

III.

Zeichnen oder Fotografieren



K123

Drei Körbe aus Japan

Neun Tuschezeichnungen hängen in einem Tableau angeordnet. Auf jeder einzelnen schweben filigrane Abbildungen von ungewöhnlichen Körben. Einer von ihnen hat einen organischen Henkel, der Korb selbst ähnelt einer Vase mit konvexer Form. Mein Blick wandert von diesem zu einem pastellgelben in der oberen Reihe. Er ist flach und hat einen Verschluss, ähnlich einer Handtasche. In der unteren Reihe ist ein ebenholzschwarzer Korb dargestellt. Er besitzt eine runde Form und wirkt durch seine durchlässige Flechtstruktur besonders zart. Der dazugehörige Deckel lehnt seitlich an ihm, sodass die ovale Form, die Henkel und Korb zusammen bilden, gut sichtbar wird. Diese Zeichnungen fordern dazu auf, den Blick zu verengen, heranzutreten, um sie genau zu studieren. Sie sind künstlerisch und doch lädt die Detailgenauigkeit und Serialität der Darstellungen zum Vergleichen der Farbigkeit, der Flechtmuster, aber auch der unterschiedlichen Größe der Körbe ein
↗ Abb. S. 126 (K120) ↗ Abb. K122.

Trete ich einen Schritt zurück, vergrößert sich der Betrachtungswinkel, sodass die Körbe selbst in das Blickfeld treten. Auf einem quadratischen, flachen Podest sind drei von ihnen inszeniert, darunter der *Blumenkorb mit Wurzelholzhenkel*. Die scheinbar lose Gruppierung wird auf den zweiten Blick als bewusst gewählt erkennbar, denn alle drei stammen von demselben japanischen Korbflechtmeister, Shōkosai I. ↗ Abb. K120 ↗ Abb. K121.

Warum gerade diese Körbe gezeigt werden, erschließt sich, wenn der Blick weiter schweift und an einer eher unscheinbaren Fotografie sowie einem leuchtenden Negativ hängenbleibt
↗ Abb. S. 123 (K123). Auf beiden sind eben jene Körbe dargestellt, die auf einer Horizontlinie nebeneinander angeordnet sind. Die Körbe sind umrahmt von grafischen und fotografischen Reproduktionen sowie anderem Archivmaterial bis hin zu dem Datensatz des Negativs in der *MK&G Sammlung Online*. So entfaltet sich in der Ausstellung – rund um jedes der Kunstobjekte – jeweils ein ›Objekt-Kosmos‹. Weimars Reproduktionszeichnungen, Abzüge und vor allem die Negative nehmen in diesen eine Schlüsselrolle ein. Dabei öffnet jeder einzelne der fünf Kosmen eine Dimension der Reproduktionsfotografie.

Der ›Kosmos‹ der *Drei Körbe aus Japan* bietet die Möglichkeit zum Vergleich der verschiedenen Reproduktionstechniken und zeigt deren unterschiedliche Verfahren der Bildgebung: Während die Zeichnungen eine Farbigkeit vermitteln und hier jeweils der gleiche Maßstab der Verkleinerung angewandt wurde, lassen sich auf der Fotografie die Flechtkunst und die Größe noch eindringlicher studieren. Die farbigen Korbzeichnungen werden wiederum häufig durch zusätzliche Informationen in Form japanischer Schriftzeichen ergänzt. Fotografie und Zeichnung weisen also gänzlich verschiedene Qualitäten auf.

III. Zeichnen oder Fotografieren



K120

K120

**Ausstellungsansicht »Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen«,
»Objekt-Kosmos« »Drei Körbe aus Japan« (beschreibend), 2020**

© Henning Rogge, Digitale Fotografie

Als Wilhelm Weimar 1898 mit dem Fotografieren begann, war diese Technik bereits weit entwickelt und verbreitet. So schrieb etwa der Kunsthistoriker Carl Ruland (1834–1907), dass die späte Veröffentlichung der Reproduktionsfotografien der Berliner Nationalgalerie 1895 ihr Gutes gehabt habe, da »die technischen Verfahren sich in der Zwischenzeit immer mehr vervollkommneten, und uns nun Reproduktionen geliefert werden können, die an Treue des Details, an koloristischer Wahrheit so gut wie nichts mehr zu wünschen übrig lassen«³⁴². Zugleich war die Fotografie bereits als Hilfsinstrument verschiedener Wissenschaften erprobt worden, wie beispielsweise die Aufnahmen Fentons zeigen. **II. Reproduktionsfotografie seit 1839.** Weimar wechselte also zu einem Moment das Reproduktionsmedium – von der Grafik hin zur Fotografie –, als Fotografien als adäquateres (Ab-)Bild angesehen wurden. Dass für den Wechsel am MK&G die kostengünstige Einbindung von Fotografien in Druckerzeugnisse eine wesentliche Rolle spielte, wird in diesem Kapitel gezeigt. Zunächst werden jedoch Weimars grafische Kunstreproduktionen vorgestellt, gefolgt von Einblicken in wissenschaftliche Diskussionen über das geeignete Reproduktionsmedium, die vor dem Hintergrund der sich wandelnden *epistemischen Tugenden* sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der sich etablierenden Disziplin der Kunstgeschichte intensiv geführt wurden. Brinckmanns sich wandelnde Positionierung in der Frage des geeigneteren Reproduktionsmediums, gefolgt von einer markanten Unterscheidung, der zufolge Zeichnungen lediglich Surrogate, Fotografien jedoch zu einem »Rohstoff«³⁴³ für die Forschung werden könnten, wird in diesem Kapitel anhand des Wechsels im MK&G nachverfolgt und zugleich kontextualisiert.

Grafische Kunstreproduktionen

Geschickte Hände und feines Gefühl müssen miteinander wirken.³⁴⁴

Bevor Weimar im Dezember 1897 seine erste fotografische Kunstreproduktion am MK&G aufnahm, hatte er über fünfzehn Jahre die Sammlungsobjekte gezeichnet; eine Tätigkeit, die er auch nach dem Beginn des Fotografierens bis in die 1910er Jahre fortsetzte.³⁴⁵ Der hohe Stellenwert einer visuellen Erfassung für Brinckmann an einem Kunst-

³⁴² Ruland, »Die Gemälde-Galerie der Kgl. Museen zu Berlin,« 120 f. Ruland war einer der ersten Kunsthistoriker, der in den 1850er Jahren mit fotografischen Kunstreproduktionen zu arbeiten begann; so kann seine Aussage in der *Kunstchronik* als überaus qualifiziert eingeschätzt werden (vgl. Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 195).

³⁴³ Brinckmann, »Vortrag in Erfurt 26. 09. 1903 (Vierter Denkmalpflegetag),« 10, MK&G Archiv, Vortragsmanuskripte.

³⁴⁴ Weimar, »Ein Hilfsmittel zur Verhütung von Überstrahlungen bei Architekturaufnahmen,« 461.

³⁴⁵ In den Sammlungen Grafik sowie Ostasien des MK&G befinden sich noch über 350 Zeichnungen, Grafiken und Klischees von Weimar. 39 Zeichnungen, Druckvorstufen oder Drucke befinden sich bei

gewerbemuseum wird deutlich durch den Umstand, dass er als ersten festen Mitarbeiter den Zeichner Weimar anstellte. Neben den Reproduktionszeichnungen³⁴⁶ der Sammlungsobjekte befinden sich noch kalligrafische Arbeiten wie Urkunden oder Gebrauchsgrafiken, ein Skizzenbuch sowie Porträt-, Akt- und Pflanzenstudien unter den Zeichnungen Weimars im MK&G ↗ Abb. K20 ↗ Abb. K21.

Bei der Herstellung der Reproduktionszeichnungen nutzte Weimar eine Bandbreite an Mitteln, woraus sich unterschiedliche Nutzungskontexte ableiten lassen. Der Großteil dieser wurde lediglich mit schwarzer Tusche mit Feder gezeichnet, lediglich bei dem kleineren Format der sogenannten *Bilder-Zettel* kamen Farben hinzu. Viele der monochromen Reproduktionszeichnungen wurden um 1900 auf ein einheitliches Kartonformat (31,5 × 48,5 cm) aufgezogen oder in ein Passepartout gefasst; letzteres bestand aus dem gleichen Karton und wurde mit dem Untersatzkarton verklebt. Die Zeichnungen selbst weisen diverse Größen auf. Weimar nutzte zwei unterschiedliche Papiere und Maltechniken: Zum einen kam ein sogenanntes Schabpapier, zum anderen ein einfaches Zeichenpapier zum Einsatz.

Eine Zeichnung auf Schabpapier stellt die 8 × 10 Zentimeter kleine Darstellung der *Keramikdose aus Japan* dar ↗ Abb. S. 132 (K124). Unterhalb der in ein Passepartout gefassten Zeichnung ist mit Bleistift links die Inventarnummer der grafischen Sammlung und rechts die der Dose im Zentralverzeichnis (Z. V.) angegeben. Sie wurde während Weimars Tätigkeit inventarisiert, möglicherweise von ihm selbst.³⁴⁷ Bei der nahezu quadratischen Dose biegen sich die senkrechten Ecken konkav; ein zurückgesetzter Sockel verleiht ihr in der Darstellung eine Leichtigkeit. Auf der Zeichnung erkennbar überziehen zwei sich überlagernde Muster den hellen Grund der Dose. Die Oberseite ziert ein dunkler

W. Weimar in der Grafischen Sammlung. Die Grafiken sind in drei lose Sammlungen untergliedert, die sich an der Größe orientieren und in Blei nummeriert sind. Einige tragen neben der Nummerierung eine Inventarnummer der Grafischen Sammlung (z. B. E 1891,116 oder EG2006.9.1). Ein Großteil der Zeichnungen Weimars lagert jedoch in Schränken außerhalb des Hauptdepots der Sammlung Grafik und Plakat. In sechs festen Mappen, in denen zuvor oft Ornamentstiche verwahrt wurden, befinden sich Reproduktionszeichnungen Weimars. Mappen mit den Konstruktionszeichnungen der Schränke befinden sich ebenfalls an diesem Ort (Stand: 05. 2022). Die kleineren Farbzeichnungen der Körbe gehören der Abteilung Ostasien an und werden dort aufbewahrt. Die Grafiken Weimars sind zum Teil inventarisiert, zum Teil in Mappen oder losen Zusammenstellungen wiederentdeckt und durch die vorliegende Forschungsarbeit erstmalig in ihrer Fülle untersucht worden.

346 Als Reproduktionszeichnung werden die gezeichneten Blätter bezeichnet, die als Vorlage an die Druckerei gingen und als Grafiken (in Form von Strichhochätzungen) in Publikationen abgedruckt erschienen.

347 Der Eingang in die Museumssammlung wertet diese Reproduktionszeichnungen auf und lässt sie zu eigenständigen Objekten werden, wobei das Passepartout den Eindruck eines Museumsobjektes noch verstärkt. Von rund 200 Reproduktionszeichnungen, die aufgrund des Monogramms oder der Signatur eindeutig Weimar zugeschrieben werden können, sind rund fünfundsiebzig Prozent durch den Vermerk einer Inventarnummer auf dem Karton inventarisiert. Die anderen Zeichnungen sind ebenfalls aufgezogen, doch ohne Inventarnummer geführt.

Zweig mit drei hellen Blüten und zwei noch geschlossenen Knospen. Weimar zeigte das Keramikobjekt von der Seite aus einer leichten Aufsicht. So konnten Betrachtende zugleich das Dekor des Deckels und der Dose sowie deren Form studieren. Eine Umrisslinie markiert eine scharfe Trennung zwischen Objekt und Grund. Das Licht fällt auf die Frontseite, die rechte Seite liegt im Dunkeln; ein schraffierter Schlagschatten verstärkt die Lichtsetzung. Rechts neben die Schraffur setzte Weimar seine Initialen.³⁴⁸

Eine Besonderheit des Papiers war es, dass trotz des Einsatzes von lediglich schwarzer Tusche, das Auge Grauabstufungen wahrnimmt. Dieser Effekt wurde durch den Papieraufbau erzeugt, der eine manuelle Tonwertzerlegung der Grauwerte simuliert. Zeichnungen auf dem 1880 erfundenen Schabpapier ließen sich somit direkt, ohne den Zwischenschritt der Rasterung, in den Buchdruck einbinden. Im *Lexikon alter Verfahren des Druckgewerbes* ist zu dem Papier vermerkt:

Angeres R. [Rasterschabpapier] hatte einen weißen Kreideaufstrich mit schwarz aufgedrucktem feinen Linienraster. Im rechten Winkel dazu waren in gleicher Feinheit parallele Linien blind aufgeprägt. Ein Kratzen mit dem Schaber entfernte die schwarzen Linien nach und nach von den erhabenen Stellen der Prägung, übrig blieb ein feines, regelmäßiges Punktmuster. Weiteres Schaben verkleinerte die Punkte bis zum reinen Weiß. Umgekehrt führte das Zeichnen mit schwarzer Kreide zur Bildung eines Kreuzlinienmusters. Stärkeres Aufrücken ließ die offenen Punkte der Vertiefungen immer kleiner, den Rasterton immer dunkler werden. Schwarze Partien wurden mit Tusche eingedeckt. Durch diese Technik stand dem Zeichner die Skala der Rastertonwerte in allen Abstufungen zur Verfügung. Ergebnis war eine Reprovorlage mit regelmäßigem Kreuzrastermuster. Durch Reproaufnahme entstand das Rasternegativ für die Kopie auf Zinkplatte.³⁴⁹

Weimar nutzte ein Papier, das just auf den Markt gebracht worden war, weshalb davon auszugehen ist, dass er die Entwicklungen im Druckgewerbe aufmerksam verfolgte. Zugleich offenbart die Wahl des Papiers, dass diese Zeichnungen für die Veröffentlichung in Publikationen bestimmt waren. Die beschriebene Rasterung ist bei Weimars Zeichnung besonders auf dem Deckel der Keramikdose zu erkennen. An dem seitlichen Rautenmuster in schwarzer Tusche zeigt sich, dass er hier durch nachträgliche Bearbeitung unterschiedliche Farbwerte simulieren konnte. Kreise, die auf dem Rautenmuster lagen, kratzte Weimar frei, sodass sie weiß erscheinen und keinerlei Rasterstruktur aufweisen. Diese un-

³⁴⁸ Neben seinem Monogramm W. W. findet sich auf vielen Zeichnungen auch die Signatur W. Weimar, seltener schrieb er seinen Namen aus. Manche Zeichnungen ergänzte Weimar durch die Jahreszahl der Anfertigung der Zeichnung. Eine Systematik bei der Verwendung der Kürzel und Beschriftung durch die Jahreszahl lässt sich nicht erkennen.

³⁴⁹ Ihme, *Lexikon alter Verfahren des Druckgewerbes*, 209.

terschiedlichen Rasterungen simulieren Grauwerte, ähnlich wie die Stärke der Schraffur auf Kupferstichen helle oder dunkle Bereiche erschafft. Dass es bei der Herstellung von Schabpapierzeichnungen auf das Geschick und das Einfühlungsvermögen einer:s Künstler:in ankam, wird im Folgenden deutlich:

Das Arbeiten mit Schabpapieren erforderte eine virtuose Einfühlung des Künstlers in die vielgestaltigen Möglichkeiten der Technik, wenn eine gewisse grobe Wirkung vermieden werden sollte. Denn allzuleicht erweckt der vorgegebene Linienraster den Eindruck des Starren und Mechanischen. Nur bei einem konsequenten und genügend flächigen Denken in den möglichen Schraffurdessins konnte dieser mechanische Effekt der Raster im dekorativen Sinn genutzt werden. In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde die Technik der Schabpapierzeichnung gern als Ersatz für den kompliziert herzustellenden Holzschnitt genutzt. Sie half zugleich die teure und noch nicht sehr leistungsfähige Autotypie umgehen.³⁵⁰

Weimars Zeichnungen wirken wenig starr, was bei Schabpapierzeichnungen oft passierte; seine Übersetzung der Farben in simulierte Grauwerte zeugt demnach von seinem Geschick und Feingefühl.

Neben diesem Spezialpapier verwendete Weimar bei anderen Reproduktionszeichnungen ein einfaches, festes Zeichenpapier. Diese Federzeichnungen wurden auf den graumelierten Kartons ohne ein Passepartout lose montiert und seltener für die Sammlung Grafik inventarisiert. Häufig fehlt auch die Angabe der Inventarnummer des abgebildeten Objekts. Weimar nutzte dieses Papier vor allem für die Darstellung von Holzmöbeln;³⁵¹ so etwa für die Darstellung eines Schranks aus dem Jahre 1544 aus dem Rathaus in Buxtehude, der sowohl späte gotische als auch frühe Stilelemente der Renaissance aufweist³⁵²

↗ Abb. S. 133 (K125) ↗ Abb. K127. Weimar zeichnete diesen Schrank – wie alle anderen auch – in einer frontalen Ansicht. Mithilfe einer unregelmäßigen, zum Teil sehr feinen Schraffur erzielte er eine plastische Darstellung des Holzmaterials. Ornamentale Ausführungen der Füllungen, des Schnitzwerkes oder der Metallteile zeichnete er mit Umrisslinien. Ornament und Aufbau des Schrankes werden so visuell vermittelt. Eine stärkere Horizontlinie verbindet das Möbelstück mit dem Grund. Weimars Signatur verläuft senkrecht dazu und greift, mit einigem Abstand zur Horizontlinie, die Linie des Sockelvorsprungs des Schranks auf. Sie scheint hier in das Bild integriert zu sein, während das Monogramm bei der Zeichnung der Keramikdose ein Gegengewicht bildet. Von der Horizontlinie geht rechts eine zentimetergenaue Skala ab, die dann in Fünfschritten bis

³⁵⁰ Ries, *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914*, 177.

³⁵¹ Für einzelne Holzelemente, wie Schnitzereien, verwendete er hingegen Schabpapier.

³⁵² Vgl. Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, 646 f.

zur Oberkante des Schrankes weiterläuft. Links befindet sich ein Profilaufbau: In schwarzer Fläche ist nur die Seitenansicht des Schrankprofils sowie, sich davon entwickelnd, eine 45-Grad-Perspektive in dünnen Umrisslinien verzeichnet. Insgesamt können also drei Ansichten des Schrankes bzw. von dessen Aufbau auf einer Zeichnung betrachtet werden. Hinzu kommt bei anderen Zeichnungen dieser Art das Arrangement von Kunstobjekten wie Humpen, Kannen oder Vasen auf dem Sims des Schrankes \nearrow Abb. K126.

Sowohl die Schabpapierzeichnung der *Keramikdose aus Japan* als auch die Federzeichnung des *Schranks aus Buxtehude* wurden in Form von Strichätzungen im Museumsführer von 1894 gedruckt \nearrow Abb. S. 132 f. (K128, K129). Die Strichätzung, die oftmals auch als Strichhochätzung oder Zinkätzung bezeichnet wurde, war ein Hochdruckverfahren, bei dem mittels Säuren die freien Stellen einer Platte weggeätzt wurden und die Zeichnung als Relief stehen blieb.³⁵³ Hochdruckverfahren hatten den Vorteil, dass sie in den Buchdruck eingebunden werden konnten und dadurch recht kostengünstig waren. Die Grafiken Weimars befanden sich zwischen den Textpassagen. Bei der Darstellung des Schrankes ist lediglich die Frontalansicht abgebildet, die anderen Ansichten sind abgeschnitten worden. Auf einem bisher unbedachten Blatt, das zwischen den anderen Reproduktionszeichnungen entdeckt wurde, ist die gesamte Zeichnung großformatig gedruckt worden. Die Beschriftung deutet dabei darauf hin, dass es sich hier um ein einzelnes Blatt eines Mappenwerks handelt: In der oberen rechten Ecke ist der Schriftzug *Tafel 33* vermerkt, unter der Bildbeschreibung befindet sich der Verweis *Gewerbehalle 1883* \nearrow Abb. K126. Das heißt, die Grafiken der Mappe oder der Schrank selbst wurden bei der Industrie- und Gewerbeausstellung, die 1883 in Hamburg stattfand, gezeigt. Der Vorteil einer Zeichnung war also, dass sie zum einen verschiedene Ansichten miteinander verbinden konnte, diese bei Bedarf jedoch wieder voneinander separiert werden konnten.

Nachdem die Zeichnungen ihren Zweck als Vorlage für die Druckerei erfüllt hatten, scheinen sie im Museum wiederverwendet worden zu sein. Dies deutet etwa ihre Montage auf einem standardisierten Karton an, auf dem auch Objekte der Vorbildersammlung für Besuchende aufgezogen waren \searrow I. Kunstgewerbe. Brinckmann sammelte nicht nur Ornamentstiche mit dem Ziel, »die Geschichte des Geschmacks vom Ende des Mittelalters bis zum Anfang unseres Jahrhunderts illustrieren« zu können,³⁵⁴ sondern darüber hinaus auch zeitgenössische Blätter. Als kostengünstige Erweiterung sollten aus Illustrierten gute Holzschnitte ausgeschnitten werden. Sie seien auf »gewöhnliche Pappen eines passend gewählten Normalformats fest aufzukleben und nach praktisch gewählten Stichwörtern

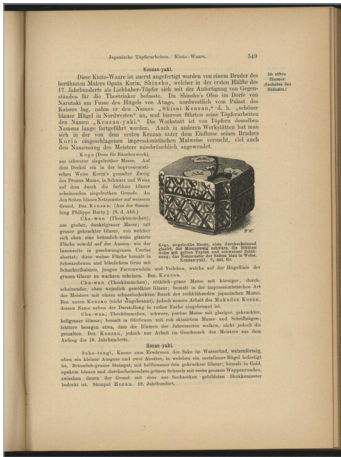
³⁵³ Vgl. Rebel, *Druckgrafik*, 283 f.

³⁵⁴ Lichtwark und Völkel verweisen darauf, dass Brinckmann seine Sammeltätigkeit sogar mit Ornamentstichen begann, er jedoch erst seine dritte Sammlung dem MK&G als Dauerleihgabe gab. Die ersten beiden wurden nach Leipzig und St. Petersburg verkauft (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), *Kunst für das Gewerbe: graphische Vorlagen für Kunsthandwerker; Deutschland, 18. Jahrhundert*, 14 f.; Lichtwark, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, 36).

III. Zeichnen oder Fotografieren

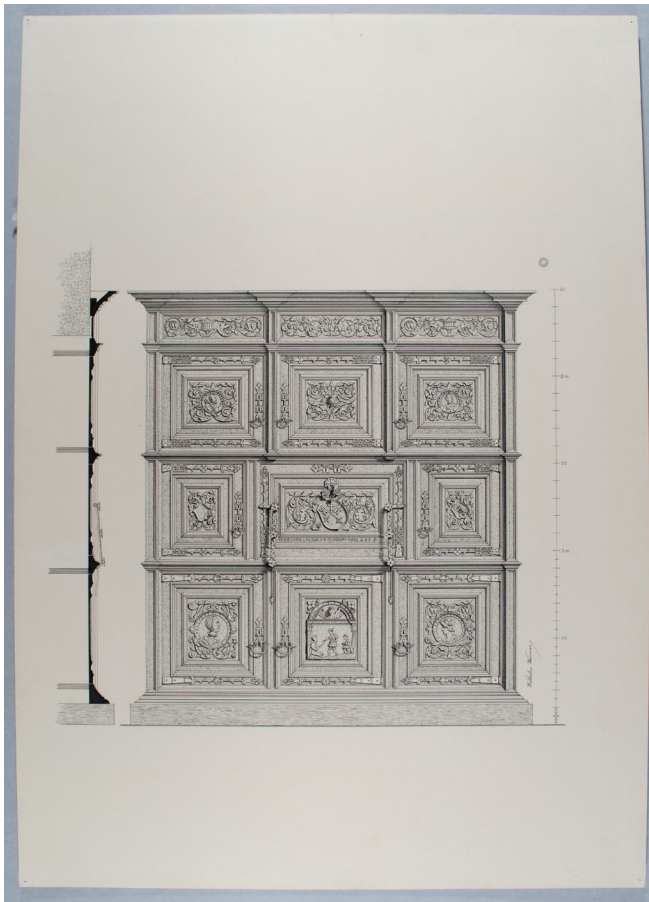


K124

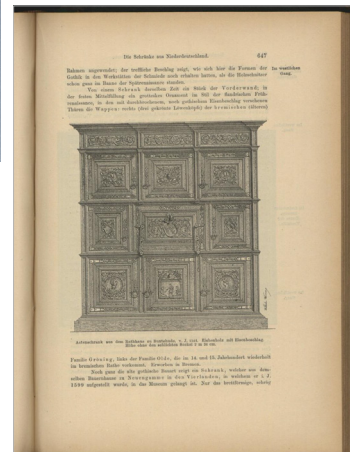


K128

K124 und K128
Keramikdose aus Japan; Darstellung der »Keramikdose aus Japan« im Museumsführer von 1894 (beschreibend), vor 1894, 1894
Wilhelm Weimar, Schabpapier, Tusche; Strichätzung, Druck (hier Digitalisat), Zeichnung, 8,4 × 9,4 cm (Bildmaß); 48,5 × 31,5 cm (Karton), E1901.534, Dargestelltes Objekt: 1891.48, Quelle: Justus Brinckmann, *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe : ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*, S: 549. URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/359508/1>



K125



K129

K125 und K129

Schrank aus Buxtehude; Darstellung des »Schrankes aus Buxtehude« im Museumsführer von 1894 (beschreibend), vor 1894, 1894

Wilhelm Weimar, Papier, Tusche; Strichätzung, Druck (hier Digitalisat), Federzeichnung, 50,0 × 36,5 cm, ohne Inv.-Nr. (zugehörig Sammlung Grafik MK&G), Quelle: Justus Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe : ein Führer durch die Sammlungen, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes, S: 647. URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/359508/1>

in buchförmigen Kästen gruppiert zu bewahren«; diese Stichwörter seien dabei flexibel und »würden nicht a priori festzustellen sein, sondern wandelbar bleiben – so daß man je nach neuen, aus der Praxis geborenen Gesichtspunkten, das einmal vorhandene Material anders gruppiert darbieten könnte«. ³⁵⁵ Einige dieser auf Karton aufgezogenen Pappen befinden sich heute inventarisiert in der MK&G-Sammlung Grafik [Abb. K130](#). Die Kartonart sowie das Kartonformat entsprechen dabei Weimars kartonierten Reproduktionszeichnungen. Ob die Zeichnungen somit in der Vorbildersammlung eingeordnet waren, bleibt aufgrund weiterer Indizien offen. Auf einer Fotografie der Bibliothek des MK&G, die der Kunsthistoriker David Klemm in seinem umfassenden Werk über die Anfänge des Museums auf ungefähr 1925 datiert, sind die Mappen erkennbar, in denen noch heute die Reproduktionszeichnungen Weimars aufbewahrt werden [Abb. K131](#).

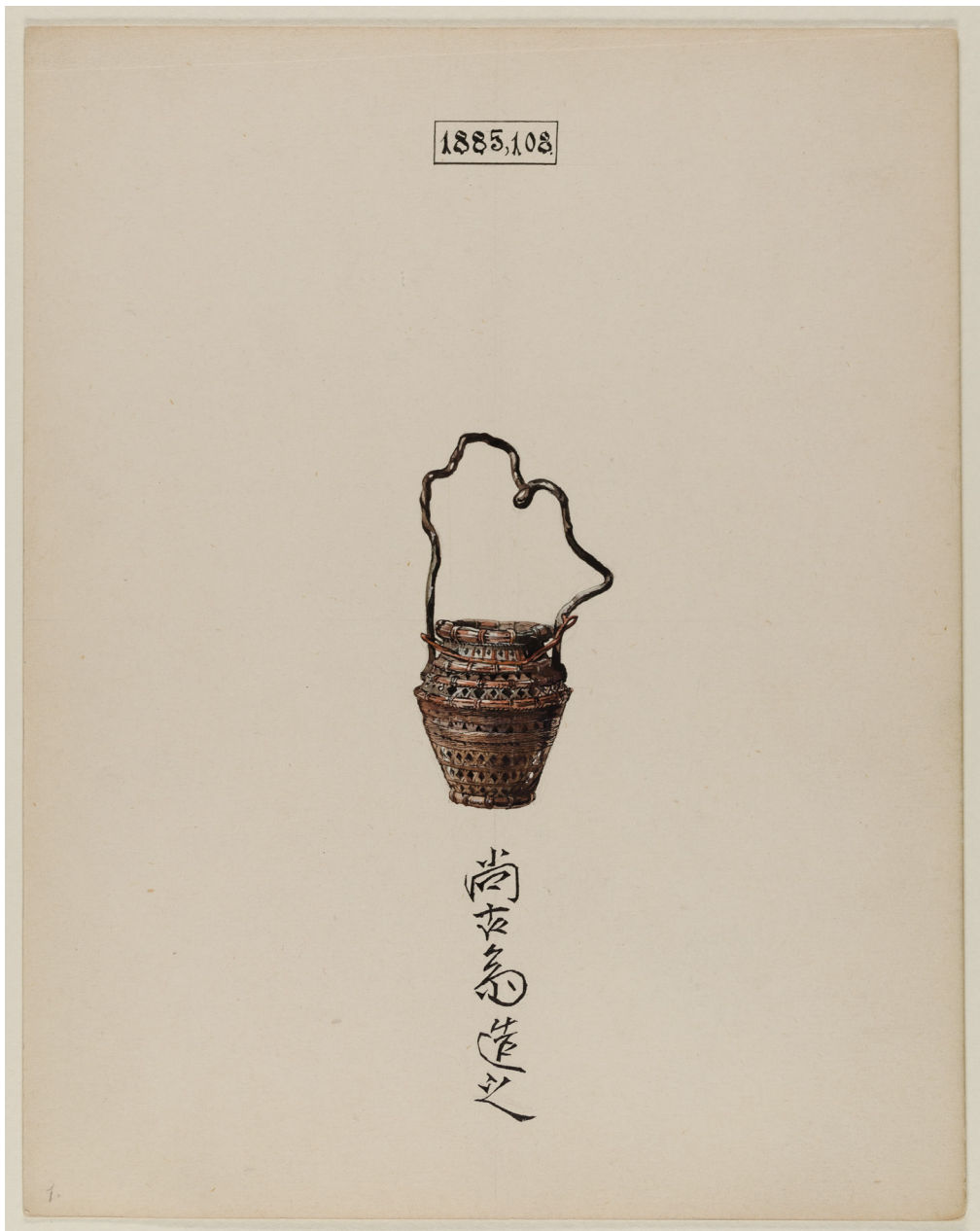
Eine zweite Gruppe der Zeichnungen Weimars umfasst Farbzeichnungen. ³⁵⁶ Ein besonders großes Konvolut von sechsfünfzig Farbzeichnungen befindet sich separiert von den bisher beschriebenen in der Sammlung Ostasien. Auf den etwa DIN-A5-formatigen Blättern (20,9 × 16,4 cm) bildete Weimar nur Korbflechtarbeiten ab. Den bereits erwähnten *Blumenkorb mit Wurzelholzhenkel* ³⁵⁷ [Abb. S. 135 \(K133\)](#) sowie alle anderen Körbe ordnete er zentral auf dem matten, heute gelblichen Zeichenpapier an. In unterschiedlichsten Braunschattierungen betonte Weimar die Flechtstruktur dieses Korbs sowie dessen ausladenden Henkel; mit einem Schwarzbraun hob er einzelne Halme und Rohre hervor. Obwohl Weimar die Wasserfarben nicht nur zum Ausfüllen von Flächen, sondern für die gesamte Zeichnung nutzte, besitzt sie eine solche Detailgenauigkeit, dass der damals noch innere, zweite Korb zu sehen ist. Bleistiftspuren lassen eine Vorzeichnung und eine Positionsmarkierung erkennen. Obwohl die Darstellung durch die dunklen und monotonen Töne sehr dicht wirkt, setzte Weimar auch Lichtpunkte und Schattenflächen. Es verhilft der Betonung der Dreidimensionalität des Objekts und arbeitet die markante unregelmäßige Form des Henkels heraus. Das Licht fällt dabei zentral, leicht von links kommend, auf den Korb.

Im Gegensatz zu den anderen zwei Reproduktionszeichnungsgruppen stellte Weimar bei dieser keine direkte Verbindung von Objekt und Grund her: Weder eine Horizontlinie noch ein Schlagschatten wurden eingezeichnet. Und doch scheint etwa der *Blumenkorb mit Wurzelholzhenkel* fest mit dem Grund verbunden zu sein; unterstützt wird dieser

³⁵⁵ Brinckmann, »Bericht über die Reise des Directors Dr. J. Brinckmann nach München – Luzern – Frankfurt/M u. w. d. a. vom 22 September bis 17 October 1891.« MK&G Archiv, DirBr. 25, Reiseberichte Brinckmanns 1887–1909.

³⁵⁶ In den Mappen der Reproduktionszeichnungen befinden sich vereinzelte Farbzeichnungen, darunter eine Reihe von Darstellungen weiß-blauer Kachelöfen aus der Umgebung Hamburgs sowie von Truhen oder Kästchen [Abb. K132](#).

³⁵⁷ Vgl. Achenbach, *Kagoshi*, 5, 107.



K133

K133

»Bilder-Zettel« bzw. Karteikarte zu »Blumenkorb mit Wurzelholzhenkel«, 1885

Wilhelm Weimar, Papier, Bleistift, nicht deckende Wasserfarbe, Tusche, Zeichnung, 20,9 × 16,4 cm, 2017.104.34, Dargestelltes Objekt: 1885.108

Eindruck vor allem durch einen senkrechten Schriftzug unterhalb der Zeichnung. Die hier nachgezeichneten japanischen Schriftzeichen befinden sich zwar am Korb selbst, allerdings an dessen Boden, weshalb sie bei einer Frontalansicht nicht einsehbar und damit auch nicht lesbar wären. Es handelt sich hier um eine Abschrift des sogenannten Ritzzeichens, welches die:den Korbflechter:in benennt. Der Korbflechter des *Blumenkorb mit Wurzelholzhenkel*, Shōkosai I., führte selbst diese Art der Signatur im 19. Jahrhundert ein, wodurch dessen Kunst- und Marktwert erhöht wurde.³⁵⁸ Weit oberhalb der Darstellung des Korbes befindet sich, waagrecht angeordnet, dessen Inventarnummer. Eingefasst in einem Rechteck, ist sie einerseits von den zwei unteren Elementen separiert, andererseits nimmt sie Kontakt auf, indem Weimar hier japanische Schriftzeichen kalligrafisch nachahmte: So wird die Nummerierung Teil der zeichnerischen Inszenierung. Die verwendete schwarze Tusche zur Übertragung des Ritzzeichens sowie der Inventarnummer rahmen den farbig gezeichneten Korb ein. Bei diesen Farbzeichnungen nutzte Weimar die Fläche des Papiers, um simultan Informationen sichtbar zu machen, die in der physischen Betrachtung eine Bewegung voraussetzen würde. Dabei gewinnt das Ritzzeichen an Bedeutung, denn Weimar bildete es in ähnlicher Größe ab, wie den Blumenkorb selbst.

Die Verwendung von Farbe, die Angabe der Inventarnummer der Kunstobjekte und des Ritzzeichens sowie der Verzicht auf die eigene Angabe der Autorschaft sind vielfältige Indizien dafür, dass diese Zeichnungen eine andere Funktion hatten als die großformatigeren, auf Schabpapier oder mit Feder gezeichneten. Die Korbzeichnungen bilden heute das einzige vollständig erhaltene Konvolut der von Brinckmann als *Bilder-Zettel* bezeichneten Darstellungen, deren Funktion er bei seinen umfassenden Inventarisierungsplänen 1892 beschrieb:

Vervollständigt wird dieser Fachkatalog durch die Bilder-Zettel [...]. Jede, in verkleinertem, aber für verwandte Gegenstände gleichem Maßstabe gezeichnete oder gemalte Abbildung trägt die Inventar-Nummer des Gegenstandes und wird dem Inventar-Zettel derselben Nummer beigelegt. In kleinen Mappen nach Sammlungsräumen und Schränken, somit bei der Art unserer Aufstellung zugleich sachlich, theils nach technischen, theils nach kulturgeschichtlichen Gruppen geordnet, wird unser Inventar für alle an unsere Sammlungen anknüpfenden Arbeiten ein leicht zugängliches Hilfsmittel darbieten.³⁵⁹

³⁵⁸ Vgl. Piepenbrock, »Shōkosai I. (1815–1897)«, 38.

³⁵⁹ Brinckmann, »Die Sammlungs-Inventare«, 27. Obwohl Brinckmann betont hatte, dass Weimar mit den Aufnahmen der *Bilder-Zettel* schon »weit fortgeschritten war« (Ebd.), konnten nur die Zeichnungen der Körbe ausfindig gemacht werden (Stand: 05.2022). Dabei wurden einige von ihnen auf der Gewerbe- und Industrieausstellung 1889 in Hamburg ausgestellt; Weimar gewann hierfür eine Goldmedaille. So hieß es im Jahresbericht des MK&G für das Jahr 1889: »Zum Schlusse sei auch erwähnt, dass der Zeichner unseres Museums Wilhelm Weimar als Aussteller für seine trefflichen kunstgewerblichen Entwürfe, für

Die Funktion der kongruenten Farbzeichnungen bestand darin, das interne Ordnungssystem der Inventar-Zettel visuell zu erweitern. Im Gegensatz zu den einfarbigen Zeichnungen, waren sie nicht für den Druck bestimmt, ihre Größe nicht für Publikationen angepasst. Das kleine Format ermöglichte eine leichte Vergleichbarkeit und mobile sowie flexible Anordnung auf einem Schreibtisch. Die systematisch-zeichnerische Erfassung von Sammlungsobjekten förderte eine wissenschaftliche Arbeit mit ihnen. Die Angabe der Farbigkeit, der vergleichbaren Größenverhältnisse innerhalb eines Konvoluts, wie der der Körbe, sowie die Angabe der Ritzzeichen erweiterten den Wert der *Bilder-Zettel* als Stellvertreter. Allgemein ähnelte diese Funktion den später angelegten Archiven, vor allem der visuellen, systematisch-umfassenden Bestandsaufnahme der Denkmalinventarisierung, mit ihren vereinheitlicht beschrifteten Abzügen auf Karton. ▴ II. **Drei fotografische Tätigkeitsfelder.**

Die Einführung bebildeter Inventarkarten fand in anderer Ausführung auch an einem zweiten Hamburger Museum statt, dem 1877, zum Zeitpunkt des Einzugs des MK&G am Steintorplatz, ebenfalls drei Räume im Erdgeschoss des Neubaus zugewiesen worden waren. War das heutige Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt (kurz MARKK, ehemals Museum für Völkerkunde Hamburg) – 1877 noch als »kulturgeschichtliche Sammlung« Teil des Naturhistorischen Museums gewesen,³⁶⁰ erweiterte sich dessen Sammlung durch viele Schenkungen rasant. So wurde in den 1910er Jahren nicht nur ein eigenes Museumsgebäude bezogen und der erste Direktor, Georg Thilenius (1868–1937), ins Amt geholt, sondern zur visuellen Inventarisierung wurden auch mehrere Zeichnerinnen eingestellt.³⁶¹ Eine der Zeichnerinnen war Marie Enderlin (1880–1971). Sie hatte die Kunstgewerbeschule in Hamburg besucht, wollte als freie Künstlerin wirken,

seine feinfühligsten Aufnahmen zum Zettelkatalog des Museums, sowie für die Zeichnungen zu dem Führer durch das Museum« die Goldene Medaille und einen »für die beste Gesamtleistung in kunstgewerblichen Entwürfen« gestifteten Ehrenpreis erhielt« (Oberschulbehörde. Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten (Hrsg.), »Bericht/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: über das Jahr 1889,« XLVII). Ob gerade diese Körbe ausgestellt wurden, lässt sich gegenwärtig nicht mehr feststellen, doch spricht dafür das Indiz, dass Brinckmann die meisten Körbe 1885 und 1889 erwarb und inventarisierte und alsbald von Weimar zeichnen ließ.

360 o. A., *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877*, 27.

361 In der Ausstellung *Ausgezeichnet – Künstlerinnen des Inventars* (24. 09. 2019–31. 01. 2020) würdigte das MARKK diese Zeichnungen von bis dahin einundzwanzig identifizierten Zeichnerinnen. Eine kleine Publikation erschien unter demselben Titel wie die Ausstellung. Neben einer Einführung sind hier alle bereits identifizierten Zeichnerinnen und ihre teils sehr fragmentierten Biografien nachlesbar. Arbeits-szenen des Fotoateliers und der sogenannten Zeichnerei sowie eine kleine Auswahl der bebilderten Inventarkarten ergänzen die Darstellung (Wille, *Ausgezeichnet*). Das MARKK sei dabei das erste Museum gewesen, das »weibliche technische Hilfskräfte im Museum als Bibliothekarinnen und Fotografinnen sowie zur Erledigung von Bürotätigkeiten und zur Ausbesserung von Sammlungsstücken beschäftigt« habe, wobei ein ausschlaggebender Grund die geringere Bezahlung gewesen sei, da Frauen lediglich die Hälfte von männlichen Hilfskräften verdient hätten. Die Bezahlung sei dabei in einer »Besoldungsordnung für

doch arbeitete sie für ihr Auskommen zunächst in Ateliers und 1911 für zwei Monate am MK&G. Brinckmann konnte sie danach nicht weiter beschäftigen, empfahl sie aber an Thilenius, für den sie bis zu ihrer Pensionierung arbeitete.³⁶² Dies zeigt, dass die beiden Direktoren in einem Austausch standen, vielleicht auch in Bezug auf das Vorgehen bei der Inventarisierung.

Anders als im MK&G finden sich die Zeichnungen im MARKK auf den Rückseiten der einzelnen Inventarkarten. Auf das etwa DIN-A5-formatige Büttenpapier (15,5 × 21 cm) zeichneten die Frauen mit Feder – häufig auch in Aquarell – die ethnologischen Objekte. Der Stil der Zeichnungen unterscheidet sich je nach Zeichnerin stark und verdeutlicht, dass hier viele Zeichnerinnen angestellt waren. Neben Gesamtansichten wurden häufig Details gezeichnet, beispielsweise Flechttechniken bei einem Korb. Verschiedene Perspektiven auf ein Objekt oder »Abreibungen von Oberflächenstrukturen und Mustern in schwarzer Wachsfarbe auf dünnerem Papier (sog. Japanpapier)« sowie die Angabe eines Maßstabs ergänzten die Zeichnungen.³⁶³ Eine Signatur fehlt hier, wie auch bei Weimars *Bilder-Zetteln*. So befindet sich auf der querformatigen *Inventarkartenzeichnung* zu »Augenschirm aus Holz mit Schnitzerei aus Walzahn« aus Alaska³⁶⁴ zentral angeordnet eine Frontalansicht des Objekts. Auf der aquarellierten Federzeichnung lassen sich die geschnitzten Ornamente der Walzähne, die Form des Gesamtobjekts sowie der Federkranz am hinteren Teil des Augenschirms erkennen. Das Licht fällt von links auf das Objekt, es wurde jedoch kein Schattenwurf oder keine Horizontlinie gesetzt, ähnlich wie auch bei Weimars Korbzeichnungen. Rechts befindet sich die Angabe der Verkleinerung (1/3 nat. Gr.) und links eine weitere Federzeichnung, die das Objekt in einer Seitenansicht zeigt.³⁶⁵ Auch wenn diese Zeichnung undatiert ist, lässt die Schrift des Maßstabs auf eine eher frühe Anfertigung schließen. Obwohl zwischen Weimars Korbzeichnungen und dem Beginn des bebilderten Inventarkatalogs am MARKK über zwanzig Jahre liegen, wurden diese Zeichnungen an beiden Museen meist farbig angefertigt und weisen ein ähnliches Format und ähnliche Techniken auf, da ein Blatt für mehrere Ansichten oder Details genutzt wurde. So bildeten die *Bilder-Zettel* am MK&G keine Ausnahme, sondern stellten eine Methode der visuellen Inventarisierung ethnologischer Sammlungsobjekte dar, die Ende des 19. und Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts gängig war.³⁶⁶

weibliches technisches Hilfspersonal« festgelegt gewesen (ebd., 16 f.). Vergleichbar wurde im Völkerkundemuseum Dresden mit Zeichnungen auf Karteikarten umgegangen (vgl. Nippa, »Die Schwäche der Zeichnung ist ihre Stärke«).

³⁶² Vgl. Wille, *Ausgezeichnet*, 37 f.

³⁶³ Ebd., 18.

³⁶⁴ Bei der Zuordnung der Zeichnung liegt zwischen der Ausstellungsinformation und der Publikation ein Unterschied vor: Während sie in der Ausstellung Henriette Wagener zugeordnet wurde, ist in der Publikation keine Herstellerin angegeben (vgl. ebd., 54).

³⁶⁵ Vgl. ebd., 54.

³⁶⁶ Siehe auch Frey, »Gegen den Strich.«

Eine nochmals andere Technik wandte Weimar bei großformatigen Zeichnungen von Schränken an, bei denen er auf einem festen, mittlerweile vergilbten Papier, in schwarzer Tusche diverse Konstruktionsdetails neben Frontalansichten festhielt. Auf den 48 × 67 Zentimeter großen Blättern zeigte er ähnliche Ansichten wie bei dem beschriebenen *Schrank aus Buxtehude*. Im Gegensatz zu dessen dargestellter Gesamtansicht zeichnete Weimar hier Details der Schränke, deren einzelne Elemente sich überlagern. Hier entstand eine Multiperspektivität, die eine schnelle Erfassung erschwert ³⁶⁷ Abb. K134 ³⁶⁸ Abb. K135. Während die Überlagerung der Perspektiven die Zeichnung zunächst vom Objekt entfremdete, verlieh sie den Blättern eine künstlerische Seite; dazu trugen Weimars geschwungene, kalligrafische Schriftzüge bei. Weimar erkundete und nutzte hier die Möglichkeiten der Gestaltung, indem er mit der Beziehung von Grund und Fläche spielte. So heben sich diese Blätter von den anderen Reproduktionszeichnungen ab, bei denen die Vermittlung von Form und Ornament eines Gesamtobjekts im Vordergrund stand.³⁶⁷

Die großformatigen Zeichnungen unterscheiden sich von den anderen bisher vorgestellten Gruppen dahingehend, dass die Blätter nicht auf Karton aufgezogen und lediglich in provisorischen Mappen, in Form eines größeren Papiers, zusammengefasst wurden. Keine dieser losen Mappen wurde inventarisiert, doch geben sie einen Hinweis über die Funktion. Weimar notierte auf ihnen meist »gut. Zum Druck« sowie den Namen des jeweiligen Schrankes. Ein Konstruktionsdetail des *Schranks aus Buxtehude* befand sich auch gedruckt im Museumsführer, was allerdings eine einmalige Ausnahme in dieser Publikation darstellt. Bei dem Konvolut handelte es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Zeichnungen, die Weimar als Vorbilder für Handwerker:innen und die Auszubildenden der Gewerbeschule anfertigte, wie Brinckmann in einem Brief erläuterte.³⁶⁸

³⁶⁷ Dies bildet einen starken Kontrast zu Owen Jones (1809–1874) Tafelwerk *The Grammar of Ornament*, das 1856 erstmalig erschien und in dem Jones auf hundert Farbtafeln Ornamente aller Stilepochen kollagenartig anordnete. Er separierte also Ornamente von deren Funktion und damit von der Form. Dies konnte dazu beitragen, dass Ornamente ohne Zusammengehörigkeit und Harmonie mit der Form verwendet wurden (vgl. Jones, *Grammatik der Ornamente*).

³⁶⁸ »Ein wie eifriger Arbeiter Weimar ist, möge noch Folgendes zeigen. Er hat vor einigen Jahren die wichtigsten Möbel unserer Sammlung in der natürlichen Größe in Schnitten, in ein Zehntel Größe in Aufrissen gezeichnet, um durch Herausgabe dieser Zeichnungen Handwerkern und Gewerbeschulen, Vorbilder in Ausführungen zu bieten. Diese Zeichnungen gehören dem Museum, die Herausgabe bleibt Sache Weimars« (Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an Oberbürgermeister Bender in Breslau,« MK&G Archiv, Wilhelm Weimar Personal-Akten 1898). Die Grafiken könnten so etwa als Vorlagen für den Möbelbau oder als »mustergültige« Beispiele für das Bau- und Möbelzeichnen gedient haben, das fester Bestandteil des Curriculums war (vgl. Jessen, *Mittheilungen über die Allgemeine Gewerbeschule und die Schule für Bauhandwerker zu Hamburg*, 6). Gedruckte Blätter konnten jedoch bisher nicht nachgewiesen werden.

Zeichnen oder Fotografieren vor dem Ideal der Naturwahrheit

Verglichen mit der Kunst erscheint uns die Fotografie z. B. ungenügend, ja mangelhaft, da sie nur das rohe Abbild der Realität und nicht das Bild des Wahren geben kann.³⁶⁹

Spätestens seit der Verbreitung fotografischer Verfahren, wie der Daguerreotypie oder Talbotypie in den 1840er Jahren, stritten sowohl Naturwissenschaftler als auch Kunstkritiker oder Kunsthistoriker³⁷⁰ über das geeignete Reproduktionsmedium; der Kunsthistoriker Moritz Thausing (1838–1884/85) sprach gar von einem »Kampf um Leben und Tod«, der zwischen Stichen und Fotografien ausgefochten worden sei.³⁷¹ Zu dem Zeitpunkt von Weimars grafischer Reproduktionstätigkeit in den 1880er Jahren zeichnete sich bereits ab, dass die Fotografie »alle[r] anderen reproduzierenden Kunst den Todesstoß«³⁷² versetzen würde, wie Thausing bereits 1866 befürchtete. Dabei bildeten sich zwei Lager: die Verfechtenden von Zeichnungen, im Besonderen des Kupferstichs, und diejenigen, die für Fotografien eintraten. Die Argumente der Befürwortenden des einen oder des anderen Mediums spielten sich im Diskursfeld der sich wandelnden von den Wissenschaftshistoriker:innen Lorraine Daston und Peter Galison sogenannten *epistemischen Tugenden* ab: »Diese drei Tugenden nennen wir, aus Gründen, die im folgenden erläutert werden: Naturwahrheit, mechanische Objektivität und geschultes Urteil«.³⁷³ Anhand naturwissenschaftlicher Atlanten und deren Vorworten untersuchten und arbeiteten sie jenen Wandel heraus.

Der Streit um das geeignetere Reproduktionsmedium lässt sich dabei vor dem Hintergrund der ausklingenden *epistemischen Tugend* der *Naturwahrheit* und der aufkommenden der *mechanischen Objektivität* einordnen. Das Streben nach *Naturwahrheit* ordnen Daston und Galison besonders dem 18. Jahrhundert, der Zeit der Aufklärung, zu. In den Vorworten jener naturwissenschaftlichen Atlanten werde »Naturtreue« betont, die zu jener Zeit bedeutete, »daß man mit kenntnisreichem Urteil ›typische‹, ›charakteristische‹ ›ideale‹ oder ›durchschnittliche‹ Bilder auswählte, die sämtlich Varietäten des ›Vernunft-Bildes‹ waren«.³⁷⁴ So ging es etwa dem Botaniker Carl von Linné (1707–1778) noch um die Darstellung eines »realen Archetyp[s] der Pflanze«, die aus einer unübersichtlichen Vielfalt der Ausgestaltung der Natur durch die wissenschaftliche Leistung herausgearbeitet werden solle; der Schriftsteller und Universalgelehrte Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) sprach gar von einer »Urpflanze«, im Sinne der Idee, die hinter jedem Ding,

369 Delaborde, »Die Fotografie und der Kupferstich (1856),« 129.

370 Während meiner Recherche sind mir lediglich männliche Autoren begegnet, die sich im 19. Jahrhundert zu der Frage des geeigneteren Reproduktionsmediums äußerten.

371 Thausing, »Kupferstich und Fotografie (1866),« 134.

372 Ebd., 135.

373 Daston und Galison, *Objektivität*, 18. Zur kursiven Schreibweise siehe ↗ Einleitung.

374 Ebd., 71.

hinter jeder Pflanze, stecke.³⁷⁵ Während die Naturforscher:innen durch Auswählen, Vergleichen, Beurteilen und Verallgemeinern zu ihren Erkenntnissen gekommen seien, sollten die Illustrator:innen³⁷⁶ jenes »Vernunft-Bild« visuell darstellen, wobei es jedoch zu Konflikten kam: »Im visuellen Tauziehen [...] kämpfte der Naturforscher um den Realismus der Typen, während der Künstler sich an den Naturalismus der Erscheinungen hielt.«³⁷⁷ Dass dieser »Naturalismus«, diese von den Ausführenden hergestellte »Naturtreue« jedoch durch ein jahrelanges Training – zuerst an Vorlagen und erst im letzten Stadium anhand von Akt- und Pflanzenskizzen – erlernt wurde,³⁷⁸ muss dabei bedacht werden. Ziel der Abbildungen unter dem Ideal der *Naturwahrheit* sei es gewesen, ein »Emblem einer ganzen Klasse von Objekten« zu zeigen; oft sollten diese Zeichnungen nicht nur »dem Ideal der Wahrheit dienen«, sondern auch »der Schönheit [...], aber nicht dem der Objektivität, das es noch gar nicht gab.«³⁷⁹

Als das Medium der Fotografie sich verbreitete, wuchs auch die Kritik am Ideal der *Naturwahrheit*. Daston und Galison betonen, dass die Erfindung der fotografischen Verfahren nicht den Wandel in den *epistemischen Tugenden* ausgelöst habe. Vielmehr ist die intensive Erforschung und erfolgreiche Entwicklung der Bildfixierung – aus der sich bereits seit dem 16. Jahrhundert im Einsatz befindenden Camera obscura – als eine Folge der sich wandelnden Ansprüche an Bilder zu deuten.³⁸⁰ Und so sei eine der Leitideen der aufkommenden *epistemischen Tugend der mechanischen Objektivität* folgende geworden: »Die Natur soll für sich selbst sprechen«³⁸¹ ▸ IV. *Mechanische Objektivität*.

Schätzten die Naturwissenschaftler:innen gerade die vermeintlich objektiven Bilder der Fotografie, weil sie den Einfluss der Subjektivität scheinbar einzudämmen vermochten, befürchteten Kunsthistoriker, wie Thausing oder Henri Delaborde (1811–1899), den Sieg einer »Maschine, die erbärmliche oder unzureichende Produkte [herstellt]« über die »Kunst« des Kupferstichs als »vollkommene Reproduktion«.³⁸² Hierbei schwang die Angst mit, dass ein populäres Massenmedium über die »hohe« Kunst triumphieren

375 Vgl. ebd., 64, 73 f.

376 Daston und Galison zeigten auf, dass im 18. Jahrhundert sowohl weibliche Familienmitglieder als auch Künstlerinnen, die für den Lebensunterhalt vor allem geringer bezahlte Sujets der Landschaftsmalerei, Stilleben und botanischen Zeichnungen anfertigten, tätig waren (vgl. ebd., 93 f.).

377 Ebd., 63, 90.

378 Vgl. ebd., 105.

379 Ebd., 113.

380 Vgl. ebd., 132.

381 Ebd., 126.

382 Delaborde, »Die Fotografie und der Kupferstich (1856)«, 131. Hatten nach der Erfindung des Buchdrucks 1450 vor allem Hochdruckverfahren, wie der Holzschnitt, sowie das Tiefdruckverfahren des Kupferstichs den Hunger nach Abbildungen gestillt – weitere bekannte Verfahren sind die Radierung, die Schabkunst (Mezzotinto), Aquatinta sowie diverse Mischtechniken, die vor dem 19. Jahrhundert existierten (vgl. Rebel, *Druckgrafik.*) –, so kamen mit der Industrialisierung neue Techniken hinzu. Diese wurden im 19. Jahrhundert zur Vollendung gebracht. Die Bildwissenschaftlerin Lena Bader führt in ihrem Buch ein imposantes Beispiel für einen aufwendigen und für die Vollendung des Kupferstiches per se stehen-

könne. Der Kupferstich wurde von Delaborde als Kunst eingeschätzt, »weil er die Beteiligung des Geistes und des Geschmacks bei der Reproduktion zulässt, ja erfordert« und somit zwei Aufgaben erfülle: »die Malerei zugleich zu kopieren und [zu] kommentieren«. ³⁸³ Das entscheidende Argument für grafische Reproduktionsverfahren war deren Kreation von »Menschenhand [...], die ihnen eingehauchte Seelenstimmung« ³⁸⁴. Das gesponnene Netz der Linien einer Zeichnung habe die Fähigkeit, Formen, Umrisse, eine Haltung oder Geste einer Figur, das allgemeine Spiel von Licht und Schatten sowie die Ikonografie zu betonen und damit letztendlich die Vorstellungskraft der Betrachtenden zu füttern, schrieb der Kunsthistoriker Trevor Fawcett in seinem Artikel der vergleichenden Reproduktionstechniken von 1986. ³⁸⁵

Während Kupferstiche also unter die Domäne der Kunst fielen, wurden Reproduktionsfotografien von einigen ablehnend als maschinelle, kalte Gegenspieler inszeniert. Im *Art Journal* von 1866 wurde abwertend über Fotografien geschrieben: »There are no touches – no wondrous lines which show that the pencil was held by a master's hand – no traces of the artist's mind. All is just what might be expected, cold, dry science.« ³⁸⁶ Delaborde vertrat einen ähnlichen Standpunkt: »Die Fotografie dagegen hält sich an das Faktische, beginnt und endet bei ihm. Sie akzeptiert das, was sich ihr darbietet, sie eignet sich ohne Kontrolle, ohne Übertreibung und Einschränkungen an – über diese blinde Treue hinaus vermag sie nichts, jenseits dieser äußersten Aneignung existiert sie nicht.« ³⁸⁷ Diese »blinde Treue« war jedoch mehr als relativ, denn bis zur Erfindung der orthochromatischen Platten hatten die Tonwerte nicht korrekt wiedergegeben werden können.

IV. Die Einstellungen. Dieser Umstand wurde gerade auf Gemäldereproduktionen sichtbar. Er bot Kritiker:innen eine gute Angriffsfläche; Fotografien seien von »kalter Glätte, von einer leichenhaften Eintönigkeit« ³⁸⁸, »pictures by the old masters [...] remain clouded, obscure, and muddy« ³⁸⁹.

Die unterschiedliche Auslegung der Spur in diesen Diskussionen verweist dabei auf die sich wandelnden Ansprüche an Reproduktionen: Während Grafiken auf der einen Seite noch die Spuren der meisterhaft einfühlenden und ausführenden Hände der Ste-

den Druck der Darmstädter Madonna an, an dem rund zehn Jahre lang zunächst Johannes Sonnenleiter und, nach einem Krankheitsfall, seine Nichte Doris Raab arbeiteten und der über 40 000 Kronen kostete (vgl. Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert*, 454). Ein ähnliches Beispiel führt Stephen Bann an, wonach der Stich nach dem Gemälde Léonor Mérimées Gemälde *L'Innocence nourrissant un serpent* sieben Jahre unermüdlicher Arbeit des Stechers Charles-Clément Balvay bedeutet hätten (vgl. Bann, »Photography, printmaking, and the visual economy in nineteenth-century France«, 16).

³⁸³ Delaborde, »Die Fotografie und der Kupferstich (1856)«, 130.

³⁸⁴ Thausing, »Kupferstich und Fotografie (1866)«, 140.

³⁸⁵ Vgl. Fawcett, »Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction«, 207.

³⁸⁶ Lewis Wright in *Art Journal* (1866), 87 f., Zit. nach ebd., 202.

³⁸⁷ Delaborde, »Die Fotografie und der Kupferstich (1856)«, 130.

³⁸⁸ Thausing, »Kupferstich und Fotografie (1866)«, 138.

³⁸⁹ Price, *A manual of photographic manipulation*, 189.

cher:innen aufwiesen, wie im *Art Journal* betont wurde, übertrugen sie eben nicht die Spuren, die bereits im Vorbild hinterlassen worden waren. Das hohe Maß an Übersetzungsleistung führe, so die Kritik, zu einer Subjektivierung des Gegenstands. Der Grad ihrer Eigenständigkeit war also höher; ein Umstand, der Stichen und anderen Grafiken zwar einen Platz als Untersuchungsgegenstand in der Kunstgeschichte gab, sie jedoch weniger als direktes Abbild eines Kunstwerks erscheinen ließ.

Der ehemals als Vorteil ausgelegte Umstand, dass Grafiken »mit menschlicher Intelligenz«³⁹⁰ hergestellte Reproduktionen seien, wurde mehr und mehr zu deren Schwachstelle erklärt: Sie verberge die Spuren der Entstehung des Vorbilds, sodass kein Rückschluss über Echtheit, Kopie oder gar Fälschung auf der Reproduktion getroffen werden könne.³⁹¹ Die Kunsthistorikerin Ingeborg Reichle arbeitete heraus, dass der Kupferstich zwar »einen eigenständigen Kunststatus« erhalten habe, jedoch nicht »den Status einer wissenschaftlichen Quelle«³⁹² habe erlangen können. Diese Differenzierung zwischen Reproduktionszeichnung und Fotografie manifestierte sich ebenso in der Museumspraxis: Während sich Weimars Fotografien der Kunstobjekte als Bilddokumente teilweise weiterhin in Gebrauch befinden, wurden seine Reproduktionszeichnungen bereits um 1900 in die grafische Sammlung aufgenommen und inventarisiert.

Es folgte eine kurze Phase des Übergangs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der auch bei Reproduktionsgrafiken eine genaue Wiedergabe des Vorbilds als erstrebenswert galt. Fawcett schrieb hierzu: »there should be no tampering, adjusting to suit modern preferences, or prettyfication of any sort. [...] what was important was not ›the beauty or captivating qualities of the pictures *per se*‹ but their accuracy as surrogates.«³⁹³ Der Begriff des *Surrogats* wird historisch unterschiedlich ausgelegt, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Die Umsetzung möglichst identischer Abbilder forderte die Perfektionierung der Stichtechnik unter Zurücknahme der Persönlichkeit.³⁹⁴ Auch Weimar strebte sowohl bei den *Bilder-Zetteln* als auch bei den Reproduktionszeichnungen, die er für Publikationen anfertigte, eine Simulation der Objekteigenschaften an. ▽ III. Grafische Kunstreproduktionen. Dies schien ihm, der Aussage eines Sammlers nach zu urteilen, virtuos zu gelingen.³⁹⁵

Obwohl noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein das subjektive Einwirken der künstlerischen Hand und des Übersetzungsprozesses – sei es die Darstellung von Figuren eines Gemäldes, von einer Pflanze mit ihren typischen Merkmalen oder von anatomischen Präparationen – geschätzt wurde, setzte sich sowohl in den Naturwissenschaften als

390 Höper, *Raffael und die Folgen*, 109.

391 Vgl. Fawcett, »Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction,« 207 f.

392 Reichle, »Fotografie und Lichtbild,« 170 f.

393 Fawcett, »Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction,« 189.

394 Vgl. Höper, *Raffael und die Folgen*, 108.

395 Vgl. Langguth, »Professor Wilhelm Weimar (1857–1917),« 307.

auch in der Kunstgeschichte allmählich die Annahme durch, dass mithilfe der Fotografie »objektive Bilder«³⁹⁶ hergestellt werden könnten. Selbst der Kunsthistoriker und erste Direktor der Staatlichen Kunstbibliothek Berlins Peter Jessen (1858–1926) beendete seine Geschichte des Ornamentstichs mit dem Triumph der Autotypie über den Stich: »Seit sich endlich photographische Aufnahmen nach der Natur unmittelbar im Buchdruck verwenden lassen, wollen die Lernenden und Anzuregenden weniger Gedachtes als Ausgeführtes vor Augen gestellt haben. Das Vorlagenwesen ist ausgelaufen in die kunstgewerbliche Zeitschrift mit ihren netzgeätzten Naturaufnahmen.«³⁹⁷

Rohstoff Fotografie, Surrogat Zeichnung

Wir wollen nicht mehr das Faksimile, wir wollen die Sache selbst. [...] Der Stich oder die Steinzeichnung sind eine Interpretation; die Fotografie, so einfältig sie ist, ist ein Spiegel, ein roher, aber direkter Ausfluß des Kunstwerkes, und sie vermag uns nicht zu täuschen.³⁹⁸

Das Ziel der *epistemischen Tugend der Naturwahrheit* – die Darstellung eines Idealbilds – wurde im Lauf des 19. Jahrhunderts ersetzt durch die *Tugend der mechanischen Objektivität* – die Vorstellung, ein getreues Abbild des Existierenden zeigen zu können. Phototheoretisch greift hier Roland Barthes' (1915–1980) Feststellung, eine Fotografie halte Augenblicke fest und verbinde Realität und Vergangenheit. So liege das Wesen, der Sinngehalt der Fotografie, auch im unerschütterlichen »Es-ist-so-gewesen«.³⁹⁹ Es folgt bei Barthes ein Vergleich zwischen Malerei und Fotografie:

Ich war einer paradoxen Bahn gefolgt, als ich unter dem Eindruck einer mir neuen Erfahrung von Eindringlichkeit aus der Wahrheit des Bildes die Realität seines Ursprungs schloß, versichert man sich doch gewöhnlich der Dinge, ehe man sie für ›wahr‹ erklärt; ich hatte Wahrheit und Realität in einer einzigartigen Gefühlsbewegung miteinander verwechselt, in der ich seitdem die Natur – den Geist – der Photographie ansiedelte, denn schließlich hätte mir kein gemaltes Porträt, auch wenn es mir als ›wahr‹ erschienen wäre, zu suggerieren vermocht, sein Referent habe wirklich existiert.⁴⁰⁰

396 Daston und Galison, *Objektivität*, 138.

397 Jessen, *Der Ornamentstich*, 370.

398 M. de Sainte-Santin, zit. nach Kemp, *Theorie der Fotografie. I 1839–1912*, 128.

399 Barthes, *Die helle Kammer*, 87.

400 Ebd., 86 f.

Die sich etablierende Wissenschaft der Kunstgeschichte habe kein künstlerisches, sondern ein wissenschaftliches Reproduktionsmedium benötigt, ein »wahr[es]«, wie Barthes meint, von dem ausgehend Forschende ihre Erkenntnisse haben gewinnen können. Vor diesem Diskurs, der sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abspielte, hatte der Wechsel am MK&G 1898 stattgefunden, also in jenem Jahr, als die Denkmalinventarisierung hatte beginnen sollen und der *Verband von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebaren* zum ersten Mal im Geheimen zusammengetroffen war \supset II. **Drei fotografische Tätigkeitsfelder.** Anhand von drei Aussagen Brinckmanns zeigt sich eine Kehrtwende in dessen Wahrnehmung bezüglich des geeigneteren Reproduktionsmediums. Dieser Wandel vollzog sich in einem Zeitraum von zehn Jahren, der im Folgenden aufgezeigt wird.

Ein erster Hinweis findet sich im Vorwort des Museumführers. Hier sprach Brinckmann 1894 voller Begeisterung von der Qualität der veröffentlichten Grafiken der Sammlungsobjekte:

Die Zeichnungen zu der Mehrzahl der Abbildungen sind von dem zeichnerischen Assistenten des Museums, Herrn Wilhelm Weimar, angefertigt worden und zwar ohne photographische Hilfsaufnahmen. Die Wiedergabe der malerischen Erscheinung der Gegenstände, insbesondere auch ihrer stofflichen Eigenart, mit voller Klarheit der Formen und der ornamentalen Einzelheiten zu verknüpfen, ist Herr Weimar bei seinen Aufnahmen bestrebt gewesen, gewiss zur Freude der Leser dieses Buches.⁴⁰¹

Neben der allgemeinen Wertschätzung betonte Brinckmann hier, dass die Grafiken ohne den Einsatz von Fotografien entstanden seien; ein Verweis, der bis in die Gegenwart verwendet wird, wenn von wissenschaftlichen Zeichnungen berichtet wird.⁴⁰² Der Hinweis auf eine Technik, die gerade nicht verwendet worden sei, sticht jedoch aus diesen einführnden Worten heraus; eine distanzierte Haltung zur Fotografie wird erkennbar. Weiterhin nannte Brinckmann Weimars Zeichnungen eine »Aufnahme«. Diese Begriffswahl unterstreicht, dass es sich hier um wissenschaftliche Zeichnungen handelte, bei denen die Objekte vermessen, ja kartiert und maßstabsgetreu, oder einen Maßstab angehend, abgebildet worden waren \supset IV. **Einwandfreie Dokumente?** Während Brinckmann Weimar namentlich hervorhob, verschwieg er, dass auch Grafiken anderer und sogar Fotografien abgedruckt wurden, die jedoch gänzlich ohne Autorschaft blieben.⁴⁰³

⁴⁰¹ Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, I. Die Betonung der Qualität der Zeichnungen wurde häufig an den Anfang wissenschaftlicher Atlanten gestellt. Brinckmann folgte hier einer Tradition der Naturwissenschaften und verortete damit seine eigene Forschung in dieser (vgl. Daston und Galison, *Objektivität*, 130).

⁴⁰² Vgl. Frey, »Gegen den Strich.«

⁴⁰³ Neben Zeichnungen von Weimar, die immer gekennzeichnet sind, gibt es Zeichnungen von R. Heincke und Meisenbach (vgl. Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*,

Nur wenige Jahre später äußerte sich Brinckmann der Fotografie gegenüber aufgeschlossener, als er das Vorgehen der Denkmalinventarisierung 1898 vorstellte:

Die Aufnahmen haben im Vorjahr begonnen und werden im laufenden Jahre fortgesetzt werden, damit wir sobald wie möglich das bildliche Inventar in guten Negativen vollständig registrieren können. Wenn dieses erreicht ist, beabsichtigen wir, da gewöhnliche Photographien keine Gewähr der Dauerhaftigkeit bieten, Abzüge der Platten in Platindruck herzustellen.⁴⁰⁴

Während bei den Reproduktionsgrafiken im Museumsführer noch ausgewählte Objekte dargestellt worden waren, sollte hier in einer kurzen Zeitspanne ein vollständiges Inventar entstehen; Fotografien kamen also zu dem Zeitpunkt zum Einsatz, als eine zeichnerische Erfassung mit den zur Verfügung stehenden Mitteln lediglich eines festangestellten Zeichners nicht mehr möglich waren. In Bezug auf die praktische Umsetzung verließ sich Brinckmann auf Weimars Recherche, der die Empfehlung des Platindrucks von seinem Freund Schmidt weitergegeben hatte. Letztendlich wurden jedoch günstigere Bromsilberpapiere verwendet, ein Zeichen dafür, dass das Budget knapp war.

1903 war der Perspektivwechsel Brinckmanns abgeschlossen: Er nahm die Fotografie nun als das geeignetste Mittel wahr. So äußerte er sich in jenem Jahr auf dem *Vierten Tag für Denkmalpflege* in Erfurt:

Für die Aufnahme der Denkmäler bedienen wir uns nun hauptsächlich der Photographie, nicht des Skizzierens. Das Skizzieren kann zuweilen ein notwendiges Surrogat sein, aber was wir wollen, meine Herren, ist das: keine Kunstgeschichte machen, sondern der Kunstgeschichte, die zu machen sein wird, der historischen Forschung einwandfreie Dokumente liefern, und die Skizze ist nie ein einwandfreies Dokument, sie kann ergänzend nötig sein, aber wir gründen darauf nicht unsere Arbeit. [...] Wir gehen also von den photographischen Aufnahmen aus, und alles, was irgendwie in unseren Bereich fällt, muss photographiert werden.⁴⁰⁵

56f.). Einzelne Konvolute wurden im Museumsführer von 1894 durch Fotografien abgebildet, etwa die Stickmustertücher, die Spitzen oder die Sammlung japanischer Schwertzierrathen (vgl. ebd., 60–63, 77–90, 145–63). Vereinzelt fanden sich weitere Fotografien unter den Aufnahmen der Fächer, der Holzbildereien im Dienste der kirchlichen Kunst oder den Bronzen der deutschen Renaissance (vgl. ebd., 98, 712, 758).

⁴⁰⁴ Brinckmann, »Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler,« 79. Edwards verwies ebenfalls in ihrem Artikel der englischen Survey-Bewegung darauf, dass vor allem Carbon- oder Platindrucke für diese Form der Denkmalinventarisierung aufgrund ihrer Haltbarkeit verwendet werden sollten (Edwards, »Schamloser Realismus und die Bedrohung des Piktorialen,« 289).

⁴⁰⁵ Justus Brinckmann, zit. nach Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf,« 169.

Die radikale Unterscheidung, die Brinckmann hier zwischen zeichnerischer Skizze und Fotografie vornahm, fand sich in ähnlicher Weise auch bei anderen Wissenschaftler:innen, die Daston und Galison der *epistemischen Tugend* der *mechanischen Objektivität* zuordnen \searrow IV. *Mechanische Objektivität*. So erklärten etwa der Arzt Carl Fraenkel (1861–1915/16) und der Bakteriologe Richard Pfeiffer (1858–1945) 1887 in ihrem Atlas-Vorwort:

Eine *Zeichnung* kann stets nur Ausdruck subjektiver Wahrnehmung sein und muss deshalb von vornherein auf eine einwandfreie Zuverlässigkeit verzichten. [...] Die photographische Platte dagegen spiegelt mit unbeugsamer Objektivität Dinge wider, wie sie wirklich sind, und was auf der Platte erscheint, kann als sicherstes Dokument für die thatsächlich vorliegenden Verhältnisse angesehen werden.⁴⁰⁶

Brinckmann vertrat Jahre später eine beinahe identische Ansicht, indem auch er nach Dokumenten verlangte, wobei er Fotografien für geeignet hielt, als Weimar mit den Aufnahmen der musealen Objekte, der Denkmäler sowie der gefälschten Kunstobjekte begann. Der Direktor argumentierte hier als Wissenschaftler, wobei Lichtwark in der ausführlichen Biografie dessen naturwissenschaftliches Interesse herausstellte und daraus auf eine besondere Fähigkeit des Sehens schloss.⁴⁰⁷ Brinckmann schien diese Art des Sehens stark verinnerlicht zu haben und übertrug sie auf die Kunstgeschichte. So betonte er 1903 auf dem Denkmalpfegetag, dass die Kunstgeschichte ebenso *einwandfreie Dokumente*⁴⁰⁸ benötige, die frei von Interpretation zu sein hätten. Im Gegensatz zu Zeichnungen, die das zeigen, was festgehalten werden solle, könnten Fotografien »Quellen für weiterführende Untersuchungen«⁴⁰⁹ werden, wie auch Daston und Galison hervorhoben.

Während Brinckmann Skizzen als Surrogate – das heißt, als Ersatzstoff, als notdürftiges Imitat – definierte, nahm er Fotografien nicht mehr bloß als stellvertretenden Ersatz wahr; ihm boten sie einen direkten Blick auf die Kunstobjekte oder Denkmäler. Diese Wahrnehmung kam in etwa der noch kritischen Sicht Delaborde's gleich, der abwertend über Fotografien als »das rohe Abbild der Realität« sprach, »tauglich höchstens für Auskünfte über den Buchstaben der Natur«.⁴¹⁰ Doch gerade diese Sicht wurde von Brinckmann und vielen anderen zu seiner Zeit als Vorteil erachtet. Im handschriftlichen Vortragsmanuskript Brinckmanns von 1903 hieß es dann nochmals deutlicher: »Unser Inventar soll keine kunstgeschichtlichen Schlüsse vorwegnehmen, sondern [...] soll der kunstgeschichtlichen Forschung den Rohstoff darbieten, aus dem die Wissenschaft ihre

406 Fraenkel und Pfeiffer, zit. nach Daston und Galison, *Objektivität*, 187.

407 Vgl. Lichtwark, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, 18.

408 Justus Brinckmann, zit. nach Matthes, »Wilhelm Weimar. Hamburgs erster Denkmalfotograf,« 169. Zur kursiven Schreibweise siehe \searrow *Einleitung*.

409 Daston und Galison, *Objektivität*, 187.

410 Delaborde, »Die Fotografie und der Kupferstich (1856),« 129.

Folgerungen ableiten wird.«⁴¹¹ Die starke Kategorisierung von Fotografien als Rohstoff fand sich dabei erneut bei einem anderen Naturwissenschaftler, den Daston und Galison zitieren; der Arzt Wilhelm His (1863–1934) sah in Fotografien den Vorteil, dass sie einen »Gegenstand mit allen seinen Einzelheiten, auch den zufällig vorhandenen wiedergibt, gewissermaßen als Rohstoff, dafür aber die absolute Treue garantiert«⁴¹². In diesem Zitat klingt bereits an, dass die Abbildung von jedem Detail, auch wenn es sich um ein Artefakt handelte, nicht unbedingt von Vorteil ist, da sie auch die Lesbarkeit der Bilder beeinträchtigen konnte ▸ V. Das Sehen schulen.

Am Rand der zitierten Passage aus dem Vortragsmanuskript ergänzte Brinckmann das Wort »Dokument«, das in dem Zusammenhang eine Schlüsselrolle einnahm und im Vortrag selbst von ihm prominent gemacht wurde. Auch hier vermittelte sich ein Zeitgeist: War der Dokumentbegriff noch ein Jahrhundert zuvor auf Schriftstücke beschränkt gewesen, wurde er zu dieser Zeit erweitert. Fotografien besaßen durch ihre Indexikalität eine Eigenschaft, die als »Kernmerkmal dokumentarischer Darstellungen angesehen wird«⁴¹³, schreibt die Kunsthistorikerin Renate Wöhrer. Der Mathematiker und Semiotiker Charles S. Peirce (1839–1914) stellte bei seiner Theorie der Zeichen Fotografien als ein Beispiel für seine zweite Klasse der Zeichen vor. Zusammenfassend schrieb der Bildwissenschaftler Peter Geimer hierzu: »Diese zweite Klasse von Zeichen, die *Indikatoren* (oder *Indizes*), sind den von ihnen bedeutenden Objekten nicht notwendigerweise ähnlich, stehen aber in einem direkten Verhältnis zu ihnen. [...] Das Objekt und sein indexikalisches Zeichen ›bilden ein organisches Paar‹, die Beziehung des Zeichens zum Objekt ist eine ›existenzielle Relation‹.«⁴¹⁴ Diese von Peirce ermittelte Eigenschaft ließ Fotografien als geeignete Dokumente erscheinen, die eine hohe Beweiskraft und Authentizität besaßen ▸ IV. Einwandfreie Dokumente?.

Fotografien wurden nicht nur von Brinckmann und seinem späteren Mitarbeiter Stettiner hochgeschätzt, sondern auch von vielen anderen Kunsthistoriker:innen jener

411 Brinckmann, »Vortrag in Erfurt 26. 09. 1903 (Vierter Denkmalpflegetag),« 10, MK&G Archiv, Vortragsmanuskripte.

412 Wilhelm His, zit. nach Daston und Galison, *Objektivität*, 173.

413 Wöhrer, »Einleitung,« 15.

414 Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, 21. Zu Charles S. Peirce entstand nach seiner Abhandlung *Die Kunst der Rasonierens* von 1893 ein großes Diskursfeld zur Indexikalität der Fotografie. Peirce führte Fotografien lediglich als ein prägnantes Beispiel für seine Theorie der Zeichen an. Darüber hinaus führte er sie auch noch bei dem anderen Zeichentyp, der sogenannten *Similes*, an. Geimer bemerkte dazu: »Die durch *Similes* hervorgebrachten Ähnlichkeiten hingegen sind für sich genommen nicht informativ. *Similes* vermögen nichts darüber auszusagen, wann und an welchem Ort es die bezeichnende Sache gibt oder gab, ob sie tatsächlich existiert oder nicht möglicherweise ein Produkt der Fantasie darstellt. *Indikatoren* hingegen verweisen aufgrund ihrer physischen Verbindung mit dem Bezeichneten zwangsläufig auf etwas. [...] *Indikatoren* lassen also keinen Zweifel daran, dass die von ihnen angezeigten Objekte tatsächlich existieren. Sie ›halten uns fest mit den Realitäten verbunden‹« (ebd., 21 f.).

Zeit. Die Anerkennung der Disziplin der Kunstgeschichte bzw. der Kunstwissenschaft musste im 19. Jahrhundert zunächst erwirkt werden. Sich dabei Techniken zu eigen zu machen, die andere Wissenschaften erfolgreich angewendet hatten und die Objektivität versprachen, etwa der Einsatz von Fotografien, bot der jungen Disziplin ein Mittel zur Gewinnung von Anerkennung. So verwies der Kunsthistoriker Bruno Meyer (1840–1917) bei der Vorstellung des neuen Apparats des Skioptikons darauf, dass die Kunstgeschichte technisch nicht hinter den Naturwissenschaften zurückbleiben dürfe.⁴¹⁵ Einer der ersten Lehrstuhlinhaber jenes Fachs, Anton Springer (1825–1891), stellte bereits 1878 fest, dass erst durch die Verfügbarkeit fotografisch reproduzierter Handzeichnungen und Skizzen »die historisch-genetische Methode nachdrücklich betont und der Kunstgeschichte eine tiefere wissenschaftliche Grundlage gegeben«⁴¹⁶ werden konnte.

Die ersten kunstgeschichtlichen Institute an Universitäten waren erst wenige Jahrzehnte zuvor gegründet worden, was deren Gleichstellungsimpuls zu den anerkannten Wissenschaften nachvollziehbar macht. Rudolf von Eitelberger, der gleichzeitig der erste Direktor des heutigen MAK war, hatte 1852 den ersten Lehrstuhl der Kunstgeschichte an der Universität Wien inne.⁴¹⁷ Weitere Lehrstühle wurden in den nächsten zwei Jahrzehnten in Bonn, Straßburg, Leipzig, Berlin und Prag geschaffen.⁴¹⁸ Der Begriff der *Kunstwissenschaft* betont, im Gegensatz zu dem der *Kunstgeschichte* eine reflexive Ebene; er wurde etwa von Stettiner und Meyer verwendet, jedoch prominent durch Aby Warburg (1866–1929) und seine sogenannte kunstwissenschaftliche Bibliothek, die sich in Hamburg befand, besetzt. Der Begriff der *Kunstgeschichte* betont hingegen die historische Komponente. Dies zeichnete sich beispielsweise deutlich bei dem Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954) ab, wenn er sich selbst als »Historiker« bezeichnete und sein Dilemma als Kunsthistoriker darstellte, zwischen der »Gefühlswirkung« der Kunst und dem »rein intellektuellen Verhältnis zu den Tatsachen zu stehen, sich zu jener rein intellektuellen Objektivität zu steigern, in der ›Wirklichkeitsurteile‹ und ›Geschichte‹ Synonyme werden«.⁴¹⁹ Heinrich Dilly (1941–2019) zufolge war der Begriff der *Kunstgeschichte* im

415 Vgl. Reichle, »Fotografie und Lichtbild«, 173.

416 Anton Springer, zit. nach Caraffa, »Einleitung«, 11.

417 Vgl. Stalla, »Rudolf von Eitelberger und die Anfänge der Kunstgeschichte am Polytechnischen Institut in Wien«, 155.

418 An der Universität Bonn wurde 1860 Anton Springer erster Professor des Lehrstuhls, gefolgt von Carl Justi (1832–1912). 1871/72 wurden in Straßburg und Leipzig (auch hier erster Professor jeweils Anton Springer, in Straßburg folgt auf ihn Franz Xaver Kraus, 1840–1901) kunstgeschichtliche Lehrstühle initiiert, 1873 in Berlin (erster Professor Herman Grimm, 1828–1901) sowie 1874 in Prag (erster Professor Alfred Woltmann, 1841–1880) (Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, 240–48, 257 f.).

419 Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, 457. Auf ein ähnliches Dilemma verweist Bader in ihrem pointierten Artikel »Hat die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte keine ›Lust am Bild‹?«. Dabei nimmt sie Bezug auf den Kunsthistoriker Gottfried Boehm, der das »Basisproblem der Kunstgeschichte« wie folgt umreißt: »Die Aufgabe, Kunst und Geschichte zu vermitteln, d. h. Kunst-Geschichte zu schreiben, endet in einem Paradox: entweder Kunst, dann aber keine Geschichte – oder Geschichte, dann aber

20. Jahrhundert institutionalisiert, in jüngster Vergangenheit sei er jedoch ausgeweitet worden, weshalb er mittlerweile ebenso Bild- und medienwissenschaftliche Diskurse umfasse und so von einer Loslösung der »Nur-Kunsthistoriker« gesprochen werden könne.⁴²⁰ Da Brinckmann in einem Schlüsselzitat der vorliegenden Arbeit den Terminus der *Kunstgeschichte* verwendete, wird dieser hier weitergeführt;⁴²¹ bezeichnenderweise gebrauchte ihn Weimar als Praktiker in keinem seiner Texte.

Kunstgeschichtliche Forschung auf Fotografien aufzubauen hieß, auf »eine gemeinsame visuelle Grundlage« zurückgreifen zu können, »was für die entstehende Wissenschaft eine immense Beschleunigung des Wissenstransfers durch die Nachprüfbarkeit der Kunsturteile eine Objektivierung bedeutete, die als Annäherung der Disziplin an die Naturwissenschaften empfunden wurde«.⁴²² Daraus lässt sich schlussfolgern: »Die Kunstgeschichte als Wissenschaftsdisziplin und die photographische Reproduktion ihrer eigenen Studienobjekte hatten sich Ende des 19. Jahrhunderts längst symbiotisch ineinander verwoben.«⁴²³

Der Wechsel vom Zeichnen zum Fotografieren lässt sich am MK&G direkt anhand der *Berichte für das Jahr* nachvollziehen; dieser erfolgte jedoch nicht als Medienbruch, sondern fließend.⁴²⁴ Anhand der vielfältigen Reproduktionen des Kunstobjekts *Brauttruhe der Anna Semmelbecker*, die in Form einer Federzeichnung, eines 18 × 24-Zentimeter-Glasnegativs, zwei auf Karton montierten Abzügen sowie zwei Glasdiapositiven vorliegen, lässt sich dieser Übergang eindrücklich ermitteln ↗ Abb. S. 151 (K136–K139).

Die über zwei Meter lange und ein Meter breite Renaissance-Truhe aus Lüneburg ist aus Eichenholz und mit reicher Reliefverzierung gefertigt. Weimar fotografierte sie um

keine *Kunstgeschichte*« (Gottfried Boehm, zit. nach Bader, »Hat die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte keine ›Lust am Bild?‹«).

420 Dilly, »Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900,« 115.

421 Selbst Brinckmann wechselt die Begrifflichkeiten, so schrieb er etwa 1902 in der Einleitung der Publikation *Die Meister der japanischen Schwertzierrathen* von einer »europäischen Kunstwissenschaft« (Brinckmann, »Einleitung,« VII).

422 Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion,« 306.

423 Ebd., 302.

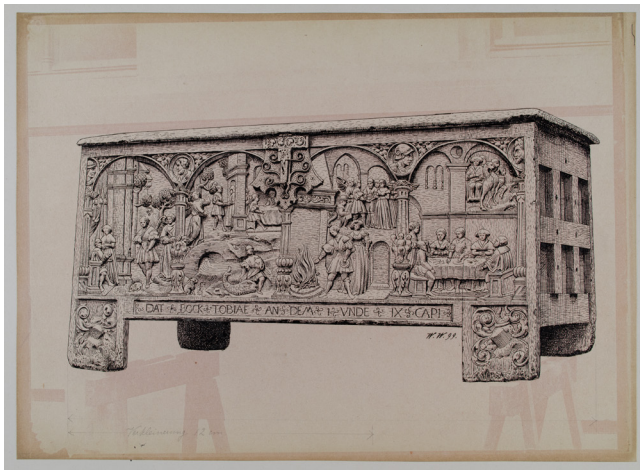
424 Zehn Überschneidungen konnten ermittelt werden, wobei ein Großteil dieser als Strichätzungen in den Jahresberichten 1897 und 1898 abgebildet worden waren. Zwei weitere konnten in den Jahresberichten von 1902 und 1906 nachgewiesen werden, bei denen Weimar nach Fotografien gezeichnet hatte (Ober-schulbehörde. Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten (Hrsg.), *Bericht/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: über das Jahr 1897*, 12, 19, 42, 43, 51; ebd., *Bericht/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: über das Jahr 1898*, 7, 11, 17; ebd., *Bericht/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: über das Jahr 1906*, 27; Brandt, »Ein Mangelbrett des Hans Gudewerdts im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe,« 12, 13).



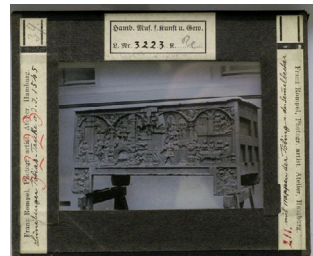
K136



K137



K139



K138

K136

Braubtruhe der Anna Semmelbecker, um 1899

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.211, Dargestelltes Objekt: 1898.209

K137 und K138

Braubtruhe der Anna Semmelbecker, unbekannt

Franz Rempel, Glasdiapositiv, Papier, Tusche, Bleistift, Diapositivverfahren, je 8,4 × 10,0 cm, ohne Inv.-Nr. (zugehörig Sammlung Fotografie und neue Medien MK&G), Dargestelltes Objekt: 1898.209

K139

Braubtruhe der Anna Semmelbecker, um 1899

Wilhelm Weimar, Papier, Tusche, Bleistift, Federzeichnung, 18,0 × 24,8 cm (Bildmaß), 48,6 × 31,5 cm (Karton), ohne Inv.-Nr. (zugehörig Sammlung Grafik MK&G), Dargestelltes Objekt: 1898.209

1898/1899 im Innenhof des Museums. Leichtfüßig schwebt die massive Truhe auf zwei Holzböcken, oberhalb von ihr sind rechts und links zwei Fensteröffnungen zu erkennen, die sich dunkel vom hellen Grund der Außenmauern abheben. Diese Information findet sich lediglich noch auf dem 8×10 Zentimeter kleinen Diapositiv wieder. Das Negativ, das als Vorlage für das Glasdia diente, ist hingegen nachträglich retuschiert worden, wodurch die Truhe freigestellt erscheint; der Hintergrund ist gegenwärtig wieder vage an den Stellen des abblätternden Lacks zu erkennen. Weimar fotografierte die Truhe in einer leichten Schrägansicht, die er auch bei den Zeichnungen nutzte, um zugleich Ornament und Form darzustellen. Im Falle der Truhe können die Reliefverzierungen der Vorderwand studiert werden, die die Erzählung des Tobias aus dem Alten Testament wiedergeben. Zugleich sind die Ausmaße sowie die schlichte Seitenwand erkennbar. Der Abzug entstand nach dem Auftrag der Negativretusche, sodass auch hier die Truhe freigestellt ist. Die Ikonografie kann aufgrund des über die Jahrhunderte abgeflachten Reliefs nur umständlich nachvollzogen werden.

Trotz des Aufwands der Freistellung und der Verwendung des größten Negativformats existiert auch eine Federzeichnung der Brauttruhe. Sie wurde von Weimar mit *W. W.* und der Jahresangabe *99* (1899) signiert. Mehrere Indizien verweisen darauf, dass er nach der Fotografie bzw. auf einem Abdruck derselben zeichnete. Dies zeigt sich erstens auf formaler Ebene, da die Zeichnung die gleiche Größe wie das Glasnegativ sowie der historische Abzug hat. Zweitens ist auf dem mittlerweile vergilbten Papier immer noch deutlich ein Schatten zu erkennen, bei dem es sich um den Abdruck des Fensters handelt; Weimar zeichnete also direkt nach bzw. auf der Fotografie. So gleichen die Darstellungen sich auch in Perspektive, der Freistellung des Objekts und dem Verzicht auf einen Schatten, den Weimar bei früheren Möbelzeichnungen immer gesetzt hatte ↗ **Abb. K142** ↗ **Abb. K143**. Ein weiterer Unterschied zu früheren Zeichnungen ist, dass Weimar hier zeichnerisch einen Ist-Zustand festhalten wollte, sodass die Abnutzungsspuren der Truhenfüße auch hier zu sehen sind; allerdings fügte er ein Holzelement der Seitenwand ein, wodurch sich Zeichnung und Fotografie wiederum marginal unterscheiden. Bei einem Vergleich des Abzugs mit der Zeichnung zeigt sich, dass auf Letzterer das Relief und der Schriftzug, der unter diesem liegt, sehr leicht nachvollziehbar sind. Weimar nutzte also seine Übersetzungsleistung, um die Figuren vom gleichfarbigen Grund zu lösen. Betrachtende der Zeichnung können ohne große Mühen die Geschichte sowie die Schriftzüge nachvollziehen, die selbst auf einer gegenwärtigen Farbfotografie schwer ›lesbar‹ sind ↗ **Abb. K144**. Der mit Bleistift am unteren Rand der Zeichnung getätigte Vermerk »12 cm Verkleinerung«, verweist dann auch auf die Bestimmung dieser Zeichnung als Abdruck in einer Publikation.

Warum existiert nun eine Fotografie – bzw. ein Negativ und ein Silbergelatineabzug – sowie eine Zeichnung der Truhe, die eindeutig auf der Grundlage der Fotografie entstand? Brinckmann wollte diese älteste Truhe, die er aus Geldern eines Nachlasses angekauft hatte, nicht nur durch eine ausführliche Beschreibung, sondern auch durch eine Abbildung

in seinem Jahresbericht hervorheben.⁴²⁵ Daraufhin wird Weimar die Truhe fotografiert haben; er selbst schrieb im Oktober 1899 an Brinckmann: »Gegenwärtig nehme ich die Arbeiten für den Jahresbericht vor, was mir davon in der Hand liegt u. wie es das Tageslicht gestattet. Entweder photographisch oder in Schabpapier. Unser neuer Jahresbericht soll wieder großartig werden!«⁴²⁶

Weimar hatte seit dem Beginn seiner Tätigkeit am MK&G Zeichnungen für die Jahresberichte angefertigt, sodass diese ab 1886 auch Illustrationen beinhalteten. Sie wurden durchgehend als Strichhochätzungen zwischen den Fließtext gedruckt.⁴²⁷ Im *Bericht für das Jahr 1898* befand sich erstmals eine Fotografie, gedruckt als Autotypie, unter den Abbildungen⁴²⁸ **Abb. K145**. Um 1880 war dieses Verfahren⁴²⁹ entwickelt worden, das den Schritt einer manuellen Tonwertzerlegung ersparte; Fotografien konnten so erstmals in den Buchdruck integriert werden, ohne dass sie als kostenintensivere Lichtdrucke oder als fotografische Abzüge in eine Publikation als Beiblätter integriert werden mussten. Während bei Grafiken auf der Grundlage von monochromatischen Zeichnungen Graustufen durch Gravurtechniken oder mithilfe des Schabpapiers simuliert wurden, erwies sich bei Fotografien eine Zerlegung der Halbtöne mithilfe einer Rasterung als praktikabel. Bereits in den 1850er Jahren riet Talbot, einen Netzstoff mit zu kopieren, »der zwischen Negativ und der heliographischen Platte angeordnet«⁴³⁰ werden sollte. Ein geeignetes

425 Diese Vermutung ergibt sich aus der ausführlichen Beschreibung der Truhe im Jahresbericht selbst. Dieser ältesten Truhe mit der gut erhaltenen Reliefdarstellung widmete Brinckmann mehrere Seiten seiner Ausführung und unterstrich dadurch deren Wert für das Museum, denn sie schließe eine »Lücke« in der Sammlung (Oberschulbehörde. Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten (Hrsg.), *Bericht/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: über das Jahr 1898*, 7 f.).

426 Weimar, »W. Weimar an J. Brinckmann, Hamburg, 21. 10. 1899,« 21. Oktober 1899. Das Zitat befindet sich am Anfang des Abschnittes. Brinckmann antwortete daraufhin, dass Weimar mit den Autotypen noch warten, und zuerst einmal mit den bereits festgelegten Zeichnungen beginnen solle (vgl. ebd.; Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an W. Weimar, Baden i. Aargau, 24. 10. 1899,« MK&G Archiv, DirBr. 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916).

427 Im 19. Jahrhundert wurden diverse neue Drucktechniken erfunden. Strichätzungen waren besonders beliebt für Buchillustrationen. Das Verfahren ließ Hochätzungen entstehen, die kombinierbar mit dem Hochdruck des Textsatzes waren. So konnten Grafiken kostengünstig in den Druck eingebunden werden (Ihme, *Lexikon alter Verfahren des Druckgewerbes*, 241 f.). Das wohl bekannteste neue Verfahren war die Lithografie. Da hier kostengünstige Farbdrucke möglich waren, wurde es beliebt für Werbegrafiken (vgl. ebd., 152 f., 259). Im Ausstellungskatalog *Als Kitsch noch Kunst war* finden sich viele Anwendungsbeispiele des Farbdrucks im 19. Jahrhundert (Döring, *Als Kitsch noch Kunst war*).

428 Sellmann betont in ihrer Magisterarbeit, dass dies die erste von Weimar veröffentlichte Fotografie in den Jahresberichten sei (Sellmann, *Archiv, Inventar, Speicher*, 26). In Bezug auf die Seitenzahl der Autotypie im Bericht stimmt diese Aussage. Doch wird nach der Negativnummer sortiert, zeigt sich, dass die *Figur der Danae*, die wenige Seiten nach dem Rosenkranzrelief gedruckt ist, bereits eine frühere Negativnummer trägt und um 1898 fotografiert worden war, das Rosenkranzrelief erst um 1899.

429 Siehe allgemein zu Technik der Autotypie: Schöttle, *DuMont's Lexikon der Fotografie*, 54; Peters, »Bilder für die Massen. Fotografie und (Drucker-)Presse,« 60 f.; Meggs, *A History of Graphic Design*, 141; Peters, »Ein Bild sagt mehr als 1000 Punkte.«

430 o. A., *50 Jahre Autotypie*, 118.

Rasterverfahren patentierte jedoch erst Georg Meisenbach (1841–1912) 1882. Mittels eines Glasgravurrasters gelang es diesem, eine Fotografie auf eine beschichtete Druckplatte zu kopieren, wobei unterschiedlich große Punkte, die im Druck schwarz waren, für das Auge Grauwerte simulieren. Je kleiner die Punkte waren, desto heller erschien die Fläche; je größer, desto dunkler wirkt sie. Bis in die 1890er Jahre hinein wurde die Rasterung der Autotypie und der Vorgang im Allgemeinen verfeinert,⁴³¹ wobei »Reproduktionskameras mit einer Glasplatte kombiniert [wurden], die ein quadriertes Liniennetz enthält (Kreuzraster) und so, nur wenige Millimeter vor der fotografischen Aufnahmeschicht entfernt, die Halbtöne der Vorlage gerastert erscheinen«⁴³² ließen. Schneller, einfacher und kostengünstiger wurde das Verfahren durch die »maschinelle Verquickung der Komponenten Fototechnik, Schablinierung (Kreuzrasterschablone) Plattenätzung und Schnellpresse«⁴³³.

Die Darstellung der *Brauttruhe der Anna Semmelbecker* befand sich allerdings im *Bericht für das Jahr 1898*, also jenem Jahrgang, in dem auch die erste Autotypie abgedruckt worden war. Dieser Umstand legt nahe, dass Weimars fotografische Aufnahmen im Druck entweder noch ungenügend erschienen oder das neue Verfahren doch noch kostenintensiver war als der Druck der Strichätzungen. Obwohl 1880 die Autotypie entwickelt worden war, bedeutete dies nicht, dass alle Druckereien jene Aufrasterung anboten oder zu einem ähnlichen Preis wie die Strichätzungen umsetzten. Brinckmanns reich illustrierte Berichte – im Gegensatz zu anderen Einrichtungen der Oberschulbehörde, die hier ihre Jahresberichte veröffentlichten – sollten gegebenenfalls nicht teurer werden, so eine Vermutung. Dafür spricht, dass nach dem ersten Jahrgang, in dem auch Fotografien gedruckt worden waren, die Berichte der nächsten drei Jahre ohne Darstellungen erschienen. Nach den zwei Jahren des Übergangs von Weimars Reproduktionszeichnungen hin zu Fotografien dominierten nach 1900 fotografische Darstellungen in den Jahresberichten.⁴³⁴

⁴³¹ Vgl. ebd., 120.

⁴³² Rebel, *Druckgrafik*, 160.

⁴³³ Ebd. Siehe dazu auch Lager Vestberg, »From the Filing Cabinet to the Internet,« 131.

⁴³⁴ Während im Bericht für das Jahr 1898 (der 1899 produziert wurde) fünfzehn Strichätzungen und sieben Autotypien gedruckt worden waren, befinden sich im Jahresbericht von 1902 nur noch eine Grafik und dreizehn Fotografien. Da die Jahresberichte von 1899 bis 1901 ohne Abbildungen gedruckt wurden, ist hier keine Statistik eines kontinuierlichen Wandels nachzuweisen. Es zeigt sich aber, dass innerhalb von vier Jahren Fotografien dominierten. Schnitzereien und einzelne Holzelemente zeichnete Weimar jedoch auch weiterhin, wobei er auch hier verstärkt nach Fotografien zeichnete ↗ Abb. K146 ↗ Abb. K81 ↗ Abb. K148–K150.

Résumé

Bei Weimars Reproduktionszeichnungen konnten drei Typen, die unterschiedliche Funktionsspektren abdeckten, nachgewiesen werden: Die Schabpapier- und Federzeichnungen, ausgeführt in schwarzer Tusche, dienten der Darstellung der Sammlungsobjekte in Publikationen, die aquarellierten *Bilder-Zettel* waren als visuelle Erweiterung des intern genutzten Inventars konzipiert und die Konstruktionszeichnungen wurden vermutlich als Vorlagen, unter anderem für die Gewerbeschule, angefertigt. Die Funktion bestimmte dabei die Ausführung. Weimar wählte dementsprechend unterschiedlichste Malmittel, Formate, Papierarten und Perspektiven auf die Objekte. Auch wenn er eine Naturtreue anstrebte, nahm sich Weimar als Zeichner nicht gänzlich zurück, denn sein Ziel scheint die Herausarbeitung eines Gleichgewichts zwischen Form und Ornament gewesen zu sein. Die Wiedergabe von Plastizität erzeugte er, indem er die Objekte meist aus einer Schrägansicht zeichnete, sodass eine Tiefe suggeriert wird.

Im Falle eines Abdrucks in Publikationen oder in Mappenwerken fanden zwei mediale Übersetzungen statt: vom Kunstobjekt zur Zeichnung und von dieser zur Grafik. Anhand dieses Dreischritts wird der Stellenwert von Weimars Reproduktionszeichnungen deutlich, denn sie bildeten die Mittelposition, weisen teilweise also zusätzliche Elemente auf und sind in der Regel größer als die gedruckten Grafiken. Im Falle der Reproduktionszeichnungen der Schränke wurden beispielsweise Elemente abgeschnitten, die sich links oder rechts von der Darstellung befanden. Darüber hinaus befinden sich auf den Zeichenblättern Informationen, die auf die Verwendung als Vorlage für die Druckerei hinweisen. Hierzu gehören etwa Bleistiftmarkierungen, die den zu druckenden Bereich sowie den zu verkleinernden Maßstab angeben.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts lösten Reproduktionsfotografien die anderen zuvor etablierten Verfahren, wie etwa Kupferstiche, ab. Die Verbreitung fotografischer Kunstreproduktionen sowie anderer wissenschaftlicher Bilder wurde durch diverse neue Druckverfahren, etwa der Autotypie ab den 1880er Jahren, gefördert. Vor diesem Hintergrund lässt sich Weimars Medienwechsel um 1900 einordnen. Fertigte er ab 1883 Reproduktionszeichnungen an, die vor allem für Druckerzeugnisse bestimmt waren, wechselte er zu einem Zeitpunkt, zu dem Fotografien – mithilfe des autotypischen Verfahrens – bereits recht kostengünstig in den Buchdruck integriert werden konnten. Anhand vielfältiger Reproduktionen der *Brauttruhe der Anna Semmelbecker* konnte hier nachgewiesen werden, dass er in einer Phase des Übergangs nach Fotografien bzw. *auf* diesen zeichnete. Nach dieser kurzen Phase lösten Fotografien allerdings die Zeichnungen in den Jahresberichten des Museums ab.

Dieser bewusste Wechsel fand vor dem Hintergrund der sich wandelnden *epistemischen Tugenden* in den (Natur-)Wissenschaften statt; die Ansprüche an die Bildproduktion änderten sich dahingehend, dass sie keinen Ideal-, sondern einen Ist-Zustand abbilden sollte, somit möglichst keinen menschlichen Einfluss zeigen durfte. Während auf

der einen Seite die idealisierten Grafiken mit den herausgearbeiteten Ornamenten eine schnelle Auffassung förderten, vergrößerten diese Grafiken andererseits den Abstand zum dargestellten Objekt; so gingen beispielsweise Spuren des Herstellungsprozesses selbst bei einer Übersetzung in eine Grafik verloren.⁴³⁵ Dadurch waren sie nur bedingt als wissenschaftlich-dokumentarische Hilfsmittel im Museum geeignet, wo beispielsweise auch Restaurierungsmaßnahmen an den dargestellten Objekten festgehalten werden sollten.

Die in den 1850er Jahren zugeschriebene Stärke einer Reproduktionsgrafik – ihre vollständige und einheitlich erscheinende Wiedergabe des Vorbilds⁴³⁶ – stellte sich ebenso als deren Schwäche heraus. Doch auch das Medium der Fotografie rief Zweifel hervor, denn hier bestand wiederum die Gefahr, diese als ein »real thing and not a highly reductionist copy« zu bewerten; Kunsthistoriker:innen befürchteten eine »Verrohrung des Sehens«⁴³⁷. Die Perfektionierung der fotografischen Reproduktion ließ Vor- und Abbild in eine Nähe, eine beinahe Überlappung zueinander rücken; Brinckmann sah Fotografien nicht einmal mehr als Stellvertreter, sondern als nahezu direkten Blick, als »Rohstoff«⁴³⁸, an. Es wurde in diesem Kapitel aufgezeigt, dass der Direktor innerhalb weniger Jahre seine Meinung über Fotografie und deren Nutzen radikal änderte: Betonte er in dem Museumsführer 1894 noch die Qualität der Zeichnungen Weimars ohne Zuhilfenahme der Fotografie, war er 1903 davon überzeugt, dass eine Fotografie das bessere Bilddokument sei. Am MK&G, wie an anderen Museen auch⁴³⁹, setzte sich die Fotografie als Reproduktionsmedium durch.

⁴³⁵ Vgl. Fawcett, »Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction,« 208.

⁴³⁶ Vgl. ebd., 193.

⁴³⁷ Ebd., 207.

⁴³⁸ Brinckmann, »Vortrag in Erfurt 26.09.1903 (Vierter Denkmalpflegetag),« 10, MK&G Archiv, Vortragsmanuskripte.

⁴³⁹ So heißt es etwa 1896 bei Stettiner: »Zu dem Inventar der meisten Museumsverwaltungen gehört heutzutage bereits der photographische Apparat. Da ist bald eine auswärtige Anfrage zu beantworten, bald der Zustand von Kunstwerken, die einer Restauration unterworfen werden, vor dieser festzustellen, kurz um eine Menge von Gelegenheiten, bei denen es nicht direkt nötig, wenn gar direkt nicht wünschenswert erscheinen kann, einen Fachphotographen hinzu zu ziehen« (Stettiner, »Die Photographie in der Kunstwissenschaft,« 558).