

Einleitung. Das zweite Original

Uns stehen die Reproduktionen, nicht die Originale in der Erinnerung.¹

Fotografien existieren als vielfältige Objekte. Auf ihnen dargestellte Kunstartefakte sind vielen, die mit ihnen arbeiten, präsenter vor Augen als die vermeintlichen Originale. Gegenwärtig gewinnen solche fotografischen Kunstreproduktionen an Eigenständigkeit, indem sie zunehmend als Erkenntnisinstrumente wertgeschätzt werden. Auch in Museen sind sie in großer Anzahl zu finden. Museen sind Orte, an denen die »kulturellen und materiellen Zeugnisse der Menschen im Sinne eines Archivs« versammelt und für »die folgenden Generationen« aufbewahrt werden sollen², wobei »[m]it der Sammlung als Basis [...] Museen als Archive der Dinge [dienen,] und als Foren gesellschaftlicher Diskurse«³.

In Museen befinden sich neben den aktiv gesammelten Objekten weitere, welche erstere strukturieren sollen. Hierzu zählen nicht nur schriftliche Dokumente wie Inventarbücher, Karteikarten oder archivierte Korrespondenz, sondern auch Bilder wie Reproduktionsfotografien. Dabei begann das fotografische Aufnehmen von Sammlungsobjekten wenige Zeit nach den zwei der Öffentlichkeit vorgestellten, wegweisenden fotografischen Verfahren 1839⁴; einige Museen fingen an, externen Unternehmen die Erlaubnis zum Fotografieren zu erteilen, andere stellten Fotograf:innen⁵ an und ließen Fotoateliers ein-

1 Grimm, »Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons (1892).«

2 Deutscher Museumsbund e. V., *Standards für Museen – Leitfaden*, 6.

3 Deutscher Museumsbund e. V., *Standards für Museen: Leitfaden*, 13.

4 Vgl. Talbot, *The Pencil of Nature*, vgl. Arago, »Bericht über den Daguerreotyp (1839),« 51.

5 In der vorliegenden Arbeit wird durchgehend mit dem Genderdoppelpunkt gegendert. Dabei ist mir bewusst, dass die Geschlechtsdiversität, die dieses Zeichen inkludieren möchte, im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts – also in dem Zeitraum, den die vorliegende Arbeit überwiegend erforscht –, noch nicht in dem gegenwärtigen Maße anerkannt war und der Einsatz dieses Zeichens an einigen Stellen dieser Arbeit historisch mehr als fragwürdig erscheint, beispielsweise wenn von Meister:innenhäusern berichtet wird, wo doch die handwerklichen Zünfte stark patriarchalisch strukturiert waren. Doch selbst hier gab es Ausnahmen und Frauen übten in bestimmten Jahrhunderten Zunftgewerbe aus (vgl. etwa Power, *Als Adam grub und Eva spann, wo war da der Edelmann?*; Ennen, *Frauen im Mittelalter*). Da sich die vorliegende Arbeit jedoch bis in die Gegenwart zieht, wäre es genauso fraglich, einen historischen Zeitpunkt festzulegen, ab wann eine Geschlechtsdiversität angesprochen werden soll, weil historisch zu jenem Zeitpunkt das soziokulturelle Verständnis dafür erwachsen war. Wo möglich, wird eine genderneutrale Sprache verwendet. Auf den Genderdoppelpunkt wird nur verzichtet, wenn wissentlich nur über ein Geschlecht geschrieben wird. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass um die Jahrhundertwende Frauen nur in Einzelfällen einer Ausbildung, einem Studium oder einem Beruf im Deutschen Reich – ausgenommen einer Lehrentätigkeit – nachgehen konnten. An Fallbeispielen werde ich jedoch immer wieder aufzeigen, dass Frauen durchaus arbeiteten, wenn auch nur in Ausnahmen in Führungspositionen.

richten. Jene Aufnahmen dienten nicht nur einer externen Illustrierung und Bekanntmachung der Sammlung oder zu Studienzwecken für das Fach Kunstgeschichte, sondern auch intern als Erweiterung der schriftlichen Inventarisierung. Dass dabei Reproduktionsfotografien zum Zeitpunkt der Aufnahme einen untergeordneten Stellenwert besaßen, ergab sich aus deren intendierter Funktion als vermeintliche visuelle ›Stellvertreter‹ für die auf ihnen dargestellten Sammlungsobjekte. In dieser Arbeit stehen jene ›Stellvertreter‹ im Vordergrund der Untersuchung, jedoch weniger in ihrer ehemaligen Funktion. Deren Materialität, schriftliche Hinweise auf Trägermaterialien sowie die Art und Weise der fotografischen Inszenierung der dargestellten Kunstobjekte verspricht neuen Erkenntnisgewinn, sodass sich ihr Stellenwert vom bloßen Stellvertreter zum eigenständigen Forschungsobjekt ändert.

Eine allgemeine Unsicherheit bei der Neubewertung und Fragen der Zuordnung solch fotografischer Kunstreproduktionen wird beim Betrachten einer Übersicht zum kulturellen Gedächtnis – jenem Speicher kultureller Praktiken, Texte und Bilder, die das menschliche Selbstbild prägen – der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann deutlich. Sie unterteilt das kulturelle Gedächtnis in einen aktiven Teil, in dem gesammelt wird, und in einen passiven des Ansammelns; zu dem ersten zählt sie unter anderem Museen und zu letzterem Archive.⁶ Bei Reproduktionsfotografien musealer Sammlungen fällt diese Zuordnung schwer, zählen sie nicht zur aktiven Sammeltätigkeit, sondern fallen bisher oft in den Bereich der Ansammlung. Um solch eine bis dato als Ansammlung wahrgenommene Objektgruppe nun aktiv in eine Sammlung zu übernehmen, bedarf es guter Argumentationen und eines wachen Blicks für den Stellenwert von Kunstreproduktionen. Zur Unsicherheit der Bewertung von Fotografien in Museen trägt der Umstand bei, dass ausgewählte von ihnen bereits aktiv gesammelt werden, andere jedoch Gebrauchsobjekte sind. So unterteilt die Fotohistorikerin Elizabeth Edwards zwischen Fotografien, die sich in anerkannten »collections« befinden, sowie solchen, die in »non-collections« aufbewahrt werden.⁷ Edwards und ihre Kollegin Siegrid Lien paraphrasieren die Problematik von Fotografien in Museen unter dem Titel der *Uncertain Images* in ihrem Sammelband.⁸ Edwards arbeitete mit diesem Begriff weiter und schrieb 2019: »Perhaps the root of photographs' uncertainty in institutions is their ambiguity in the key areas of disciplinary value hierarchy – uniqueness, preciousness, significance,

6 Assmann, »Archive im Wandel der Mediengeschichte.« 7 Abb. K214.

7 Edwards definiert diesen Begriff wie folgt: »They exist in a hierarchical relationship with other classes of objects and are often sequestered to the margins of curatorial practice and kept, that is, located, as ›archives‹, that is, outside the value systems of ›collections‹. And there are categories within non-collections, those that are recognized as having historical significance and are now subject to considerable historical analysis« (Edwards, »Thoughts on the ›Non-Collections‹ of the Archival Ecosystem«, 73.). Der Begriff der »non-collection« wird – neben weiteren – zentral in dieser Arbeit sein. Zur besseren Lesbarkeit wird er kursiviert, ist jedoch immer auf Elizabeth Edwards und die hier angegebene Quelle zurückzuführen.

8 Edwards und Lien (Hrsg.), *Uncertain Images*.

and material specificity. Photographs, as we have noted, exist as multiple originals.«⁹ Mit dem erweiterten Verständnis, dass Fotografien als multiple Originale existieren, öffnet Edwards den Raum für Fotografien, die sich neben den häufig vorzufindenden Abzügen in Kunstsammlungen ebenso in Museen befinden können – dann jedoch meist (noch) als Teil einer *non-collection*. Dazu zählen etwa Negative, Kontaktabzüge, Glasdiapositive, Kleinbilddias, Abdrucke, Ektachrome, Fotokopien bis hin zu hochauflösenden Scans oder Digitalfotografien unterschiedlichster fotografischer Genres.

In den letzten Jahrzehnten änderte sich die Wahrnehmung auf jene diversen fotografischen Objekte. Dazu trug vor allem die Zunahme digitaler Bilder seit der Entwicklung des World Wide Web und der grafischen Benutzeroberflächen (Graphical User Interface, kurz GUI) computerbasierter Medien bei. Ehemaliges fotografisches Gebrauchsmaterial gewann in dieser Zeit an Aufmerksamkeit und wurde vor dem Hintergrund des *Material Turn* auch auf seine Objekthaftigkeit und seinen Stellenwert im Gefüge eines Museums oder eines Archivs neu befragt; so auch die großformatigen Glasplattenegative von Wilhelm Weimar (1857–1917) im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (bei der Gründung Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe, heute kurz MK&G). Obwohl Negative, nach Edwards, seltener in fotografischen Sammlungen aufgenommen werden,¹⁰ entschied sich die Leiterin und Kuratorin der Sammlung Fotografie und neue Medien, Esther Ruelfs, diese ersten am Museum aufgenommenen Glasnegative aus dem Bestand des Fotoateliers zu entnehmen und in die Sammlung zu integrieren. Diese bewusste Entscheidung erweiterte den Sammlungsschwerpunkt der Reproduktionsfotografie, den Ruelfs in dem Katalog *ReVision: Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* und der gleichnamigen Ausstellung 2016 als einen von elf ermittelt hatte.¹¹ Der Umstand, dass Weimar nicht nur selbst fotografiert, sondern auch als einer der ersten in Deutschland aktiv Fotografien gesammelt und sie »mit einem historischen Bewusstsein«¹² betrachtet hatte, trug zu einer Untersuchung seiner eigenen Fotografien bei.

Der Titel dieser Publikation und der Ausstellung *Das zweite Original* spielt auf Walter Benjamins Originalitätsverständnis und den von ihm geprägten Begriff der Aura an. »Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen [...] Reproduzierbarkeit«, denn Echtheit entsteht durch »das Hier und Jetzt des Originals«¹³, so Benjamin in seinem kanonischen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbar-*

9 Edwards, »Thoughts on the ›Non-Collections‹ of the Archival Ecosystem,« 73.

10 Ebd., 74.

11 Schulze und Ruelfs (Hrsg.), *ReVision*, 2016.

12 Ruelfs, »Einführung,« 10.

13 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 13 f. Gearbeitet wurde hier mit der dritten Fassung jener Abhandlung von Benjamin, die erstmals 1974 in der von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser herausgegebenen Werkausgabe *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2 auf Deutsch veröffentlicht wurde, wobei hier aus einem Nachdruck, der 2016 im Reclam-Verlag erschien, zitiert wird.

keit, verfasst 1935. Fotografien seien also per se einer Echtheit entzogen, wobei Benjamin hier Ausnahmen nannte; fotografische Kunstreproduktionen gehören jedoch keinesfalls dazu. In der Möglichkeit einer massenweisen Reproduktion sah Benjamin dann auch den »Verfall der Aura«¹⁴. Dieser Verweis auf den Verlust der Aura des vermeintlichen Originals eines Kunstobjekts durch massenweise hergestellte Reproduktionen ist bis in die gegenwärtigen Debatten in den Digital Humanities um die Erweiterungen des Zugangs zu musealen Sammlungen im Web ein weit verbreiteter Topos.¹⁵ Die in den Museen aufbewahrten Kunstobjekte sollen mithilfe dieses Topos geschützt und bewusst abgegrenzt werden von den Reproduktionen – im Web in Form von Digitalisaten. Dabei scheint sich ein »Sicherheitsabstand« durch hochauflösende farbige Darstellungen in 2D und 3D zum vermeintlichen Original zu verringern.¹⁶ Der Umstand, dass dieser Abstand jedoch per se gegeben ist, sobald eine Fotografie nicht nur als Bild, sondern auch als Objekt betrachtet wird, führte zu diesem provokanten Titel. Weimars fotografische Kunstreproduktionen als Originale zu bezeichnen, hinterfragt den ersten Blick auf sie, der deren intendierte Funktion als Reproduktion der dargestellten Objekte sieht. Was auf einen zweiten Blick erkennbar wird, ist Hauptbestandteil meiner Arbeit, wozu vor allem die Ausführung, die Einstellungen, die Inszenierung, die räumlichen Gegebenheiten im Museum, aber auch der Anspruch an sie zählen. Der zweite Blick lässt das Glasnegativ zu einem eigenständigen (Forschungs-)Objekt werden und damit zu einem zweiten Original.

Unter dem ersten Direktor des MK&G, Justus Brinckmann (1843–1915), wuchs die kunstgewerbliche, aber auch die grafische Sammlung des in den 1870er Jahren neu gegründeten Museums rasant an. Brinckmann sammelte Kunsthandwerk von der Antike bis zur Gegenwart, regional, aus Teilen des neu gegründeten Deutschen Reichs, aus Europa sowie viele Kunstobjekte aus Japan. Sein erster Mitarbeiter war der Graveur, Zeichner und spätere Fotograf Wilhelm Weimar. Zunächst zeichnete er die Sammlungsobjekte des MK&G, Ende des 19. Jahrhunderts erlernte er autodidaktisch das Fotografieren. Als bald fotografierte Weimar die Sammlungsobjekte, darunter kleine Geldbüchsen aus Metall, Teller von

14 Ebd., 17.

15 Bis in die 2020er Jahre wurden Konferenzbeiträge, die digitale Zugänge zu musealen Sammlungen analysierten oder eigene Visualisierungen vorstellten, mit jenem Vorwurf des »Auraverlusts« konfrontiert. Dieser Vorwurf diente vor allem der Abgrenzung zum physischen Objekt und damit einhergehend der Rechtfertigung der physischen Museen, bei deren Besuch sich Besuchende kontemplativ in ein Kunstwerk versenken könnten – im Gegensatz zu einem Digitalisat, das dies nie bieten könnte (vgl. beispielhaft Rautenberg, »Städel Museum«).

16 Caraffa, »Einleitung.« 16. Caraffa nutzt diesen Begriff, um darzustellen, dass durch die zunehmend auf Simulation beruhenden digitalen Verfahren und der Digitalfotografie im Speziellen eben jener »Sicherheitsabstand«, wie er etwa bei Schwarz-Weiß-Reproduktionen im Vergleich mit den vermeintlichen Originalen noch allein durch die unterschiedliche Farbigkeit bestand, sich immer mehr verringere.

erlesenen Porzellanservices, massive Truhen und Schränke sowie schimmernde Lackarbeiten. Über 1700 fotografische Kunstreproduktionen nahm er auf Glasnegativen während seiner Anstellung auf.¹⁷ Sie bilden den Quellenkern dieser objektbasierten Forschungsarbeit (»Practice-led Research«¹⁸). Von diesem Bestand ausgehend trug ich im Rahmen meiner Forschungstätigkeit (2017–2019) Abzüge, Abdrucke und Diapositive, die sich an unterschiedlichen Stellen und Ordnungssystemen noch im MK&G befinden, zusammen. Sie bilden den erweiterten Untersuchungsgegenstand.

Die räumliche Verstreutheit und die fehlende Inventarisierung jener multiplen Originale, die auf der Grundlage der Negative Weimars entstanden, führten innerhalb des komplexen Museumsgefüges hinter den Ausstellungsräumen zu einer intensiven Suche. Zu Beginn der Forschungstätigkeit lagerten die Glasnegative Weimars im Keller, wo sie in der Obhut eines Mitarbeiters der Fotoverwaltung waren und zum Teil noch bei Reproduktionsanfragen aktiv genutzt wurden. An dieser Stelle lagerten jedoch nicht nur Weimars überschaubare 1700 Negative, sondern mehr als 50 000 Glasplattennegative, die bis in die 1950er Jahre am MK&G aufgenommen worden waren. Darüber hinaus befinden sich bis in die Gegenwart in den Büroräumen der Fotoverwaltung eine Vielzahl an Ektachromen. Hierbei handelt es sich um Kodak-Filme zur Herstellung von Farbdias, die ab den 1950er Jahren verkauft wurden. Jene im MK&G aufgenommenen Negative der Sammlungsobjekte sind in Aufnahmebüchern gelistet, wobei die ersten Aufnahmebücher Weimars verschollen sind, obwohl sie in den 2000er Jahren noch eingesehen worden waren.¹⁹ Nur ein Teil des Aufnahmebuchs von 1906 bis 1912 wurde als Fotokopie in den Akten der ehemaligen Leiterin der Sammlung Fotografie und neue Medien Gabriele Betancourt Nuñez ausfindig gemacht.²⁰ Während die erschlossenen Negative Weimars gegenwärtig, unter konservatorisch angemessenen Gesichtspunkten inventarisiert und digitalisiert, der Sammlung Fotografie und neue Medien angehören, befinden sich die anderen Negative und Ektachrome des ehemaligen Fotoateliers in ihrem ursprünglichen

17 Rund tausend weitere Negative belichtete Weimar im Rahmen der um 1900 begonnen Denkmalinventarisierung, die Brinckmann als Erstem oblag. Jene Negative Weimars befinden sich heute im Staatsarchiv Hamburg. Sie sind nicht Teil der Untersuchung der vorliegenden Arbeit.

18 »Practice-led Research is concerned with the nature of practice and leads to new knowledge that has operational significance for that practice. The main focus of the research is to advance knowledge about practice, or to advance knowledge within practice. In a doctoral thesis, the results of practice-led research may be fully described in text form without the inclusion of a creative outcome« (Candy, »Practice Based Research: A Guide«, 3).

19 Diesen Hinweis verdanke ich einem Gespräch mit Olaf Matthes, Historiker und Leiter der fotografischen Sammlung und des Archivs am Museum für Hamburgische Geschichte, im Jahr 2017. Er teilte mir mit, 2002 für eigene Recherchen zumindest eines der Aufnahmebücher noch gesichtet zu haben. Von diesem fertigte er teilweise Fotokopien an.

20 Betancourt Nuñez (ehemals Philipp), MK&G Archiv, Verwaltungsordner der Sammlung Fotografie und neue Medien »Wie die Photographie ins Museum kam ... Justus Brinckmann, Wilhelm Weimar und die Photographie.«

Kontext. Gegenwärtig werden neue Kunstreproduktionsfotografien digital aufgenommen und gespeichert, wodurch neben dem physischen Ort ein weiterer digitaler Ort der Speicherung entsteht.

Die historischen, auf Untersatzkarton aufgezogenen Abzüge Weimars und ihm folgender Fotograf:innen, von mir als Fotokartons bezeichnet, werden im Folgenden als Teil einer *non-collection* nach Edwards Definition geführt, da sie über das gesamte Museum verteilt sind und ihr Umfang nicht erfasst ist. Sie befinden sich vor allem in den Büroräumen der einzelnen Abteilungen, zum Teil aber auch, aus Platzmangel oder wenn sie von den Sammlungsleitenden als Gebrauchsmaterial aussortiert worden sind, auf dem Dachboden. Allen gleich ist die Anordnung in Hängeregisterschränken, wobei keine Inventarisierung einen Überblick über die Fülle der Fotografien bietet.

Weitere Orte des Wissens und der Inventarisierung sind im MK&G zum einen das Hausarchiv (MK&G Archiv), in dem Schriftdokumente aufbewahrt werden, die bis zur Gründungsphase des MK&G der 1860er Jahre zurückreichen, und zum anderen ein zentraler Inventarraum, in dem die Inventar-, die Lagerbücher sowie die Karteikarten der kunstgewerblichen Sammlungsobjekte aufbewahrt sind; im 21. Jahrhundert löste die digitale Datenbank diese physische Erfassung ab. Die Inventarbücher der Sammlung Fotografie und neue Medien sowie der Sammlung Grafik und Plakat befinden sich hingegen in den jeweiligen Abteilungen. Die Abteilung Fotografie und neue Medien beinhaltet darüber hinaus ein umfangreiches Aktenarchiv, das Vorgänger:innen von Ruelfs – Fritz Kempe (1909–1988) und Betancourt Nuñez – anlegten.²¹ Darüber hinaus befindet sich im MK&G eine öffentliche Fachbibliothek.

Die Untersuchung des historischen Stellenwertes der fotografischen Kunstreproduktionen Weimars, deren sich ändernder durch die Anerkennung der Glasnegative als eigenständige Forschungsobjekte, die Frage nach der Beibehaltung ihres neu gewonnenen Stellenwertes im Digitalen sowie die Einordnung Weimars als Fotograf und Brinckmanns als Kunsthistoriker innerhalb der sich wandelnden wissenschaftlichen Tugenden bilden, neben der Kernanalyse des Bestands der Glasnegative, die Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit. Eine Hauptthese, die es zu überprüfen gilt, ist die Annahme, dass auch die fotografischen Kunstreproduktionen Weimars von seinen Zeitgenoss:innen – ebenso wie Fotografien naturwissenschaftlicher Phänomene und Beobachtungen – als »epistemic images« wahrgenommen wurden, ein Begriff, den die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston prägte: »An epistemic image is one made with the intent not only of depicting the

21 Intern werden die Ordner Fritz Kempes auch als »Fritz-Kempe-Archiv« geführt, ergänzt durch eine Nummerierung, die Kempe den Ordnern gab. In dieser Arbeit werden jedoch alle MK&G Archivquellen im Literaturverzeichnis unter MK&G Archiv geführt, auch wenn diese fotografischen Akten räumlich separiert sind vom allgemeinen MK&G Archiv.

object of scientific inquiry but also of replacing it. A successful epistemic image becomes a working object of science, a stand-in for the too plentiful and too various objects of nature.«²². Sollte sich diese These bestätigen, würde dies bedeuten, dass nicht nur in den Naturwissenschaften, sondern auch in der Kunstgeschichte der Jahrhundertwende und darüber hinaus nach der Herstellung eben jener »epistemic images«, die als Ersatz für die gezeigten Kunstobjekte dienen sollten, gestrebt wurde.

Mithilfe der Methode des Bild- und Objektpurenlesens in Weimars Negativen, aber auch in den vielfältig daraus hervorgegangenen Fotografien soll jene These geprüft werden. Nach Sybille Krämer ist eine Eigenschaft der Spur, dass sie unabsichtlich hinterlassen wurde. An ihr »zeigt sich das Vorbeigegangensein von jemanden oder von etwas«; daraus folgert sie: »Die Anwesenheit der Spur zeugt von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat.«²³ Eine weitere Eigenschaft der Spur sei, dass sie sich am Material zeige. Dass die Spurlesenden bei ihrer Tätigkeit bestimmte »Interessen und [...] Zwecke« verfolgen, bedeutet Krämer zufolge, dass sie selbst Teil eines Dispositivs sind, in dem sie sich performativ bewegen²⁴; meine eigene Forschung kann also nur als Momentaufnahme begriffen werden, als »quasi geronnene Wissenspraktik[en]«.²⁵

Im Fall des Spurenslesens an Weimars Negativen werden vor allem die bildinhärenten Herstellungspuren im Vordergrund der Untersuchung stehen, die zusätzlich zu den dargestellten Sammlungsobjekten zu sehen sind. Diese Fokussierung auf Spuren des Herstellungsprozesses der Kunstreproduktionen verwendet den Begriff der Spur weniger in dem in Fotografie-Diskursen gebräuchlichen Sinne eines materiellen »Abdruck[s] in die Emulsion«²⁶. Vielmehr sollen an den vermeintlichen Abdrücken die Spuren untersucht werden, die Aufschlüsse über die Einstellungen und Inszenierung der Sammlungsobjekte bieten. So soll erstens ein lebendiger Einblick in das fotografische Handwerk um 1900 gewonnen werden. Zweitens untersuche ich den Anspruch, den Brinckmann an diese Fotografien stellte, um anhand seiner und anderer Aussagen herauszufinden, ob sie als »epistemic images« nach Daston zu verstehen sind. Hierfür werden vor allem die Fotokartons mit den Abzügen von Weimars Negativen hinzugezogen. Die Abzüge selbst sind nur ein Teil des Untersuchungsgegenstands. Ebenso untersucht werden die Gebrauchsspuren und die Beschriftungen auf Vorder- und Rückseite.

Die Methode der Spurensuche an den multiplen Originalen, die im MK&G verstreut aufgespürt wurden, und das Einbeziehen ihrer Materialität sowie ihrer Herstellungs- und

22 Daston, »Epistemic Images,« 17 f.

23 Krämer, »Was also ist eine Spur?«, 14 ff; Vgl. auch Krämer, Kogge, und Grube, *Spur*; Ginzburg, »Spurensuche. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.«

24 Krämer, »Was also ist eine Spur?«, 15.

25 Imeri und Schneider, »Historische Ethnografie als reflexiver Forschungsmodus,« 214.

26 Rosalind Krauss, zit. nach Müller, »Fotografie und Abdruck,« 205.

Gebrauchsspuren trägt zu einem Wandel in der Wahrnehmung und zum Teil des Stellenwerts bei, der durch den Begriff des »Foto-Objekts«²⁷ ausgedrückt wird, der 2015 von dem gleichnamigen Forschungsprojekt geprägt wurde.²⁸ Eine der beteiligten Institutionen war die Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut (kurz Photothek KHI). Die Leiterin Costanza Caraffa sah die Stärke des Begriffs darin, dass er die Fotografien zugleich dynamisch und »unstable not only in their historical but also in their current dimension«²⁹ werden lasse. Der Begriff verdeutlicht, dass Archive oder auch Sammlungen keine eingefrorenen Ordnungssysteme sind, in denen die einzelnen Objekte einen beständigen Platz zugeschrieben bekommen haben. Vielmehr sind sie Orte, an denen Objekte gehandhabt werden. An den Objekten werden von den Beteiligten Spuren hinterlassen, die aufgrund der Materialität wieder zu einer Fährte werden können. Vor diesem Hintergrund werden Weimars Negative und die von ihnen abgeleiteten Fotografien (Abzüge, Diapositive, Abdrucke in Publikationen) sowie seine Reproduktionszeichnungen auf der Bild- und der Objektebene untersucht.

Für die Untersuchung der Bildebene scheint mir eine Beobachtung der Bildtheoretikerin Silke Müller zielführend. Bei der Untersuchung beschrieb sie Philippe Dubois' Ansatz, »das fotografische Bild als indexikalisches Phänomen zu definieren«, zusammenfassend: »[T]rotz aller Nähe des fotografischen Objekts zum Objekt [bleibt] auf der Fotografie eine Distanz im Raum und in der Zeit.«³⁰ »Beim fotografischen Index ist das Zeichen nie und nimmer das Ding«³¹, heißt es bei Dubois. Die Untersuchung dieser Distanz auf den *Foto-Objekten* Weimars, die zwischen dem dreidimensionalen Kunstobjekt der Sammlung des MK&G und der Reproduktionsfotografie entsteht, soll dazu dienen, den spezifisch fotografischen Blick Weimars auf die Kunstobjekte herauszuarbeiten. Damit verbunden ist auch der Anspruch an die Fotografien, der mit den Aufnahmen in Zusammenhang stand. Die zu untersuchende »Distanz« könnte also auch Weimars Expertise offenlegen und zeigen, inwiefern die Fotografien von Wissen durchwirkt sind. Zu einer solchen Feststellung kommen nämlich Daston und der Wissenschaftshistoriker Peter Galison in Bezug auf naturwissenschaftliche Atlasbilder: »Diese Bilder stehen anstelle von Dingen, aber sie sind schon durchmischt mit Wissen über diese Dinge. [...] Natur, Wissen, und Erkennender überschneiden einander in diesen Bildern, den sichtbaren

27 Auch der Begriff des »Foto-Objekts« ist für die vorliegende Arbeit zentral und wird daher im Folgenden kursiviert, ist jedoch immer auf das gleichnamige Forschungsprojekt und die im Rahmen dessen herausgegebenen Publikationen zurückzuführen.

28 Bärnighausen u. a. (Hrsg.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives*; Bärnighausen u. a. (Hrsg.), *Foto-Objekte*. Siehe auch: Kunsthistorisches Institut Florenz. »Foto-Objekte«. URL <https://www.mprl-series.mpg.de/media/studies/12/studies12.pdf>.

29 Caraffa, »Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive,« 16.

30 Müller, »Fotografie und Abdruck,« 207.

31 Phillipe Dubois, zit. nach ebd.

Spuren der Arbeit am Verstehen der Welt.«³² Wird der im Zitat verwendete Begriff der *Natur* durch den Begriff *Kunst* oder *Kunstobjekt* ersetzt, so können auch Weimars Kunstreproduktionen als solche mit Wissen durchwirkten Bilder untersucht werden. Weimars spezifisches Wissen anhand meiner objektbasierten Forschung wieder freizulegen, ist der Anspruch dieser Arbeit. Darüber hinaus soll der Einbezug der Materialität und der Untersuchung des Gefüges jener *Foto-Objekte* innerhalb eines Museums zu neuen Erkenntnissen beitragen, die jenseits der vermeintlichen Abbildung der Kunstobjekte und deren Untersuchung liegen.

Eine stilistisch verwendete Methode soll jener selbst erlebten Wechselwirkung zwischen Forschung, Konzeption und Inszenierung der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen* in der vorliegenden Publikation Rechnung tragen ▸ *Vorwort*. Hierfür wird die in den Kultur- und Sozialwissenschaften verbreitete, wenn auch zum Teil kritisierte, Methode autoethnographischer Berichte genutzt. In einem Überblicksartikel schrieben die Kulturanthropologinnen Andrea Ploder und Johanna Stadlbauer, dass es sich hierbei nicht nur um eine Forschungsmethode, sondern auch um eine spezifische »Form wissenschaftlichen Schreibens« handelt: »Die Forschenden beschreiben und analysieren darin ihre eigene gelebte Erfahrung, um auf diesem Weg soziale und kulturelle Phänomene zu verstehen«³³. Das mit jener Textform verbundene Ziel sei nicht, »in der Forschung gewonnene Erkenntnisse zu transportieren, sondern Erkenntnisprozesse bei den RezipientInnen auszulösen: Der Prozess des Verstehens endet demnach nicht mit der Produktion des Textes[,] sondern erst mit dem sinnlichen, emotionalen Erleben der jeweiligen LeserInnen«³⁴. Um die Erfahrung einer räumlichen Aneignung im Rahmen eines Ausstellungsrundgangs sowie eigene Irritationen bei der Erschließung des Bestands zu vermitteln, beginnt jedes Kapitel (mit Ausnahme des Einführungskapitels I.) mit einer individuellen Reflexion. Diese lädt die Lesenden auf einen Streifzug durch die 2019 bis 2020 am MK&G gezeigte Ausstellung ein.

Dadurch, dass jene autoethnographischen Berichte aus der Erinnerung entstanden, ich die Doppelrolle der Kuratorin und zugleich einer Ausstellungsbetrachterin einnehme, beschreibe ich möglicherweise Verbindungen, die andere Besuchende anders wahrnehmen. Relativiert wird diese Perspektive durch die Einordnung, dass meine eigene Wahrnehmung, von der ich einzig und allein berichten kann, durch »den kollektiven Stil des Denkens«³⁵ situiert ist. So können diese scheinbar subjektiven Berichte nicht nur als »Störfaktor[,] sondern [als] eine unverzichtbare und theoretisch begründete Erkenntnisquelle« angesehen werden; die »Idee, man könne mit der richtigen Herangehensweise ein abschließendes und methodisch abgesichertes Verständnis eines Phänomens sicherstel-

32 Daston und Galison, *Objektivität*, 58.

33 Ploder und Stadlbauer, »Autoethnographie und Volkskunde?« 376.

34 Ebd., 377.

35 Fleck, »Schauen, sehen, wissen (1947),« 161.

len³⁶, wird durch den poststrukturalistischen Ansatz autoethnografischer Berichte auch in der vorliegenden Arbeit zur Disposition gestellt.

Drei Forschungsstränge werden innerhalb der sechs Kapitel verfolgt und ineinander verflochten. Weimars Glasnegative oder andere Kunstreproduktionen von ihm (Handzeichnungen, historische Abzüge auf Untersatzkartons, autotypische Abdrucke in Publikationen, Glasdiapositive) bilden immer den Ausgangspunkt. Im ersten Strang wird die Einordnung der *Foto-Objekte* Weimars vorgenommen (Kapitel II bis V). Davon ausgehend werden im zweiten Strang Weimar und Brinckmann vor dem Hintergrund der sich wandelnden »epistemischen Tugend[en]«³⁷ der (Natur-)Wissenschaften als Wissenschaftler eines bestimmten Typus verortet (Kapitel III bis V). Im dritten Strang werden die Nutzungskontexte sowie der Wandel des Stellenwerts der fotografischen Kunstreproduktionen vom Ende des 19. bis hin in die Gegenwart im 21. Jahrhundert untersucht (Kapitel IV bis VI).

Im ersten Strang liegt der Fokus auf Weimars fotografischen und zeichnerischen Reproduktionen, die er im Rahmen seiner Anstellung am MK&G von 1883 bis 1915 anfertigte. In einer ersten Detailanalyse wird der erschlossene Bestand der Glasnegative (950 von 1700 Negativen) in seiner Motivfülle untersucht. Auswertungen der dargestellten Objekte sollen zunächst einen Überblick über seine fotografische Tätigkeit im Rahmen seiner Anstellung bieten. Während der Erforschung wurde deutlich, dass Weimar parallel für drei Tätigkeitsfelder – Reproduktionsfotografien der Sammlungsobjekte im MK&G, der Denkmalinventarisierung sowie für ein Archiv gefälschter Kunstobjekte – Aufnahmen anfertigte \supset II. **Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars**. Ebenso wird eine Verortung Weimars als Persona vorgenommen, die bis dato »im Schatten der international wahrgenommenen Hamburger Schule der Kunstfotografie um 1900 bisher noch wenig Beachtung gefunden hat«³⁸, wie Ruelfs den wissenschaftlich-dokumentarisch arbeitenden Fotografen von jener Strömung unterschied. Von der fotografischen Tätigkeit, die er ab Ende 1897 ausübte, wird nochmals weiter in die Vergangenheit zurückgeblickt, um den Medienwechsel Weimars und damit am MK&G – vom Zeichnen zum Fotografieren – einzuordnen \supset III. **Zeichnen oder Fotografieren**. Daran anschließend wird Weimars fotografischer Spielraum anhand der Einstellungen und der Inszenierung von dreidimensionalen Kunstobjekten untersucht \supset IV. **Die Einstellungen** \supset V. **Die Inszenierung**.

Ausgehend von dem Umstand, dass Weimar das Darstellungsmedium Ende des 19. Jahrhunderts wechselte, steht im zweiten Strang die Frage nach der dahinterliegenden Intention im Vordergrund. Dass Brinckmann und Weimar innerhalb eines bestimm-

36 Ploder und Stadlbauer, »Autoethnographie und Volkskunde?« 391, 401.

37 Daston und Galison, *Objektivität*, 18.

38 Ruelfs, »Einführung,« 9.

ten wissenschaftlichen Dispositivs agierten, soll anhand einer Verortung innerhalb der von Daston und Galison ermittelten sich wandelnden »epistemischen Tugenden« gezeigt werden: »Diese drei Tugenden nennen wir [...] Naturwahrheit, mechanische Objektivität und geschultes Urteil.«³⁹ Dass die beiden Wissenschaftshistoriker:innen naturwissenschaftliche Atlasbilder zur Grundlage ihrer Untersuchung machten, in der vorliegenden Arbeit jedoch fotografische Kunstreproduktionen der Untersuchungsgegenstand sind, wirft die Frage auf, ob oder inwieweit Weimar und Brinckmann überhaupt im Feld dieser drei *epistemischen Tugenden* verortet werden können. Wesentlich scheint hier der Anspruch Brinckmanns, der zum Wechsel führte: In einem Schlüsselzitat für diese Arbeit prägte er nicht nur den Begriff »einwandfreie Dokumente« anbieten zu wollen für eine »Kunstgeschichte, die zu machen sein wird«⁴⁰, sondern er führte in den Vortragsnotizen von 1903 eine Unterscheidung von Zeichnungen, die lediglich »Surrogate« seien, und Fotografien, die als »Rohstoff« der Forschung dienen, ein.⁴¹ Jene Aussagen lassen Brinckmann in der Nähe von (Natur-)Wissenschaftler:innen erscheinen, die Daston und Galison als Fallbeispiele ihrer Argumentation ausfindig machten. So wird hier der Versuch unternommen, auch Brinckmann als Kunsthistoriker und Weimar als sein ausführender Fotograf innerhalb jener drei *epistemischen Tugenden* zu verorten. Die *Tugenden* werden jeweils in einem Kapitel im Vordergrund der Analyse stehen \supset III Zeichnen oder Fotografie-
ren vor dem Ideal der Naturwahrheit \supset IV. Mechanische Objektivität \supset V. Geschultes Urteil. Zugleich wird der Versuch unternommen, Indizien der Übertragung der naturwissenschaftlichen *Tugenden* in die Kunstgeschichte zu ermitteln.

Der dritte Strang untersucht die Nutzungskontexte von fotografischen Kunstreproduktionen um 1900 bis in die Gegenwart. Besonderes Augenmerk gilt den Abzügen und Abdrucken der Weimar'schen Negative. Als erstes wird der Wechsel von Grafiken zu gedruckten Fotografien in den Jahresberichten des Museums um die Jahrhundertwende nachvollzogen \supset III. Rohstoff Fotografie. Surrogat Zeichnung. Es folgt die Untersuchung von auf Karton aufgelegten Abzügen, die vielfältige Einsatzgebiete hatten, darunter in

39 Daston und Galison, *Objektivität*, 18. Diese drei »epistemischen Tugend[en]« sind in den weiteren Kapiteln zentral. Zugunsten der Lesbarkeit wird auf Anführungszeichen bei den Begriffen »Naturwahrheit«, »mechanische Objektivität« und »geschultes Urteil« sowie »epistemische Tugend« verzichtet und sie werden kursiviert, jedoch sind sie immer auf die Publikation *Objektivität* von Daston und Galison zurückzuführen.

40 Justus Brinckmann, zit. nach Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf«, 169. Dabei ist dieses Zitat aus einem stenografischen Bericht entnommen. Der Historiker Matthes führt es in seiner Fußnote wie folgt aus: »Vorlegung eines Teiles des Hamburger Denkmalarchivs und Darlegung der bei dessen Zusammenstellung befolgten Grundätze durch Herrn Direktor Brinckmann« in: Vierter Tag für Denkmalpflege. Erfurt 25. und 26. September 1903. Stenographischer Bericht, Berlin, 1903. S. 151–158, hier 152–153« (Matthes, *Stadt Bild Wandel*, 247). Der Begriff der »einwandfreie[n] Dokumente« wird zentral in dieser Arbeit sein. Zur besseren Lesbarkeit wird er ebenfalls kursiviert, ist jedoch immer auf den stenografischen Bericht zurückzuführen, aus dem Matthes zitiert.

41 Brinckmann, »Vortrag in Erfurt 26. 09. 1903 (Vierter Denkmalpflege-tag)«, 10.

Kunstgewerbemuseen wie dem MK&G, \supset IV. **Einwandfreie Dokumente?**, in (Kunst-)Gewerbeschulen sowie in der kunstgeschichtlichen Lehre und Forschung – ein Fach, das sich disziplinär beinahe zeitgleich zur Fotografie etablierte⁴² \supset V. **Das Sehen schulen**. Ob als Fotorepositorium, Vorbilder-, Abbildungs- oder Lehrsammlung im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts bezeichnet, die in ihnen versammelten Bildmedien wurden von den Nutzenden (Auszubildende, Handwerker:innen, Studierende, Kunsthistoriker:innen u. a.) meist als unscheinbar bis unsichtbar in dem Sinne wahrgenommen, dass weniger die Rahmung zählte als das scheinbare Fenster, das sie zu öffnen schienen – eine Metapher, die bereits in der Renaissance aufkam.⁴³ Ziel ist es, einen Wandel in der Wahrnehmung der Fotografien offenzulegen, unter anderem durch die Ermittlung der um 1900 intendierten Nutzung. Die Analyse des Stellenwerts von Reproduktionsfotografien wird bis in den digitalen Raum fortgesetzt, in dem sie in Form sogenannter Digitalisate – was sowohl digitalisierte oder digitale Bilder als auch Scans und andere Formen umfasst – sichtbar werden \supset VI. **Fenster – Foto-Objekt – Digitalisat**.

Im Kapitel VI. wird vertiefend – insbesondere mit Blick auf Weimars nun als Sammlungsobjekte gewertete Glasnegative – gefragt, ob jene *Foto-Objekte* ihren neuen Stellenwert auch im Digitalen beibehalten und wenn ja, mit welchen Methoden. Zusätzlich wird die Darstellungsweise von musealen Online Sammlungen untersucht, in denen fotografische Kunstreproduktionen eine gesteigerte Präsenz haben. So sind Digitalisate in einer ungesesehenen Fülle in Online Sammlungen von Museen oder in übergeordneten digitalen Bibliotheken wie der Europeana zu finden; wobei sie erneut vor allem die dargestellten Objekte repräsentieren sollen. Eingebunden sind sie in ein gestaltetes GUI einer Online Sammlung. Die Frage, die sich anschließt, ist: Mit welchen Methoden und historischen Vorläufern präsentieren die gestalteten GUIs die musealen Sammlungen und für welches Publikum sind sie gestaltet? Während auf der Ausstellungsfläche in Museen immer nur ein Bruchteil von Sammlungen inszeniert wird, soll bei einer Online Sammlung eine größere Fülle, gar eine gesamte Objektsammlung, allen Interessierten zugänglich gemacht werden. Anhand eines Vergleichs der sich standardisierenden Dokumentationsformen Ende des 19. Jahrhunderts mit den GUIs von musealen Online Sammlungen wird das Zugänglichkeitsversprechen kritisch erörtert \supset VI. **Verbindungslinien**. Abschließend wird anhand einer eigens für die Negative Weimars entwickelten digitalen Visualisierung namens *Close-Up Cloud*⁴⁴ der Versuch unternommen, einen Zugang anzubieten, der ein freieres Explorieren ermöglicht und deren material- und sammlungsspezifischen Charakteristika

42 Vgl. Preziosi, *Rethinking art history*; Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*.

43 Vgl. Leon Batista Alberti, zit. nach Sukale, »Zentralperspektive und Fensterparadigma,« 168.

44 Studierende der Fachhochschule Potsdam, der Universität Potsdam sowie der Kunsthochschule Weissenhof in Berlin entwickelten unter der Leitung von Marian Dörk (UCLAB Potsdam) und meiner kunstwissenschaftlichen Betreuung diese Visualisierung. Sie wurde im Rahmen der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen* veröffentlicht und war ein entscheidender Teil dieser Prä-

erfahrbar macht – hier etwa der hohe Detailgrad oder die durchschimmernde Materialität
 ↘ VI. Explorieren im Digitalen.

So spannt sich im Mikrokosmos der Weimar'schen Reproduktionsfotografien, die hier erstmals erforscht werden, ein Bogen, der von der Erschließung der Glasnegative über die Spurensuche an den Abzügen, Abdrucken, Glasdiapositiven und Zeichnungen bis hin zur Datenbankeinbettung und visuellen Aufarbeitung reicht. Ausgedehnt wird der Bogen durch einen Blick auf die vorherrschenden *epistemischen Tugenden* in den Naturwissenschaften sowie Weimars und Brinckmanns Verortung in diesen. Mithilfe der Erforschung der Nutzungskontexte von fotografischen Kunstreproduktionen um 1900 soll geprüft werden, ob das Fach der Kunstgeschichte ebenfalls »objektive Bilder«⁴⁵ forderte, wie es Daston und Galison für die Naturwissenschaften feststellten. Die Fortsetzung der Nutzungskontexte bis in die Gegenwart prüft die Wahrnehmung digitaler Bilder, im Speziellen der Kunstreproduktionen, die den Besuchenden von Online Sammlungen noch einmal in größerer Fülle als in den physisch angelegten fotografischen Abbildungssammlungen begegnen.

sensation, ist zugleich aber auch online frei verfügbar. Im Zeitraum von 2017 bis 2019 entstand aus einer ersten Idee ein funktionsfähiger Prototyp. Ein ausführlicher Artikel zur *Close-Up Cloud* wurde 2020 veröffentlicht (Junginger u. a., »The Close-up Cloud«).

⁴⁵ Daston und Galison, *Objektivität*, 138.