

II.

Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K16-18

Der Leuchttisch

Ein weißer, langer, aus sich heraus leuchtender Tisch empfängt die Vorbeiziehenden. Akkurat liegen auf ihm, Kante an Kante, 122 Negative von derselben Größe. Sie zeigen einzigartige Sammlungsobjekte; in Gruppen angeordnet, wird zugleich eine Wiederholung der Form erkennbar. Krüge und Kannen, einander zugewandt, begrüßen sich, eine Renaissance-Madonna thront neben einem buddhistischen Relief, ein Aquamanile in Form eines Löwen aus Norddeutschland schaut zu einem Räuchergefäß in Form einer Mandarin-Ente aus Japan. Objekte, die sich im Museumsalltag nicht begegnen, obwohl sie unter einem Dach versammelt sind, treten auf dem Leuchttisch in Beziehung zueinander; es entsteht eine Installation.

Die Tiere befinden sich in guter Gesellschaft, neben gefälschten und originalen Porzellanfiguren. Die Fotografien zeigen die Objekte gleichwertig und unterschiedslos. Ein ungeübtes Auge erhält kaum einen Anhaltspunkt dafür, ob eine Fälschung oder ein Kunstobjekt abgebildet ist [Abb. S. 59 \(K16–K18\)](#). In der Mitte des Tisches sind Objektgruppen auf je einem Negativ inszeniert. Hier scheint den Fotografien bereits ein Wissen über die Kunstobjekte eingeschrieben zu sein, denn Auswahl und Anordnung wirken bewusst gewählt. Auch entstehen Panoramen, indem mehrere Negative eine große Szenerie eröffnen. Einzelne Detailaufnahmen, die auf dem Leuchttisch zusammengesetzt sind, zeigen einige Kunstobjekte im Verhältnis größer als andere [Abb. K17](#). Während die Kannen, Porzellanfiguren, Räuchergefäße, Objektgruppen und Detailansichten vor einem ruhigen, monochromen Hintergrund dargestellt sind, entsteht auf dem letzten Drittel des Leuchttisches ein Gewirr an Formen [Abb. K18](#). Sichtbare Beschriftungen und Hilfsmittel vermitteln ein lebendiges Bild des fotografischen Handwerkes und den damit verbundenen Herausforderungen bei der Herstellung von Reproduktionsfotografien dreidimensionaler Kunstobjekte. Bei diesen Aufnahmen treten zu den im Vordergrund platzierten Kunstobjekten weitere Elemente hinzu, die den Bildausschnitt bestimmen. Dies reicht von einfachen Konstruktionen, dem Stellen, Legen oder Hängen, bis hin zu die Fotografie stark dominierenden Hintergründen, sodass die gezeigten Objekte nur noch eine Nebenrolle einnehmen. Auch Spuren am Material des Glasnegativs selbst werden sichtbar: Retuschen, Sprünge, Risse oder doppelte Platten können entdeckt werden. Gerade sie verdeutlichen, wofür physische Objekte stehen: für eine Haptik, eine eingeschriebene Zeitlichkeit, die Besuchende hier, wenn auch nicht taktil, so doch visuell erfahren können.

Der Leuchttisch bildete das Herzstück der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen*, die von Dezember 2019 bis Juli 2020 im MK&G zu sehen war [Abb. S. 62 \(K19\)](#). Ich kuratierte hier in Zusammenarbeit mit Esther Ruelfs erste Forschungsergebnisse der im Entstehen begriffenen, hier vorliegenden Publikation.

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K19

K19

Ausstellungsansicht »Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen«, Eingangsbereich mit Leuchttischen (beschreibend), 2020

© Henning Rogge, Digitale Fotografie

Wilhelm Weimar

Der Leuchttisch bietet einen Einblick in Wilhelm Weimars fotografische Kunstreproduktionstätigkeit am MK&G, mit der er Ende des 19. Jahrhunderts begann. Ab 1883 arbeitete er für das Museum als Zeichner; zunächst auf Tagegeldbasis (diätarisch), ab 1888 dann als angestellter Assistent und erster fester Mitarbeiter.¹⁶⁴ Der 1857 geborene Sohn eines Glasermeisters aus Wertheim (Baden) konnte das Gymnasium besuchen und absolvierte anschließend eine Lehre als Graveur. Zusätzlich besuchte er die Kunstgewerbeschule, in der er Kurse für geometrisches und architektonisches Zeichnen, das Entwerfen von kunstgewerblichen Objekten, Flächenmalerei, Freihandzeichnen und weitere Klassen belegte.¹⁶⁵ Arbeitete er zunächst im Bereich der Bauplanung und Zeichnung in Baden, so folgte er 1882 einem Ruf nach Hamburg, wo er in einer Werkstatt Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten anfertigte.¹⁶⁶

Brinckmann wurde auf den Zeichner aufmerksam und holte ihn an das MK&G. Seine Kernaufgabe war die zeichnerische und später die fotografische Erfassung der Sammlungsobjekte. Darüber hinaus katalogisierte er den wachsenden Bibliotheksbestand, schrieb Briefe, half bei Ausstellungsvorbereitungen und ihm oblag der Verkauf der Publikationen des Museums.¹⁶⁷ 1914 erhielt er den Titel des Professors aufgrund seiner wissenschaftlichen und kunsthistorischen Erschließung früher Hamburgischer Daguerreotypien. Zu seinen Lebzeiten war er eine bekannte und geschätzte Persönlichkeit Hamburgs¹⁶⁸, doch bisher ist er kaum in das Blickfeld der Forschung geraten.¹⁶⁹ Er ist vor allem als Sammler von Daguerreotypien und Autor der Publikation *Die Daguerreotypie in Ham-*

164 o. A., »Tabellarischer Lebenslauf Johann Wilhelm Weimar,« MK&G Archiv. Sammlung Fritz Kempe. 61 W Weimar.

165 Vgl. Betancourt Nuñez, »Weimar, Johann Wilhelm,« 375.

166 Vgl. Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an Oberbürgermeister Bender in Breslau,« MK&G Archiv, Wilhelm Weimar Personal-Akten 1898.

167 Vgl. ebd.

168 Posthum richtete das MK&G eine Gedächtnisausstellung für Weimar aus. Unter den Kondolenzschreiben und Nachrufen in diversen Zeitungen befinden sich auch Trauerbekenntnisse der höchsten Senatsmitglieder, die zum Teil auch der Trauerfeier 1917 beigewohnt hatten. Im Staatsarchiv Hamburg befindet sich in der Personenakte Weimars eine Kladde mit den gesammelten Nachrufen auf Weimars Tod (»Weimar, Wilhelm (Prof., Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe, geb. 03. 12. 1857 in Wertheim am Main, gest. 25. 06. 1917 in Hamburg),« StAHbg. 731-8_A 773).

169 Die ausführlichste Arbeit verfasste bisher Annika Sellmann. In ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit gibt sie einen Überblick über Weimars fotografische Bilder, die sich im MK&G befinden, darunter: fotografische Kunstreproduktionen, die Naturaufnahmen, die Aufnahmen der Denkmalinventarisierung, die Dokumentation der Ausstellungsräume sowie die Diapositive (vgl. Sellmann, *Archiv, Inventar, Speicher*). Einen Einblick in Weimars Aufnahmen, die im Rahmen der Denkmalinventarisierung entstanden, bietet der Artikel: Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf.« Ein Artikel zu Weimars Pflanzenaufnahmen erschien 2017 von Esther Ruelfs und Annika Sellmann (vgl. Ruelfs und Sellmann, »Wilhelm Weimar's Plant Photographs: Botanical Documents, Decorative Objects, or Autonomous Artworks?«). In dem 2016 erschienenen Katalog *ReVision: Fotografie im Museum für Kunst und Ge-*

burg 1839–1860 einem kleinen Kreis bekannt.¹⁷⁰ Heute wird Weimars Werk neu in den Blick genommen, vor allem seine Pflanzen- und Reproduktionsfotografien.

Weimars künstlerisch-dokumentarische Arbeit fand im Rahmen seiner Anstellung statt, denn »seine Lebensarbeit mußte dem Amt gewidmet bleiben«¹⁷¹, wie Brinckmann betonte. Hier fertigte er Reproduktionszeichnungen der kunstgewerblichen Sammlungsobjekte an, die Brinckmanns Publikationen illustrierten. So finden sich kurz nach Weimars Anstellung im MK&G erste Grafiken von ihm in den Jahresberichten; für den 1894 erschienen Museumsführer fertigte er allein über 430 Zeichnungen an.¹⁷² Ab 1897 begann er, die Sammlungsobjekte fotografisch abzubilden. Zur gleichen Zeit arbeitete er für die im Aufbau begriffenen Archive der Denkmalinventarisierung und der gefälschten Kunstobjekte; zwei Nebentätigkeiten Brinckmanns. Arbeitete sich Weimar in neue Bereiche ein, so tat er dies mit vollem Einsatz:

Schwer war es ihm, sich neuen Aufgaben zuzuwenden; denn er kannte sich – er wußte, was ihm das Neue bedeutete, wenn es ihn einmal erfasst hatte. Und doch hat er seine Tätigkeit zweimal ganz neu eingestellt – damals als er Ende der neunziger Jahre sich der Photographie zuwandte, und in den letzten Lebensjahren, als er die Neuordnung der umfangreichen Museumsbibliothek in die Hand nahm.¹⁷³

Die Vermittlung seines autodidaktisch erlernten Wissens über Fotografie war Weimar ein Anliegen: Er veröffentlichte Artikel in Zeitschriften und bot im Rahmen des vielfältigen Vortragsprogramms des MK&G 1909 und 1910 ein fotografisches Praktikum an. In sechzehn Terminen behandelte er die Grundlagen der fotografischen Technik – vom Apparat über Objekte, Einstellungen, Negativverfahren bis hin zu Papieren und Kopierverfahren.¹⁷⁴

Neben den Reproduktionszeichnungen und -fotografien fertigte er wenige Auftragsarbeiten, wie kalligrafische Urkunden und Einladungen, Natur- und Aktskizzen, an. Letztere zeugen zum einen davon, dass er die Aktklasse der Gewerbeschule besuchte, die nur

werbe Hamburg wird Weimar mehrmals erwähnt und Ruelfs hebt ihn vor allem als einen in seiner Zeit herausragenden Fotohistoriker hervor (vgl. Ruelfs, »Einführung,« 10; vgl. Schulze und Ruelfs (Hrsg.), *ReVision: Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*; vgl. Hauswald, »(K)eine ›Kunstgeschichte machen‹ – Von der Kunstreproduktion zum fotografischen Objekt«).

¹⁷⁰ Vgl. Weimar, *Die Daguerreotypie in Hamburg, 1839–1860*.

¹⁷¹ Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an Oberbürgermeister Bender in Breslau,« MK&G Archiv, Wilhelm Weimar Personal-Akten 1898.

¹⁷² Insgesamt konnten im Rahmen des dreijährigen PriMus-Programms über 350 seiner Zeichnungen im MK&G ausfindig gemacht werden ▽ III. Grafische Kunstreproduktionen.

¹⁷³ Heyden, *Wilhelm Weimar [gestorben am 25. 06. 1917]*.

¹⁷⁴ Vgl. Oberschulbehörde. Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten (Hrsg.), *Bericht/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: über das Jahr 1909*, 116.

den Kunstmaler:innen vorbehalten war,¹⁷⁵ zum anderen davon, dass er gerne freier arbeitete, als es seine Anstellung ermöglichte ↗ Abb. K20–K22. Immer wieder ging er Tätigkeiten nach, die außerhalb seiner Anstellung lagen. Dazu zählte etwa seine erste Publikation *Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100–1812 an Stein- Bronze- und Holzplatten*.¹⁷⁶ In dem 1898 erschienenen Folioband versammelte er Beispiele, in denen »die Schrift als Ornament zur Füllung einer Fläche oder Frieses«¹⁷⁷ verwendet wurde, anhand einer Zusammenstellung von Abrieben von Grabsteinen. Denn für die Herstellung von Urkunden benötigte er Vorbilder, die er sich durch eigene Forschungsreisen zusammenstellte. Ebenso arbeitete er eine eigene Frakturschrift aus, die nach seinem Tod gesetzt wurde.¹⁷⁸

Während seine kalligrafischen Aktivitäten auf historischen Rückgriffen beruhten, sind seine freieren, fotografischen Arbeiten überaus zeitgenössisch. Dies zeigt sich im Besonderen bei den Pflanzenfotografien. 1901 erschien Weimars Publikation *Blumen-Aufnahmen nach der Natur photographiert*.¹⁷⁹ Im knappen Vorwort zeigt sich, dass Weimar zwar einen künstlerischen Anspruch verfolgte, zugleich aber die Grenzen der fotografischen Technik auslotete, indem er mit den sensibler werdenden Platten experimentierte. Er sprach hier von einer »möglichst stofflichen Wiedergabe der Natur« auf den Fotografien und versuchte, die »malerische Wirkung der Blumen« mithilfe warmer, monochrom-grauer Hintergründe an das natürliche Grün der Natur anzupassen.¹⁸⁰ Gleichzeitig zeigt sich in diesem Vorwort, dass Weimar auf die praktische Umsetzung bedacht war. Er berichtet detailliert von der verwendeten farbempfindlichen Platte, mit der sowohl die Weißtöne der Blumen – er fokussierte sich auf weiße Blumen, »weil diese die Formen unbeeinflusst durch die sonst bunten Farben am deutlichsten zum Ausdruck« bringen würden – als auch die grünen Blätter in den richtigen Helligkeitswerten auf der Platte erscheinen würden.¹⁸¹ Das Anlegen des Herbariums sollte der kunstgewerblichen Gestaltungslehre dienen, die

175 Vgl. Harms, »Stagnation und Fortschritt,« 42.

176 Weimar, *Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte von ca. 1100–1812 an Stein- Bronze- und Holzplatten*.

177 Ebd., Vorwort.

178 Der Schriftgießer ordnete Weimar dabei wie folgt ein: »Er hat zwar nicht wie Eckmann etwas ganz Neues geschaffen, aber er hat wie Otto Hupp und Heinz König aus alten, guten, stets schön bleibenden Vorbildern die Formen seiner Buchstaben entwickelt und ich glaube, dass die ›Weimar-Schrift‹ überall dort Beifall finden wird, wo man Wert auf etwas Urwüchsiges, auf echt deutschen Charakter in Schriftformen legt« (Henzsch & Hense »Brief an Richard Stettiner bezüglich der ›Weimar-Schrift‹,« MK&G Archiv, Sammlung Fritz Kempe. 61 W Weimar). Die nationalistisch klingende Einordnung Weimars scheint hier eher auf die Unterteilung von Historismus und Jugendstil zu beruhen, als auf eine rechte Gesinnung anzuspüren.

179 Vgl. Weimar, *Blumen-Aufnahmen nach der Natur photographiert*.

180 Ebd., Vorrede.

181 Ebd. In der ersten Ausgabe der fotografischen Zeitschrift *Deutscher Camera-Almanach. Ein Jahrbuch für Amateur-Photographen* beschrieb Weimar 1905 fortführend seine Technik und sein Vorgehen bei den künstlerischen Blumenaufnahmen (vgl. Weimar, »Über photographische Blumenaufnahmen nach der Na-

mit dem in voller Blüte stehenden Jugendstil eine Formsprache entwickelte, welche die Strukturen der Natur als Vorlage für neue Ornamente benutzte. Die Fotografie war hier ein geeignetes Hilfsmittel, um nicht direkt in der Natur arbeiten zu müssen, aber deren Formen so authentisch wie möglich studieren zu können. In Abgrenzung zu Aufnahmen anderer Fotograf:innen und Maler:innen rückte Weimar »jedoch die starre, tektonische Form der Pflanzen in den Hintergrund und vermittelt[e] einen Eindruck von ihrer organischen Lebendigkeit und Dynamik«¹⁸², wie Ruelfs anlässlich der Ausstellung seiner Blumenaufnahmen betonte. Hier entstand ein Vorlagenwerk, das nicht mehr »Typisierungen des pflanzlichen Organismus mit Aufbau- und Konstruktionsplänen« vorsah, wie es noch von dem bekannten Lehrer für Dekorationsmalerei Moritz Meurer (1839–1916) an der Königlichen Schule des Kunstgewerbemuseums in Berlin angestrebt worden war.¹⁸³ Da Weimar einzelne Pflanzen isolierte, auf Retusche weitestgehend verzichtete und die ästhetischen Formen in den Vordergrund der Aufnahmen rückte, sehen Sellmann und Ruelfs eine Verbindung zu und Vorwegnahme von Albert Renger-Patzschs (1897–1966) Fotografien der 1920er und 1930er Jahre; bei diesen Aufnahmen betone Renger-Patzsch vor allem eine objektive Sicht auf die ebenfalls separierten Pflanzen.¹⁸⁴ Die sachlich-reduzierten Pflanzenaufnahmen Weimars waren also seiner Zeit voraus; weder strebte er eine Konstruktionslehre der Pflanzen noch eine künstlerische Wirkung mithilfe aufwendiger Retuschen und Drucktechniken an, wie es die Fotograf:innen der um 1900 vorherrschenden Bewegung des Piktorialismus verfolgten.¹⁸⁵ Weimars Aufnahmen scheinen hier in

tur«). In der *MKG&G Sammlung Online* können die Aufnahmen als Digitalisate betrachtet werden (<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de> Filter: Künstler/in/Hersteller: Wilhelm Weimar, Sachgruppe: Naturfotografie; zuletzt abgerufen am 16.09.2022. 2025 wurde die bis dato separierte Online Sammlung in die Webseite des Museums integriert. Seitdem lassen sich die Blumenaufnahmen filtern über die Schlagworte: Fotografie und neue Medien, Wilhelm Weimar, Fotografie, Positivverfahren).

¹⁸² Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, »Herbarium. Wilhelm Weimar,« URL: <https://www.mkg-hamburg.de/de/ausstellungen/archiv/2015/herbarium-wilhelm-weimar.html>. 2015 wurden in der Ausstellung *Herbarium. Wilhelm Weimar. Fotografie im Kontext* im MK&G erstmals rund 40 Blumenaufnahmen Weimars gezeigt und in Bezug zu bekannteren Pflanzenfotografien gesetzt.

¹⁸³ Thümmler, »Historisch oder Natürlich? Vorlagenwerke für einen neuen Stil,« 29.

¹⁸⁴ Vgl. Ruelfs und Sellmann, »Wilhelm Weimar's Plant Photographs: Botanical Documents, Decorative Objects, or Autonomous Artworks?,« 45–48.

¹⁸⁵ Hamburg war ein Zentrum der Bewegung des Piktorialismus. In den von Alfred Lichtwark und dem Kaufmann und Sekretär des Amateur-Photographen-Vereins Ernst Juhl (1850–1915) organisierten *Jahresausstellungen des Amateurfotografenvereins* in der Hamburger Kunsthalle lag durch Juhl ein Fokus auf dieser Bewegung, die die Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel etablieren wollte, was ihr gelang. Diese Fotografien werden daher auch als Kunstfotografien bezeichnet. Juhl sammelte Kunstfotografien »der von Alfred Stieglitz vertretenen Strömung der amerikanischen Avantgarde und stürzte sich in Europa in heftige Diskussionen, in denen er für die Wagnisse einer piktorialistischen Elite warb« (Poivert, »Ernst Juhl: ein »europäischer Stieglitz«,« 127). 1915 stand Juhls Sammlung zum Verkauf. Das MK&G erwarb einen Großteil, sodass neben Weimars Daguerreotypen diese Kunstfotografien einen weiteren Schwerpunkt der fotografischen Sammlung des Museums bilden. Weitere Literatur zu Juhl findet sich bei: Juhl, *Aufsätze zur Kunstphotographie aus der Zeitschrift »Photographische Rundschau,«* Juhl, *Internationale Kunstphotogra-*

dem Sinne dokumentarisch zu sein, wie die Kunsthistorikerin Renate Wöhrer den Begriff für die 1930er Jahre herausarbeitet: Seine Fotografien bilden einen »Überschneidungsraum von künstlerischen und nicht-künstlerischen Elementen«¹⁸⁶.

Ebenfalls um die Jahrhundertwende stieß Weimar auf die frühen Inkunabeln der Fotografie: die Daguerreotypen. In der 1900 stattfindenden Vortragsreihe *Die Photographie im Dienste der Industrie* wollte er das fotografische Medium historisch einführen, wobei er die Daguerreotypen des Hamburger Lichtbildkünstlers Carl Ferdinand Stelzner (1805–1894) entdeckte, die er bewunderte und die ihn dazu anregten, »im stillen«¹⁸⁷ auf die Suche nach weiteren hamburgischen Daguerreotypist:innen zu gehen. Diese Suche war erfolgreich und bei einer Vielzahl von Vorträgen gab er 1911 erste Einblicke in seine Forschung, führte in das Werk weiterer Daguerreotypist:innen ein, verwies auf Verfallsspuren und stellte restauratorische Verfahren zur Wiederherstellung fleckig gewordener Daguerreotypen vor.¹⁸⁸ Die öffentlich stattfindenden Vorträge führten zu einem großen Zuwachs der fotografischen Sammlung des MK&G: Hatte Weimar bis 1910 80 Daguerreotypen zusammengetragen, so kamen in den nächsten drei Jahren 149 hinzu.¹⁸⁹ Bei den Vorträgen prüfte er auch das Interesse an einer wissenschaftlichen Publikation, die 1915 unter dem Titel *Die Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860: ein Beitrag zur Geschichte der Photographie* erschien.¹⁹⁰ Weimar erkannte hier die Medialität und Historizität der Fotografie zu einem sehr frühen Zeitpunkt an. Zugleich stellte er sie nicht nur aus, sondern sammelte die Daguerreotypen für ein Kunst(gewerbe)museum; auch hier war er seiner Zeit voraus.¹⁹¹ Ähnlich wie bei den Pflanzenaufnahmen hatte Weimar ein »Interesse an einer unverfälschten Fotografie« und stellte »bei seiner Betrachtung der Daguerreotypie letztlich Qualitäten in den Mittelpunkt, die später als die Eigengesetzlichkeit des Me-

phien 1 und 2; Kunstgewerbemuseum Berlin (Hrsg.), *Sonderausstellung Sammlung Ernst Juhl in Hamburg zur Geschichte der künstlerischen Photographie*; Kloth, Ernst Juhl; Kruse, *Kunstphotographie um 1900*.

186 Wöhrer, »Einleitung«, 12.

187 Weimar, *Die Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860*, Vorwort.

188 Ebd.; vgl. Weimar, »Die Daguerreotypie und ihre Ausübung in Hamburg;« Weimar, »Fleckig gewordene Daguerreotypen und deren Wiederherstellung.« In einem 2018 erschienen Artikel ordnen die Restauratorin Marjen Schmidt und der wissenschaftliche Mitarbeiter am MK&G Sven Schumacher unter anderem Weimars restauratorische Maßnahmen ein und geben Einblicke in die umfangreichen Restaurierungsprozesse von Daguerreotypen im 21. Jahrhundert (vgl. Schmidt und Schumacher, »Lebens- und alterswahre Bildnisse«).

189 Vgl. Schmidt und Schumacher, »Lebens- und alterswahre Bildnisse«, 39.

190 Vgl. Weimar, *Die Daguerreotypie in Hamburg, 1839–1860*.

191 Um die Jahrhundertwende war Hamburg ein vitaler Ort der Fotografie, denn nicht nur für das MK&G sammelte, erforschte und stellte Weimar Daguerreotypen aus, sondern auch in der Hamburger Kunsthalle fanden regelmäßig Amateurfotografieausstellungen statt, wobei auch hier vor allem die Kunstfotografie der Piktoralist:innen gezeigt wurde. Im Gegensatz zum MK&G wurden diese Fotografien in der Kunsthalle lediglich ausgestellt, jedoch nicht erworben (vgl. Lichtwark, *Die Bedeutung der Amateur-Photographie*). Im MK&G wurden Fotografien also zu einem sehr frühen Zeitpunkt bewusst gesammelt, lange bevor in den 1970er Jahren das Medium Einzug in den Kunstmarkt und die Kunstmuseen hielt (vgl. Ruelfs, »Einführung«, 10).

diums oder als das genuin Fotografische angesprochen«¹⁹² werden sollten. Im Gegensatz zu den Pflanzenfotografien, den Reproduktions- und Architekturfotografien, die im Rahmen seiner Anstellung als Assistent im MK&G entstanden, arbeitete Weimar bei dieser selbst gewählten Untersuchung wissenschaftlich und forschend; die daraus resultierende Publikation *Die Daguerreotypie in Hamburg 1839–1860* rechtfertigt damit auch seinen spät erhaltenen Professorentitel.

Weimar widmete sich also dem Medium der Fotografie und der Technik des Fotografierens auf vielfältige Weise: Das Spektrum reicht von einer dokumentarischen und künstlerisch-ästhetischen Praxis über die Erfindung technischer Hilfsmittel¹⁹³ bis hin zu einer kunsthistorisch-wissenschaftlichen Arbeit. Weimars Tätigkeit sowie der Ankauf der Sammlung Juhl 1916 bilden den Grundstein dafür, dass im MK&G eine der ersten aktiv angelegten Fotografiesammlungen Deutschlands in einer öffentlichen Institution entstand und so das Medium Fotografie als solches in den Fokus rückte.

Weimars Fotografien wirken sachlich und dokumentarisch. Dabei setzte er sich in seinen Ausführungen bewusst von professionellen Fotograf:innen und deren Salonkameras ab und betonte, dass er mit einfachsten Mitteln gearbeitet habe.¹⁹⁴ Trotz dieser Abgrenzung und dem Umstand, dass er Autodidakt war, arbeitete er – im Rahmen seiner Möglichkeiten am MK&G – **5. Die Inszenierung** – professionell. Seine Pflanzenaufnahmen sind dagegen durchaus der Amateurfotografiebewegung zuzuordnen. Weimar kann demnach als professioneller Amateur bezeichnet werden, denn diese Zuschreibung verortet ihn zwischen Berufs- und Amateurfotograf:innen. Sein akribischer und genauer Wesenszug war dabei eine Eigenschaft, die bei dem Versuch der Herstellung objektiver Bilder hilfreich war **4. Mechanische Objektivität**.

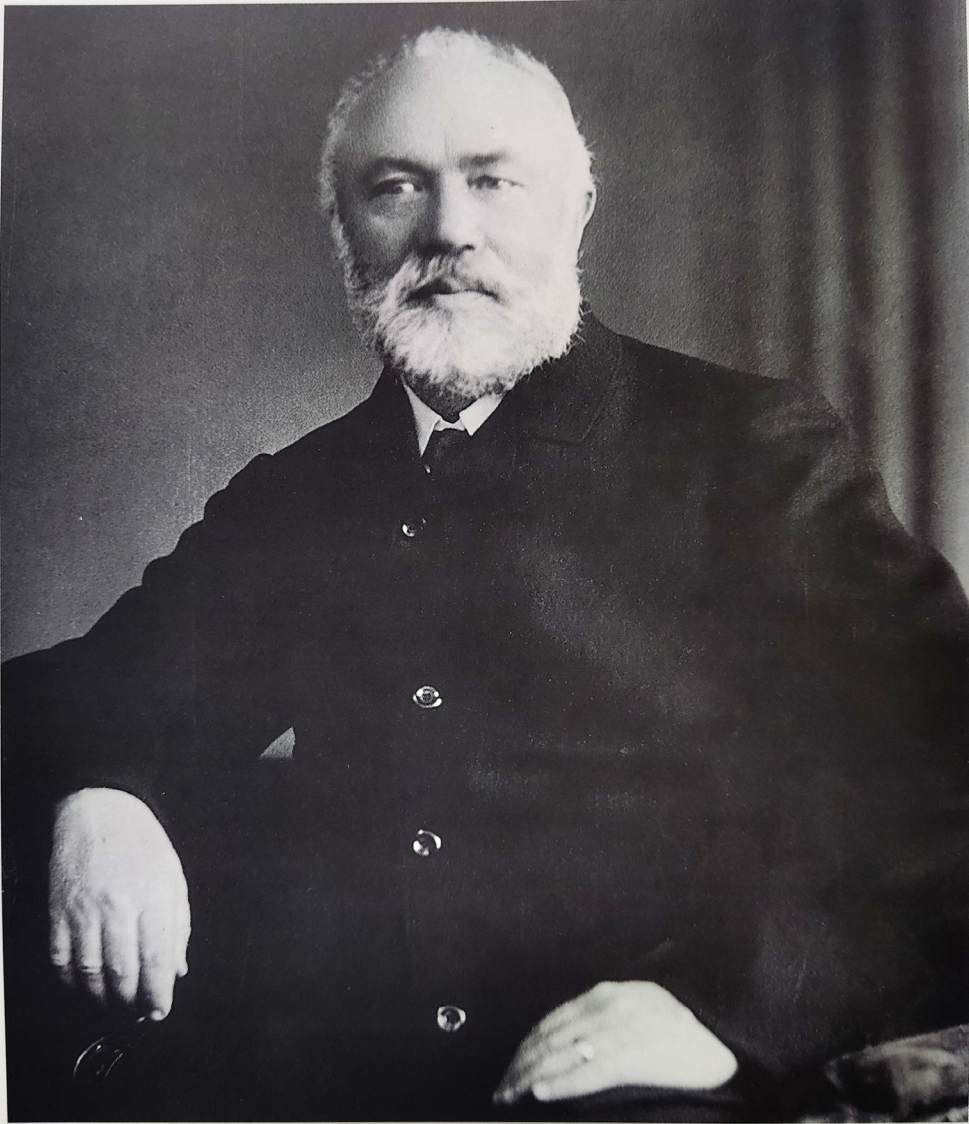
Auf einem der wenigen fotografischen Porträts zeigen sich zugleich Charakterzüge Weimars **7 Abb. S. 69 (K23)**. Er trägt kurzes, weißes Haar, einen gestutzten Bart und sein Gesicht spiegelt Humor wider. Seine schwarze Jacke sitzt akkurat. Interessant ist, dass hier nicht nur der Kopf, sondern auch die Hände herausstechen. Kopf und Hand gehen nicht nur auf dem Porträt eine Symbiose ein; Weimar verband auch darüber hinaus Theorie und Ausführung. Dies zeigt sich an einigen Aussagen seiner Zeitgenossen: Da ist die Rede von einem von »Intelligenz und künstlerischem Geschmack getragenen vollem Verständnis von Form und Technik«, vom »intelligente[n] und gewissenhafte[n] Eingehen auf die Grundlagen« sowie von einer »Liebe zur Sache, [einem] Aufgehen in [der] gestellte[n] Aufgabe und volle[r] seelische[r] Befriedigung, wenn die Lösung gelungen – das, und nicht nur Weimars Talent, ist die aus dem Charakter entspringende Erklärung für die Höhe von Weimars wiedergebender Kunst«.¹⁹⁵ »Sein heiteres Wesen, fröhliche Arbeits-

192 Schmidt und Schumacher, »Lebens- und alterswahre Bildnisse«, 38.

193 Vgl. Weimar, »Ein Hilfsmittel zur Verhütung von Überstrahlungen bei Architekturaufnahmen.«

194 Vgl. ebd., 462.

195 Heyden, *Wilhelm Weimar* [gestorben am 25. 06. 1917].



29 Wilhelm Weimar (1857–1917), um 1900

K23

K23

Wilhelm Weimar (1857–1917), um 1900 (Bildunterschrift), 2004 (Scan 2022)

Unbekante:r Fotograf:in, Papier, Rasterdruck (hier Scan), 16,0 × 13,5 cm (Bildmaß), in: David Klemm, *Von den Anfängen bis 1945, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Bd. 1, S. 55, Abb. 29.

weise, seine Hilfsbereitschaft haben ihm überall die Herzen gewonnen«, heißt es in einem Artikel des Heimatkundlers Otto Langguth (1878–1968).¹⁹⁶

Mit diesen Eigenschaften stellte Weimar eine Bereicherung für das MK&G und insbesondere für Brinckmann dar, wie in der Trauerrede als Zitat Brinckmanns hervorgehoben wurde: »Wenn es mir gelungen ist, das Museum zu einem gewissen Ansehen unter seinesgleichen zu erheben, so verdanke ich dies in mannigfacher Hinsicht jenem, meinem ältesten Mitarbeiter.«¹⁹⁷ Mit der polemischen Einschätzung, »wer einen Brinckmann gekannt hat, wird verstehen, wie gerne sich ein Weimar ihm unterordnete und ihm mit allen Kräften willig diente«, verweist Langguth lediglich auf das hierarchische Verhältnis der beiden Männer, das über die Jahrzehnte Bestand hatte.¹⁹⁸ Dabei ließ Brinckmann Weimar auch Raum, seiner eigenen Forschung nachzugehen; ein Umstand, den Langguth nicht erwähnte, auf den Brinckmann jedoch schon zu Lebzeiten verwies.¹⁹⁹ Das Verhältnis beruhte auf Wertschätzung und Arbeitsteilung.²⁰⁰ Die theoretisch-kunsthistorische Arbeit Brinckmanns wurde ergänzt, ausgeführt oder zeichnerisch übersetzt durch Weimar. Dessen anpackende, praktisch-künstlerische Art trieb die Verwirklichung von Brinckmanns Zielen voran. Während Brinckmann eine umfassende Vision des Museums hatte, konnte Weimar sich in Nischen einarbeiten und hier Expertise erlangen. Beide waren vor allem dem Historismus zugewandt, auch wenn der eine ab 1900 ebenso Jugendstilobjekte ankauft und der andere mit seinen sachlichen Pflanzenaufnahmen Entwicklungen der 1920er Jahre vorwegnahm.

In seinen Artikeln, Briefen und vor allem in seinem Bildwerk erwies sich Weimar als talentierter und zugleich geübter Zeichner, der technikaffin, begeisterungsfähig, anpackend, erforschend und experimentierend arbeitete. Sein praktisch gewonnenes Wissen teilte er in zahlreichen Artikeln mit. Ausgehend von der hier beschriebenen Persönlichkeit

¹⁹⁶ Langguth, »Professor Wilhelm Weimar (1857–1917)«, 311. Diese Quelle ist durchaus kritisch zu betrachten, denn der Artikel wurde während des Nationalsozialismus ausgearbeitet und gedruckt. So ist es wenig verwunderlich, dass Langguth eine Ahnenfolge erstellte und die »arischen« Wurzeln Weimars nachzeichnete. Darüber hinaus bietet der Artikel aber auch Einblicke und Einschätzungen zu Weimar, die zeitlich noch nah an seiner Lebzeit waren und doch bereits etwas Abstand hatten, sodass sie hier als eine der wenigen Quellen, die nach seinem Tod erschienen, Verwendung findet.

¹⁹⁷ Heyden, *Wilhelm Weimar [gestorben am 25. 06. 1917]*.

¹⁹⁸ Langguth, »Professor Wilhelm Weimar (1857–1917)«, 309.

¹⁹⁹ Vgl. Brinckmann, »Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler«, 79.

²⁰⁰ In einer Korrespondenz betonte Brinckmann 1898 Weimars fehlende wissenschaftliche Expertise: »Weit entfernt, Weimar hieraus einen Vorwurf zu machen, muß ich es vielmehr anerkennen, daß er in richtiger Selbsterkenntnis der ihm mangelnden wissenschaftlichen Unterlagen vermieden hat, auf jenem Gebiete zu dilettieren. Sein überaus großer Fleiß hat sich stets nur auf Gebieten bethätigt, auf denen er sicheren Boden unter den Füßen fühlte. In der Erkenntnis seiner Schwächen hat er seine Stärke gefunden und ist für denjenigen Zweig der Museumsarbeit, für den seine Vorbildung und wohl auch seine Neigungen ausreichen und Erfolg versprechen, zur Vollkommenheit gediehen« (Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an Oberbürgermeister Bender in Breslau«, MK&G Archiv, Wilhelm Weimar Personal-Akten 1898).

und dem Interesse an einer sachlich-dokumentarisch und zugleich künstlerisch-ästhetischen Fotografie, untersucht die vorliegende Arbeit, ob diese Einordnung auch auf Weimars fotografische Kunstreproduktionen zutrifft.

Reproduktionsfotografie seit 1839²⁰¹

Weimar begann sich zu einem Zeitpunkt der Fotografie zuzuwenden, als bereits seit über sechzig Jahren mit dem Medium experimentiert und wesentliche Verbesserungen eingeführt worden waren. Reproduktionen finden sich dabei schon unter den ersten überlieferten fotografischen Aufnahmen. Der Begriff Reproduktionsfotografie reiht sich in bereits etablierte Reproduktionsmedien, wie etwa Reproduktionsstiche, ein. Der Begriff wirkt zunächst wie ein Pleonasmus, da die meisten grafischen und fotografischen Verfahren per se reproduzierbar, also vervielfältigbar, sind. Hierbei geht es jedoch nicht um die Vervielfältigung auf zweiter, sondern auf erster Ebene: Vor- und Abbild sollen einander gleichen. Bei der Übertragung findet zugleich ein Übersetzungsprozess – von einem in ein anderes Medium – statt. Das heißt, trotz intendierter Annäherung unterscheiden sich Vorbild und Abbild voneinander. Sowohl grafische als auch fotografische Reproduktionen bedienen beide Ebenen von Reproduzierbarkeit im Sinne einer Vervielfältigung und zugleich einer Vermittlung des Vorbilds.²⁰²

Unter den ersten Berichten und Vorstellungen über das Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Medium der Fotografie finden sich bereits wegweisende Ausführungen über Reproduktionsfotografien. »Epistemisch neu ist, und diese Neuigkeit war um 1839 als Sensation beschrieben worden, dass die flüchtigen Camera-obscura-Bilder gespeichert werden können«²⁰³, bemerkte die Fototheoretikerin Herta Wolf 2010. Nicéphore Niépce (1765–1833) gilt als erste Person, der es gelang, ein Camera-obscura-Bild zu fixieren. Aus dieser Möglichkeit der Fixierung entsprang die »Idee eines durch die Fotografie beding-

²⁰¹ William Henry Fox Talbot datiert den Beginn der Fotografie in der Vorgeschichte von *The Pencil of Nature* auf das Jahr 1839: »[...] and therefore, though the Daguerreotype was not so entirely new a conception as M. Daguerre and the French Institute imagined, and though my own labours had been still more directly anticipated by Wedgwood, yet the improvements were so great in all respects, that I think the year 1839 may fairly be considered as the real date of birth of the Photographic Art, that is to say, its first public disclosure to the world« (Talbot, *The Pencil of Nature*, 12). Talbots eingeführtes Bild der Geburtsstunde wird oft geteilt, denn einer Geburt geht etwas voraus. Es impliziert, dass das Jahr 1839 nicht die Stunde null der Fotografie war, sondern zu jenem Zeitpunkt eine Entwicklung zum ersten Mal öffentlich präsentiert wurde (vgl. Brusius, *Fotografie und museales Wissen*, 25).

²⁰² Vgl. Rebel, *Druckgrafik*, 261 f.

²⁰³ Wolf, »Es werden Sammlungen jeder Art entstehen. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität,« 39 f. Eine knappe Beschreibung der Camera obscura sowie anderer optischer Apparate siehe: Bexte, »Optische Apparate und Repräsentation« sowie ausführlicher: Kemp, *The science of art*.

ten natürlichen Abdrucks der Dinge der physikalischen Wirklichkeit«; da ein Camera-obscura-Bild »zeigt, was in der realen Welt (oder vor der Kamera) ist«, müsse auch »das fotografische Bild, indem es einen *Abdruck* des Bildes in der Kamera bewahrt, was in der realen Welt *ist*«, ein wirklichkeitsgetreues sein.²⁰⁴

Die ersten Verfahren der Fotografie, die einer großen Öffentlichkeit bekannt wurden, waren die Daguerreotypie, benannt nach seinem Erfinder Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851), und die Talbotypien oder auch Kalotypien, benannt nach William Henry Fox Talbot (1800–1887). Während Daguerreotypien – in Frankreich entwickelt und von Daguerres Freund und Physiker François Arago (1786–1853) öffentlich vorgestellt²⁰⁵ – Unikate sind, stellen Talbotypien ein Negativ-Positiv-Verfahren dar. Letzteres ermöglichte eine Vervielfältigung auf Papier und bot damit eine Eigenschaft, die das Einsatzgebiet von Fotografien maßgeblich veränderte und zugleich von der Daguerreotypie unterschied.²⁰⁶ Sowohl Daguerreotypien als auch Talbotypien waren zunächst kompliziert herzustellen. Nach der euphorischen Welle, die die Veröffentlichung der ersten Platten Daguerres ausgelöst hatte, berichteten die Kunstkritiker Ludwig Schorn (1793–1842) und Eduard Koloff²⁰⁷ (1811–1879) 1839 ernüchtert:

[...] aber man hatte gehofft, es würde sich jeder mit Leichtigkeit des Apparats bedienen können, um aus dem Fenster seiner Wohnung, oder auf Reisen, selbst aus dem Wagen, die äußeren Umstände aufzunehmen. Statt dessen ward eine künstliche, feine und schwierige Prozedur gefordert, die nur ein geübter Chemiker mit einigem Gelingen vorzunehmen vermag.²⁰⁸

Den Beschreibungen der beiden frühen fotografischen Verfahren ist in den ersten Veröffentlichungen gemein, dass über die Möglichkeit berichtet wurde, nun vereinfacht Reproduktionen von Museumsobjekten wie Skulpturen oder Hieroglyphen an Baudenkmälern herstellen zu können – und zwar »in kurzer Zeit und mit geringem Aufwand nicht nur vollkommen richtig, sondern in höchster Vollendung der Beleuchtung und Modellierung«²⁰⁹. Dabei stellten Schorn und Koloff bei der Daguerreotypie eine genealogisch wirkende Assoziation zu älteren Reproduktionsmedien her, da sie meinten, diese seien

204 Müller, »Fotografie und Abdruck,« 204.

205 Vgl. Arago, »Bericht über den Daguerreotyp (1839),« 51.

206 Vgl. Brusius, »The Many Inventions of Photography.«

207 Zur Schreibweise Eduard Koloffs gibt es ebenfalls die Variante Koloff, die etwa Bernd Stiegler in dem Sammelband *Texte zur Theorie der Fotografie* benutzt, aus dem hier zitiert wird. Da in anderen Quellen die Schreibweise Koloff überwiegt, wird diese hier im Fließtext verwendet, im Literaturverweis jedoch die Variante des Sammelbands.

208 Schorn und Koloff, »Der Daguerreotyp (1839),« 27.

209 Ebd., 32.

»von den Strahlen des Tageslichts gestochene Kupferstiche«²¹⁰. Der Vergleich wertete das neue Verfahren sogleich auf, denn Kupferstiche waren feingearbeitete Reproduktionen, die hochgeschätzt und deren Technik im 19. Jahrhundert bereits perfektioniert worden war.²¹¹ Beliebt waren Reproduktionsaufnahmen bei den Fotograf:innen vor allem, da »die Korrektheit der Linien, die Genauigkeit der Formen«²¹² genauestens zwischen Vor- und vermeintlichen Abbild verglichen werden konnten. Dabei habe es von Anfang an eine latente Wahrnehmung der Fotografie gegeben als etwas, das »zwischen menschlichem Artefakt und Naturprodukt«²¹³ stehe. Weiter arbeitete der Literaturwissenschaftler Bernd Stiegler heraus: »Auf der einen Seite wird sie als *Bild* und somit als Kunstprodukt beschrieben, auf der anderen als der *bildgewordene Gegenstand*, als eine Art zweite Natur als Bild.«²¹⁴

In seinem erstmals 1844 erschienen und mittlerweile kanonischen Werk *The Pencil of Nature* bediente sich Talbot dieser von Stiegler beschriebenen Spannung, Fotografien einerseits als Kunstprodukt und andererseits als von der Natur gezeichnet zu bewerten. Unter den vierundzwanzig von Talbot aufgenommenen Fotografien, die einen Überblick über die Einsatzgebiete vermitteln, befinden sich allein neun, die zu der Gruppe der Reproduktionsfotografien gezählt werden. Darunter sind mehrere Ansichten auf eine Skulptur, kunstgewerbliche Objekte aus Porzellan und Glas, ein Spitzenstoff sowie Vervielfältigungen von Stichen und Lithografien. Die Fülle der Reproduktionsfotografien lässt sich darauf zurückzuführen, dass sich unbewegliche Objekte besonders für diese ersten Versuche eigneten, denn sie hielten lange Belichtungszeiten aus und ermöglichten den Vergleich, da nichts Situatives, sondern etwas Statisches aufgenommen wurde. Talbot ergänzte seine Aufnahmen durch Beschreibungen, in denen er Spezifika jeder Aufnahme herausarbeitete, die zum Teil bis heute als genuin fotografische Eigenschaften gelten. So betonte er die Schnelligkeit des Herstellungsprozesses, die Detailgenauigkeit, die Skalierbarkeit und vor allem die Möglichkeit der Vergrößerung der Abzüge.²¹⁵

Zu der Aufnahme *Plate III. Articles of China* schrieb Talbot: »[B]ut, however numerous the objects – however complicated the arrangement – the Camera depicts them all at once.«²¹⁶ Die Aufnahme zeigt eine akkurate Aufstellung von Porzellan, bei dem die Objekte auf vier horizontal verlaufenden, schlichten Brettern angeordnet und in einer Frontalansicht abgebildet sind. Die fotografische Aufnahme sei dabei vergleichbar schnell herzustellen wie eine schriftliche Inventarisierung, betonte Talbot. Das Auge der Kamera – eine weitere kanonische Metapher, die hier geprägt wurde – halte alles fest, egal

210 Ebd., 28.

211 Vgl. Rebel, *Druckgrafik*; vgl. Höper, *Raffael und die Folgen*, 108.

212 Schorn und Koloff, »Der Daguerreotyp (1839)«, 29.

213 Stiegler, *Philologie des Auges*, 25.

214 Ebd., 26.

215 Vgl. Talbot, *The Pencil of Nature*, Plate III, Plate IX, Plate XI, XVII, XX.

216 Vgl. ebd., Plate III.

wie viele Objekte abgebildet seien.²¹⁷ Im Englischen wurde dann auch für solche Aufnahmen der Begriff der *record photography* geprägt. Die Anfertigung einer fotografischen Reproduktion (Aufnahme) rückte so etymologisch in die Nähe einer schriftlichen Aufnahme eines Werks in Bibliotheksinventaren, den sogenannten *records* ➤ IV. Einwandfreie Dokumente?.

Darüber hinaus setzte Talbot auf der *Plate IX. Fac-simile of an old printed page* und *Plate XI. Copy of a lithographic print* den fotografischen Apparat als Kopiermedium ein, der diverse Arten von zweidimensionalen Objekten reproduzieren konnte. Dabei unterschied er zwischen Faksimiles, im Sinne hochwertiger fotografischer Abbildungen von Stichen oder Lithografien, und Kopien; Letztere stellten Kopien von bereits erstellten Faksimiles dar (*Plate XXIII.*).²¹⁸ Talbots Unterscheidung zwischen Faksimile und Kopie zeigt zum einen den Versuch, verschiedene Formen der fotografisch reproduzierten Abbildung unterscheidbar zu machen. Zum anderen wird bei der Untersuchung der Fotografien in *The Pencil of Nature* deutlich, dass seine Unterscheidung zwischen fotografischem Faksimile und Kopie – rein auf der Bildebene – kaum einen Unterschied erkennen lässt.²¹⁹

In den 1840er und 1850er Jahren setzte eine erste professionelle und umfangreiche Erfassung von Kunstsammlungen ein. Dies geschah zunächst durch einzelne Fotograf:innen, die mit Aufträgen betraut wurden. Eine der ersten und bekanntesten fotografischen Dokumentationen einer Sammlung ist die Sammlung Minutolis ➤ I. Kunstgewerbe. Als Dezernent für Gewerbepolitik in Liegnitz (Schlesien) stellte Minutoli eine umfangreiche Sammlung von Kunsthandwerk und Kunstgewerbe zusammen, die er vor Ort zugänglich machen wollte. Viele Sammlungsobjekte ließ er zeitnah auf Daguerreotypien und ab den 1850er Jahren als Salzpapierabzüge fotografisch dokumentieren. Er beauftragte verschiedene Fotografen, darunter Daguerreotypisten, die von Ort zu Ort wanderten.²²⁰ Am bekanntesten wurden die Aufnahmen Ludwig Belitskis (1830–1902). Er war Lehrling in Liegnitz und begann zunächst, mit Salzpapier nach Talbots Verfahren und ab 1854 mit dem neu entwickelten nassen Kollodiumverfahren zu experimentieren. Bei Letzterem diente erstmals eine Glasplatte, auf die flüssiges Kollodium aufgetragen wurde, als Negativträger. Der Vorteil war die Stabilität des Trägermaterials, wodurch mehr Abzüge ohne erheblichen Informations- und Qualitätsverlust hergestellt werden konnten. Minutoli ließ von Belitski vor allem historische Glasobjekte, Majoliken, Textilien, wie Spitzen, Waffen, Skulpturen sowie Möbel abbilden, wobei er häufig Gruppen arran-

217 Vgl. ebd.

218 Vgl. ebd., Plate XXIII

219 Die von Talbot hervorgehobene Unterscheidung ist historisch zu verorten, denn der im 19. Jahrhundert sich etablierende Begriff des Faksimiles stand für »besonders vorlagengetreue imitationswillige Reproduktionsgrafiken,« die einen »quasi-authentischen Ersatz« darstellen sollten, indem etwa Format oder Papiereigenschaften dem Vorbild angepasst worden seien (Rebel, *Druckgrafik*, 184).

220 Vgl. Wielowiejski, »Alexander von Minutoli und die Fotografie.«

gierte.²²¹ Für viele Aufnahmen wählte der Fotograf einen ähnlichen Aufbau wie Talbot bei *Plate III. Articles of China*. Statt auf groben Holzbalken, standen bei Belitski die auf mehreren Etagen angeordneten Gläser auf durchschimmernden Glasplatten, sodass sie sich zurücknahmen. Beinahe alle Objekte fotografierte er vor einem dunklen, monochromen Hintergrund²²² ↗ Abb. K24 ↗ Abb. K25.

Der preußische Beamte Minutoli verfolgte bei der Herstellung der fotografischen Reproduktionen seiner Sammlung das Ziel, ein Vorbilderwerk für die Gewerke zu schaffen; dieser Vorbildergedanke wurde in den 1820er Jahren von dem ›Vater der preußischen Gewerbeförderung‹, Peter Christian Wilhelm Beuth (1781–1853), beworben. Dieser ließ eine Reihe von Musterbüchern mit grafischen Abbildungen als *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* herausgeben.²²³ Gewerbetreibende sollten anhand dieser exquisit zusammengestellten Vorbilder mit guter Form und Ornamentik vertraut gemacht werden; es wurde sich davon die Hebung des Geschmacks der Ausführenden bei deren Nachahmungen versprochen.²²⁴ Obwohl Minutoli die angefertigten Daguerreotypen zunächst nur an Gewerbevereine versandte,²²⁵ wurden von Belitskis Aufnahmen 150 für die 1855 erschienene Publikation *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredelung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz* ausgewählt.²²⁶ Auf einzelnen großen Papieren wurden die Salzpapierabzüge montiert. Unterhalb von ihnen war lediglich eine Nummerierung zu finden, die in einem Abbildungsverzeichnis auf die Titel verwies; diese Aufnahmen waren also für eine größere Interessengruppe bestimmt als noch die Daguerreotypen. Dabei diente die Publikation nicht nur als Vorbild für Gewerbetreibende, sondern auch als Werbemittel für die erlebte Sammlung, die Minutoli zu verkaufen beabsichtigte. 1867 erwarb die Patriotische Gesellschaft für Hamburg einzelne fotografische Blätter. Brinckmann verfasste zu diesen eine Publikation, in der er die dargestellten Kunstobjekte beschrieb,²²⁷ wobei sich seine

221 Vgl. Vogelsang, »Das Museum im Kästchen oder Die Erfindung des Kunstgewerbemuseums als Photosammlung durch den Freiherrn von Minutoli,« 544.

222 Vgl. auch Bärnighausen und Klamm, »Bilder für die Produktion,« 94.

223 Vgl. Beuth (Hrsg.), *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker*.

224 Vgl. Ebd., IV f.

225 Vgl. Vogelsang, »Das Museum im Kästchen oder Die Erfindung des Kunstgewerbemuseums als Photosammlung durch den Freiherrn von Minutoli,« 524.

226 Vgl. Minutoli, *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten*. Die Publikation erschien »in 25 Teilen zu je 6 Blatt mit aufgezogenen Photographien im Format von 22,5 × 17,5 cm;« »der I. Teil der Edition, bestehend aus 150 Blatt, lag 1855 vor und kostete, einschließlich der Textteile, komplett 200 Taler« (Hoerner, *Frühe Photographie in Nordhausen*, 20). In der Verbunddatenbank *Bildindex* befinden sich etwa 166 Digitalisate von Belitskis Aufnahmen aus dem Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin, die aus dem Vorlagenwerk Minutolis stammen.

227 Vgl. Brinckmann, *Erläuterungen zu den von der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und Nützlichen Gewerbe angekauften Photographien der Sammlung Minutoli*.

Beschreibungen so lesen als hätte er die Kunstobjekte selbst vorliegen gehabt, sodass die Fotografien ein »*bildgewordene[r] Gegenstand*«²²⁸ werden.

Zu der Zeit, in der Belitski fotografierte, wurden auch erstmals fotografische Aufnahmen am British Museum in London angefertigt. Anders als in Minutolis Sammlung, sollten sie nicht der Gewerbeförderung, sondern der Forschung dienen. Der Fotograf Roger Fenton (1819–1869) wurde zunächst für zwei Monate angestellt, um den Nutzen der Fotografie am Museum zu erproben. Er sollte Aufnahmen von Keilschrifttafeln erstellen, deren Schrift zeitgleich von Wissenschaftler:innen zu entziffern versucht wurde, unter anderem von dem Amateurwissenschaftler William Henry Fox Talbot. Auf dem Flachdach des Museums wurde ein Fotoatelier errichtet, in dem Fenton die Keilschrifttafeln in ähnlicher Anordnung aufnahm wie Talbot und Belitski andere Objekte. Dafür lehnte er sie an eine Wand, stütze sie teilweise ab und legte eine Nummerierung als Beigabe in den Bildausschnitt. Jede Tafel wurde einzeln vor neutralem Hintergrund abgelichtet, so dass hier schon eine Ästhetik zu sehen war, die bei der Inventarisierung und Dokumentation in späteren Jahrzehnten häufig vorzufinden sein würde. Die Fotohistorikerin Mirjam Brusius schreibt diesbezüglich:

Der provisorisch wirkende neutrale Hintergrund der Keilschrifttafelabzüge ermöglicht es dem Betrachter, sich voll und ganz auf das Objekt zu konzentrieren. Obwohl der Gegenstand damit einerseits im Mittelpunkt der Abbildung steht, ist er andererseits auch Teil einer nummerierten Serie. Die Bilder machten die Inschriften nicht nur zu reproduzierbaren Trägern eines potentiell bedeutsamen Textes, sie lösten das Objekt auch ein für allemal aus ihrem ursprünglichen kulturellen Kontext heraus. Aus den dreidimensionalen Objekten wurden somit zweidimensionale mobile Träger von Informationen, isolierte Forschungsobjekte [...].²²⁹

Eine Herausforderung für Fenton war sicherlich, dass die Lesbarkeit der Keilschrift – die darüber entschied, ob das Medium der Fotografie als Informationsträger für die Wissenschaft erfolgreich einzusetzen war – nicht ad hoc an den Abzügen geprüft werden konnte. Der Umstand, dass die Zeichen noch nicht entschlüsselt waren, erschwerte so die Überprüfung der Lesbarkeit und damit Sinnhaftigkeit der fotografischen Bilder.²³⁰ Ein entscheidender Vorteil der zweidimensionalen Fotografien lag jedoch in ihrer Mobilität und Flexibilität der Anordnung, denn sie wurden an auserwählte Wissenschaftler:innen zur

²²⁸ Stiegler, *Philologie des Auges*, 26.

²²⁹ Brusius, *Fotografie und museales Wissen*, 174 f.

²³⁰ Vgl. ebd., 169. Brusius schreibt hierzu weiter: »Es kam nun darauf an zu testen, ob es dem Medium gelang, den gewünschten Inhalt – soweit man diesen beurteilen konnte – angemessen durch chemische Reaktionen »zu übersetzen«, um dem intendierten Zweck, der Entzifferung, Rechnung tragen zu können. Dies macht das Experiment zu einem Paradebeispiel im Bereich scientific photography« (ebd., 170).

Unterstützung bei der Entschlüsselung versandt. In einem weiteren Schritt wurden die Abbildungen der Tafeln nochmals isoliert, indem sie vom Hintergrund ausgeschnitten, auf Karton montiert und so weiter reproduziert wurden, da das Interesse an den Tafeln groß war. Fentons Vertrag wurde zunächst verlängert, doch nur um wenige Jahre. Brusius kommt zu dem Schluss, dass die Fotografie zu dem Zeitpunkt lediglich »Mittel zum Zweck, Teil eines größeren Projektes [war], welches die Systematisierung und die Mobilität der neu ankommenden Museumsobjekte gewährleisten sollte«²³¹.

Das allgemeine Interesse an fotografischen Reproduktionen wuchs an, was sich an der großen Nachfrage der auf Karton montierten Keilschrifttafeln andeutete. Zu einem florierenden Geschäft wurde die Herstellung ab den 1860er Jahren; erste Unternehmen spezialisierten sich auf (Kunst-)Reproduktionen. Zu den bekanntesten Ateliers in Europa zählen jene der Familie Alinari in Florenz, von Giorgio Sommer (1834–1914) in Neapel, von Carlo Naya (1816–1882) in Venedig, von Adolphe Braun (1812–1877) in Dornach sowie von Franz Seraph Hanfstaengl (1804–1877) in München.²³²

Gerade das Unternehmen Ad. Braun et Cie von Adolphe Braun und dessen »Reproduktionszüge« durch die großen Museen Europas sind ausführlich dokumentiert.²³³ Innerhalb weniger Jahre fotografierten Braun, sein Sohn und weitere Mitarbeitende die Hauptwerke der größten europäischen Museen – von Madrid über London, Paris, Dresden, Berlin und Wien bis hin nach Sankt Petersburg. Temporäre, »eiserne Ateliers« wurden vor oder auf den Dächern der Gemäldegalerien oder Museen installiert.²³⁴ In Dornach arbeiteten über hundert Männer und Jungen an der Vervielfältigung, zum Teil an eigens entwickelten Maschinen und Verfahren wie dem Pigmentdruck, der auch als Kohledruck bezeichnet wurde. Die hergestellten fotografischen Kunstreproduktionen wurden von Braun in sogenannten Galeriewerken veröffentlicht. Sie waren jedoch, ähnlich wie bereits Minutolis fotografische Veröffentlichungen, für den privaten Ankauf, selbst für die Oberschicht, zu hochpreisig²³⁵ **↗ V. Das Sehen schulen.**

231 Ebd., 178.

232 Vgl. Hauswald, »(K)eine »Kunstgeschichte machen« – Von der Kunstreproduktion zum fotografischen Objekt,« 99.

233 Vgl. Mellenthin, *Adolphe Braun (1812–1877) Vom Kunsthandwerker zum Kunstverleger*; vgl. Peters, »Photographie als Lehr- und Genussmittel,« vgl. Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion.«

234 Peters, »Fotografie als »Technisches Hilfsmittel« der Kunstwissenschaft,« 185.

235 Vgl. Peters, »Photographie als Lehr- und Genussmittel,« 10, 21.

Die fotografische Ausrüstung

Photographiren oder »aufnehmen« heisst: Mit Hilfe des Lichtes auf chemisch präparirten, lichtempfindlichen Flächen Bilder erzeugen. Das Licht entwirft (projicirt) von einem Gegenstande auf einer, diesem in einiger Entfernung gegenüberstehenden hellen Fläche ein sichtbares (optisches) Bild, wenn das von dem Gegenstande ausgehende Licht vor dem Auftreffen auf die gedachte Fläche (die Projectionsebene) durch eine sehr feine Oeffnung (von Nadelstichgrösse) oder durch verschieden geformte Gläser, sogenannte »Linsen« gegangen ist. Beim Photographiren fängt man das Bild meistens mit Glaslinsen, die in Metallröhren gefasst sind und die man »Objective« nennt, auf einer sehr fein mattirten Glas- oder Celluloidplatte (der »Matt- oder Visirscheibe«) auf. Beide sind dabei an einem kastenförmigen Apparat, der »Camera« befestigt, und zwar das Objectiv vorn, die Mattscheibe hinten.²³⁶

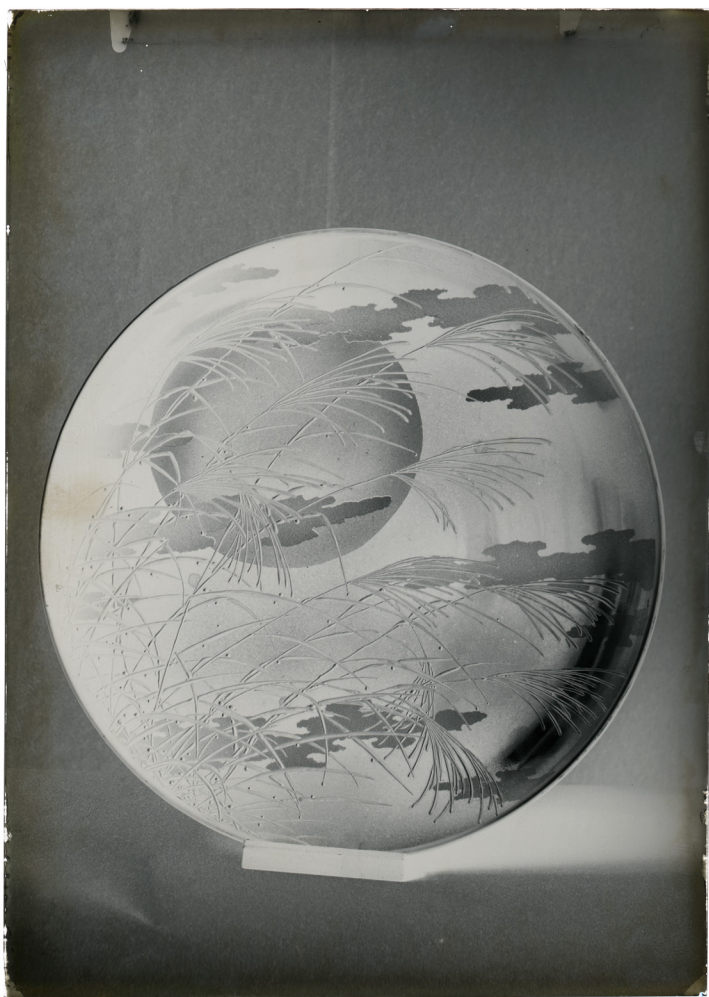
Wilhelm Weimar fertigte seine erste fotografische Aufnahme nachweislich im Dezember 1897 an **Abb. S. 79 (K26)**. Doch bis in den Sommer 1898 hinein nutzte er dafür eine Kamera, die nicht seine eigene war. Mit Ungeduld und gleichzeitiger Euphorie erwartete er die Freigabe der Gelder für den Ankauf einer eigenen Kamera, wie er Brinckmann in einer Korrespondenz aus dem Juni 1898 mitteilte: »Auf die photographischen Aufnahmen des Rosenkranz-Reliefs freue ich mich ganz besonders, um Ihnen meine Fortschritte in dieser ›geheimnisvollen‹ Kunst zeigen zu können. Überhaupt werde ich Sie zu Ihrer Rückkehr mit ff. Aufnahmen überraschen. Wenn ich nur erst meine neue photographische Ausrüstung hätte!!«²³⁷ Die »außerordentliche Bewilligung von M: 1000,- zur Anschaffung unserer photographischen Ausrüstung«²³⁸ erfolgte wenige Tage nach Weimars Brief, woraufhin er sogleich eine Reiseerlaubnis erbat, um seine Ausrüstung persönlich ankaufen zu können. Auf zwei Studienreisen – im Sommer 1898 und im Herbst 1899 – stellte er diese zusammen. Das Augenmerk lag dabei auf der Praktikabilität und Vielseitigkeit, um den Besonderheiten der unterschiedlichen Tätigkeitsfelder gerecht zu werden. Zugleich verfeinerte Weimar auf den Reisen seine autodidaktisch angeeigneten Kenntnisse des Fotografierens. Während er bei der ersten Reise vor allem die Abläufe bei Architekturaufnahmen für das sich im Aufbau befindende Archiv der Denkmäler studierte²³⁹ **II. Drei fotografische Tätigkeitsfelder**, diente die zweite Reise vor allem der Erweiterung der Ausrüstung.

236 Schmidt, *Compendium der practischen Photographie* 1898, 1.

237 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 28. 06. 1898.« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

238 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 01. 07. 1898.« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

239 Weimar selbst schrieb dezidiert darüber: »Der Zweck dieser Urlaubsreise war, mich über mancherlei Fragen in der Photographie, soweit sie mit der Aufgabe der Inventarisierung im Zusammenhange stehen, zu unterrichten.« (Weimar, »W. Weimar an J. Brinckmann, Wertheim, 08. 10. 1899«, 8. Oktober 1899). In-



K26 DL



K26 IV/sw

K26

Teller, 29. 12. 1897

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 17,8 × 12,8 cm, P2017.2.4

Zusätzlich zu der praktischen Aneignung nutzte Weimar einen fotografischen Ratgeber, das *Compendium der practischen Photographie*, herausgegeben von Professor Fritz Schmidt (1861–1937).²⁴⁰ Der Fotograf und Dozent für Wissenschaftliche Fotografie an der Technischen Hochschule Karlsruhe und Weimar standen in einem freundschaftlichen Verhältnis. An der Kameraausrüstung, die Weimar zusammenstellte, zeigte sich deutlich, wie detailliert er den Ratgeber studiert hatte und dessen Hinweise berücksichtigte. Hierfür diente ihm die im September 1898 erschienene fünfte Auflage des Buchs, das die Lesenden vor allem in die Handhabung und die Technik – vom Apparat bis hin zu Vergrößerungen des Abzugs – einführen sollte.²⁴¹

Weimar berichtete, dass er zunächst eine 18/24-Kamera ankauft, an der er eigene Änderungen vornahm, um die Resultate zu verbessern;²⁴² dies war die größte Kamera, mit der er arbeitete. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wählte er ein Modell mit quadratischen Balgauszug, da dieser selbst bei weit ausgezogenem Balgen nicht im Bildausschnitt zu sehen war.²⁴³ Kameras am Ende des 19. Jahrhunderts bestanden aus einer vorderen Holzwanne, einem Hinterteil und einem lichtdichten Balgen, der mittels einer Verstärkung beide Teile miteinander verband. Am Objektivbrett, das am Vorderteil saß, konnten die verschiedenen Objektive befestigt werden. Das Hinterteil hatte eine ähnliche Größe wie die Mattscheibe, auf der das aufzunehmende Bild eingestellt wurde.²⁴⁴

inventarisierung bezieht sich in diesem Zitat vor allem auf die Denkmalinventarisierung. Bereits 1898 fuhr Weimar nach Münster, wo der zuständige Bauinspektor ihm »das Studium des dortigen photographischen Betriebs gestattet« hatte und er so Einblicke in die photographische Praxis bei Architekturaufnahmen erhielt (Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 06. 1898.« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916).

²⁴⁰ Schmidt, *Compendium der practischen Photographie* 1898.

²⁴¹ Ein Detail gliederte sich das von Weimar genutzte *Compendium* in sechs Hauptteile: 1. Der fotografische Apparat, 2. Licht. Beleuchtung. Exposition, 3. Die fotografische Aufnahme, 4. Der Negativ-Prozess und 5. Der Positiv-Prozess. Im sechsten Teil werden erweiternde Bildgebungsprozesse vorgestellt, wie die Herstellung von Diapositiven oder Vergrößerungen. Mit der prägnant betitelten Einleitung »Das optische Bild. Der photographische Aufnahme-Apparat. Das chemische Bild« führte Schmidt in das Fotografieren ein. Der Einleitungstitel vermittelt anschaulich, dass das Verfahren der Fotografie aus den Naturwissenschaften entsprang, im Genauen: der Optik, der Mechanik sowie der Chemie, die es vermag, die latenten Bilder zu fixieren (vgl. Schmidt, *Compendium der practischen Photographie* 1898).

²⁴² Weimar schrieb: »Im Laufe der Zeit sind nach meinen Angaben verschiedene Verbesserungen an der Kamera angebracht worden, sodaß jetzt jede Aufgabe selbst unter den denkbar schwierigsten Verhältnissen mit geringem Zeitaufwand und bei kurzer Belichtungsdauer mühelos überwunden und stets gute Resultate erzielen [sic]« (Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Kalf, Hamburg, 27. 11. 1903«, MK&G Archiv, DirBr. 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904).

²⁴³ Schmidt, *Compendium der practischen Photographie* 1898, 9 f. Diese Bauweise erwähnt Weimar dann auch in seinem Artikel zu kunstgewerblichen Aufnahmen, der 1906 im *Deutscher Kamera-Almanach* erschien (vgl. Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 187).

²⁴⁴ Schmidt, *Compendium der practischen Photographie* 1898, 2.

In Weimars Kamera konnten neun Kassetten platziert werden.²⁴⁵ Jede dieser diente als Behältnis für die lichtempfindlichen Glasnegativplatten. Erst wenn ein Bild auf der Mattscheibe ausgerichtet worden war, wurde diese hochgeklappt und eine Kassette eingesetzt. Jede Kassette enthielt einen Schieber, der erst entfernt wurde, wenn die Aufnahme begann; danach drang durch das Objektiv Licht auf die lichtempfindliche Platte und belichtete sie.²⁴⁶ Auch wenn das Fabrikat von Weimars Kamera unbekannt ist, sei hier vermutet, dass es sich um den Hersteller Bentzin handelte, der mit dem bis heute einflussreichen Objektiv- und Optikhersteller Zeiss Ende des 19. Jahrhunderts zusammengearbeitet hatte.²⁴⁷ Für diese große Kamera ließ er ein stabiles Stativ bei einem Hamburger Tischlermeister anfertigen, wie es auch in dem *Compendium* angeraten wurde.²⁴⁸

Zusätzlich zu der 18/24-Kamera konnte Weimar eine sogenannte Handkamera erwerben, die er nachweislich ab 1903 besaß. Diese zweite Kamera, die laut Weimar »sowohl Zeit- wie Momentaufnahmen gestattet und riesig praktisch eingerichtet ist«²⁴⁹, ermöglichte bis zu 13 × 18 Zentimeter-Aufnahmen und konnte ohne eine Hilfskraft bei Außen- aufnahmen eingesetzt werden. In späteren Jahren arbeitete er mit einer dritten 9/12-Zentimeter-Kamera von Carl Zeiss, eine sogenannte *Minimum-Palms-Kamera*.²⁵⁰ Diese kleine Faltkamera ermöglichte auch Momentaufnahmen aus der Hand heraus, die, laut einer Aussage Weimars von 1908, sehr gut gelangen.

245 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Kalf, Hamburg, 27. 11. 1903,« MK&G Archiv, DirBr. 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904.

246 Vgl. Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 6.

247 Die Vermutung ist aus einer Korrespondenz entlehnt, die Weimar 1903 mit dem Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Jan Kalf (1873–1954) führte. Auf dessen Nachfrage empfahl Weimar diesen Hersteller für die Zusammenstellung einer guten Kameraausrüstung: »In Betreff der bei Zeiss bestellten photogr. Ausrüstung 18/24 wird eine Aenderung eintreten. Die Camera wird nämlich nicht von Bentzin angefertigt, wie wir erst glaubten, sondern von der noch leistungsfähigeren Fabrik ›Stegemann‹ in Berlin. Herr Martini machte mich auf die Vorzüge dieses Fabrikates aufmerksam. Die Camera wird solider als bei Bentzin, einfacher, braucht keine Stützen bei Aufnahmen nach oben oder unten u. wird tatsächlich das Beste, was überhaupt an Camera gebaut werden kann. Alle von uns, resp. in Ihrem Beisein, besprochenen Punkte werden berücksichtigt, ja teilweise sogar noch praktischer gestaltet, so daß Sie im vollen Sinne des Wortes eine Muster-Ausrüstung erhalten werden, wozu ich Ihrer Behörde schon jetzt gratuliere« (Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Kalf, Hamburg, 03. 01. 1904,« MK&G Archiv, DirBr. 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904).

248 Vgl. Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 10. 1899,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916; vgl. Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 10.

249 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Kalf, Hamburg, 27. 11. 1903,« MK&G Archiv, DirBr. 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904.

250 Vgl. Weimar, »Bericht Reise W. Weimar Cuxhafen, Ritzbüttel, Groden und Döse,« MK&G Archiv, Sammlung Fritz Kempe, 61 W Weimar.

Als »das wichtigste Ausrüstungsstück der Camera«²⁵¹ galt das Objektiv. Weimar entschied sich zunächst für ein sogenanntes Doppel-Anastigmat der Firma Goerz.²⁵² Dieses galt nicht nur als eines der »besten Objective der Neuzeit«²⁵³, sondern verkaufte sich auch vielfach seit der Markteinführung 1893; allein in dem Jahr von Weimars Ankauf 1898 waren über 6000 Stück verkauft worden²⁵⁴ ↗ Abb. K27–K29. Weimar nutzte einen Doppel-Anastigmaten mit einer Brennweite von $f = 270$ Millimetern, wodurch bei allen Blendenöffnungen eine bis zu 21×27 -Zentimeter-Platte bis zu den Rändern scharf gezeichnet werden konnte.²⁵⁵

Nach der Zusammenstellung und dem einjährigen Einsatz der Grundausrüstung unternahm Weimar die zweite Studienreise im Oktober 1899. Aus den Korrespondenzen lässt sich ein Netzwerk um führende Hersteller derameratechnik sowie Persönlichkeiten der zeitgenössischen fotografischen Szene herauslesen, mit dem Weimar auf jener Reise Kontakt hatte. Diese zweite Reise diente ihm vor allem zur Erweiterung seiner fotografischen Möglichkeiten bei Architekturaufnahmen, aber auch zur Herstellung von Detailaufnahmen. Hierfür benötigte er spezielle Objektive, die er bei seinen Stationen in Braunschweig, Jena, Bamberg, Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe und Wertheim ausprobierte und in Auftrag gab.²⁵⁶

In Jena besuchte er zunächst die Firma Carl Zeiss, um sich nach einem Teleobjektiv zu erkundigen. Zugleich zeigte er eigene erste Teleaufnahmen, bei denen es sich vermutlich um drei Darstellungen der St. Georg Kirche handelte, die Weimar aus einem Fenster des Gebäudes am Steintorplatz anfertigte ↗ V. Die Inszenierung. Er vereinbarte die Übersendung seines Doppel-Anastigmats, um an diesem Objektiv eine kostengünstige Teleobjektivlösung von Zeiss entwickeln zu lassen. In seinem zweiten Brief an Brinckmann vom 21. Oktober 1899 berichtete er:

In diesem Sinne besprach ich mit Zeiss in Jena die Sache eingehend. Ein Tele-Objektiv mit Zeiss'scher Vorderlinse würde unter 6–700 Mark nicht zu haben sein. Diese Summe ist mir für besagten Zweck zu hoch. Nun gibt es eine Möglichkeit für billigere u. ebenso gute Gestaltungen, indem für ein schon vorhandenes Doppel-Objektiv ein Teletubus u. ein Tele-Negativ angepaßt wird. Ich schrieb demgemäß d. 17. o. an die Herren in Jena, indem ich gleichzeitig unseren Goerz, Doppelanastigmaten einsandte, wie viel die Anfertigung eines Tele-Objektivs mit Verwendung unseres Goerz D. A.

251 Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 4.

252 Ebd.; vgl. Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Wertheim, 08.10.1899,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

253 Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 34 f.

254 Vgl. Optische Anstalt C. P. Goerz (Hrsg.), *Festschrift*, 29, 36.

255 Vgl. Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, Anhang 1.

256 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Wertheim, 08.10.1899,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

kostet u. ob damit eine Platte 18/24 gedeckt wird. Gestern erhielt ich eine günstige Antwort, die lautet: »Behufs Zusammenstellung eines Teleobjektivs unter Benutzung des in Ihrem Besitze befindlichen Doppelanastigmaten $f = 270 \text{ mm}$ (Goerz D.A.) empfehlen wir Ihnen die Anschaffung

1) eines Teletubus III (ohne automatischen Irisverschluß)	70 .– M
2) Telenegativ 4 ($f = -75$)	100 .–
Kosten der Anpassung	c. 7 .50
	Summe 177.50 M.

Durch die Verwendung unseres Goerz D.A. auch bei einem Tele-Objektiv sparen wir ca. 400 Mark, denn soviel kostet eine Linse bei Zeiss in annähernd derselben Brennweite, wie unser C.A. ist. Wenn auch in diesem Jahre Aufnahmen mit dem Tele-Objektiv selten noch vorkommen dürften, so glaubte ich doch in Ihrem Interesse Sinne [sic] zu handeln, wenn ich auf Grund obigen Kostenanschlages das Tele-Objektiv bei Zeiss bestellte.²⁵⁷

Zuvor hatte Weimar von einem Besuch in Braunschweig berichtet, wo er die Firma Voigtländer & Sohn besucht, »mit dem Direktor, Hr. Dr. Kampfer lehrreiche Stunden verlebte[...]« und sich auf Anregung des Fotochemikers Adolf Miethe (1862–1927) mit ihm über Objektive mit einer großen Brennweite ausgetauscht hatte.²⁵⁸ Just in diesem Monat der Reise Weimars hatte Miethe den Lehrstuhl für Fotochemie, Fotografie und Spektralanalyse an der Königlich technischen Hochschule zu Berlin von dem bekannten Fotochemiker Wilhelm Hermann Vogel (1834–1898) übernommen.²⁵⁹ Miethe zeichnete sich insbesondere durch seine maßgeblichen Entwicklungen der allerersten Teleobjektive Anfang

257 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 10. 1899,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

258 Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Wertheim, 08. 10. 1899;« Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 10. 1899,« 5, beide: MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

259 Beide brachten bekannte Lehr- und Handbücher der (praktischen) Fotografie heraus, die sich jedoch im Gegensatz zu dem Ratgeber Schmidts eher an Berufsfotograf:innen wandten. Vogels zweibändiges Handbuch behandelt weniger die praktische Anwendung; es bietet vielmehr einen Überblick über Fotochemie und Optik (vgl. Vogel, *Handbuch der Photographie*; vgl. Vogel, *Handbuch der Photographie Theil 2*; vgl. Miethe, *Lehrbuch der praktischen Photographie*). Ein weiteres sehr bekanntes Handbuch, das vielfach überarbeitet, in mehreren Bänden und Teilen über viele Jahrzehnte hinweg herausgegeben worden ist, wurde von dem österreichischen Fotochemiker und Fotohistoriker Josef Maria Eder (1855–1944) mit dem Titel *Ausführliches Handbuch der Photographie* verfasst. Dieser publizierte außerdem zu spezifischen, fotografischen Themen und initiierte die Gründung der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren (heute: Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, kurz HGBLuVA oder umgangssprachlich »Die Graphische«). Er leitete sie von der Gründung 1888 bis 1922, wobei hier nicht nur gelehrt, sondern auch geforscht wurde. Weiterführende Literatur zu Eder und der Versuchs-

der 1890er Jahre aus; das Heranholen eines ausgewählten Bildausschnittes mithilfe einer fotografischen Linse, war zum Zeitpunkt Weimars erster Versuche noch revolutionär. Er selbst schrieb: »Wenn auch Tele-Aufnahmen nicht oft, d.h. also nur bei ganz klarer, ruhiger u. dünner Luft möglich sind, so ist trotzdem, wie sich aus meinen wenigen Aufnahmen schon gezeigt hat, das Tele-Objektiv für uns unentbehrlich.«²⁶⁰

Die beschriebenen Wetterverhältnisse übernahm Weimar von Schmidts Ausführungen. Auch die Besuche bei Voigtländer & Sohn in Braunschweig sowie bei Zeiss in Jena, um sich bezüglich des Ankaufs eines Teleobjektivs beraten zu lassen, lassen sich mit dem *Compendium* in Verbindung bringen; sie waren die zwei nächstliegenden Standorte von Hamburg, wo jene Objektive hergestellt wurden und die hier vermerkt waren. Die schließlich in Auftrag gegebene Erweiterung des bereits vorhandenen Objektivs war dieselbe, die im *Compendium* empfohlen wurde: Der sogenannte *Teletubus III*, den Weimar bei Zeiss bestellte, war ein Zylinder, bei dem das vorhandene Objektiv als Sammellinse genutzt und vorne eingesetzt wurde. Das bestellte Telenegativ diente der Zerstreuung und wurde hinten eingesetzt.²⁶¹

Direkt bei Schmidt erkundigte sich Weimar nach einem geeigneten Objektiv zur Herstellung von Detailaufnahmen, wie sie besonders bei Reproduktionsfotografien von Kunstobjekten zum Einsatz kamen. Schmidt empfahl ihm die Anschaffung eines sogenannten Rapid-Aplanats – in der Korrespondenz wurde es fälschlicherweise als »Rapid-Aglamat« transkribiert – »aus der optischen Anstalt von Busch in Rathenow« mit einer Brennweite von $f = 47$ Millimeter²⁶² ↗ Abb. K30.

Nach der zweiten Reise schien die Ausrüstung zunächst vervollständigt worden zu sein. Weimar besaß eine große Kamera, ein Objektiv, das sich für alle Zwecke einsetzen ließ (Doppel-Anastigmat) und das mithilfe einer Erweiterung als Teleobjektiv dienen konnte, sowie ein Objektiv für Detailaufnahmen (Rapid-Aplanat) und ein stabiles Stativ. Um die korrekte Belichtungszeit zu ermitteln, folgte Weimar ebenfalls einer Empfehlung des *Compendiums*. Ab spätestens 1906 nutzte er den *Wynne's Infallible Expose Meter*, von dessen erfolgreichem Einsatz er in seinem Artikel zur Herstellung fotografischer Kunstreproduktionen berichtete; zuvor könnten ihm Tabellen zur Berechnung gedient haben.²⁶³ Darüber hinaus besaß er spätestens seit 1903 ein Objektiv namens Collinear $f = 20$ von Voigtländer & Sohn sowie eines, das Weimar im Aufnahmebuch als *Protar* ver-

anstalt: Eder, *Ausführliches Handbuch der Photographie*; Gröning und Matzer, *Photographie als Wissenschaft*; Kroll, »Die k. k. graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien (1906).«

²⁶⁰ Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 10. 1899,« 2 f., MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

²⁶¹ Vgl. Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 36.

²⁶² Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 10. 1899,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.

²⁶³ Vgl. Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 1906, 192; vgl. Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 72 ff., 459.

merkte.²⁶⁴ Dieses stellte wiederum Zeiss her. Es wurde ab 1900 verkauft und war ebenfalls ein Anastigmat-Objektiv. Weiterhin finden sich die Angabe *Doppel Pr.* (Doppel Protar) und *Tessar* im Aufnahmebuch. Letzteres war ein von Zeiss 1902 patentiertes Objektiv, das bis in die 1970er Jahre eines der Standardobjektive vieler Kameras war, nachdem das Patent 1920 erloschen war.²⁶⁵

Bei allen drei vorgestellten Kameras arbeitete Weimar mit sogenannten Trockenplatten (Glasnegative). Diese wurden in den 1870er Jahren entwickelt, aber erst ab den 1890er industriell hergestellt. In Schmidts Ratgeber heißt es:

Seit 1880, kann man sagen, hat sich das Bromsilber in Form von trockener Gelatine-emulsion Bahn gebrochen und nach und nach das Jodsilber und damit das heikle nasse Verfahren verdrängt. Der lichtempfindliche Körper, das *Bromsilber*, ist als unendlich feiner Niederschlag in Gelatine (d. i. reinster Leim) vertheilt; diese Emulsion [...] wird in besonderen Fabriken bei unwirksamen – gewöhnlich rothem oder grünem Lichte in warmer Lösung entweder aus der Hand oder mittels Maschine auf die Glas- oder Celluloid- oder sonstigen Platten etc. aufgetragen und heisst nach dem Trocknen ›Schicht‹.²⁶⁶

Die Trockenplatten konnten, anders als die zuvor verwendeten nassen Kollodiumplatten, industriell vorgefertigt und gelagert werden.²⁶⁷ Sie vereinfachten gerade für Amateurfotograf:innen den Einstieg, da sich der Umfang der zu transportierenden fotografischen Ausrüstung verringerte; bei den nassen Kollodiumplatten musste nicht nur die Schicht kurz vor der Aufnahme selbst aufgetragen, sondern die belichteten Platten mussten auch direkt entwickelt werden.

²⁶⁴ Vgl. Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Kalf, Hamburg, 27. II. 1903,« MK&G Archiv, DirBr. 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904.

²⁶⁵ Vgl. Nasse, »Aus der Artikel-Serie ›Objektivnamen‹: Das Tessar,« 4 f.

²⁶⁶ Schmidt, *Compendium der practischen Photographie* 1897, 158.

²⁶⁷ Eine ausführliche Beschreibung der Prozedur der Herstellung nasser Kollodiumplatten bietet der Fotohistoriker Anthony Hamber in seinem umfassenden und wegweisenden Buch »*A higher branch of the art*«: *photographing the fine arts in England, 1839–1880* (vgl. Hamber, *A higher branch of the art*, 78 ff.).

Die Negative

Mit weißen Handschuhen halte ich das erste Glasnegativ von Wilhelm Weimar in der Hand. Ich halte den Atem an und lege es sanft auf den hohen Leuchttisch. Die Gelatineschicht ist deutlich auf dem glatten Glas zu erkennen. Sie ist erstaunlich fest, nur an einer Ecke hat sich im Laufe der letzten 120 Jahre ein Stück abgelöst. Die Handschuhe schützen nicht nur das Objekt vor meinen Abdrücken, sondern auch mich vor den scharfen Kanten. Der historische Karton mit der Nummer 1 liegt neben dem Leuchttisch; die schwungvolle, kalligrafische Nummerierung stammt aus Weimars Hand. Der Karton riecht nach Staub, nach dem süßlichen Geruch des Verfalls, nach einem Schatz, den ich entdecken würde. Das 17,8 × 23,8 Zentimeter große Negativ befand sich noch kurz zuvor in der ebenfalls historischen Pergaminhülle. Welches Highlight der Sammlung würde ich erblicken, welche Objekte würde Weimar zuerst aufgenommen haben? Das Sichtbare erstaunt mich sehr. Es ist so skurril, dass ich nicht einmal eine Ahnung von dessen Gebrauch habe. Der Vorteil bei Kunst- und Designobjekten besteht ja gerade darin, dass ihr Gebrauch in die Form eingeschrieben ist und mir darüber einen Hinweis geben kann, wonach ich in der Datenbank zu suchen habe. Ich beginne meine Identifizierung ohne schriftliche Verweise darauf, um welche Objekte es sich jeweils handelt, denn Weimars sorgfältig angelegte Aufnahmebücher waren zwar wenige Jahre vor meinem Forschungsbeginn erst gesichtet worden, sind mittlerweile aber unauffindbar.

Vor mir liegt das leuchtende Negativ. Scharf und detailreich zeichnet sich ein geschwungenes Horn ab, oben verschlossen mit einem Deckel, der von einer kleinen, männlichen Figur gekrönt wird. Mit der rechten Hand hält die Figur einen spitzen Gegenstand nach oben und mit der linken sich selbst an einem Schild fest. An der Spitze des Horns befindet sich eine weitere männliche Figur, die mich an einen römischen Legionär erinnert. Das Horn ist versehen mit Ornamenten aus Metall, die Inschriften auf Deutsch tragen. Doch das Sonderbarste sind die Füße des verzierten Horns, die wohl jene eines Greifvogels imitieren sollen, mich jedoch an die von Hühnern erinnern. Den Hintergrund der Aufnahme, den Sockel, der mithilfe von Reißzwecken mit Papier bespannt ist, sowie eine fein gezeichnete Skala auf dem Papier, nehme ich zunächst nicht wahr.

In diesem Moment ahne ich, dass die Erfassung der Reproduktionsfotografien Weimars ein weit komplexeres Unterfangen werden dürfte als eine bloße ›Fleißarbeit‹ der Digitalisierung. Ich frage meinen Kollegen, ob er dem Objekt eine Bezeichnung geben kann. Mit der Sammlung des MK&G vertraut, vermutete er sofort, dass es sich um ein Trinkhorn handeln könnte. Die Suche in der Datenbank führt mich zu einer Reihe von Objekten, deren Datensätze jedoch so dürftig ausfallen, dass ich zunächst kein Sammlungsobjekt mit der Reproduktionsfotografie in der Datenbank verknüpfen kann. Dies hätte mir nicht nur Information über das dargestellte Objekt gegeben, sondern auch Vorbild und vermeintliches Abbild miteinander in Beziehung gesetzt.

Monate später finde ich heraus, dass Weimar die *Greifenklaue als Trinkhorn des Flensburger Schnittger- und Tischleramtes* 7 Abb. S. 88f. (K31, K32) fotografierte, die zum Zeitpunkt der Aufnahme 1898 gerade inventarisiert worden war.

Von 1897 bis 1915 belichtete Weimar rund 2700 Glasplattennegative im Rahmen seiner Anstellung am MK&G, wobei sich 1700 bis heute im Museum befinden.²⁶⁸ Auf den fotografischen Kunstreproduktionen sind dreidimensionale Kunstobjekte mit unterschiedlichsten Oberflächenstrukturen – von Holz über Porzellan, Metall und Lack bis hin zu Glas – abgelichtet worden. Bis zur Erschließung des Negativbestands, die im Rahmen des interdisziplinären Promotionsprogramms PriMus geschah, gehörten Weimars Negative und die seiner Nachfolger:innen dem Bestand des ehemaligen Fotoateliers des MK&G an. Über 50 000 Glasplattennegative, aber auch zahlreiche Ektachrome lagern im Keller. Diese Fotografien fallen in den Zuständigkeitsbereich der Fotoverwaltung, der separiert von der Sammlung Fotografie und neue Medien betreut wird. »Even in museums where photographs are well-managed and curated, they are often separated from the main business of museums as ›archives‹ rather than ›collections‹«²⁶⁹, stellen Edwards und Lien fest; diese Situation liegt zum Teil auch im MK&G vor. Auf die Fragen »What is a multiple original, what is a reproduction, and when does it become historically significant?«²⁷⁰, die Edwards in einem weiteren Artikel aufwirft, entschied Esther Ruelfs, den Schwerpunkt der Reproduktionsfotografien, der in der Sammlung einer der ältesten ist, durch die Negative Weimars zu erweitern. Nach der Inventarisierung, der Digitalisierung und der Erforschung von 950 Negativen, die im Rahmen der dreijährigen Tätigkeit von mir erschlossen worden waren, wurden diese aus den Fotoatelieraufnahmen entnommen und in das klimatisierte Sammlungsdepot überführt, wo sie seitdem aufbewahrt werden. Dadurch wurde ein Teil der eigenen Fotogeschichte des MK&G auch Teil der Sammlung Fotografie und neue Medien, die bis dahin nur sehr vereinzelt Reproduktionsaufnahmen der eigenen Sammlungsobjekte besessen hatte.

Die Ordnung der Negative prägte Weimar als erster Fotograf des MK&G. Er ordnete sie zum einen chronologisch und zum anderen nach Plattenformat. Jedes Negativ beschriftete er mit einer fortlaufenden Nummerierung in schwarzer Tusche auf der beschichteten Seite am unbelichteten Rand eines Negativs. Bei Aufnahmen im Hochformat vermerkte er die Nummer meist in der oberen rechten Ecke, bei Querformaten ebenfalls

268 Auf den verbleibenden tausend Glasnegativen dokumentierte Weimar – ebenfalls im Rahmen seiner Museumstätigkeit – Baudenkmäler, wie Kirchen und Bauernhäuser, aus dem Hamburger Raum. Diese Negative gingen an das Denkmalpflegeamt und befinden sich gegenwärtig zum überwiegenden Teil im Staatsarchiv Hamburg (vgl. Weimar, »Die Denkmäler-Inventarisierung;« vgl. Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf;« vgl. Klemm, *Von den Anfängen bis 1945*, 94–97). Eine detaillierte Aufzeichnung der Stationen und Aufteilung der ehemals zusammenhängenden Negative zeichnete Matthes nach. Da Weimar auch in Ritzebüttel und Geesthacht fotografierte, werden heute nur noch etwa 550 Platten in Hamburg im Staatsarchiv aufbewahrt. Beide Städte gehörten damals zu Hamburg, seit 1937 jedoch zu Niedersachsen und Schleswig-Holstein. Dass Weimar insgesamt rund tausend Motive aufnahm, lässt sich durch die Anzahl an Originalabzügen nachvollziehen, die im Museum für Hamburgische Geschichte aufbewahrt werden (vgl. Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf,« 163).

269 Edwards und Lien, »Museums and the Work of Photographs,« 7.

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

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K31 DL



K31 IV/sw

K31

Greifenklau als Trinkhorn des Flensburger Schnittger- und Tischleramtes, 1898

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.151, Dargestelltes Objekt: 1898.104



K32 DL



K32 IV/sw

K32

Greifenklau als Trinkhorn des Flensburger Schnittger- und Tischleramtes, 1898

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.152, Dargestelltes Objekt: 1898.104

an dieser Stelle oder am linken Seitenrand ↗ Abb. S. 89 (K32). Die entwickelten Negative wurden in Kartons zu je 25 Stück aufbewahrt, die ebenfalls eine fortlaufende Nummerierung erhielten. Jedes Negativ wurde zudem durch eine Pergaminhülle vor Abrieb geschützt ↗ Abb. K33–K36. Im Aufnahmebuch listete er alle Negative fortlaufend auf, wobei zum jetzigen Zeitpunkt nur Teile des Buches von 1906 bis 1912 aufgefunden worden sind²⁷¹ ↗ Abb. K37 ↗ Abb. K38.

Anhand einer anderen Handschrift bei den vermerkten Negativnummern auf den Glasnegativen lässt sich Weimars letzte Aufnahme auf die Nummer 2785 festlegen. Damit füllen die von ihm belichteten Platten die ersten 40 Kartons des größten Plattenformats von 18 × 24 Zentimetern, 16 des mittleren Formats 13 × 18 und 12 Kartons des kleinsten Formates von 9 × 12 Zentimetern.²⁷² Da diese immer voll befüllt wurden, lässt sich der Wechsel im jeweils letzten Karton Weimars nachvollziehen, auch wenn seine handschriftliche Nummerierung auf der Außenseite weit über die von ihm tatsächlich belichteten Platten hinausreicht.

Bei der Wahl der Plattengröße orientierte sich Weimar häufig an der Größe des aufzunehmenden Kunstobjektes, wobei er meistens die Sammlungsobjekte auf dem größten Format festhielt. Die kleineren Formate enthielten, Stichproben zufolge, wesentlich mehr Aufnahmen, bei denen der fotografische Apparat lediglich als Kopiermedium eingesetzt worden war, indem bereits vorhandene Fotografien, Stiche oder Buchseiten vervielfältigt wurden. Bei dem größten Format hingegen, das auch mit rund tausend Negativen das umfangreichste ist, fotografierte Weimar Kunstobjekte, sodass dieses Format vorrangig von mir erschlossen und erforscht wurde. Ergänzend wurden die ersten Kartons der kleineren Formate erschlossen. Bei der digitalen Inventarisierung erhielten die Glasnegative eine Inventarnummer der Sammlung Fotografie und neue Medien, bei der die historische Nummerierung Berücksichtigung fand.²⁷³ Konnte eine Verknüpfung zu dem dargestellten Kunstobjekt der Sammlung hergestellt werden, trägt das inventarisierte Negativ den Titel des Kunstobjekts; lag dieser Umstand nicht vor, wurde ein umschreibender, all-gemeingültiger Titel wie etwa *Teller* vergeben.

²⁷¹ Vgl. 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«. Der Umstand, dass die vollständigen Aufnahmebücher seit wenigen Jahren verschollen sind (Stand 2022) ↗ Einleitung, erschwerte mir die Zuweisung der abgebildeten Kunstobjekte, sodass diese in zeitlich intensiver Einzelarbeit erfolgte.

²⁷² Vgl. Sellmann, *Archiv, Inventar, Speicher*, 18 f.

²⁷³ Die neu vergebenen Inventarnummern setzen sich aus drei Teilen zusammen: P (für Fotografie), dem Jahr der Inventarisierung (2017) und der Zuweisung einer Nummerierung, die jedes Kalenderjahr neu beginnt (3) und ein Konvolut oder ein Einzelblatt umfasst. Diese standardisierte Nummernvergabe wird im Falle der Negative erweitert durch den Anhang der historischen Weimar-Nummerierung. Das letzte Negativ Weimars erhält so beispielsweise die Inventarnummer P.2017.3.2785. Weimar nummerierte die Negative aller drei Größen zusammen mit aufsteigender Nummerierung.

Drei fotografische Tätigkeitsfelder: Sammlungsobjekte, Denkmalinventarisierung und gefälschte Kunstobjekte

Während der Erschließung zeigte sich, dass sich unter den Aufnahmen nicht nur solche der Sammlungsobjekte des MK&G befanden, sondern auch solche aus zwei weiteren Tätigkeitsfeldern: gefälschte Kunstobjekte, die Weimar für den *Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren* aufnahm, sowie Reste der Aufnahmen der Denkmäler. 1898 begann sowohl die umfassende schriftliche und visuelle Denkmalinventarisierung als auch die Aufnahme der Arbeit des Verbands, den Brinckmann initiiert hatte und damit einhergehend auch die fotografische Dokumentation der musealen Sammlungsobjekte. Innerhalb der Ordnung der Negative fand keine – bzw. im Fall der Denkmalinventarisierung, keine präzise – Trennung der drei Bereiche statt.

Für die Analysen in diesem Kapitel sind alle 950 Negative ausgewertet worden, um das am MK&G praktizierte Einsatzgebiet der Fotografie in seiner Breite zu zeigen; in den folgenden Kapiteln (III–VI) liegt der Fokus dann auf den Aufnahmen der Sammlungsobjekte. Zur Auswertung der Daten sind mehrere Diagramme angefertigt worden, die zunächst erläutert werden.


Das erste Diagramm verdeutlicht die prozentuale Verteilung der Negative Weimars innerhalb der drei parallel begonnenen Tätigkeiten²⁷⁴ ↗ Abb. K39. In der Verteilung zeigt sich, dass die im MK&G verbliebenen Negative vor allem Sammlungsobjekte oder dem Museum zugehörige Motive – Aufträge, Belichtungsreihen²⁷⁵, Dokumentation von Ausstellungsräumen²⁷⁶, Reproduktionen von nicht gefälschten Kunstobjekten – umfassen. Nur rund sieben Prozent der Aufnahmen lassen sich nachweislich der Denkmalinventarisierung und fünf Prozent dem Feld der gefälschten Kunstobjekte zuordnen. Einen erheb-

²⁷⁴ Bei der Betrachtung des ersten sowie des zweiten Diagramms ist zu berücksichtigen, dass es sich um eine Momentaufnahme handelt. So kommen die Lücken in der Gruppe der Denkmalinventarisierung vor allem dadurch zustande, dass die 1000 ausgelagerten Aufnahmen nicht Teil dieser Auswertung sind. Der Gruppe der gefälschten Kunstobjekte könnten vermutlich nach einem eingehenden Vergleich mit den schriftlichen Verzeichnissen des Museumsverbands mehr der bisher nicht identifizierten Objekte jener Gruppe nachweislich zugeordnet werden.


²⁷⁵ Der Hinweis, dass es sich bei einer Aufnahme um einen Auftrag handelte, konnte nur mithilfe der Notizen im Aufnahmebuch Weimars ermittelt werden. An diesem Fall zeigt sich, dass Weimar das Objekt in sechs statt in einer oder seltener in zwei Ansichten wie bei Sammlungsobjekten fotografierte ↗ Abb. K40–K45. Eine Belichtungsreihe und die Untersuchung verschiedener Filter fertigte er zu Beginn seiner fotografischen Tätigkeit an.

²⁷⁶ Neben einzelnen Sammlungsobjekten fotografierte Weimar auf rund dreißig Aufnahmen Ausstellungsansichten und einzelne Vitrinen, darunter die Neueinrichtung des Pariser Zimmers (Jugendstil) ↗ Abb. S. 33 (K1) sowie die 1908 neu aufgestellte Sammlungspräsentation (vgl. auch Brinckmann, *Zur Einführung in die Besichtigung der neuen Schauräume am 27. Dezember 1908*). Die Schärfe der Glasnegative lässt auch Beschriftungen oder Wappen erkennen, die neben den kunstgewerblichen Objekten ergänzend platziert worden waren. ↗ Abb. K46. Es befinden sich also auch Ausstellungsdisplays unter den Negativen, die um 1900 ansonsten selten dokumentiert wurden.

lichen Prozentsatz (21 %) stellen Negative dar, auf denen sogenannte nicht identifizierte Objekte abgebildet sind, die aufgrund des fehlenden Aufnahmebuches Weimars keine Zuordnung zu einem der drei Felder zulassen.²⁷⁷

Das zweite Diagramm verdeutlicht die zeitliche Zuordnung zu einem der drei Tätigkeitsfelder  Abb. S. 93 (K47), wobei eine vierte Gruppe die Aufnahmen umfasst, die keinem Feld zugeordnet werden können. Zu Letzterer zählen die Dokumentation von Ausstellungen, nicht identifizierte Objekte, Belichtungsreihen sowie Reproduktionen von Fotografien oder anderen zweidimensionalen Motiven. Dabei zeigt sich, dass Weimar nach einer kurzen Testphase, bei der er vor allem Sammlungsobjekte und Aufnahmen der vierten Gruppe erstellte, 1898 mit der Denkmalinventarisierung sowie mit Aufnahmen von gefälschten Kunstobjekten begann. Darüber hinaus wird sichtbar, dass er bis zum Ende seiner fotografischen Tätigkeit Aufnahmen für alle drei Bereiche anfertigte.

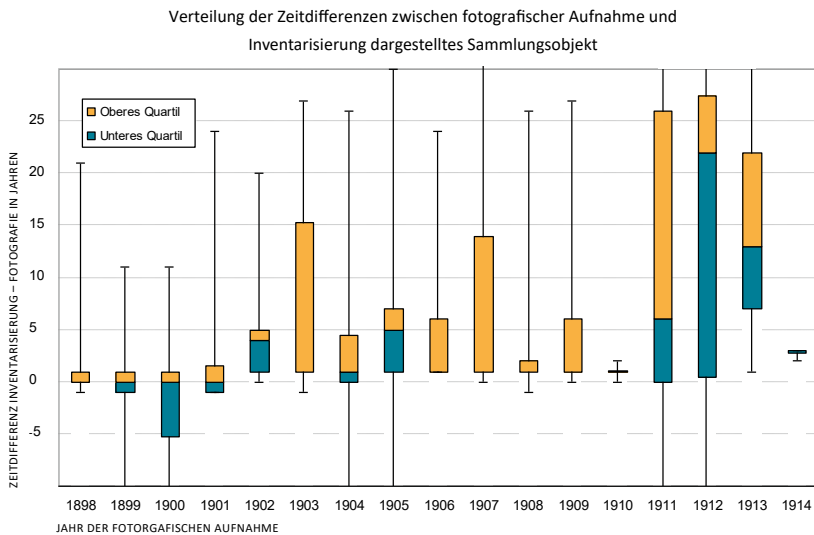
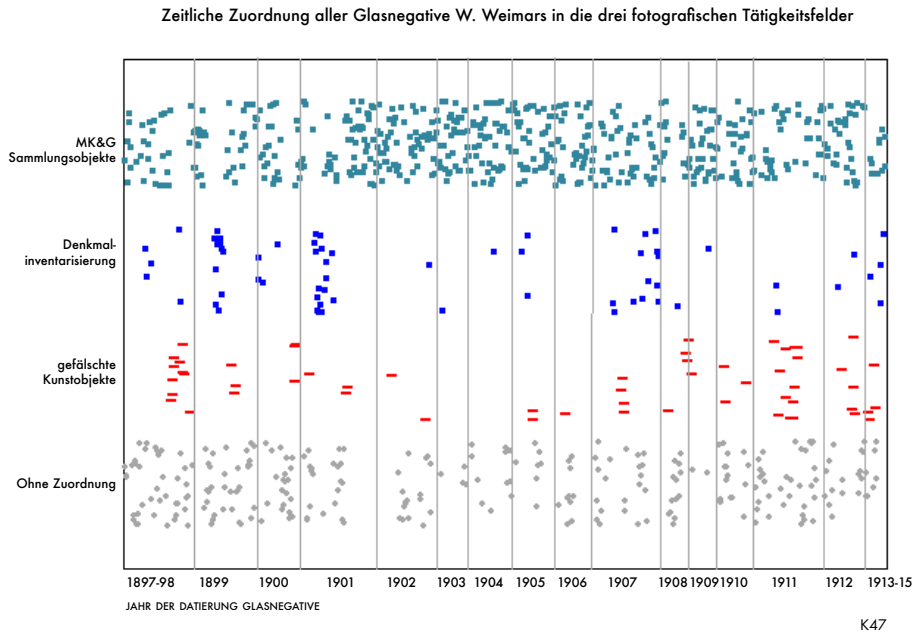
Das erste hier vorgestellte Tätigkeitsfeld ist das der Sammlungsobjekte. Es umfasst Aufnahmen der Kunstobjekte des MK&G, wobei auf 406 Negativen (rund 43 %) nachweislich eine Verknüpfung zwischen Kunstobjekt und deren Reproduktion hergestellt werden konnte.²⁷⁸ Diese Menge der nachgewiesenen Überschneidung von Vor- und vermeintlichen Abbildern ermöglicht einen Einblick darin, welche Sammlungsobjekte Weimar abzubilden hatte und ob sich innerhalb der fotografischen Kunstreproduktion am MK&G Muster erkennen lassen, was abgebildet wurde.

In einem ersten Detail-Diagramm wird, anhand der verschlagworteten Ikonografie der Datensätze der Negative, die Materialität der dargestellten Kunstobjekte untersucht.²⁷⁹ Durch die Auswertung der Ikonografie *Werk der angewandten Kunst* – die jeweils spezifiziert wird durch die Auswahl einer Materialkategorie wie etwa *Werk der angewandten Kunst (Keramik)* – werden zehn Materialgruppen zusammengefasst  Abb. K48. Bei der Auswertung wird deutlich, dass Weimar am häufigsten Kunstobjekte aus der Gruppe Keramik fotografierte, wozu die Unterklassifizierungen Keramik, Ton und Porzellan

²⁷⁷ Am wahrscheinlichsten ist jedoch, dass sie entweder den Sammlungsobjekten oder den gefälschten Kunstobjekten angehören. Für die Denkmäler wurde ein *Bestandsverzeichnis der Fotografien Wilhelm Weimars für das Hamburger Denkmälerarchiv 1898–1916* erarbeitet. Dieses Bestandsverzeichnis wurde mir freundlicherweise von Gregor Rohmann überlassen und erwies sich als überaus hilfreich bei der Zuordnung der Negative Weimars.

²⁷⁸ Die Verknüpfung wird in der Museumsdatenbank durch eine sogenannte Relation hergestellt. Sie verbindet die Datensätze des historischen Negativs mit dem Datensatz des darauf identifizierten Sammlungsobjekts. Die Auswertung mithilfe der Relationen weist jedoch das Problem auf, dass nur bereits digitalisierte Objektdatensätze genutzt werden konnten. Bei ostasiatischen Kunstobjekten wurde zum Teil nachträglich eine Relation in der Excel-Tabelle vorgenommen, wenn sie mithilfe von Publikationen oder Karteikarten nachgewiesen wurde. Diese Ergänzungen in den Relationen wurden in der Auswertung berücksichtigt.

²⁷⁹ Die verschlagwortete Ikonografie entstammt einem standardisierten Klassifikationskatalog, der in der Datenbank des MK&G hinterlegt ist und sich aus verschiedenen Katalogen, wie *Icon Class*, zusammensetzt. Eine eigens vergebene Ikonografie kann nicht eingetragen werden.



K47 und K69

Diagramm 2: Zeitliche Zuordnung aller Glasnegative W. Weimars in seine fotografischen Tätigkeitsfelder am MK&G (Reproduktionsfotografien der eigenen Sammlungsobjekte, Denkmäler, Dokumentation gefälschte Kunstobjekte), 2020

Dieter Kreiseler

Diagramm 5: Verteilung der Zeitdifferenzen zwischen fotografischer Aufnahme und Inventarisierung dargestelltes Sammlungsobjekt, 2020

Dieter Kreiseler

zählen. Auf über 164 Negativen (rund 40 %) fotografierte er meist einzelne, zum Teil aber auch zu Gruppen arrangierte Objekte. Am zweitstärksten vertreten ist die Gruppe Metall (rund 25 %), zu der die Unterklassifizierungen Gold, Silber, Bronze, Messing, Edelmetalle und Metall zählen, und am drittstärksten die Gruppe Holz (rund 17 %). Mit je rund 25 Negativen sind die Materialien Lack, Textil sowie Stein, Gips, Marmor vertreten. An dieser Abstufung und Häufigkeit von Keramikobjekten auf den Negativen lässt sich eine Überschneidung mit Brinckmanns ermittelten Sammelschwerpunkten erkennen ▸ 1. Kunstgewerbe. Das heißt, Weimar fotografierte weniger ganze Konvolute oder Ausstellungsobjekte eines Materials, sondern vor allem einzelne Sammlungsstücke.

Werden die 430 dargestellten Objekte den gegenwärtig (Stand 2020) differenzierten Sammlungsbereichen zugeordnet, so entsteht ein Eindruck davon, welche Schwerpunkte bei der kulturhistorischen Auswahl gesetzt wurden. Dieser Blick entspricht der Neuordnung der Sammlung, die Brinckmann um die Jahrhundertwende begann, also in dem Zeitraum, in dem Weimars Kunstreproduktionen entstanden ▸ Abb. K49. Auffällig ist, dass die Hälfte der abgebildeten Objekte dem Sammlungsbereich Europäisches Kunsthandwerk und Skulptur angehört, der Objekte des Mittelalters bis hin zum Klassizismus versammelt. Mit knapp einem Viertel folgen Kunstobjekte der heutigen Sammlung Ostasien. Alle weiteren gegenwärtigen Sammlungsbereiche, die zu Beginn von Weimars fotografischer Tätigkeit bereits Kunstobjekte verzeichneten (Moderne, Buchkunst, Grafik, Antike, Mode und Textil, Islamische Kunst, Musikinstrumente und Period Rooms), sind jeweils nur zu zwischen einem und neun Prozent auf den Negativen vertreten. Diese Verteilung deckt sich an vielen Stellen mit dem Eindruck, der durch Stichproben des noch nach Materialien geordneten Museumsführers von 1894 gewonnen werden kann. Auch wenn Brinckmann hier bereits ostasiatische, vor allem japanische, Kunstobjekte sondiert vorstellte, bildeten europäische den Schwerpunkt. Wurde in dem Museumsführer eine Fülle an textilen Objekten vorgestellt, fällt dieser eigene Sammlungsbereich unter den Negativen spärlich aus, sodass sich hier Brinckmanns Beschreibungen weniger mit dem Konvolut der dargestellten Objekte auf den Negativen decken. Objekte der gegenwärtig eigenen Sammlungsbereiche der Antike und der Islamischen Kunst ergänzten 1894 vor allem die Rubriken der (europäischen) Keramik sowie Glas. Die vereinzelt zu findenden Beschreibungen decken sich mit der relativ geringen Anzahl solcher Objektdarstellungen auf den Negativen. Bei den von Weimar aufgenommenen Jugendstilobjekten, dem damals zeitgenössischen Kunstgewerbe, kann hingegen kein Vergleich zu dem Museumsführer gezogen werden, da Brinckmann sie erst 1900 angekauft und Weimar sie im selben Jahr fotografiert hatte.

Bei einer Untersuchung der Auswahl der dargestellten Kunstobjekte zeigt sich, welches spezifische Kunstgewerbe Brinckmann aufnehmen ließ. Unter den Objekten des Europäischen Kunsthandwerks dominiert das Material Keramik. Vor allem Geschirr, Kleinplastiken und Figuren wurden fotografiert ▸ Abb. S. 96f. (K50–K53). Auf über fünfzig Negativen nahm Weimar Holzmöbel auf, darunter vermehrt Schränke, Truhen sowie

einzelne Vorderwände von diesen, seltener Stühle, Sessel, Tische oder Standuhren \nearrow Abb. S. 98f. (K54–K57). Bei der Gruppe Metall befinden sich vor allem Edelschmiedearbeiten, kultische Objekte, besonders im Christentum verwendete Kelche und Kannen²⁸⁰ \nearrow Abb. K84, sowie profan genutzte Pokale, darunter auch Willkommpokale mit Behangschildern einzelner Zunftgewerbe, Becher, Servier- und andere Platten, Tee- und Geldbüchsen sowie ein Tafelaufsatz \nearrow Abb. S. 100f. (K58–K61).

Unter dem zweitstärksten Sammlungsbereich, der durch Darstellungen auf den Negativen repräsentiert wird, befinden sich ostasiatische Kunstobjekte. Hier dominieren ebenfalls die Materialien Keramik und Metall sowie – abweichend von europäischen Kunstobjekten – Lack. Keramikobjekte umfassen ebenso Kleinplastiken und Figuren, es befinden sich aber auch Spezifika wie Ingwertöpfe, Gefäße zur Teezubereitung und Räuchergefäße unter den Motiven \nearrow Abb. S. 102f. (K62–K64). Metallarbeiten wurden auf fünf- und dreißig Aufnahmen abgebildet, auf denen in Übersichtstafeln japanische Stichblätter von Schwertern angeordnet wurden. In dieser Anordnung wurden sie dem Publikum zugänglich \nearrow Abb. S. 104 (K65) \nearrow Abb. K66 \searrow V. Das Sehen Schulen. Daneben bildete Weimar japanische Lackarbeiten ab, wobei es sich zumeist um für unterschiedlichste Zwecke angefertigte Kästen handelte \nearrow Abb. K67 \nearrow Abb. K68.

Für einen ersten Eindruck von der Funktion der Aufnahmen wurde zunächst die Datierung jedes Negativs mit der Inventarnummer des dargestellten Kunstobjekts verglichen, da diese das Datum der Inventarisierung enthielt, das sich in der Regel mit dem Zeitpunkt des Kaufs oder der Schenkung deckte²⁸¹ \nearrow Abb. S. 93 (K69). Ein Blick auf den Median (waagerechte Markierung zwischen dem oberen und dem unterem Quartil) ermittelt – anders als der Mittelwert – den Wert, der bei der Hälfte aller Datenpunkte einer Datenreihe liegt, die aufsteigend geordnet worden ist. Bei der Betrachtung der Grafik wird deutlich, dass der Median überwiegend zwischen null und vier Jahren liegt. Das bedeutet, die meisten Sammlungsobjekte waren im selben Jahr der Inventarisierung oder wenige Jahre später auch fotografisch erfasst worden.

In der Aufschlüsselung nach Jahren zeigen die Rechtecke jeweils das untere (türkis) sowie das obere Quartil (gelb) eines jeden Jahres an. Während das untere Quartil ab einem Viertel bis zum Median (die Hälfte aller Datenpunkte) umfasst, enthält das obere Quartil die Datenpunkte ab dem Median bis drei Viertel aller Datenpunkte. Die senkrechten Striche, die von jedem Quartil abgehen, verdeutlichen die Datenpunkte, die am

²⁸⁰ Brinckmann widmete den jüdischen Edelschmiedearbeiten ein eigenes Kapitel in der Publikation von 1894. Es befanden sich jedoch nur kultische Geräte aus dem Christentum unter den fotografisch aufgenommenen Objekten (Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, 200–202).

²⁸¹ Dieser Vergleich war nur bei den Sammlungsobjekten möglich, die einen Datensatz in der Datenbank und somit eine aktuell gültige Inventarnummer zugewiesen bekommen haben. Insgesamt handelt es sich um 328 Negative.

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K50 DL



K51 DL



K50 IV/sw



K51 IV/sw

K50 und K51

Vase mit Paradiesvögeln und Päonien; Teller aus dem Service für Madame du Barry, um 1907; um 1907

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.1818; P2017.3.1813, Dargestellte Objekte: 1906.179 u. 180; 1907.95



K52 DL



K53 DL



K52 IV/sw



K53 IV/sw

K52 und K53

Figur Kentaur aus einer Gruppe Biscuit-Porzellan; Kaffeekanne, 11. Februar 1907; um 1904 beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.1754; P2017.3.1355, Dargestellte Objekte: 1878.564a u. b; 1904.224

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K54 DL



K54 IV/sw



K55 DL



K55 IV/sw

K54 und K55

Hamburger Schapp; Ausziehtisch, 17. September 1906; um 1899
 beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 23,8 × 17,8 cm; 17,8 × 23,8 cm,
 P2017.3.1704; P2017.3.416, Dargestellte Objekte: 1905.793; 1899.278



K56 DL



K56 IV/sw



K57 DL



K57 IV/sw

K56 und K57

Zwei Vierländer Kinderstühle; Judith-Truhe (Vorderwand), 05. März 1906; um 1903
beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, transluzente Retusche (K56), Schwarzweißnegativverfahren,
23,8 × 17,8 cm; 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.1622; P2017.3.1188, Dargestellte Objekte: 1904.278 u. 1896.226;
1902.448

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K58 DL



K59 DL



K58 IV/sw



K59 IV/sw

K58 und K59

Wandkalender; Geldbüchse, um 1900; 1899

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.445; P2017.3.394, Dargestellte Objekte: 1900.93; –



K60 DL



K60 IV/sw



K61 DL



K61 IV/sw

K60 und K61

Schlüssel-Willkomm der Kranken- und Sterbekasse der Schlossergesellen zu Hamburg; Münzhumpen, 29. Juli 1911; 15. April 1909

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 23,8 × 17,8 cm; 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.2477; P2017.3.2055, Dargestellte Objekte: 1886.44; 1903.345

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K62 DL



K62 IV/sw

K62

Mizusashi, um 1903

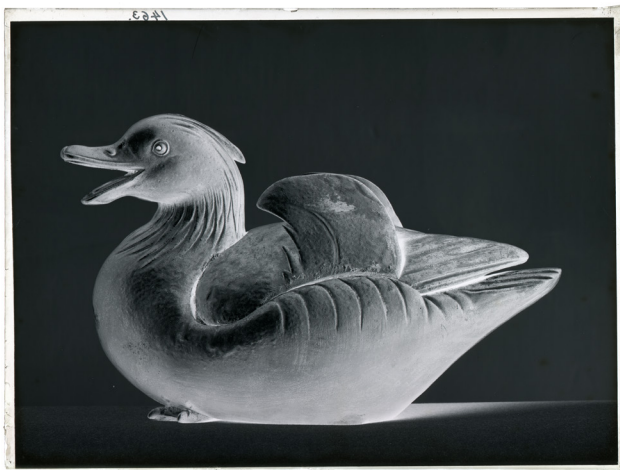
Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.1206, Dargestelltes Objekt: 1900.226



K63 DL



K63 IV/sw



K64 DL



K64 IV/sw

K63 und K64

Räuchergefäß Languste (Koro); Räuchergefäß (Koro) in Form einer Mandarin-Ente,

18. Februar 1907; um 1905

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.1757;
P2017.3.1463, Dargestellte Objekte: 1906.571; 1904.344

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K65 DL



K65 IV/sw

K65

Schwertzubehör, um 1902

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.1037, Dargestellte Objekte: Diverse (Sammlung Ostasien MK&G)

Anfang und am Ende der Reihung liegen. Sie kennzeichnen Unregelmäßigkeiten, ohne ihnen zu viel Gewicht innerhalb des Diagramms zu geben. Es zeigt sich, dass bis 1910 das Jahr der Inventarisierung des Sammlungsobjekts und das der fotografischen Aufnahme nah beieinander liegen, der Median liegt fast immer zwischen null und eins, die unteren und oberen Quartile enden zumeist bei minus fünf bis fünf Jahren. Nur in den letzten Jahren Weimars Tätigkeit zeigt sich eine Verschiebung in der Grafik, da die Jahreszahlen der Inventarisierung und der fotografischen Erfassung zwischen fünf und über zwanzig Jahre (1912) auseinanderliegen. Für diese Verschiebung kann es viele Gründe geben; ein wahrscheinlicher ist, dass Brinckmann wenige Jahre vor seinem Tod weniger neue Objekte ankauft und inventarisierte und Weimar daher Kunstobjekte fotografierte, die sich bereits mehrere Jahre in der Sammlung befanden. Dies könnte auch im Zusammenhang mit der 1908 begonnenen Neuordnung der Sammlung stehen, die bis in die 1910er Jahre dauerte. Wird die Anzahl der Aufnahmen Weimars der einzelnen Jahre betrachtet, fällt zudem auf, dass sich unter den Negativen nur noch rund zwanzig Aufnahmen mit der Datierung der Jahre 1912 bis 1915 befinden, während allein rund neunzig Aufnahmen auf das Jahr 1907 datiert sind.

Die in diesem Diagramm ermittelte zeitliche Nähe zwischen Inventarisierung und fotografischer Aufnahme legt die Vermutung nahe, dass Weimar die Aufnahmen als visuelle Ergänzung zur schriftlichen Inventarisierung anfertigte. Dagegen spricht allerdings die relativ geringe Anzahl der Negative im Vergleich zu den inventarisierten Kunstobjekten. Die Nähe des Jahres der fotografischen Aufnahme und der Inventarisierung des dargestellten Kunstobjekts rührt vielmehr daher – im Abgleich mit den Jahresberichten Brinckmanns \supset I. Kunstgewerbe \supset III. Rohstoff Fotografie, Surrogat Zeichnung –, dass die hier vorgestellten Neuerwerbungen zum Teil auch durch eine Abbildung repräsentiert wurden. Alle Fotografien, die ab dem *Bericht für das Jahr 1898* (1899 erschienen) die schriftlichen Ausführungen Brinckmanns begleiteten, nahm Weimar auf. Im exemplarisch ausgewählten *Bericht für das Jahr 1902* befinden sich zwölf Fotografien (Autotypien) sowie zwei Grafiken (Strichätzungen) Weimars unter den Darstellungen. Elf von zwölf fotografischen Kunstreproduktionen hatte Weimar auf 18 × 24-Zentimeter-Platten aufgenommen. Anhand der chronologischen Nummerierung der Negative ist zu erkennen, dass er diese Aufnahmen zeitnah angefertigt hatte. Da in jedem *Bericht für das Jahr* lediglich Neuerwerbungen vorgestellt wurden, kann dadurch rückblickend die zeitliche Nähe zwischen fotografischem Aufnahme- und Inventarisierungsdatum des dargestellten Objekts indiziert werden \nearrow Abb. K62 \nearrow Abb. K70–K81.

Alle hier beschriebenen Diagramme verdeutlichen, dass Brinckmann nicht das Ziel verfolgte, ein vollständiges visuelles Archiv aller Sammlungsobjekte anzulegen. Dafür sind die dargestellten Objekte zu divers aufgenommen, sei es nach Material oder kunsthistorischen Gesichtspunkten. Brinckmann wählte also bewusst die Kunstobjekte aus. Viele Aufnahmen hatten als Erstes die Funktion, die erworbenen Sammlungsobjekte in den Jahresberichten abzubilden. Dabei dominieren Reproduktionsfotografien des europä-

ischen Kunstgewerbes. So setzt sich eine Linie fort, die sich bereits bei der Untersuchung des Museumführers von 1894 abgezeichnet hat.

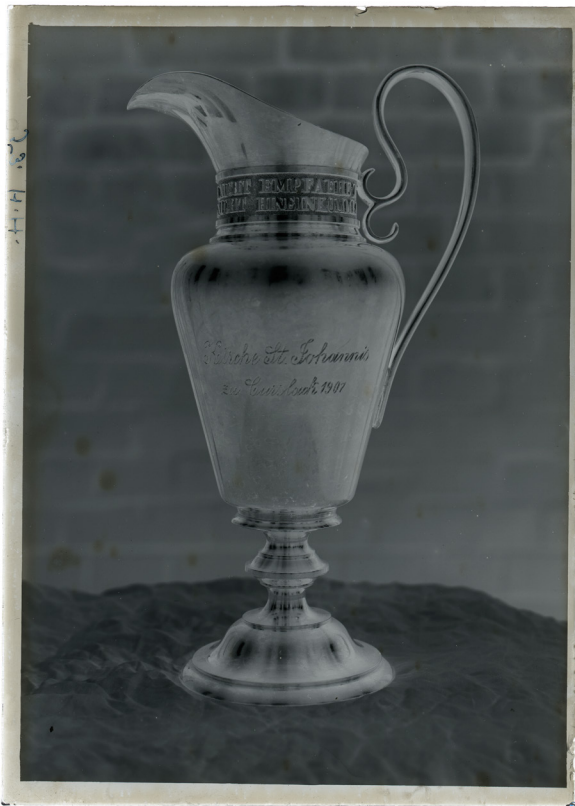
Ein zweites Tätigkeitsfeld, in dem Fotografien am MK&G unter Brinckmann eine Kernfunktion einnahmen, war die Denkmalinventarisierung. Es war eng mit dem Wechsel hin zur Fotografie verbunden; dies belegt zum einen die Auswertung von Diagramm 2, zum anderen das Ziel von Weimars erster Studienreise. Wenige Tage nach der Bewilligung des Budgets zum Ankauf einer Kameraausrüstung im Sommer 1898 reiste Weimar nach Münster, um dort Einblicke in die fotografische Praxis der Denkmalerfassung zu erhalten.²⁸² Dort kamen verschiedenste Bildverfahren zum Einsatz, um die Architektur visuell zu studieren: Während skizzierte Grundrisse und Karten Übersichten boten, wurden Fotografien – meist als Lichtdrucke oder Autotypien gedruckt – vor allem für Innen- und Außenansichten sowie Detailaufnahmen genutzt. Bewegliches Inventar wurde darüber hinaus meist in Grafiken erfasst.²⁸³ Die Erfahrungen der Reise beeinflussten das Vorgehen in Hamburg, auch wenn hier – anders als in Westfalen – keine Veröffentlichung, sondern lediglich ein schriftliches und visuelles Archiv angestrebt wurde. »Der hiesige Aufenthalt zeigt mir, wie notwendig es ist[,] mit den Aufnahmen zu beginnen«²⁸⁴, schließt Weimar seinen Bericht. Diese Reise diente als Auftakt; erste Innen- und Außenaufnahmen von Kirchen, Bauernhäusern und Gehöften folgten kurze Zeit darauf. In Hamburg wurden zudem auch das bewegliche Mobiliar sowie das Kircheninventar fotografisch aufgenommen.

Unter den 950 erschlossenen Negativen befinden sich rund sechzig, die der Denkmalinventarisierung zugeordnet werden konnten. Diese zeigen vor allem Kircheninventar, also Kunstobjekte wie Abendmahlskannen, Kelche, Bildnisse, Taufschüsseln, Altarleuchter und Altarbehänge. Als das Konvolut der 2700 Negative Weimars in Aufnahmen der Denkmäler und der Sammlungsobjekte getrennt wurde, verblieben versehentlich Aufnahmen des Ersteren im MK&G, da sie ohne Einsicht weiterer Quellen nicht eindeutig einem der Tätigkeitsfelder zuzuordnen waren ↗ **Abb. K82–K85**. Durch einen ›geschulten Blick‹ ↘ **V. Das Sehen schulen** konnten Unterschiede zum Teil an dem gewählten Hintergrund erkannt werden, da Weimar das mobile Inventar der Denkmäler vor Ort aufgenommen hatte ↗ **Abb. S. 107 (K86, K87)**. Neben diesen Aufnahmen beweglicher Objekte befinden sich noch vereinzelte Architekturaufnahmen unter dem Überrest.

²⁸² Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 06. 1898,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916. Der dort zuständige Bauinspektor, Architekt und Denkmalspfleger Albert Ludorff (1848–1915) veröffentlichte in der Reihe *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen*, nach Landkreisen geordnet, Fotografien der erfassten Denkmäler.

²⁸³ Vgl. Ludorff und Schwieters, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen*.

²⁸⁴ Weimar, »Brief von W. Weimar an J. Brinckmann, Münster, 10. 07. 1898,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916.



K86 DL



K86 IV/sw



K87 DL



K87 IV/sw

K 86 und K87

Abendmahlskanne der St. Johannes Kirche, Curslack; Pastorat Truhe, Altengamme, 1898;

21. August 1903

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 17,8 × 12,8 cm; 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.53; P2017.3.1261, Dargestellte Objekte: beide – (Kircheninventar)

Übergeordnetes Ziel der Erfassung war für Brinckmann, das Wertvolle der Vergangenheit, nicht nur im Museum, sondern auch »draußen im Leben selbst«, zu sammeln, um es »für die Zukunft zu retten«²⁸⁵. Mit dem Ziel einer umfassenden Bestandsaufnahme²⁸⁶ griff er Bestrebungen des Erhalts historischer Architektur auf. Sie schien seit Anfang des 19. Jahrhunderts dringlich, nicht nur ausgelöst durch ein einsetzendes Geschichtsbewusstsein, sondern auch konkret aufgrund der massiv stattfindenden städtebaulichen Veränderungen im Zuge der Industrialisierung. 1898 schrieb Brinckmann, dass sich das »Inventar zu einem Archiv der Alterthums- und Kunstdenkmäler der freien und Hansestadt Hamburg gestalten [soll], dem dann nur noch neue Entdeckungen und neu entstehende Denkmäler nachzutragen sein werden«²⁸⁷. Bereits ein Jahrzehnt zuvor sah Brinckmann die Dringlichkeit dieser Aufgabe und erhielt den Auftrag, ein solches Archiv anzulegen; die Umsetzung verzögerte sich jedoch bis zu jenem Start 1898.²⁸⁸

Sich zugleich dem Kunstgewerbe wie der Architektur hinzuwenden, war im 19. Jahrhundert keine Seltenheit; Semper prägte dies mit seinem kanonischen Werk *Der Stil* ¹ I. Kunstgewerbe. Er setzte hier Form und Ornament der Architektur mit den »einfacheren Werken der Kunst« (Kunsthandwerk/Kunstgewerbe) in Beziehung und zeigte Wechselwirkungen auf.²⁸⁹ Brinckmanns Interesse an Architektur ist daher leicht nachvollziehbar, nahm er doch Semper als großes Vorbild wahr.²⁹⁰ Ein weiterer Auslöser für den Aufbau war die sogenannte Heimatschutzbewegung, die Ende des 19. Jahrhunderts populär wurde und in der sich Brinckmann sowie seine Kollegen Lichtwark und Richard Stettiner (1865–1927) engagierten.²⁹¹

285 Stettiner, »Justus Brinckmann und der Heimatschutzgedanke,« 4. Auch der französische Historiker Pierre Nora stellte 1989 fest: »Our interest in *lieux de memoire* where memory crystallizes and secretes itself has occurred at a particular historical moment, a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn – but torn in such a way as to pose the problem of the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists« (Nora, »Between Memory and History,« 7).

286 Im Englischen existiert hierfür der Begriff des *Survey*, der »eine ganz bestimmte Art von Studie meint, die nur annäherungsweise, etwa mit ›Bestandsaufnahme‹ oder ›Überblick‹, zu übersetzen wäre«, merkt der Übersetzer des Artikels an (Edwards, »Schamloser Realismus und die Bedrohung des Piktoralen«).

287 Brinckmann, »Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler,« 79. Die Verwendung des Begriffs Denkmal bezieht sich hier in erster Linie also auf Gebäude mit einem historischen Wert und nicht auf Denkmäler (beispielweise Skulpturen) im öffentlichen Raum.

288 Vgl. Hipp, »Zur Frühgeschichte des Denkmalschutzes in Hamburg,« 287.

289 Vgl. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*.

290 Davon zeugt einerseits, dass Brinckmann ein Zitat Sempers seiner ausführlichsten Publikation voranstellte, dem Museumsführer von 1894, und andererseits, dass dieser als einziger noch Lebender bei der Eröffnung des Schul- und Museumsgebäudes am Steintorplatz von Brinckmann für ein Bildnis am Gebäude ausgewählt wurde (vgl. Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, III; o.A., *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877*, 30).

291 Stettiner, »Justus Brinckmann und der Heimatschutzgedanke,« vgl. Rauschnabel, *Stadtgestalt durch Staatsgewalt?*, 20; Kluebing, »Heimatschutz.«

Zunächst stellte Brinckmann eine sogenannte Hamburgensiensammlung zusammen, die Drucke (Stiche, Lithografien, Fotografien), Zeichnungen und Malereien versammelte. Sie sollte anhand von Karten, Stadtansichten, Bauten, Darstellungen des Volkslebens, Diplomen und Meisterbriefen Einblicke in die hamburgische Geschichte vermitteln.²⁹² Da Hamburg arm an erhaltenswerten Kunstdenkmälern gewesen sei,²⁹³ erweiterte Brinckmann die Erfassung dokumentationswürdiger Architektur auf die umliegenden Landgebiete, vor allem auf die Vierlande.²⁹⁴ Er betonte, dass er die Auswahl der Gebäude nicht durch zeitliche Grenzen einschränken wolle, und sprach sich für eine fortwährende Denkmalpflege aus.²⁹⁵ Damit bezog er einen fortschrittlichen Standpunkt,²⁹⁶ der den Gedanken eines lebendigen Archivs in sich trägt. Erfasst werden sollten staatliche und öffentliche Gebäude, Kirchen mit ihren jeweiligen »fest verbundenen plastischen Kunstwerke[n] und Gemälde[n] und die öffentlich aufgestellten Denkmäler und Bildwerke«, darüber hinaus »alle künstlerisch oder historisch bedeutsamen beweglichen Gegenstände, die in der Einrichtung jener Gebäude überliefert sind«.²⁹⁷ Sein Konzept sah vor, mit einer schriftlichen Erfassung zu beginnen und sie durch neuangefertigte Fotografien zu ergänzen. In einem dritten Schritt sollten Grundrisse, Aufrisse, Schnitte, Zeichnungen und farbigte Aquarelle die beiden Grundpfeiler der Inventarisierung ergänzen.²⁹⁸ Text und Bild wurden hier also zusammen gedacht und sollten zwei Ebenen der Dokumentation bilden.

Weimar begann bereits 1898 mit der Umsetzung der fotografischen Inventarisierung. In dem Artikel *Die Denkmäler-Inventarisierung*²⁹⁹ gab er 1902 Einblicke in den Fortgang der Arbeiten. Er zählte die bereits dokumentierten Gebäude auf, wozu vor allem Kirchen, Bauern- sowie Bürgerhäuser gehörten.³⁰⁰ Bei den Letzteren beschrieb er ein Vorgehen, das die rasanten Veränderungen der Stadtansicht Hamburgs verdeutlicht und die

292 Vgl. Schwindrazheim, »Die Hamburgensiensammlung des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.«

293 Im 19. Jahrhundert wurde vielfach darauf hingewiesen, dass Hamburg nur wenige architektonische Gebäude, inklusive deren historischen Ausstattungen, besaß, die erhaltenswert waren; ein Umstand, der bereits vor dem Großen Brand 1842 bestand (vgl. Petersen, »Drucksache für die Senatssitzung No. 49,« 5, StAHbg. III-I_7073; vgl. Hipp, »Zur Frühgeschichte des Denkmalschutzes in Hamburg,« 279, 286; Lichtwark, »Kunst und Gewerbe«).

294 Stettiner verweist darauf, dass Brinckmann die letzten dreizehn Jahre seines Lebens in Bergedorf, heute ein Stadtteil, gelebt habe und täglich nach Hamburg hineingefahren sei. Von seinem Wohnort habe er schnell die Vierlande und das Marschland überblicken können, was den Auslöser für die Erweiterung der Inventarisierung gegeben haben könnte (vgl. Stettiner, »Justus Brinckmann und der Heimatschutzgedanke,« 3).

295 Vgl. Brinckmann, »Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler,« 77.

296 Vgl. Hipp, »Zur Frühgeschichte des Denkmalschutzes in Hamburg,« 288.

297 Brinckmann, »Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler,« 78.

298 Vgl. ebd., 78 f.

299 Vgl. Weimar, »Die Denkmäler-Inventarisierung.«

300 In den Vierlanden dokumentierte er die Kirchen in Kirchwerder, Curslack, Neuengamme und Altingamme sowie in Hamburg die Kirchen St. Katharinen, St. Michaelis und die Dreifaltigkeitskirche (vgl. ebd. 415–417).

mitunter spontane Arbeitsweise oder Erweiterung des Denkmalinventars offenbart, wohingegen, laut Brinckmann, eine vorher systematische Auswahl an Gebäuden geschehen sollte. Weimar schrieb: »Soweit wir von dem bevorstehenden Abbruch eines in Frage kommenden Gebäudes Mitteilung erhalten, wird dasselbe vom Museum aus fotografiert, wie z. B. die schöne Fassade Grosse Reichenstrasse 31 (jetzt Afrikahaus).«³⁰¹ Zwei Fotografien der erwähnten Fassade, die Weimar wohl kurz vor dem Abriss anfertigte, befinden sich noch unter den Negativen im MK&G 7 Abb. S. 111 (K88, K89). Seine Aufnahmen sind in vielen Fällen die einzigen visuellen Dokumente, die heute noch von den Gebäuden existieren, wenn die historische Architektur Neubauten wich oder – wie es bei vielen Bauernhäusern der Fall war – sie durch Brand oder Brandstiftung zerstört wurden. So konnte im Fall der Michaeliskirche in Hamburg, die 1906 brannte, dank Weimars Fotografien eine detaillierte Rekonstruktion erfolgen, sodass hier ihr Stellenwert als Bildokument zur Zufriedenstellung eingelöst wurde.³⁰² Für seine Aufnahmen gilt ähnliches wie für die von Edwards beschriebene Survey-Bewegung in England: Auch wenn sie »piktorialen Wert besitzen«, mache »die schlichte Aufzeichnung der Fakten die gewünschte Qualität« aus.³⁰³ Es ging also vor allem »um die unvermittelte Einschreibung durch die Kamera und eine positivistische Lesart der indexikalischen Spuren«³⁰⁴.

Weimars Artikel von 1902 legte den Fokus auf den Fortgang der visuellen Bestandsaufnahme, wobei er dazu aufrief, nicht an Fotomaterial zu sparen, sondern »lieber einige Platten mehr zu verwenden; denn die genauesten schriftlichen Aufzeichnungen können ein fehlendes Bild nie ersetzen«³⁰⁵. Die schriftliche Erfassung durch Brinckmann verzögerte sich, sei es aus Zeitmangel oder weil er absichtlich auf Weimars Fotografien wartete, um seine Erfassung anhand dieser vorzunehmen. Letzteres Vorgehen wäre konträr zu den Ausführungen im *Bericht für das Jahr 1898*, hatte jedoch den Vorteil, seine Beschreibungen ortsunabhängig und flexibel vornehmen zu können.³⁰⁶ An der Verzögerung der schriftlichen Beschreibung zeigt sich auch der Umfang der Denkmalerfassung, welcher der Direktor als zusätzliche Aufgabe nachging. Im Nachhinein muss diese Bestandsaufnahme lediglich als erster Schritt einer Denkmalinventarisierung gesehen werden.³⁰⁷

301 Ebd., 417.

302 Vgl. Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf,« 174.

303 British Journal of Photography, 19. April 1907, 290, zit. nach Edwards, »Schamloser Realismus und die Bedrohung des Piktorialen,« 277.

304 Edwards, »Schamloser Realismus und die Bedrohung des Piktorialen,« 274.

305 Weimar, »Die Denkmäler-Inventarisierung,« 415.

306 Stettiner stellt diese Umkehrung des Vorgehens in einem Artikel als absichtliche Änderung dar (vgl. Stettiner, *Justus Brinckmann und die hamburgische Denkmäler-Inventarisierung*, 19).

307 So ist es wenig verwunderlich, dass es, dem Historiker Hermann Hipp zufolge, in Bezug auf die Denkmalpflege mit Brinckmann zu einem »vollständigen Scheitern des Hamburger Kunstdenkmäler-Inventars« gekommen sei (Hipp, »Zur Frühgeschichte des Denkmalschutzes in Hamburg,« 288 f.). Vor dem Hintergrund eines geringen Budgets für Personal und Fotomaterial, das in Weimars Artikel von 1902 anklingt, ist Brinckmanns Einsatz als der in Hamburg mögliche zu jener Zeit anzusehen.



K88 DL



K89 DL



K88 IV/sw



K89 IV/sw

K88 und K89

Häuserfassade, Große Reichenstraße 31, Hamburg; Portal, Große Reichenstraße 31, Hamburg, 04. April 1900

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.461; P2017.3.460

Brinckmanns Forderung zur »Herbeiführung und Beobachtung von Vorschriften zur Sicherung des öffentlichen Kunsterbes«³⁰⁸ wurde 1912 in Hamburg mit dem Baupflegegesetz umgesetzt, an dessen Ausarbeitung er mitwirkte.³⁰⁹ Weimar beendete im selben Jahr die Aufnahmen dieses Tätigkeitsfelds.³¹⁰

Gerade für die Fotografien der Denkmäler entwickelte Weimar spezifische Hilfsmittel, um ohne Retusche qualitativ hochwertige Negative zu erhalten; für architektonische Innenaufnahmen baute er etwa einen Doppelkreuz-Vorschieber, den er den Leser:innen der Zeitschrift *Photographische Korrespondenz* beschrieb.³¹¹ Diese Vorrichtung habe es ermöglicht, so Weimar, die hellen Partien der Aufnahme nach der Belichtung abzudecken, um die dunklen noch länger belichten zu können, ohne die anderen überzubelichten: »Ist es nicht viel zweckmäßiger, während der Exposition die zu starken Lichtunterschiede des Objekts abzugleichen und auf solche Weise ein harmonisches, ohne weiteres gut kopierfähiges Negativ zu erzielen, als im anderen Falle das stark kontrastreiche Negativ zum Zweck des gleichmässigen Kopierens erst mühevoll behandeln zu müssen?!«³¹² Weimars Einsatz dieser Technik bei der Herstellung guter Negative lässt sich bei den Denkmalaufnahmen mit Originalabzügen vergleichen, die im Hamburgischen Museum für Geschichte aufbewahrt werden.³¹³ Die rund tausend Abzüge, die auf Karton aufgezogen und von Weimar handschriftlich beschriftet wurden, bieten hier – anders als bei den anderen zwei Tätigkeitsfeldern – einen geschlossenen Korpus seiner fotografischen Tätigkeit. Der Überrest der Negative, der im MK&G verblieb, verweist jedoch darauf, dass innerhalb des Negativkonvoluts alle drei Bereiche zusammengeführt waren.

Als drittes fotografisches Tätigkeitsfeld begann Weimar 1898, gefälschte Kunstobjekte zu fotografieren. Dies resultierte aus der Gründung des *Verbands der Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*, in dem Direktoren namhafter Museen aus vielen Städten Europas³¹⁴ im Geheimen zusammentrafen, um sich über Fälschungen und Fälscherwerkstätten auszutauschen, und der von Brinckmann initiiert

308 Brinckmann, »Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler,« 79.

309 Vgl. Fischer, *Fritz Schumacher, das Hamburger Stadtbild und die Denkmalpflege*, 37.

310 Weimars Beendigung könnte auch mit der Abgabe der Tätigkeit der Denkmalinventarisierung Brinckmanns zu tun gehabt haben. Matthes äußerte die Vermutung, dass Brinckmann die Aufgabe an den ersten Direktor des Museums für Hamburgische Geschichte abgegeben haben könnte; dieser schätzte noch in den 1920er Jahren die Qualität der Abzüge Weimars (vgl. Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf,« 172 f.).

311 Weimar, »Ein Hilfsmittel zur Verhütung von Überstrahlungen bei Architekturaufnahmen,« 457 ff.

312 Ebd., 462.

313 Matthes zeichnet die Provenienz dieses gesonderten Tätigkeitsfelds in einem Artikel nach: Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf,« 163 f.

314 Soweit übermittelt, kamen nur Männer zu diesen Treffen, darunter Kollegen aus Dänemark, dem Deutschen Reich, Frankreich, Großbritannien und Irland, den Niederlanden, Österreich-Ungarn, Russ-

worden war. Die Mitglieder des Verbands agierten auch aktiv, indem sie damit begannen, auf »Fälschungen Jagd zu machen«, wie Brinckmann in einem Artikel selbst aussagte.³¹⁵ Bei dem ersten Zusammentreffen des *Verbands der Museums-Beamten* im Herbst 1898 in Hamburg sprach er sich sogleich für das Anlegen einer »Sammlung photographischer Nachbildungen nach Fälschungen« aus und bat um »die Erlaubnis, die zur Versammlung von verschiedenen Seiten eingesendeten falschen Stücke im Museum photographisch aufnehmen zu lassen«³¹⁶. Ein Jahr später konnte er berichten: »Die Aufnahmen sind von dem Assistenten des Hamburgischen Museums Herrn Wm. Weimar gemacht und die Platten daselbst im Gewahrsam verblieben. Abdrücke stehen den Mitgliedern gegen Ersatz der Auslagen zur Verfügung.«³¹⁷

Unter den 950 Glasnegativen Weimars konnten bisher über fünfzig (5 % aller Aufnahmen) dem Archiv gefälschter Kunstobjekte nachweislich zugeordnet werden.³¹⁸ Weimar bildete zum einen dreidimensionale Kunstobjekte ab, die bei den jährlichen Verhandlungen als enttarnte Fälschungen zu Anschauungszwecken mitgebracht wurden. Zum anderen fotografierte er Abzüge von Fotografien, sodass hier der Fotoapparat verstärkt als Kopiermedium eingesetzt wurde. Allein im Jahr 1898 befinden sich zweiundzwanzig hintereinander aufgenommene Fälschungen, darunter Bucheinbände, Reliefs, Figuren, Besteck, bemaltes Glas, aber auch das skurrile Fälschungsobjekt eines Holzmörsers ↗ Abb. S. 114f. (K101–K103, K105) ↗ Abb. K47 ↗ Abb. K90–K100 ↗ Abb. K104 ↗ Abb. K106–K108. Auffallend ist, dass Weimar bei diesen Aufnahmen vermehrt mit Skalen arbeitete, die er entweder unterhalb der als Fälschungen identifizierten Kunstobjekte zusätzlich ins Bild legte oder auf dem hellen Papieruntergrund des Hintergrunds aufzeichnete ↗ Abb. K90–K95 ↗ Abb. K97 ↗ Abb. K100–K102 ↗ Abb. K105 ↗ Abb. K108 ↘ IV. Die Einstellungen. Fotografien wurden hier weniger als wissenschaftliches Medium – als Erweiterung des menschlichen Auges – eingesetzt, indem beispielsweise mithilfe verschiedener Belichtungszeiten Fälschungen auf-

land, Schweden, Norwegen und der Schweiz zum Austausch zusammen (Vgl. Angst, »Der Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen,« 433).

³¹⁵ Brinckmann, »Allerlei von Fälschungen,« 228.

³¹⁶ N. N., *Verhandlungen der ersten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebaren*. Hamburg, 7.–8. Oktober 1898, 4.

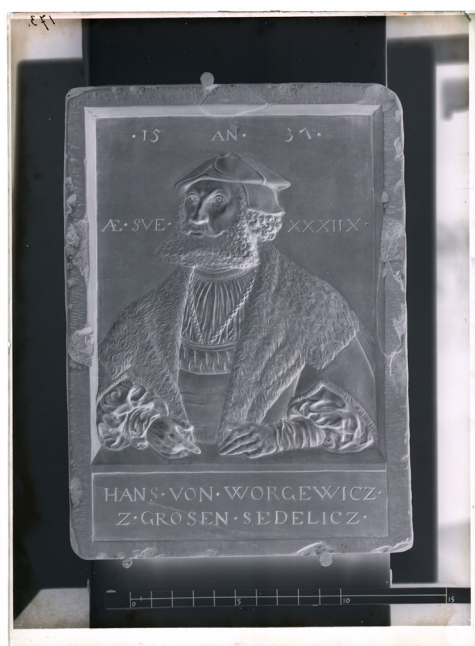
³¹⁷ N. N., *Verhandlungen der zweiten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*. Zürich, 6.–8. Oktober 1899, 7.

³¹⁸ Die Zuordnung erfolgte durch einen Abgleich der Aufnahmen in den zwischen 1907 und 1927 unregelmäßig erschienenen Abbildungsverzeichnissen durch eine Auswertung der intern im Verband herausgebrachten *Mittheilungen* und den Verhandlungsprotokollen (*Verhandlungen*) der jährlich stattfindenden Versammlung sowie durch den noch vorhandenen Teil des Aufnahmebuches Weimars für die Jahre 1906 bis 1912. Alle *Verhandlungen* (1898–1938[?]), alle *Mittheilungen* (1899–1939[?]) sowie die Abbildungsverzeichnisse (1907–1927) sind seit 2017 als Digitalisate online verfügbar: N. N., *Verhandlungen der ... Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebaren*; N. N. *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder*; N. N. *Abbildungen aus dem Archiv des Verbandes von Museumsbeamten*.

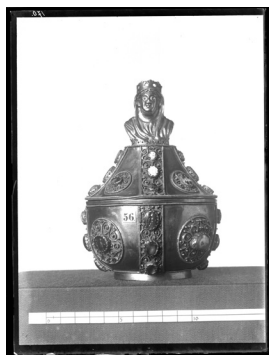
II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K101 DL



K102 DL



K101 IV/sw



K102 IV/sw

K101 und K102

Nicht identifiziertes Objekt; Relief, 1898

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.170; P2017.3.173



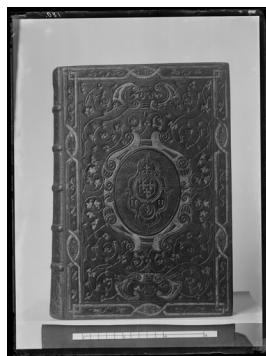
K103 DL



K105 DL



K103 IV/sw



K105 IV/sw

K103 und K105

Becher; Bucheinband, 1898

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.178; P2017.3.180

gedeckt werden sollten³¹⁹; vielmehr diente dieses Archiv an gefälschten Kunstobjekten als Stellvertreter für die verstreuten Fälschungen.

Bei einem der wenigen Artikel, in denen der *Verband der Museums-Beamten* Einblick in seine Arbeitsweise gab, umschrieb Heinrich Angst (1847–1922) – erster Direktor des schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Sammler, Antiquitätenexperte und Mitglied des Verbands – dessen Tätigkeit und Vorgehen:

Die Erfahrungen jedes Einzelnen kommen nun dem Ganzen zu gute, und die gesamten Hilfsmittel des Verbandes stehen ihm zu Diensten: die Jahresversammlungen mit ihren Vorträgen, Vorweisungen und dem offenen Meinungsaustausch der Anwesenden; die gedruckten ›Mitteilungen‹ des Verbandes, in denen jetzt schon ein Material niedergelegt ist, wie man es vorher in der ganzen einschlägigen Litteratur des ›truquage‹ umsonst gesucht hätte; das photographische Repertorium von Fälschungen in dem Verbandsarchiv und, last but not least, die Möglichkeit der direkten Anfrage bei den Kollegen, von denen man zuverlässige Auskunft in einem Specialfalle erwarten kann.³²⁰

Angst nennt hier die vielfältigen, im Geheimen gesammelten und ausgetauschten Verzeichnisse der Fälschungen, die zusammengetragen wurden: Den Mitgliedern standen die protokollierten Jahresversammlungen, die als *Verhandlungen* gedruckt wurden, sowie die ebenfalls gedruckten *Mittheilungen* zur Verfügung, von denen jährlich Ausgaben intern verteilt wurden.³²¹ Wie bei der Denkmalinventarisierung, nahm auch hier die visuelle Erfassung einen wesentlichen Stellenwert, als zweite Säule des Zugangs zum Wissen, ein. Brinckmann erwähnte in den *Mittheilungen* von 1902 erstmals das Hinzufügen einer zugesandten Fotografie in das sogenannte Repertorium, die Weimar alsdann abfotografierte **Abb. K109**; solche Hinweise nehmen im Lauf der Jahre zu.³²² Das Repertorium – alsbald als Archiv bezeichnet –, wurde chronologisch nach Eingang der zugesandten oder selbst erstellten Fotografien geordnet: Bis 1917 waren hier mehr als 700 Beiträge eingegangen.³²³ Der Ausspruch »Die Photographien sind dem Archiv einverleibt«³²⁴ ist dabei eine häufig

319 Vgl. hierzu Brons, »Dokumente avant la lettre: Eine Spurensuche um 1900.« In diesem Artikel untersucht die Kunsthistorikerin Franziska Brons Fotografien aus kriminologischen Archiven der Jahrhundertwende, die zur Klärung von Gerichtsverfahren, etwa bei der Anklage wegen Urkundenfälschung, dienen sollten.

320 Angst, »Der Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen,« 434.

321 Vgl. N. N., *Verhandlungen der ... Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebaren*; N. N. *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder*.

322 N. N., *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1902*, 23.

323 N. N., *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1917*.

324 N. N., *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1903*, 10; N. N., *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1905*, 10; N. N., *Mittheilungen des Museen-*

genutzte Paraphrase; das Archiv wurde metaphorisch einem Körper gleichgesetzt, der mit immer neuen Abbildungen gespeist wurde und der zugleich als Speichermedium fungierte. Ergänzt wurde das fotografische Archiv durch eine Sammlung von Zeitungsausschnitten, in denen Fälschungen besprochen oder abgebildet waren.³²⁵

1903 ging Brinckmann mit einem zweiten Artikel an die Öffentlichkeit, in dem er *Allerlei von Fälschungen* im *Kunstgewerbeblatt* besprach; die gezeigten Fotografien (Autotypien) fertigte Weimar 1898 und 1903 an.³²⁶ In dem Artikel machte Brinckmann vor allem »Jagd«³²⁷ auf den Händler und Fälscher Josef Petrj, indem er eine Reihe, zum Teil seriell hergestellter und von Petrj vertriebener Fälschungen vorstellte.³²⁸ Die ersten Fotografien des Artikels zeigen die *Vorder- und Rückseite eines gefälschten Sieneser Buchdeckels im Stil des 15. Jahrhunderts*, wobei es sich hier um bereits reproduzierte Fotografien handelt, was an der minderen Qualität der Autotypien erkennbar ist. Zwei ähnliche Buchdeckel fotografierte Weimar 1898 für das Archiv, wobei immer wieder das Motiv des heiligen Michaels die Vorderseite zierte und die Rückseite verschiedene Wappen in wechselnder Anordnung aufwies. Im Artikel wurden jedoch auch weitere Fälschungen fotografisch dargestellt ↗ Abb. K102 ↗ Abb. K107–K109 ↗ Abb. S. 118 (K110, K111) ↗ Abb. K112 ↗ Abb. K113.

Die Fotografien im Artikel ermöglichten die Entlarvung der seriellen Produktion und deren marginale Anpassungen, wobei Brinckmann berichtete, dass gerade Objekte mit Wappen beliebt waren, denn sie hätten es ermöglicht, die seriellen Fälschungen wie Unikate wirken zu lassen. Die Zielgruppe der Käufer:innen änderte sich durch die Professionalisierung der Museumsangestellten dahingehend, dass Privatpersonen direkt von Händler:innen kontaktiert wurden, die als Familienstücke ausgegebene Fälschungen zum Kauf anboten.³²⁹

Im Gegensatz zu den Aufnahmen der Sammlungsobjekte und der Denkmäler war Weimar im Tätigkeitsfeld der Fälschungen nicht die:der einzige Fotograf:in. Dieser Umstand zeigt sich deutlich an den ab 1907 intern herausgegebenen Abbildungsverzeichnissen.³³⁰ Der Fokus dieser Zusammenstellung an visuellem Material lag weniger auf einer ästhetischen Aufnahme als vielmehr auf einer reinen Versammlung wissenschaftlich ver-

Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1907, 6; N. N., *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1908*, 7.

³²⁵ N. N., *Mittheilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1906*, 16. Ob diese Sammlung eigene Nummern in dem Archiv erhielt oder separiert von dem fotografischen Archiv aufbewahrt wurde, ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch unklar.

³²⁶ Vgl. Brinckmann, »Allerlei von Fälschungen.«

³²⁷ Ebd., 228.

³²⁸ Vgl. ebd., 228–233.

³²⁹ Vgl. ebd., 229 f.

³³⁰ Alle sechs Abbildungsbände, die von 1907 bis 1927 in unregelmäßigen Abständen ausgegeben wurden, sind als Digitalisate online verfügbar: Vgl. N. N., *Abbildungen aus dem Archiv des Verbandes von Museumsbeamten*.

II. Die fotografischen Kunstreproduktionen Wilhelm Weimars



K110 DL



K111 DL



K110 IV/sw



K111 IV/sw

K110 und K111

Figur Kentaur, um 1898

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.417a-b

wertbarer Bilder. Die Diversität der Abbildungen ist ein Indiz für die lose Zusammenstellung und den Einsatz verschiedener Bildverfahren: Verschiedene Fotograf:innen scheinen sowohl Aufnahmen angefertigt als auch Abbildungen fotografisch kopiert zu haben. So sind fotografische Mittel eingesetzt worden, die Weimar nie verwendete, darunter in eine Gesamtansicht hineinmontierte Ausschnitte oder Untersichten ↗ Abb. K114 ↗ Abb. K115. Weimars Aufnahmen stechen auch in den Abbildungsverzeichnissen durch ihre klare Anordnung und punktgenaue Belichtung heraus ↗ Abb. K116 ↗ Abb. K117. Im Archiv verwahrte Aufnahmen könnten dabei auf Karton aufgezogen worden sein, ähnlich der Denkmalinventarisierung. Darauf könnte die Nummerierung vermerkt worden sein, die Bild und Beschreibung im *Verzeichnis der im Archiv des Museen-Verbandes bewahrten Abbildungen falscher Altsachen* miteinander verband.³³¹

Dass sich das fotografische Archiv ab 1898 bis kurz nach Brinckmanns Tod in Hamburg befand, erklärt sich aus dessen Funktion als Initiator, anerkannter Sprecher und Verfasser vieler Beiträge in den *Mittheilungen*, die durch Kürzel den Mitgliedern zugewiesen werden können. Sein Einfluss auf den *Verband der Museums-Beamten* ist auch an dessen Schwerpunkt auf kunstgewerblichen Objekten zu erkennen. Dieser Umstand führte zum Beispiel dazu, dass Brinckmanns Kollege Lichtwark zwar an der ersten Versammlung teilnahm, sich alsdann aber zurückzog, da die Sammlung der Kunsthalle vor allem Gemälde und Skulpturen umfasste.³³² Brinckmann, der bereits auf der Wiener Weltausstellung ein Interesse an den Fälscherwerkstätten entwickelte hatte,³³³ arbeitete bis in die 1910er Jahre überaus aktiv an und in dem Netzwerk der hochrangig besetzten Museumsleitenden mit. Die europaweite Vernetzung, die während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts weiter ausgebaut wurde, wurde mit Beginn des Ersten Weltkriegs eingeschränkt, danach aber fortgeführt. Das Archiv des Verbands wanderte nach Brinckmanns Tod nach Berlin, darunter rund 1800 Abbildungen; der Gesamtkorpus ist heute nicht mehr in seiner Fülle vorhanden und gilt als Kriegsverlust des Berliner Schlosses.³³⁴

In den letzten Abschnitten wurde das Material der *Mittheilungen* und der *Verhandlungen* genutzt, um die Mitarbeit Weimars sowie den Stellenwert von Fotografien für den Zeitraum von 1898 bis 1915 zu prüfen. Die schriftlichen Quellen dienten darüber hinaus zur Identifizierung von Objekten, die Weimar abgebildet hatte. Historisch hatte das foto-

331 Vgl. N. N., *Verzeichnis der im Archiv des Museen-Verbandes bewahrter Abbildungen falscher Altsachen*.

332 Lichtwark erwähnte in seinen *Briefen an die Commission* das erfolgreiche erste Treffen in Hamburg im Oktober 1898, distanzierte sich jedoch später von dem Verband (vgl. Lichtwark, *Briefe an die Commission für die Verwaltung der Kunsthalle 1898*, 225 f.).

333 Während des Besuchs und der Gutachterfunktion auf der Wiener Weltausstellung 1873 stellte Brinckmann fest, dass die Fälscherwerkstätten auch einen Segen für das Aufblühen des Kunstgewerbes mit sich brächten, da durch sie alte Techniken wieder auflebten (vgl. Lichtwark, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, 42).

334 Vgl. Mundt, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie*, 305; vgl. Fuchsgruber, »Wissenswertes über Wertloses,« 72.

grafische Archiv für die Mitglieder einen rein praktischen Nutzen: Die Abbildungen sollten die schriftliche Erfassung erweitern, sodass etwa mehrmals angebotene Fälschungen an unterschiedlichen Museen vereinfacht aufgedeckt werden konnten. Die Fotografien wurden also zur Wiedererkennung eingesetzt, aber auch als Studienmaterial.

Die gegenwärtige Online-Veröffentlichung der *Verhandlungen*, der *Mittheilungen*, der Abbildungsverzeichnisse sowie eines Registers³³⁵, erzeugen nun einen Korpus, der das historische, ehemals geheime Material, wie es am Ende der 1930er oder 1940er Jahre vorlag, wieder zusammenführt. Vor dem Hintergrund, dass weder das physische Archiv noch viele der damals abgebildeten gefälschten Kunstobjekte heute noch vorhanden sind oder deren Existenz nicht mehr nachvollziehbar ist, erhalten die Digitalisate einen erhöhten Stellenwert: Sie bieten nicht nur einen für die Öffentlichkeit erstmaligen Zugang zu diesem, bis dato geheimen Archiv, sondern rekonstruieren das damalige Netzwerk, zeigen dessen Reichweite sowie die Verflechtung von Bild- und Textfassung auf.

In diesem Zusammenhang spricht der Kunsthistoriker Lukas Fuchsgruber von einem »counterpart« einer Geschichte des »display« – verstanden als sichtbare Ausstellungspraxis. Denn jenes Archiv versammelte gefälschte Objekte und vor allem deren Darstellungen, die der Markt- und Sammellogik entzogen worden waren.³³⁶ In einem weiteren Artikel stellt Fuchsgruber fest, dass der digitale Raum

ein Latenzraum sein [kann], der Material versammelt, das eine kritische Reflexion fördert, also visuelle Reproduktion, heutige Rekonstruktion und historische Dokumentation aus unterschiedlichen und sich zum Teil widersprechenden Quellen dynamisch [zusammenbringt]. In der Flexibilität der digitalen Kombinationen besteht die Möglichkeit inhaltliche Bögen zu schlagen und neue Fragen an das Material zu stellen³³⁷.

Die Digitalisate mit ihren Abbildungen bilden für diese Arbeit die einzig verbliebenen Spuren der nicht mehr existenten Abzüge jenes Archivs und dessen ebenfalls nicht mehr existenten fotografierten Fälschungen. Allein die (digitalisierten) fotografischen Dokumente verweisen auf das Vorhandensein der Fälschungen. Zugleich funktionieren die Fotografien, so Fuchsgruber, als ein »marker of time and space – when the object was where«³³⁸. Das wiederentdeckte Konvolut der Negative Weimars bildet in diesem, bereits digital erfahrbaren Korpus eine Art erweiterten Strang, der auf dessen ersten Standort in Hamburg verweist und den Aufbau des Archivs gefälschter Kunstobjekte in Teilen nach-

335 Vgl. Internationaler Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgehaben (Hrsg.). *Register über das auf den Tagungen des Verbandes von Museumsbeamten von 1898–1927 behandelte Material an Fälschungen*.

336 Fuchsgruber, »Museum Photo Archives and the History of the Art Market,« 2.

337 Fuchsgruber, »Wissenswertes über Wertloses,« 79.

338 Fuchsgruber, »Museum Photo Archives and the History of the Art Market,« 6.

vollziehbar macht. Die Negative werden in diesem Fall selbst zu einem ersten und einzig verbliebenen Original; sie bilden eine Spur zum Einsatz Brinckmanns und Weimars für dieses Archiv.

Résumé

Auf dem eingangs vorgestellten Leuchttisch, dem Kernstück der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen*, befinden sich Negative Weimars, die je einem der drei hier beschriebenen fotografischen Tätigkeitsfelder am MK&G zuzuordnen sind. Der Fokus liegt – sowohl in der Ausstellung als auch in dieser Arbeit – auf den Aufnahmen der Sammlungsobjekte des MK&G. Weimar, erster Angestellter des Museums, erweist sich auch als einziger angestellter Reproduktionsfotograf während Brinckmanns direktorialer Tätigkeit. Er begann mit dem Fotografieren, als »die erste große Phase«³³⁹ der fotografischen Entwicklung bereits abgeschlossen war, wie der Kunsthistoriker Ernst Rebel feststellte. Trotzdem entwickelte sich die Fotografie – Apparate, Fotochemikalien und, damit verbunden, neue Techniken – weiter; im Falle Weimars wird dies besonders an der Zusammenstellung der Objektive deutlich. Dabei wurden um 1900 Standards geschaffen, die zum Teil bis heute essenziell für die Kameratechnik sind.³⁴⁰

Weimar arbeitete sich als Autodidakt in kürzester Zeit in die fotografische Technik ein, beratschlagte sich mit Direktoren bekannter Kamerafabrikanten sowie mit Pionieren der Fotografie, um seine Aufnahmen für alle drei Tätigkeitsfelder bestmöglich herstellen zu können. Für Weimars fotografischen Beginn scheinen besonders die kostengünstigen und in den 1890er Jahren industriell herstellbar gewordenen Trockenplatten von Belang gewesen zu sein. Bei der Zusammenstellung seiner Kameraausrüstung begab er sich auf zwei Studienreisen, während deren er mit führenden Persönlichkeiten und Herstellenden der Fotografie in Kontakt stand. Seine Ausrüstung war auf dem Stand der Zeit, obwohl er nur über ein geringes Budget verfügte. Er besaß keine große Salonkamera, erweiterte aber seine Ausrüstung, sodass er im Laufe der Zeit über verschieden große Kameras sowie verschiedene Objektive verfügte. So konnte er diverse Einsatzmöglichkeiten abdecken, etwa Momentaufnahmen mit der *Minimum-Palmos-Kamera*.

Während seiner Anstellung fotografierte Weimar recht kontinuierlich für die drei Tätigkeitsfelder, die Brinckmann 1898 aktiv initiiert hatte; wobei gerade zu Beginn ein reger

³³⁹ Rebel, *Druckgrafik*, 120.

³⁴⁰ Um nur wenige zu nennen: Der erste Doppel-Anastigmat »Protar« von Zeiss wurde 1890 entwickelt; der Doppel-Anastigmat von Goerz wurde 1892 patentiert; das dafür benötigte Spezialglas (bariumhaltiges Kronglas) von Schott konnte 1886 erstmals hergestellt werden; der Schlitzverschluss wurde von Ottomar Anschütz 1888 zum Patent angemeldet und 1890 erstmals von der Firma Optische Anstalt C. P. Goerz präsentiert (vgl. Optische Anstalt C. P. Goerz (Hrsg.), *Festschrift*, 28 f., 33).

Wechsel zwischen den Feldern zu erkennen ist. Daraus lässt sich schließen, dass die Kameraausrüstung nicht etwa für die Erfassung der Sammlungsobjekte, sondern für die Aufnahmen in den Bereichen der Denkmalinventarisierung und der Kunstfälschungen angekauft worden war. Weimars Rolle und Einsatz variierte dabei: Während er der einzige Fotograf für die Dokumentation der Sammlungsobjekte sowie der Denkmalerfassung blieb, arbeitete er dem Archiv gefälschter Kunstobjekte lediglich zu, indem er einen Bruchteil der Aufnahmen lieferte. Auch wenn Brinckmann ihn als Fotografen in den internen *Verhandlungen* zum Teil namentlich nannte, arbeitete er hier weitestgehend anonym.³⁴¹

Die Darstellung der Kunstobjekte – seien es museale, gefälschte oder kirchliche – unterscheidet sich bei den kleineren Objekten, die Weimar im Atelier aufnahm, marginal; er fotografierte sie sachlich-dokumentarisch. Aufnahmen fest installierter Objekte der Denkmalinventarisierung, bei denen der Hintergrund nicht monochrom ist, da sie im natürlichen Umfeld aufgenommen wurden, bilden einen Unterschied zu den Studioaufnahmen der Sammlungsobjekte oder Fälschungen ↗ Abb. K118 ↗ Abb. K119. Eine weitere Besonderheit ist der Einsatz von Skalen; diese wurden vor allem bei gefälschtem, aber zum Teil auch bei beweglichem Inventar der Denkmäler ins Bild gelegt ↗ Abb. K90–K95 ↗ Abb. K97 ↗ Abb. K100 ↗ Abb. S. 114 (K102) ↗ Abb. S. 115 (K105) ↗ Abb. K108. Bei der Auswertung der Negative, die Sammlungsobjekte des MK&G darstellen, konnte gezeigt werden, dass Brinckmann einen repräsentativen Querschnitt abbilden ließ. Es wurde keine vollständige visuelle Inventarisierung der Sammlungsobjekte angestrebt; vielmehr dienten die Kunstreproduktionen der Illustrierung in Publikationen ↗ IV. Einwandfreie Dokumente?. Dabei setzte die Auswahl der fotografisch dargestellten Sammlungsobjekte Brinckmanns ermittelte Sammelschwerpunkte fort.

In den anderen zwei Tätigkeitsfeldern schien ein anderer Zweck im Vordergrund zu stehen: die Möglichkeit der flexiblen und mobilen Anschauung, wie sie bereits in den 1850er Jahren bei Belitskis und Fentons Aufnahmen als Vorteil angesehen wurde. Dabei wurden die Fotografien Weimars jeweils medial unterschiedlich eingebunden: Während die Sammlungsobjekte vermehrt als Autotypen in den Jahresberichten des MK&G erschienen, wurden die Architekturaufnahmen lediglich für kartonierte und beschriftete Abzüge erstellt. Die Abzüge und Abdrucke der Fälschungen hingegen waren geheim und nur von Mitgliedern des Verbandes einsehbar. Es ist davon auszugehen, dass auch sie auf Karton aufgezogen wurden und so bei allen drei ähnliche Verfahren der medialen Anordnung in Form von Fotokartons intern zum Einsatz kamen.

³⁴¹ Vgl. N. N., *Verhandlungen der zweiten Versammlung des Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren*. Zürich, 6.–8. Oktober 1899, 7.