schwarzen Hintergrundes durchgeführt werden müssen.

Solange eine Statue als Ganzes noch vorhanden ist, fällt es nicht schwer, diese in ihrer Stellung festzulegen; kommt es aber einmal vor, daß nur noch ein Teil, zum Beispiel ein Kopf, als letzter Rest eines Bildwerkes übriggeblieben ist, so stellen sich recht zahlreiche Probleme. Von ei-

¹⁾ J. Futterer, Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz, 1220–1440, Augsburg 1930, Abb. 43–46.

nem solchen Fragment, einem Frauenkopf², liegen hier vier Photos vor; alle geben besondere Variationen, aber keine einzige stimmt mit der anderen überein. Es stellt sich deshalb die Frage, welche wohl die gültigste sein könnte.

Einige allgemeine kunstgeschichtliche Betrachtungen bilden die Voraussetzung für die richtige Lösung des Problems. Man wird sich zuerst darüber klar sein müssen, woher der Kopf stammt, wie die Statue ausgesehen haben mag und welche architektonische Funktion sie hatte.

Dieser Kopf stimmt stilistisch mit den Sandsteinfiguren an der Westfassade des Basler Münsters aus dem Ende des 13. Jahrhunderts überein, und gibt damit auch Anhaltspunkte in bezug auf seine ursprüngliche Stellung innerhalb der ganzen Plastik und des architektonischen Aufbaues. Das Kopffragment steht der «Verführten» am nächsten, sowohl in der Haltung wie im Stil. Daraus geht hervor, daß die Drehung des Kopfes der ganzen Körperhaltung entspricht. Das Kinn ist gehoben und die starke Neigung nach der Seite kann als natürliche Reaktion der Figur bewertet werden. Ähnlich muß es sich bei unserem Fragment verhalten: auch hier gehobenes Kinn und Schrägstellung des Kopfes. Wie haben nun die Photographen die Aufgabe gelöst?

Bei Abb. 5 scheint der erste Eindruck ein sehr guter zu sein, denn das Gesicht ist «schön». Aber diese Schönheit ist eben doch unecht, sie ist spannungslos, flach und äußerlich. Dem intensiveren Betrachter fallen Unebenheiten auf, die sicher nicht in der Absicht des Künstlers lagen: die ungleichen Partien über den Augen, die unterschiedlichen Bogenlinien der Brauen, die schiefe Stellung der Nase, des Mundes und der Wange. So kann ein plastisch wohlgeformter Kopf zur leeren Maske werden. Die Tatsache, daß es sich um eine Aufnahme nach einem Gipsabguß handelt, kann sich nur negativ auswirken, weil in diesem Fall jede werkstoffliche Substanz verlorengehen muß.

Der zweite Kopf (Abb. 6) ist wohl in der einigermaßen richtigen Untersicht gegeben, aber die allzu wuchtig hervortretende rechte Gesichtshälfte, die zudem noch ins grelle Licht gerückt wird, stört den Aufbau der Gesichtspartien. Licht und Schatten sind überhaupt schlecht verteilt und das Bild genügt den primitivsten technischen Forderungen einer Photo niemals. Die starken Verkürzungen des Gesichtes lassen sich wiederum auf den zu nahen Standort des Aufnehmenden zurückführen. Eine dritte Photo (Abb. 9) ist vor allem darum unglücklich und ungeschickt, weil die künstliche Beleuchtung ganz sinnlose Schatten wirft, so bei Mund und Nase. Total falsch ist hier auch die Aufsicht, die aus den dargelegten Gründen gar nicht am Platz ist. Die Stirne wird durch den Blick von oben zur breiten und verschobenen Fläche.

Das einzige Bild, das eine weitgehend gute Vorstellung vom richtig gestellten Original gibt, stammt von Hermann Ochs, der die wertvolle Sammlung der Basler-Münster-Aufnahmen besorgt hat. Dort fällt auf, wie die einzelnen Gesichtsteile sich gut und einigermaßen harmonisch zu einem Ganzen fügen und ergänzen. Durch die leichte, fast wirbelmäßige Drehung des Kopfes tritt das «Lächeln» in seiner ganzen Offenheit zutage. Ein besonderer Vorzug dieses Bildes ist die Echtheit der Materialwiedergabe. Der körnige Sandstein könnte nicht besser zum Ausdruck kommen. Die Ausnutzung des Tageslichtes ermöglichte weitgehend diesen Erfolg. Der Kopf steht auch hierin in absolutem Gegensatz zu Abb. 5.

Wir müssen darauf verzichten, diese Photo zu bringen und geben dafür einen Ausschnitt aus einer Aufnahme des gleichen Photographen, welche den entsprechenden plastischen Aufbau von Schultern, Hals und Kopf bei einer ähnlichen und heute noch intakten Figur zeigt. Die Abbildung 10 der Verführten am Basler Münster erlaubt uns einigermaßen die Rekonstruktion der originalen Stellung einer solchen Plastik.

Wenn auch eine ideale Aufnahme nur in seltenen Fällen möglich ist, so sollte man sich doch bemühen, das Beste zu geben. Die vier besprochenen Aufnahmen geben einen Begriff, was für Ansichten und wie viele praktisch durchführbar sind.

²⁾ Kunstgeschichtliche Angaben über dieses Fragment: Lächelnder Kopf einer törichten Jungfrau. Aus der einstigen Vorhalle des Basler Münsters. Um 1290. Roter Sandstein (Historisches Museum Basel).

Durch die Gegenüberstellung von zwei in ihrem Stil durchaus gegensätzlichen plastischen Figuren (Abb. 7 und 8), kann das Wesen der einen wie der andern deutlich geschildert werden. Es ist kein Zufall, daß der romanische und der barocke Stil einander gegenübertreten. Innerhalb dieser beiden Formprinzipien wählen wir eine streng eingebaute Portalfigur aus Stein und eine kleine Engelsfigur aus einem hölzernen Chorgestühl. Das, was im theoretischen Abschnitt mit Statik und Bewegung als den beiden formalen Polen dargelegt wurde, wird hier im Bilde offenbar. Die eindeutig frontale Haltung des Evangelisten Johannes vom Gallusportal des Basler Münsters mit den starrgefügten und stilisierten Formen zwingt den Besucher geradezu zum stillen Verharren. Und dieses Verharren ist eben nur ein Feststehen absolut frontal zur Plastik. Die steif repräsentative und feierliche Haltung des Evangelisten, die kein Negieren des enormen inneren Lebens bedeutet, findet ihren Ausdruck in dem geschlossenen architektonischen Gefüge, durch das die Plastik nach allen Seiten begrenzt wird.

In jeder Einzelheit wiederholt sich dieses Formprinzip. Es ist in den stabartig nebeneinander liegenden Falten wie in der blockhaft zusammengefaßten Gestalt verkörpert. Diese Eigenschaften übertragen sich auf jeden aufmerksamen Betrachter. Die geringste Abweichung aus der vertikalen Achse bringt aber naturgemäß störende Formverschiebungen mit sich.

Bei der kleinen Puttenfigur vom Chorgestühl der Kathedrale in St. Gallen laden die ganze Bewegung, die Licht- und Schattenformen, die vielen Rundungen und die zierlich aufgelöste dekorative Umgebung zum vielseitigen Anschauen ein. Hier kommt es nun wirklich nicht mehr auf ein Verharren an einem bestimmten Platze an, obwohl sich die richtigen Ansichten auf einige gute reduzieren. Entscheidend ist aber, daß es nicht mehr eine einzige ist, denn die vielen möglichen Standorte des Besuchers können in mancher Hinsicht durch weitere ersetzt werden, so lange der Gesamteindruck der plastischen Figur erhalten bleibt.

Darin liegt nun in der Tat der Reiz, daß der Betrachter die verschiedensten Blickpunkte versucht. Auch hier entspricht jede einzelne Formpartikel diesem plastischen Bewegungsreichtum. Die spielerischen Reflexe des Lichtes, das sich nirgends festhalten kann, sind gleichsam Ursache und Wirkung der barocken Gestalt. Die Rocailledekoration, ein schwungvolles Schnitzwerk von ein- und ausrollenden Formen, unterstützt den barocken Zug dieses Werkes. Daß diese Außenformen nie den Charakter von einrahmenden Umrissen annehmen, ist selbstverständlich. Da, wo jeden Moment eine neue Verdrehung möglich ist und der Eindruck des Spontanen, Vielseitigen und Veränderlichen dermaßen vorherrscht, hat also auch der Photograph diesen Formcharakter zu betonen. Am besten gibt er mehrere Ansichten.

Im Unterschied zur romanischen Plastik bedingt das Kleinteilige den unmonumentalen Stil. In einer andern Weise wiederholt sich auch darin der Unterschied von Statik und Bewegung, denn kleine Teile sind beweglicher als große.

Das Holzrelief mit der Darstellung des Todes Mariä in der Hofkirche von Luzern vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Abb. 16), das ausgesprochenen Bildcharakter besitzt und deshalb sehr flach angelegt ist, darf nicht anders als frontal aufgenommen werden. Entsprechend den feinen plastischen Nuancen, welche durch die geringen Erhebungen entstehen, müßten bereits durch minimale seitliche Abweichungen des Betrachters Verzerrungen zustande kommen. Laute Akzente sind gar nicht möglich, weil diese Plastik flächig gedacht ist. Wenn nun durch die Beleuchtung mit künstlichem Licht alles auf einmal stark plastisch wird und große Schlagschatten entstehen, so geschieht dies im totalen Widerspruch zum ganzen Wesen dieses Werkes. Hätte der Künstler den Reliefcharakter vermeiden wollen, dann würde er einzelne freie Statuen geschaffen haben. Nur das natürliche Licht kann also dem Relief gerecht werden. Wir möchten darauf verzichten, die beiden Gesamtaufnahmen mit und ohne künstliche Beleuchtung wiederzugeben, verwenden dagegen zur Illustrierung des Obengesagten drei vergrößerte Ausschnitte, die, noch viel deutlicher als das Gesamtbild, die verfehlten und die richtigen Aufnahmen erkennen lassen. Es ist der Kopf des Johannes, der hier dreimal als Beispiel dienen soll (Abb. 13–15).

Die erste Aufnahme zeigt ihn unter natürlicher Beleuchtung und frontal. Hält man den von rechts mit grellem Lampenlicht beleuchteten Kopf daneben, so ist er kaum mehr zu erkennen. Die feinen Schnitzarbeiten (Haar, Auge, Mund usw.) sind nicht mehr da und die rechte Gesichtspartie geht im schwarzen Schatten unter, der überhaupt keinen Hintergrund mehr erkennen läßt. Solche Entstellungen sind unverzeihlich. Bedenkt man, daß dieses spätgotische Schnitzwerk im 17. oder 18. Jahrhundert barockisiert wurde (Bemalung und Rahmung) und daß deshalb jede Tendenz, diesen barocken Stil zu betonen, von der wahren Form wegführt, so wird man die grellen Lichteffekte erst recht ablehnen müssen. Es erübrigts sich, näher auf die Unterschiede einzugehen, denn sie sind in der Tat frappant. Was nun bei der nichtfrontalen Ansicht herauskommt, zeigt Abb. 15. Hier bleibt von der richtigen gotischen Form nichts mehr übrig, kein Umriß, keine Modellierung. Man kann weder von einem Bild noch von einer Plastik reden. Das künstliche Licht hebt jede spätgotische Substanz vollends auf.

Mit Erleichterung wird unser Auge zur vollständigen und einzig gültigen Totalaufnahme (Abb. 16) zurückkehren, wo alles so erscheint, wie es erscheinen soll und wie es vor allem der Schöpfer berechnet hat.

Für den Kunsthistoriker steht fest, daß die gotische Figur in der Regel nicht nur eine isolierte Statue war, sondern in den Zusammenhang eines ganzen Altares gehörte, wo jede Plastik bildmäßig eingeordnet war. Es gibt nur eine kleine Gruppe von Bildwerken, die freistehend gedacht sind (Pietà, Vesperdarstellung usw.). Aber selbst in diesen Fällen darf nicht außer acht gelassen werden, daß sie eine ausgesprochene Vorder- und Rückseite besitzen. Das bedeutet, daß die Figur gleichsam in eine Ebene eingespannt ist. Die folgende Skizze soll die allgemeine Einordnung von Figuren in einen Altarschrein im Querschnitt veranschaulichen. Drei hinten ausgeschnitzte Holzfiguren stehen in der Rückfront streng ausgerichtet in gerader Linie zur Altarwand.

Sobald eine gotische Holzfigur aus ihrem lebendigen künstlerischen Zusammenhang entfernt wird, wirkt sie wie ein erratischer Block (Abb. 12 und 13). Damit entstehen auch jene Gefahren, auf die schon früher aufmerksam gemacht wurde. Die im Altarschrein stehende Muttergottes ist durch den Hintergrund sowohl in der Umrißzeichnung wie in der Fläche fest eingeordnet. Die hintere Front der auf der Rückseite meist ausgehöhlten Plastik läuft mit der Altarwand parallel.



Schematische Darstellung eines Altars mit 3 Figuren (Querschnitt)

Der Goldhintergrund und der Nimbus heben die entsprechenden Teile des Bildwerkes hervor (Krone, Gewandumriß). So ergibt sich die reine frontale Stellung ganz von selbst; eine andere ist gar nicht möglich.

Um des Gesichtes willen hat der Photograph die alleinstehende Figur (Abb. 17) leicht mit der rechten Seite (von der Figur aus gesehen) nach vorn gedreht. Dadurch, daß der Hintergrund nun vollständig fehlt, geht jeder Halt verloren. Sofort fallen die formalen Unebenheiten auf. Die Silhouette der rechten Seite wird ausdruckslos, die andere zersplittert. Das Verhältnis Mutter und Kind ist architektonisch-plastisch und geistig anders, d. h. falsch, weil unausgewogen und unklar. Während die im Altarschrein stehende Figur das Kind in Vorderansicht zeigt, und damit die formalen und geistigen Akzente auf dieses verlagert werden, präsentiert sich die alleinstehende Muttergottes in selbstherrlicher Weise. Die Mutter will betrachtet werden und nicht das Jesukind. Diese ganz feinen Verschiebungen sind zu beachten.

War bisher nur von der Figur und ihrer Stellung die Rede, so muß nun noch über die Gesamtaufnahme und die Technik des Photographen etwas gesagt werden.

Wiederum das elende künstliche Licht, statt daß man eine lange Belichtungszeit durch Tageslicht in Kauf nimmt. Vor allem hätte sich auch die Mühe gelohnt, den Hintergrund des Altars, nämlich das große Bild mit schwarzem Rahmen, abzudecken, damit die feingliedrige Zierarchitektur und die Baldachine zu beiden Seiten des Schreins sichtbar werden. Man stelle sich vor, daß der gesamte Hintergrund für eine allfällige Clichierung retuschiert werden muß!

Der Eigenart wegen sei auch eine romanische Kruzifixfigur hier behandelt. Gerade bei dieser plastischen Gattung kommt es immer wieder vor, daß der Photograph den Apparat so einstellt, daß er den Kopf ganz von vorne fassen kann. Auch eine seitliche Ansicht (Abb. 12) ist sehr beliebt. Abgesehen von den widerlichen Verzerrungen, die dadurch entstehen, widersprechen solche Bilder der ganzen Grundanschauung des romanischen Menschen. Das Zeitlose, Überweltliche und Religiöse, wie sie einzige und allein bei Vorderansicht (Abb. 11) zur Geltung kommen, bestimmen den romanischen Stil. Um dies vollkommen erfassen zu können, muß sich der moderne Mensch mit seinem raschen Lebensrhythmus umstellen, er muß die früheren Stil- und Geistestendenzen übernehmen, wenn er diese Kunst überhaupt verstehen will.

In der seitlichen Aufnahme wird im Grund jede Form sinnlos. Man vergleiche einmal das formale und gegenständliche Verhältnis von Kopf und Lendentuch. Was ist hier überhaupt noch wichtig oder künstlerisch wertvoll?

Nur ein Buch, das etwa über die Technik der Plastik Aufschluß gibt, könnte in beschränktem Maße solche Bilder enthalten, niemals aber ein wissenschaftliches allgemein kunstgeschichtliches Werk.

Es war lange Zeit üblich, Goldschmiede und Metallarbeiten auf schwarzem Grund aufzunehmen, natürlich mit Verwendung von künstlichem Licht. Man ging dabei vom Gedanken aus, daß helle Gegenstände auf dunklem Grund sich besser abheben und daß Lichtreflexe, die durch das direkte Kunstlicht erzeugt werden, das Metall als Werkstoff besser zur Geltung bringen. Der Kontrast zwischen dem hellen, durch das Licht gesteigert leuchtenden Metall und dem tief-schwarzen Hintergrund ist aber, wie die Aufnahme einer Monstranz zeigt (Abb. 19), dermaßen störend, daß alle plastischen Werte verloren gehen. Der Umriß der ziergliedrigen Arbeit ist unnatürlich «laut». Abstufungen gegen innen, welche die plastische Substanz der einzelnen architektonischen und figuralen Teile herausheben würden, können gar nicht gesehen werden, weil die scherenschnithaften Silhouetten diese Modellierungen vernichten. Eine zweite Aufnahme zeigt den gleichen Gegenstand auf hellem Grund (wobei durch Retusche hier etwas nachgeholfen wurde). Sie ist zwar in mancher Hinsicht besser, gibt aber durch das unruhige Kunstlicht doch wieder keinen rechten Begriff von der plastischen Qualität dieser Goldschmiedearbeit. Das einfach modellierende Naturlicht, das von einer Seite mehr oder weniger gedämpft einfällt, bietet unter der Voraussetzung eines Apparates, der scharfe Aufnahmen ermöglicht, die einzige Sicherheit für gute Aufnahmen.

Statt der nun wirklich guten Aufnahme eines Goldschmiedewerkes bilden wir hier eine gemalte Monstranz ab, wie sie sich auf dem linken Flügel des Altars im Franziskanerkloster zu Freiburg (dem Berner Nelkenmeister zugeschrieben) findet. Hier wird deutlich, wie so ein Werkstück dargestellt werden muß, wie es zu sehen ist und vor allem, wie es der mittelalterliche Mensch gesehen hat, der ja auch für uns immer irgendwie als Maßstab gelten muß. Die Unterschiede zwischen der künstlerischen Wiedergabe eines spätgotischen Malers und einer rein optischen Aufnahme aus dem zwanzigsten Jahrhundert begründen sich natürlich durch die zeitbedingten bildlichen Vorstellungen und technischen Möglichkeiten. Ungeachtet dessen, bleiben Differenzen allgemeiner Natur und zeigen den Weg vom Falschen zum Richtigen. Wer dem Stil und dem Werk selbst gerecht werden will, muß eine Monstranz so darstellen, wie sie der Berner Nelkenmeister wieder gegeben hat, wenigstens im Bildprinzip. Jener hat das Gültige und Dauernde an diesem Goldschmiedewerk betont, während der moderne Kunstlichtphotograph sich einfach über die Voraus-

setzungen der mittelalterlichen Kunst hinwegsetzte. Man beobachte einmal kunstgeschichtlich, wie in der Malerei des 15. Jahrhunderts die Welt der Lichter und Schatten allmählich erobert wird. Gerade in dieser Hinsicht stellt Wölfflin die Parallele zwischen Flächenkunst und Körperkunst (Plastik) her, wenn er sagt, «daß alle Beleuchtungen, die der zeitgenössischen Malerei unbekannt sind, für die Bildhauerei ausscheiden». Daß das Kunstlicht dem mittelalterlichen und auch späteren Menschen fremd war, braucht kaum bewiesen zu werden – denn diese Tatsache ist allgemein bekannt. Deshalb darf das künstliche Licht weder für Plastik noch für andere mittelalterliche Werke von plastischer Art (Kunstgewerbe, Goldschmiedearbeiten usw.) gebraucht werden.

Auf dem Bild des Berner Nelkenmeisters mit der Monstranz sind interessanterweise verschiedene Hintergrundtöne fast demonstrativ anschaulich dargestellt: rechts sind die seitlichen Teile des Korpus auf hellem, links auf schwarzem Grund zu sehen. Im ersten Fall hebt sich die Struktur klar und übersichtlich ab, im andern bleiben die architektonischen Teile undeutlich.

BENÜTZTE LITERATUR

C. H. Baer u. s. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Band I, Verlag Birkhäuser, Basel, 1932.

Hans Cornelius: Bemerkungen zur Ansichtforderung in Plastik und Architektur, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft, 1914, S. 161.

A. Hildebrand: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1893.

Max Seeliger: Die Photographie, Entdeckerin kunstwissenschaftlicher Werte, Monatshefte für Kunsthissenschaft. I. Jahrgang, 1908, II. Halbband, Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig, S. 791.

B. von Tieschowitz: Die Photographie im Dienste der kunstgeschichtlichen Forschung. Festschrift Richard Hamann zum 60. Geburtstag, 29. Mai 1939. Aug. Hopfer-Verlag, Burg 1939.

Heinrich Wölfflin: Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Zeitschrift für bildende Kunst. Herausgegeben von Prof. Dr. C. von Lützow. Neue Folge, Leipzig, Verlag von Seemann & Co.

Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungerdrucktes. Über Abbildungen und Deutungen. S. 66. Benno Schwabe & Co., Verlag, Basel 1941.

Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig, 1923, Verlag Klinkhardt & Biermann.

ABBILDUNGENNACHWEIS

Photographien: Rob. Spreng, Basel, Abb. 2, 9.

Historisches Museum Basel, Abb. 1 (Hch. Vaterhaus), 6.

Historisches Museum Bern, Abb. 3, 4, 11, 13.

Th. Seeger, Basel, Abb. 8, 12, 16.

H. Ochs, Basel, Abb. 7, 10.

C. Schildknecht, Luzern, Abb. 14, 15.

H. Schmidt, Bad Ragaz, Abb. 17, 18.

Musée d'art et d'histoire, Genève, Abb. 5.

Clichés: Kunstdenkmäler Luzern, Abb. 19, 20.



Abb. 1. Gute Aufnahme. Natürliche Beleuchtung mit allseitiger richtiger Licht- und Schattenverteilung

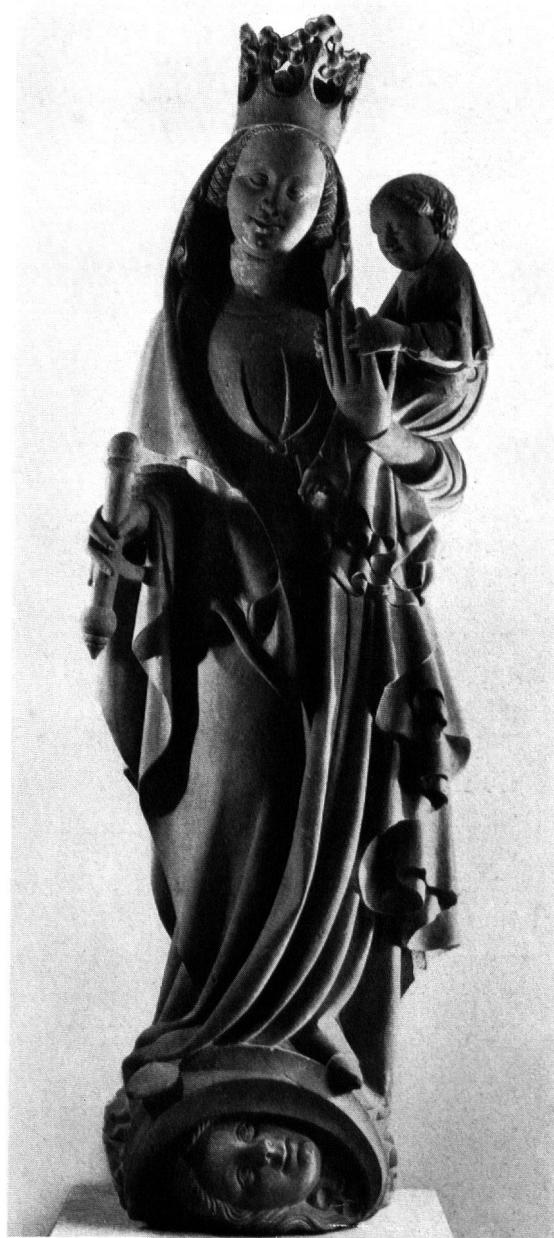


Abb. 2. Schlechte Aufnahme. Künstliche Beleuchtung von beiden Seiten – Vollständig falsche Lichtgebung

Madonna vom Spalentor. Um 1420. Nun im Historischen Museum in Basel

PLASTIK UND PHOTOGRAPHIE

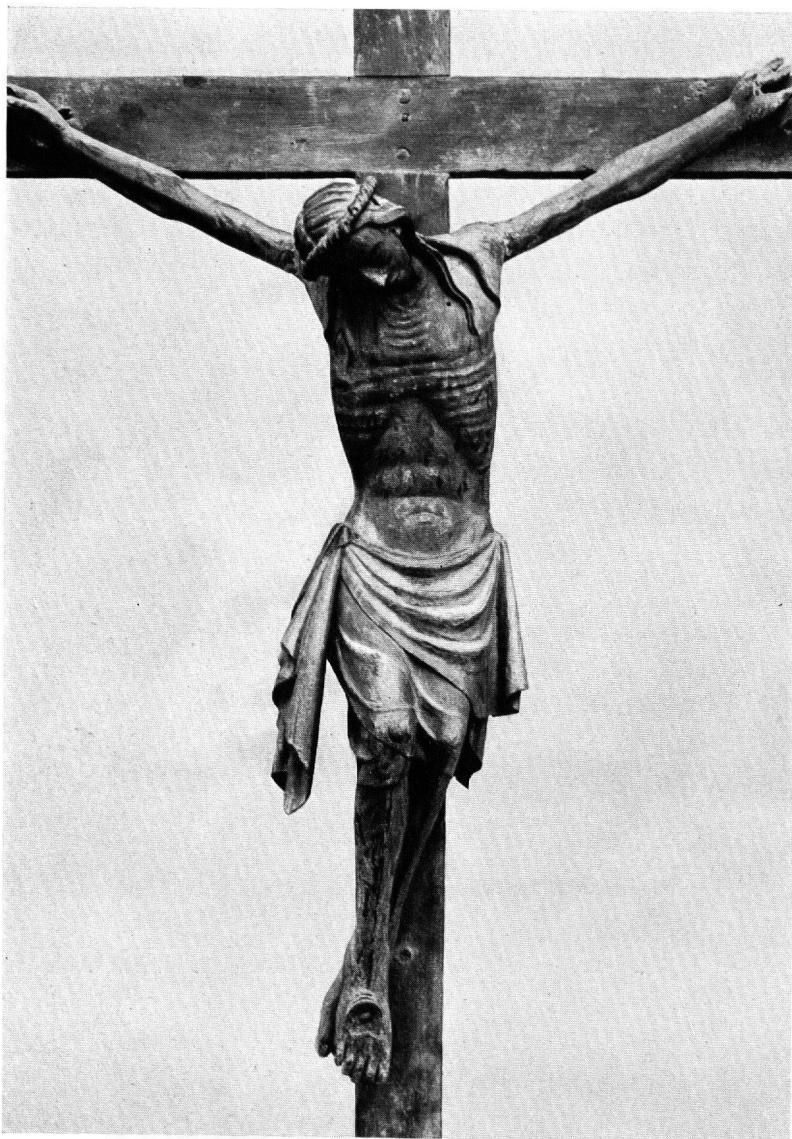


Abb. 11. Richtige Ansicht von vorne



Abb. 12.
Falsche Ansicht von der Seite

KRUZIFIX VON ESCHOLZMATT, UM 1340, HISTORISCHES MUSEUM BERN

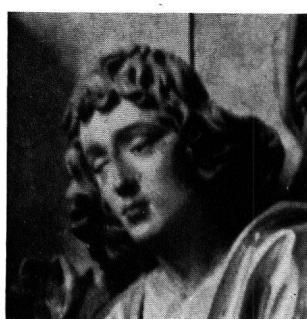


Abb. 13. Aufnahme mit Naturlicht. Vergrößerung aus Abb. 16

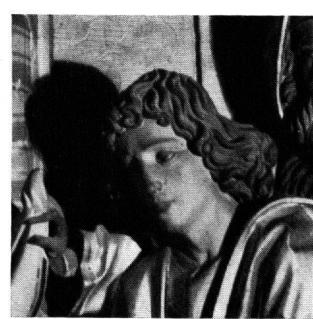


Abb. 14. Unrichtige Aufnahme
mit künstlichem Schlagschatten

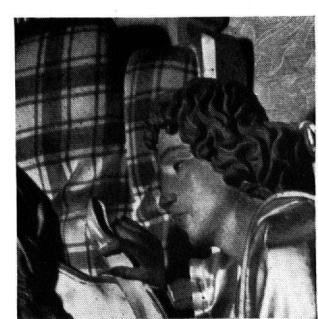


Abb. 15. Verzerrende Aufnahme
von der Seite

KOPF DES JOHANNES AUS DEM ALTARRELIEF TOD MARIAE (Abb. 16)

PLASTIK UND PHOTOGRAPHIE



Abb. 16. Einzig richtige Frontalaufnahme mit Naturlicht. Licht und Schatten sind gleichmässig verteilt
ALTARRELIEF TOD MARIAE IN DER HOFKIRCHE LUZERN. 16. JH. ANF.



Abb. 17. Isolierte Figur
Seitlich aufgenommen



Abb. 18. Kunstlichtaufnahme, nicht ganz frontal und mit störendem
Hintergrund

SPÄTGOTISCHER ALTAR. BISCHÖFLICHE SAMMLUNG IN ST. GALLEN
PLASTIK UND PHOTOGRAPHIE

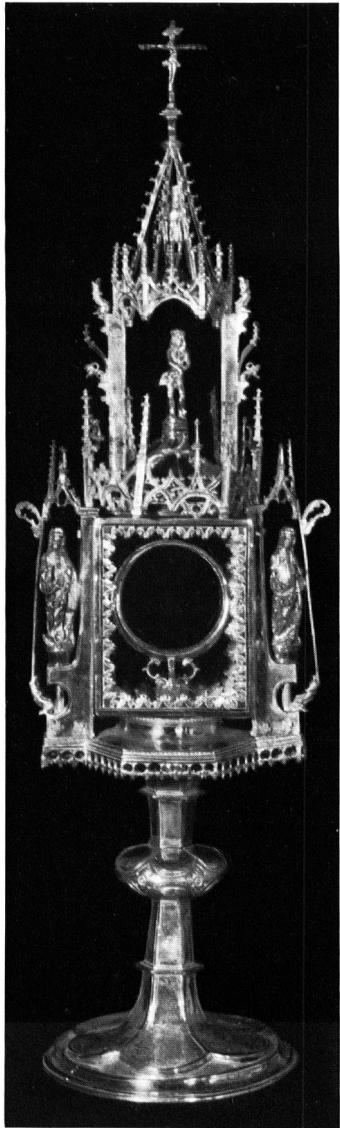


Abb. 19. Schwarzer Hintergrund
zerstört den Umriß einer
Goldschmiedearbeit

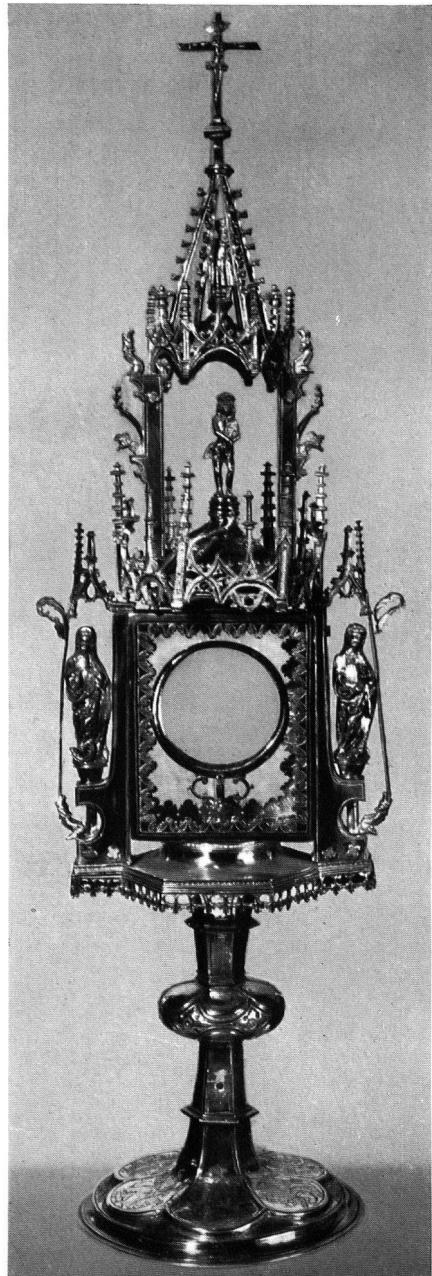


Abb. 20. Grauer Hintergrund, von dem
sich die Monstranz gut abhebt
(Mit Retouche)



Abb. 21. Monstranz auf spätgoti-
schem Gemälde des Berner
Nelkenmeisters