

V.

Inszenierte Fotografien



K216

Le bébé endormi

Das Relief ruht auf einer weißen Platte. Bei einer Bewegung durch den Raum verändert es sein Aussehen. Mal erscheint das massive und zugleich zarte *Le bébé endormi* mit geschlossenem, mal mit geöffnetem Mund. Aus einem wolkigen Kissen schälen sich zwei Händchen und das glatte, ebene Gesicht eines schlafenden Säuglings; die Augen geschlossen, die Nasenflügel leicht gebläht, der Mund ruhend geöffnet ↗ Abb. K215 ↗ Abb. S. 213 (K216). Die langen Ärmelchen haben Falten, wie auch das Steckkissen, in dem das Kind weich und geborgen liegt. Träumt das Kind oder schläft es fest? Unterschiedliche Blickwinkel auf das Relief werden auch auf den vielfältigen visuellen Darstellungen sichtbar, die links von ihm auf einem Tisch angeordnet sind. Auf dem Negativ zeigt sich, wie Weimar das umbrabrafbene Objekt fotografierte. Ich stelle mir vor, wie er die Aufnahme inszenierte ↗ Abb. K217.

Weimar fragte sich zunächst, wie er die zwar matt wirkende Glasur aufnehmen könne, ohne Glanzpunkte zu erzeugen. Sein kleines nach Norden ausgerichtetes Atelier war vielleicht sommerlich hell durchleuchtet. Der blaue Himmel erschien ihm ideal für die Aufnahme, denn das zerstreute Licht würde die Dauer der Aufnahmezeit begünstigen. Er wandte sich seiner Kamera zu. Der umstellbare Mattscheibenrahmen war bereits für eine Aufnahme im Querformat eingestellt. Im nächsten Schritt montierte er sein Doppel-Anastigmat-Objektiv, dessen große Brennweite das Relief flächendeckend scharf zeichnen würde. Das gerade einmal 18 Zentimeter hohe Objekt verkleinerte er nur geringfügig. In das Bildfeld der Kamera rückte er *Le bébé endormi*. Er stellte es auf den Tisch, auf dem er viele andere Objekte der Sammlung positionierte. Für diese Aufnahme bedeckte er ihn mit einem weißen Papier. Er lehnte das Objekt an einen dunklen Balken, als Hintergrund wählte er einen hellgrauen Karton aus. Sacht justierte er die Stellung des Reliefs nach, bis der Ausschnitt und die Perspektive stimmig erschienen. Das Objektiv war frontal ausgerichtet, das Gesicht lag im Zentrum des Bildaufbaus, der Mund wirkte geschlossen, die Hände ruhten nebeneinander. Nach einem letzten Prüfen des Bildes auf der Mattscheibe wird Weimar diese hochgeklappt haben, um die Kassette mit der lichtempfindlichen Platte einzulegen. Danach öffnete er zunächst den Schieber, gefolgt von der Schutzkappe, die das Objektiv bedeckte. Das Licht begann nun, auf die Platte einzuwirken. Weimar blickte auf die Uhr und notierte den Beginn der Belichtung. Diese würde sich aufgrund der braunen Tönung des Reliefs und der Nähe zwischen Objekt und Objektiv um einiges verlängern. Und wie sagte sein Freund Fritz Schmidt immer: »Man exponiere eher ein wenig zu lange – nur nicht zu kurz!«⁶¹¹

611 Schmidt, *Compendium der praktischen Photographie* 1898, 317.

Im Gegensatz zu Weimars Positionierung erzielt das Relief auf einer Zeichnung Henriette Hahns eine andere Wirkung. Bei der in ein Kartonpassepartout verklebten Zeichnung bildet sie eine leichte Untersicht. Dadurch wirkt der Mund geöffnet und das rechte Händchen scheint das Kinn zu berühren. Auf jedem der Abdrucke in den daneben liegenden Publikationen, mal von einer Fotografie, mal von der Zeichnung Hahns, übt das Relief eine andere Wirkung auf die Betrachtenden aus, sodass gar die Frage aufkommt, ob es sich um ein und dasselbe Kunstobjekt handelt.

Um zu sehen, muß man zuerst wissen, und dann kennen und einen gewissen Teil des Wissens vergessen. Man muß eine gerichtete Bereitschaft zum Sehen besitzen.⁶¹²

In der Ausstellung konnten Besuchende anhand der vielfältigen Reproduktionen in Publikationen, auf einem historischen Abzug und der Zeichnung Henriette Hahns (1862–1934) den Einfluss von Perspektive und Ausschnitt erkunden. Bei der Darstellung von Gesichtern wird deutlich, dass der Anspruch, objektive Bilder mithilfe von Fotografien herzustellen, ein Ideal darstellt; eine kleine Wandlung des Blickwinkels oder des Lichts verändert deren Ausdruck auf der Fotografie. So erscheint das Relief *Le bébé endormi* mal mit offenem, mal mit geschlossenem Mund. Ob es sich jeweils um dasselbe handelt, wird erst durch ergänzende Informationen oder einen Vergleich mit dem Kunstobjekt selbst deutlich.

Zusätzlich zu den Möglichkeiten der fototechnischen Einstellungen erweitert die Inszenierung den Spielraum für Fotograf:innen. Bei Reproduktionsfotografien dreidimensionaler Objekte nimmt die Positionierung – und damit die Wahl der Perspektive – einen großen Stellenwert ein. Weiteren Einfluss üben der Hintergrund sowie die Beleuchtung auf eine Aufnahme aus. Weimar entwickelte im Verhältnis vom Hintergrund zum Vordergrund einen ganz eigenen, ideellen Standpunkt mit dem Ziel, eine Gesamtwirkung zu kreieren. Sowohl seine ideelle Umsetzung als auch die Schwierigkeiten der Inszenierung kunstgewerblicher Objekte werden nun anhand eines Vergleichs von Aufnahmen Weimars aus seinem Atelier mit denen in Ausstellungsräumen aufgenommenen Fotografien dargestellt.

Weimars bewusste, individuelle Gestaltung jeder Aufnahme lässt die Vermutung aufkommen, dass er bereits mit der dritten *epistemischen Tugend* des *geschulten Urteils* vertraut war. Daston und Gallison ermittelten, dass sich ab der Jahrhundertwende eine ergänzende Strategie verbreitete, »die ausdrücklich bestätigte, daß für die Herstellung und Nutzung interpretierender Abbildungen ein *geschultes Urteil* notwendig war«⁶¹³. Hier galt es nicht

⁶¹² Fleck, »Schauen, sehen, wissen (1947),« 154.

⁶¹³ Daston und Galison, *Objektivität*, 329.

mehr per se eine einwirkende Hand gänzlich auszuschließen, sondern ein *geschultes Urteil* als solches bewusst anzuerkennen. Ein *geschultes Urteil* setzt einen *geschulten Blick* voraus. Letzterer, von mir eingeführte Begriff leitet sich von Daston und Galisons ab, doch liegt beim *geschulten Blick* die Betonung auf einer Praxis des Sehens und Ausführens; im Falle Weimars liegt der Fokus auf der Ausführung der fotografischen Kunstreproduktionen. Das »Sehenlernen«, das der Kunsthistoriker Tietze als eine Hauptaufgabe der Kunstgeschichte definierte, gilt, so meine These, nicht nur für Theoretiker:innen, sondern betont auch die praktische Seite der Herstellung der Fotografien. Mithilfe eines *geschulten Blicks* verändern sich die Bilder während des Herstellungsprozesses. Die *Tugend des geschulten Urteils* umfasste bei Daston und Galison hingegen vor allem die Wissenschaftler:innen und deren Interpretation von Bildern. In Bezug auf die Kunstgeschichte führte Dilly anekdotisch an, dass Dozierende ihrer Zuhörendenschaft häufig sagten: »Sie müssen sehen lernen!« Das hieß aber nicht [sic] im Dunkeln stumm und schauend vor den lichten Abbildern verharren, sondern so schnell wie nur möglich die Sprache, die es einem immer wieder verschlagen hatte, wiederfinden.«⁶¹⁴ Sehen lernen, verstanden als *geschulter Blick*, und sprechen lernen, verstanden als ein *geschultes Urteil*, scheinen also in vielen Wissenschaften miteinander verbunden zu sein. Einen Schritt weiter ging hierbei der eingangs zitierte Arzt, Soziologe und Philosoph Ludwik Fleck (1896–1961), der 1947 herausarbeitete, dass wir zwar subjektiv sehen, jedes Sehen aber zugleich »durch das kollektive Leben und den kollektiven Stil des Denkens bestimmt ist«⁶¹⁵.

An welchen Objekten Kunsthistoriker:innen das Sehen erlernten, wird im letzten Abschnitt untersucht, wenn die Nutzungskontexte von Reproduktionsfotografien erneut in den Blick genommen werden. Im Gegensatz zu den intern genutzten Fotokartons Weimars im MK&G \supset IV. Einwandfreie Dokumente? werden an dieser Stelle zwei öffentlich zugängliche Zirkulationen vorgestellt. Dazu gehören erstens Fotografien als Vorbildersammlungen für die angewandten Künste und Gewerke und zweitens Fotografien sowie Dias als Abbildungssammlungen für die Wissenschaften. Hier stellen sich folgende Fragen: Wessen Blick sollte jeweils geschult werden? Und wer sollte Zugang zu den Sammlungen erhalten?

614 Dilly, »Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900,« 114.

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

Die Inszenierung

Daraus ergibt sich, daß es sich im vorliegenden Fall nur um verständnisvolle Aufnahmen von Einzelobjekten handeln kann. Die Gruppenaufnahmen, wie sie z. B. in Katalogen oft zu sehen sind, mögen hier unberücksichtigt bleiben. Bei beabsichtigten Veröffentlichungen in einer kunstgewerblichen Zeitschrift oder gar in einem Prachtwerk (Tafelwerk) soll jedoch jeder Einzelaufnahme die denkbar größte Sorgfalt zugewendet werden; sie muß musterhaft sein.⁶¹⁶

In Weimars Artikel *Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände* von 1906 berichtete er vor allem von den Widrigkeiten der Materialeigenschaften und davon, wie er sie mithilfe diverser »Kunstgriffe«⁶¹⁷ sowie ausgewähltem Fotomaterial behob. Nur wenig Einblick gab er in inszenatorische Entscheidungen, wie er es im vorangestellten Zitat tat. Seine Argumentation war geprägt von dem zeichnerischen Erfassen, bei dem die zu reproduzierenden Objekte auch jeweils einzeln dargestellt wurden. Die ersten bekannten Reproduktionsfotografen wie Talbot, Daguerre oder Belitski bevorzugten hingegen Gruppenaufnahmen; so betonte etwa Talbot, dass die visuelle Erfassung einer Sammlung mithilfe der Fotografie ebenso schnell zu bewältigen sei wie die schriftliche. **II. Reproduktionsfotografie seit 1839.** Für Weimar hingegen schien diese schnelle Erfassung vieler Sammlungsobjekte kein Argument. So finden sich unter seinen Aufnahmen zwar auch Objektgruppierungen, wobei jedoch eine andere Intention als die Zeitersparnis dahinter zu liegen schien, wie sich zeigen wird.

Wie er die diversen Kunstobjekte in Szene setzte, darüber geben vor allem die Negative selbst Aufschluss. Durch sie lassen sich Muster der Positionierung und des Zusammenspiels von Vorder- und Hintergrund ermitteln. So zeigt sich, dass Einzelaufnahmen von Kunstobjekten überwiegen, die vor allem in einer frontalen Ansicht, seltener in einer Aufsicht (90-Grad-Winkel) fotografiert wurden.

Auf dem langen Leuchttisch konnten Besuchende der Ausstellung viele Negative betrachten. Dabei ließen sich bereits bei der Auswahl Muster in Weimars Inszenierung erkennen: Gefäße, Vasen, Kannen oder Krüge fotografierte er frontal ohne eine Auf- oder Untersicht. Weimar hatte hier sowohl das Ornament als auch die Form der Objekte im Blick, was gerade bei Kannen mit einem Henkel zum Vorschein kam **Abb. S. 220f. (K219–K222)**. Figürliche Gegenstände fotografierte er ebenso in dieser Frontalansicht. Im Gegensatz zu den Gefäßen griff er hierbei oft die Bewegung der Figuren auf und fotografierte sie in einer sehr leichten Schräge **Abb. S. 222f. (K223–K226)**. Mittelalterliche Plastiken hingegen, die statischer gearbeitet waren, fotografierte er in einer geradlinigen Ausrichtung **Abb. K227**. Möbel, wie Schränke, Tische und Truhen, positionierte Weimar

⁶¹⁶ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 184 f.

⁶¹⁷ Miethe, *Lehrbuch der praktischen Photographie*, 357.

fast immer in einer leichten Schräge, sodass die Kamera etwa die Vorderwand einer Truhe mit ihren reichen Verzierungen, aber auch die Seitenwand erfasste; eine Fokussierung auf das Ornament wurde hier zugunsten der Vermittlung der Dreidimensionalität eingeschränkt ↗ Abb. S. 224 (K228). Reich verzierte Schränke, Vorderwände von Schränken oder Truhen – die häufig als Einzelteile in die Sammlung gelangten – sowie einzelne Füllungen fotografierte Weimar von vorn ↗ Abb. K229 ↗ Abb. K230. Dabei wählte er auch hier jene Frontalansicht, die etwa den Deckel einer Truhe kaum sichtbar werden ließ. Bei all diesen Aufnahmen werfen die Objekte einen dezenten Schatten, der meist nach rechts fällt; er betont die Dreidimensionalität. Die Fotografien von Tellern und Schüsseln stellen eine Ausnahme dar, bei denen Weimar den Fokus sehr stark auf die Ornamentik legte; die Objektiefe ist oft nur anhand von Reflexionen auf dem Spiegel eines Tellers zu erahnen; der Schattenwurf fehlt, da die Objekte in einer Halterung eingespannt wurden ↗ Abb. S. 234 (K256).

Eine andere Perspektive wählte Weimar bei flacheren, kleinen Objekten, die er in einer 90-Grad-Aufsicht liegend aufnahm. Dazu zählen Schmuckkämmen des Jugendstils, kleine Dosen, Besteck, Medaillons, flache Reliefs, bestickte Kissen sowie japanische Lackdosen ↗ Abb. S. 226 f. (K231, K233, K235, K236). Bei diesen Aufnahmen ist nicht der typisch seitliche Schattenwurf zu sehen, sodass die Objekte losgelöst von dem Hintergrund erscheinen; eine Ästhetik, die sich auf den Hohlkehlen der gegenwärtig verwendeten Aufnahme bei Reproduktions- oder Produktfotografien fortsetzt. Auf diese zwei gewählten Ansichten trifft die Einschätzung der Kunsthistorikerin Barbara Schrödl zu; in »gleichmäßig ausgeleuchtete[n] Objekte[n]«, die »formatfüllend repräsentiert« werden und durch eine Platzierung »vor der weißen Wand oder die Wahl eines dunklen Hintergrunds«, wodurch »der Kontext möglichst negiert« werde, erkannte sie ein visuelles Muster der Kunstgeschichte.⁶¹⁸

Dass Weimar jedoch neben diesen zwei Perspektiven auf Einzelobjekte (Ansicht und Aufsicht) auch vereinzelt Objektgruppen fotografierte, den Hintergrund anpasste oder ihn nicht immer negierte, zeigt die Komplexität, die sich bei einer Detailanalyse des Konvoluts der fotografischen Kunstreproduktionen auftut. Gruppenaufnahmen finden sich vermehrt bei japanischen Objekten, die er in geradliniger Anordnung positionierte, darunter die beschriebenen Körbe, Vasen oder ein Set von Räuchergefäßen ↗ Abb. S. 228 f. (K237–K242). Letztere sind in eben dieser Anordnung noch gegenwärtig in der Ausstellung des MK&G inszeniert. Bei diesen Gruppen, die von Brinckmann, sicherlich in Zusammenarbeit mit seinem Mitarbeiter Shinkichi Hara (1868–1934), zusammengestellt worden waren, stand nicht das Einzelobjekt im Vordergrund, sondern der Objektvergleich, wie im Falle der *Drei Körbe aus Japan*, die alle vom selben Korbflechtmeister stammten ↗ III. *Drei Körbe aus Japan*.

618 Schrödl, »Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien,« 158.

V. Inszenierte Fotografien



K219 DL



K220 DL



K219 IV/sw



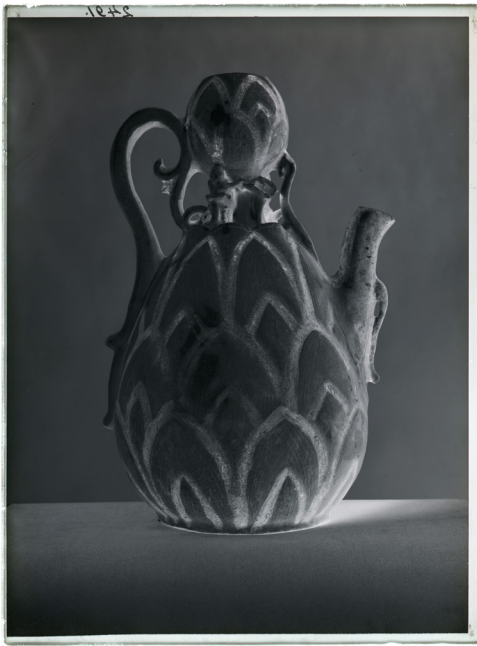
K220 IV/sw

K219 und K220

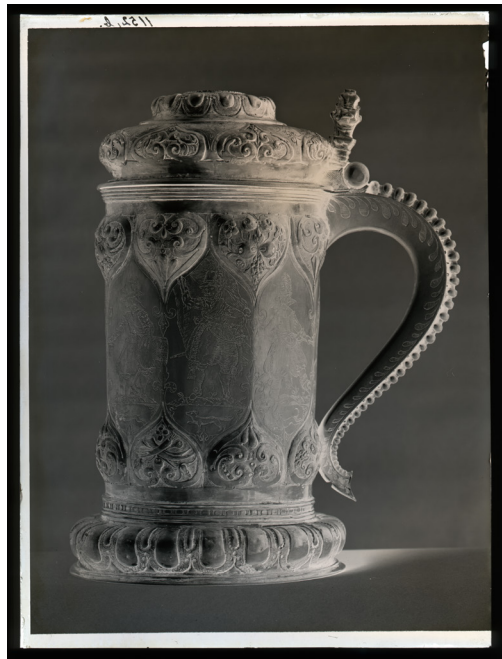
Becher mit Silberfassung; Vase »Die Welle«, um 1901; 1900

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.742;

P2017.3.576, Dargestellte Objekte: 1900.245; 1889.294



K221 DL



K222 DL



K221 IV/sw



K222 IV/sw

K221 und K222

Weinkanne in Kalebassenform; Humpen, 1911; um 1902

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.2491;
P2017.3.1152b, Dargestellte Objekte: 1910.166; –

V. Inszenierte Fotografien



K223 DL



K224 DL



K223 IV/sw



K224 IV/sw

K223 und K224

Tafelaufsatz »Blumenverkäuferin«; Statuette Mädchen, 12. Februar 1907; um 1902
 beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.1755;
 P2017.3.1005, Dargestellte Objekte: 1886.183; 1894.83



K225 DL



K226 DL



K225 IV/sw



K226 IV/sw

K225 und K226

Figur »Sandalenbinderin«; Allegorie der Stadt Venedig, 1901; um 1908

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.860;

P2017.3.1865, Dargestellte Objekte: 1900.476; 1907.190

V. Inszenierte Fotografien



K228 DL



K228 IV/sw

K228

Truhe, um 1904

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.1362



K262 DL



K262 IV/sw

K262

Fliesen vom Mausoleum des Buyan Kuli Chan, um 1904

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.1359, Dargestelltes

Objekt: 1908.472

V. Inszenierte Fotografien



K232 DL



K233 DL



K232 IV/sw



K233 IV/sw

K232 und K233

Vierländer Stuhlissen; Besteck (Fälschung), 1911; um 1901

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.2502; P2017.3.792, Dargestellte Objekte: 1910.476; –



K235 DL



K236 DL



K235 IV/sw



K236 IV/sw

K235 und K236

Schmuckkamm »Mistelzweig«; Hamburger Cithrinchen (Vorderansicht), um 1901;
03. Mai 1911

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.736;
P2017.3.2461, Dargestellte Objekte: 1900.445; 1911.495



K237 DL



K238 DL



K239 DL



K240 DL



K241 DL



K242 DL

K237–K242

v.l. o. n. r. u. **Gefäße zur Aufzierung von Blumen (Hanaïke) und Schale; Räuchergefäße Lotos; Fünf Vasen aus Japan; Fünf Vasen und Sakeflaschen aus Japan; Drei Körbe; Drei Körbe, alle 1901**

Alle: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.891 – P2017.3.896, Dargestellte Objekte: 1898.26a-b; 1890.288, 1890.289, 1894.155; 1896.87, 1897.287, 1900.135; 1895.229; 1889.231; 1885.108, 1889.114, 1889.162



K237 IV/sw



K238 IV/sw



K239 IV/sw



K240 IV/sw



K241 IV/sw



K242 IV/sw

Unter allen Aufnahmen stechen drei mit den Figuren des Tafelaufsatzes *Das Schärpenspiel* heraus, denn sie zeigen eine freiere Inszenierung. Die filigranen Jugendstilobjekte aus Biskuitporzellan wurden so aufgestellt, dass eine Szenerie entstand, in der die Figuren scheinbar miteinander interagieren ↗ Abb. K243–K245. Die Verwendung dieser Aufnahmen, mit dem für Weimar uncharakteristischen, experimentellen szenischen Panorama sowie dem ungewöhnlich dunklen Hintergrund, ist nicht bekannt; bisher konnte kein Abbild in einer Publikation nachgewiesen werden. Eine Vermutung ist, dass Brinckmann mit diesen Aufnahmen die Leichtigkeit der Bewegung der Jugendstilfiguren betonen wollte. Möglich wäre aber auch eine freiere Arbeit Weimars mit piktorialen Zügen. Sie wirkt in jedem Fall weder zufällig noch so, als habe Weimar die Fläche der fotografischen Platte ausnutzen wollen.⁶¹⁹ Es existieren jedoch drei einzelne Fotokartons mit je einem Abzug dieser freien Inszenierung sowie ein Fotokarton, bei dem drei Abzüge zusammen montiert sind, wobei es sich um Neuabzüge von Weimars Negativplatten handelt ↗ Abb. K246–K248.

Bei all den bisher vorgestellten Fotografien des Kapitels standen oder lagen die Objekte frei. Doch bei vielen Aufnahmen werden auf den Negativen auch die vielfältigen Hilfsmaterialien sichtbar, die der Objektpositionierung dienten; so benutzte Weimar etwa Gitter oder Tische zum Hinlegen, baute Konstruktionen zum Befestigen, hängte Objekte an Drähte oder erhöhte sie durch Böcke oder Podeste ↗ Abb. S. 232 f. (K249–K253). Hier wird der Hintergrund nicht »negiert«, sondern bietet lebendige Einblicke in das fotografische Handwerk. Eine Konstruktion, die Weimar bei mehr als vierzig Aufnahmen einsetzte, half bei der Aufnahme runder Objekte. Während er Teller anfangs dezent mit kleinen Metallspangen fixierte oder, am Ende seiner Schaffenszeit, mit einer Art Staffelei arbeitete ↗ Abb. K254 ↗ Abb. K255, benutzte er überwiegend zwei massive Konstruktionen. Entweder befestigte er die Kunstobjekte an einem vertikalen Holzbalken mittels Metallnägeln, die das Objekt unten und oben einspannten, oder er stellte sie auf einen rissigen Holzbalken. So ruht etwa der *Teller aus Iznik* auf eben jenem Balken, der ein Viertel des Negativs einnimmt. Dieser Balken liegt wiederum auf zwei Böcken. Um ein seitliches Wegrollen zu vermeiden, klemmte Weimar ihn zwischen zwei Keile. An dem vertikal verlaufenden Balken lehnt der Teller; zusätzlichen Halt bot der wahrscheinlich verschiebbare Regler am oberen Rand ↗ Abb. S. 234 (K256).

Heute erscheinen die kleinen, ungewollten Einblicke oder Stilleben, die neben oder unterhalb der intendierten Inszenierung auf den Negativen zusätzlich zu sehen sind, besonders wertvoll. Bei der Aufnahme des *Teller von Iznik* ragt am unteren Bildrand ein Zollstock ins Bild, an dem jedoch nichts ablesbar ist. Bei anderen Negativen sind zwei Pinsel

⁶¹⁹ Vergleiche hier beispielweise Aufnahmen von Belitski und unbekannten Fotograf:innen, die Minutolis Sammlung fotografierten und die im Artikel Bernd Vogelsangs abgebildet sind (vgl. Vogelsang, »Das Museum im Kästchen oder Die Erfindung des Kunstgewerbemuseums als Photosammlung durch den Freiherrn von Minutoli«, Abb. 7, 8).

und eine hölzerne Wäscheklammer zu entdecken ↗ **Abb. K257** oder etwa ein kleiner Keil aus Holz, ein Stück eines Abrisskalenders mit der Zahl 9 sowie ein Wachsrest, den Weimar als Federung zwischen Teller und Konstruktion benutzt haben könnte ↗ **Abb. K255**. Bei einem weiteren legte Weimar ein Notizbuch in das Bild, das aufgeschlagen mit dem Buchdeckel den Glanz des darüber befestigten Objekts abmildern sollte ↗ **Abb. K258**. Ebenso fügte er bewusst Skalen hinzu ↗ **II. Drei fotografische Tätigkeitsfelder** ↗ **IV. Die Einstellungen**.

Bei der Wahl des Hintergrunds ging es Weimar nicht nur um eine Positionierung vor einer »weißen Wand«⁶²⁰. Vielmehr setzte er die Farbe des Hintergrunds bewusst ein, wie er 1906 in einem Artikel ausführte:

Der Hintergrund wird sich der jeweiligen Grundfarbe des Objekts anzupassen haben. Helle Objekte, mit oder ohne Farben, werden immer mit einem in warmem Grau gehaltenen Hintergrund künstlerisch zusammenklingen, Niemals soll man z. B. weiße Porzellanfiguren (Biskuit) und dergl. von einer tiefschwarzen Fläche sich abheben lassen. [...] Dunklere Gegenstände wird man vor hellem Grund aufstellen; jedoch ist stets auf einen die Licht- und Schattenpartien in Verbindung mit den vorherrschenden Farben vermittelnden Hintergrund zu achten.⁶²¹

Veranschaulicht wird seine These an zwei Aufnahmen der Figur des *Scaramuz* ↗ **Abb. S. 235 (K259–K261)**. Er fotografierte sie einmal vor einem warmen Grauton, das andere Mal vor einem tiefschwarzen Hintergrund. Anhand der für den Artikel erstellten Vergleichsaufnahmen lässt sich Weimars Ausführung nachvollziehen. Die weiße Porzellanfigur hebt sich von dem schwarzen Hintergrund stark ab; es entsteht ein zu starker Kontrast. Bei dem Grauton hingegen kann das betrachtende Auge die Form und die Details der Figur studieren und sie in ihrer Gesamtheit wirken lassen. So setzte Weimar bei seinen Atelieraufnahmen unterschiedliche Grauabstufungen ein, um das jeweilige Objekt bestmöglich zur Geltung zu bringen. Ein tiefes Schwarz kam dabei nur äußerst selten zum Einsatz, ein dunkler Grauton häufiger und am meisten mittlere, warme Grautöne. Mithilfe der warmen Grautöne konnten Vorder- und Hintergrund für ihn zusammen wirken⁶²²; eine Beobachtung, die Weimar als Fotografen im besonderen Maße auszeichnet.

⁶²⁰ Schrödl, »Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien,« 158.

⁶²¹ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände«, 191. Diese starke Argumentation greift eine Beobachtung auf, die der seit 1900 am MK&G tätige wissenschaftliche Assistent Stettiner in einem Artikel 1896 beschrieb: »Ferner ist die Wahl des Hintergrunds absolut nicht gleichgültig. Der von den Berufsphotographen noch heute fast ausschließlich gewählte schwarze Hintergrund, von dem sich der weiße Marmor in einer unerträglichen scharfen Kontur abhebt, kann zu einem zum mindesten geschmacklosen, wenn nicht direkt dem, was wir in Wirklichkeit sehen und sehen wollen, widersprechenden Bilde führen« (Stettiner, »Die Photographie in der Kunstwissenschaft,« 557).

⁶²² Ein Spektrum der verwendeten Grautöne konnten Besuchende der Ausstellung *Das zweite Original* anhand von neu hergestellten und vergrößerten Abzügen erfahren.

V. Inszenierte Fotografien



K249 DL



K250 DL



K249 IV/sw



K250 IV/sw

K249 und K250

Kandelaber des Rusa; Stuhl, um 1905; um 1900

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm, P2017.3.1384; P2017.3.442, Dargestellte Objekte: 1904.390; –



K252 DL



K252 IV/sw



K253 DL



K253 IV/sw

K252 und K253

Füllung vom Fries einer Täfelung, Lüneburg; Platte mit Behangmuster, um 1904; um 1899
 beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 17,8 × 23,8 cm, P2017.3.1316;
 P2017.3.422, Dargestellte Objekte: –; 1914.318

V. Inszenierte Fotografien



K256 DL



K256 IV/sw

K256

Teller aus Iznik, um 1908

Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, 23,8 × 17,8 cm; P2017.3.1873, Dargestelltes

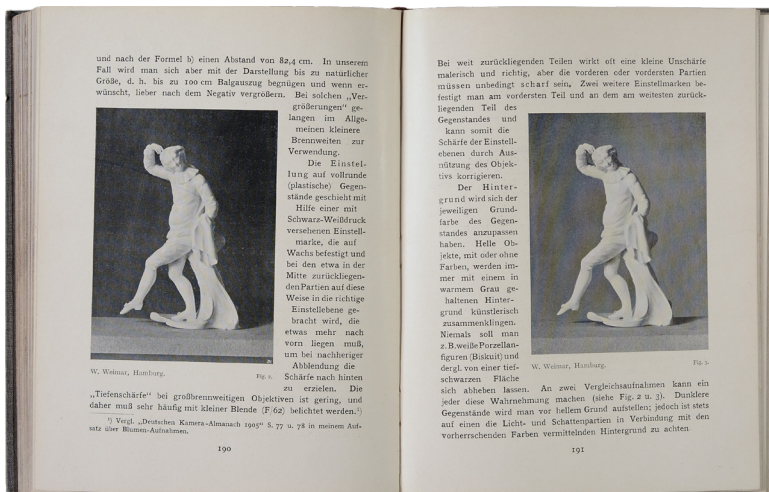
Objekt: 1907.492.4



K259



K260



K261

K259 und K260

Figur »Scaramuz«, 16. Februar 1907

beide: Wilhelm Weimar, Glasnegativ, Schwarzweißnegativverfahren, je 23,8 × 17,8 cm; P2017.3.1756; P2017.3.1756a, Dargestelltes Objekt: 1899.89

K261

Zwei Darstellungen der Figur »Scaramuz«, 1907

Wilhelm Weimar (Fotografie), Autotypie, Buchdruck; je 10,1 × 7,5 cm (Bildmaß), 19,4 × 15,0 cm (Blattmaß), Quelle: Wilhelm Weimar, 1906, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände«, In: *Deutscher Kamera-Almanach: ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit*, Bd. 2, S. 184–195 hier S. 190–191.

Die Aufnahmen des *Scaramuz* sowie weiterer kleiner Objekte, vermitteln einen Idealzustand, den Weimar bemüht war, herzustellen. Schwierigkeiten bei der Positionierung wirkten sich oft auf den Hintergrund aus, der dann im Zweifelsfall retuschiert werden musste. Wurden die Hilfsmittel oder lebendigen Hintergründe anhand einer Negativretusche oder eines Beschnitts entfernt, entstanden wiederum »harte, scherenartig ausgeschnittene Umrisse«⁶²³, die er bekanntlich vermeiden wollte. Dass Weimar nicht immer sein Ideal umsetzen konnte, lag vor allem an den beengten Räumlichkeiten des MK&G. Sein Atelier war klein, sodass Aufnahmen großer Kunstobjekte, wie Möbel, in Ausstellungsräumen oder im Innenhof des Museums entstanden. Bei solchen Fotografien nimmt der Hintergrund eine dominierende Rolle ein; die Objekte selbst traten zurück. Die hohe Tiefenschärfe, die Weimar wählte, um auch die großen Objekte in ihren Ausmaßen scharf darzustellen, trug zur Unruhe bei. So fotografierte er etwa eine *Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Chan* 1903 im Ausstellungsraum der großen Schmiedearbeiten, der sich nah dem Haupteingang und seinem Atelier befand *Abb. S. 225 (K262)*. Die 59 × 125 Zentimeter lange Baukeramik wurde waagrecht an zwei Holzstreben befestigt. Sie setzt sich aus drei Teilen zusammen, deren Grundmuster jeweils aus dünnen türkisblauen Spiralaranken bestehen, die von einer weißen Ranke überlagert werden.⁶²⁴ Für die Aufnahme und eventuell auch in der ersten Ausstellungspräsentation wurde die Baukeramik in einen einfachen Holzrahmen eingefasst.

Nur zwei Jahre nach dieser Aufnahme veröffentlichte Brinckmann zwei Denkschriften zur Raumnot des Museums, wobei er auch über das fotografische Atelier berichtete:

Photographisches Atelier. Dieses ist durch seine Arbeiten für den inneren Dienst der Anstalt und für die Denkmäler-Inventarisierung in ununterbrochener Tätigkeit. Untergebracht ist es in einem versteckt liegenden kleinen Nebenraum westlich neben der nördlichen Hofeinfahrt. Es entbehrt eines direkten Zuganges; nur durch das oben erwähnte »Rendsburger Zimmer« ist es zu betreten – was insofern oft störend für die in diesem Zimmer Arbeitenden sich erweist, als nicht Herr Weimar allein das Atelier betritt, sondern er dort oft von Rat und Auskunft Erbittenden besucht wird. Das Atelier ist nur zur Aufnahme kleiner Gegenstände geeignet. Möbel und Tafelungen sind dar-

⁶²³ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 192.

⁶²⁴ Bei dieser ersten Aufnahme des Kunstobjekts, das aus der mittelasiatischen Stadt Buchara stammt, ist auch eine Restaurationsmaßnahme sichtbar, die mittlerweile wieder entfernt worden ist: In der oberen rechten Ecke der Baukeramik wurde ein Teil des Ornaments in groben Zügen nachgebildet. Ob diese Ergänzung bei dem Ankauf bereits vorlag, ist unbekannt. Ein Beitrag in der Publikation *Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe (1874–1915)* beschäftigt sich ausführlich mit der Herkunft des Objekts, dem Abbau, des Handels und dem Verkauf der Fliese (Bartholdt, »Von Buchara nach Hamburg«). Ein weiterer Beitrag untersucht die Aufnahmen der Sammlung Islamische Kunst, die durch Weimar am MK&G unter Brinckmann angefertigt wurden (Kreiseler, »Fotografische Aufnahmen islamischer Kunst am MK&G unter Justus Brinckmann«).

in nicht zu photographieren. Nun aber muß jedes in die Sammlung aufzunehmende Möbel, bevor an ihm Ausbesserungsarbeiten vorzunehmen sind, zur Festlegung seines Zustandes vor diesen Arbeiten photographiert werden. Wir helfen uns im Einzelfalle durch Umstellung des Inhalts dieses oder jenes Sammlungszimmers, Aufstellung desselbst des zu photographierenden Gegenstandes und zeitweilige Absperrung des Zimmers – also wieder auf Kosten ungehinderter Benutzbarkeit der dem Publikum eröffneten Räume.⁶²⁵

Aus Brinckmanns Beschreibung ergibt sich, dass Weimar das mit einem *i* gekennzeichnete Zimmer des Raumplans als fotografisches Atelier diente. In dem 1894 veröffentlichten Grundriss **Abb. K3** war jener Raum noch dem Botanischen Museum zugeschrieben gewesen. In einem weiteren Grundriss von 1909 ist nicht nur das fotografische Atelier als solches benannt (Raum 26), sondern es wird auch erkennbar, dass es nur über den anliegenden Raum zugänglich war⁶²⁶ **Abb. K263**. Darüber hinaus stand Weimar ein Arbeitszimmer zur Verfügung, das 1905 jedoch »durch die im davorliegenden Saal magazinierten Textilien-Schränke und Rahmen« blockiert war⁶²⁷; ein Umstand, der sich spätestens 1908 mit der Neuaufstellung änderte **I. Kunstgewerbe**.

Weimar selbst verwies immer wieder auf die räumlichen Gegebenheiten, die er zu berücksichtigen hatte. 1905 und 1906 beschrieb er noch sachlich, welche Bedingungen es für die Herstellung der Blumen- sowie der Kunstreproduktionsaufnahmen bedurfte: Es »empfiehlt sich ein Zimmer oder Atelier mit nur seitlicher Beleuchtung, möglichst hohem Fenster, kühler Temperatur und frei von der geringsten Erschütterung«⁶²⁸. 1906 verwies er knapp auf sein Atelier als ein »Raum mit seitlicher Beleuchtung«⁶²⁹. 1912, also am Ende seiner fotografischen Tätigkeit, klang ein Ton an, der die ungünstigen Arbeitsbedingungen errahnen lässt. Bei den beschriebenen Aufnahmen handelte es sich um Blätter, die er in einem Gegenlicht fotografierte:

Besonders sei noch hervorgehoben, daß ich alle meine Versuche in einem erdgeschossigen, nach Norden gelegenen Zimmer ausführen mußte. Das Tageslicht konnte deshalb

⁶²⁵ Brinckmann, *Beobachtungen und Betrachtungen über die Raumnot des Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Folgen*, 11; siehe auch Brinckmann, *Zweite Denkschrift über die räumlichen Verhältnisse und Bedürfnisse des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe*. Die widrigen Zustände in den Ausstellungsräumen merkte bereits Wilhelm Bode bei seinem Rundgang 1895 an (Bode, »Justus Brinckmanns Wirksamkeit,« 7) **I. Kunstgewerbe**.

⁶²⁶ Vgl. Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*, XVI–XVII. Gegenwärtig befinden sich in dem Flügel des Erdgeschosses die Ausstellungsflächen des Barocks bis hin zum Historismus (Stand 2025).

⁶²⁷ Brinckmann, *Beobachtungen und Betrachtungen über die Raumnot des Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Folgen*, 12.

⁶²⁸ Weimar, »Über photographische Blumenaufnahmen nach der Natur,« 75.

⁶²⁹ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 187.

oft nicht so wirkungsvoll durchdringen, wie etwa in einem hochgelegenen Stockwerk, wo reines Himmelslicht, frei von jedem Erdlicht, vorhanden ist und selbstverständlich noch bessere Resultate der Lichtdurchlässigkeit ergibt, als in einem zu ebener Erde gelegenen Raum. Von Experimenten mit künstlichem Licht mußte ich Abstand nehmen, da es mir an den hierzu erforderlichen Einrichtungen fehlte, um eine Fläche von zirka 60 cm² mit elektrischem Licht gleichmäßig durchleuchten zu können. Nur mit der einfachsten Lichtquelle, dem Tageslicht, wollte ich arbeiten und damit erreichen, was unter den gegebenen örtlichen Verhältnissen irgendwie möglich war.⁶³⁰

Weimar verwies hier auf die ungenügenden Lichtverhältnisse eines erdgeschossigen Ateliers. Im selben Haus befand sich um 1900 ein weiteres, das er mit Sicherheit kannte. Dabei handelte es sich um eine Lehrwerkstatt der Allgemeinen Gewerbeschule, genauer, der 1895 separierten Kunstgewerbeschule. Der Einbau eines professionellen Ateliers erfolgte um die Jahrhundertwende und resultierte aus der Abspaltung der Kunstgewerbeschule, der heutigen Hochschule für Bildende Künste (kurz HFBK). Bevor sie in den 1910er Jahren gänzlich eigene Räume am Lerchenfeld bezog, war für die Schule das Dachgeschoss ausgebaut worden.⁶³¹ Die *Klasse für Photolithographie, Zinkätzung und Lichtdruck* leitete der Lithograf und Druckereiverleger Carl Griesse (1857–1933). Mit der Einrichtung einer kleinen Dunkelkammer auf dem Korridor nahe seines Klassenzimmers im zweiten Stock konnte er ab 1897 fotografische Negative und fotolithografische Umdrucke erstellen.⁶³² Kurze Zeit danach reiste er nach Wien zur bekannten *k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*, die der Fotochemiker und Fotohistoriker Josef Maria Eder (1855–1944) leitete. Griesse empfahl, diese Anstalt »für eine bescheidene aber dennoch komplette Einrichtung«⁶³³ in Hamburg als Vorbild zu nehmen. Aus seiner Erinnerung heraus schrieb er 1920:

Es wurde dann im Mittelbau der Gewerbeschule ein Atelier errichtet, mit einer größeren Dunkelkammer für die Reproduktionsphotographie. In drei weiteren Räumen war eine Ätzerei, ein Retouchier- und Zeichenzimmer und ein Raum für Hilfsmaschinen

⁶³⁰ Weimar, »Photographische Aufnahmen von Pflanzen und Blättern bei durchfallendem Tageslicht,« 540.

⁶³¹ Erst 1910 bezog die Kunstgewerbeschule eigene Baracken und ab 1913 den Neubau am Lerchenfeld (vgl. HFBK, »HFBK: Geschichte der HFBK,« URL <https://www.hfbk-hamburg.de/de/hochschule/ge-schichte/>; vgl. Öffentliche Gewerbeschule (Hrsg.). *Sammelbände: Die Gewerbeschule zu Hamburg: Berichte von 1866 bis 1905*, 1895/96, 8; ebd., 1896/97, 4 f., 44–46; ebd., 1897/98, 5 f., 9–14).

⁶³² Vgl. ebd., 1897/98, 37; vgl. Griesse, »Reproduktionstechnik« in *der Kunstgewerbeschule vom Oktober 1889–1919*, 8.

⁶³³ Griesse, »Reproduktionstechnik« in *der Kunstgewerbeschule vom Oktober 1889–1919*, 9; vgl. Öffentliche Gewerbeschule (Hrsg.). *Sammelbände: Die Gewerbeschule zu Hamburg: Berichte von 1866 bis 1905*, 1898/99, 15.

und Lichtdruckofen. Ein sehr guter Reproduktionsapparat, Steindruckpresse, Lichtdruckpresse, Kreissäge, Fazettenhobel usw. waren in kleinen Formaten vorhanden.⁶³⁴

Mehrere Indizien verweisen darauf, dass Weimar und Griesen in Kontakt standen, vielleicht gar befreundet waren.⁶³⁵ Wahrscheinlich ist, dass Weimar in der Klasse und der dazugehörigen kleinen Dunkelkammer seine ersten fotografischen Versuche 1897 ausübte, als er noch keine eigene Ausrüstung besessen hatte. Griesen erinnerte sich, dass er im Sommer oft einen fotografischen Apparat mitbrachte und »vom Fenster aus die St. Georg-Kirche mit der Kirchenallee«⁶³⁶ fotografiert wurde. Unter Weimars Abzügen befinden sich drei dieser Art, die auf den Sommer 1899 datiert sind. 2015 trugen sie noch den Namen *Kirchturm St. Georg aufgenommen aus dem Zimmer von Carl Griesen, 2. Stock (Gewerbeschule)*.⁶³⁷ Weimar fertigte die Tele-Aufnahmen kurz vor seiner Studienreise an, sodass anzunehmen ist, dass er sie mit Griesens Objektiv angefertigt hatte, bevor er sie bei Zeiss zeigte und dort ein eigenes Teleobjektiv anfertigen ließ. **II. Die fotografische Ausrüstung.** Doch spätestens mit dem Beginn der fotografischen Aufnahmen für die drei Tätigkeitsfelder wurde das kleine Atelier im Erdgeschoss Weimars Arbeitsplatz, der »in ununterbrochener Tätigkeit«⁶³⁸ besetzt war, wie Brinckmann in seiner Schrift zur Raumnot festhielt. Das zweite, besser ausgestattete Atelier am Steintorplatz diente um 1900 als reine Lehrwerkstatt und war der Kunstgewerbeschule zugeordnet.⁶³⁹

634 Griesen, »Reproduktionstechnik« in der *Kunstgewerbeschule vom Oktober 1889–1919*, 10. In den Berichten der Gewerbeschule ist dieser Ausbau 1900/1901 beschrieben, wobei hier explizit benannt wird, dass sich ein geräumiges photographisches Atelier im ausgebauten Dachgeschoss des Mittelbaus befand, und demnächst mit den nötigen Apparaten ausgerüstet werde (vgl. Öffentliche Gewerbeschule (Hrsg.). *Sammelbände: Die Gewerbeschule zu Hamburg: Berichte von 1866 bis 1905, 1900/1901*, 13 f.). Dieser Ausbau der Gewerbeschule ist zugleich auf einen aus dem Juli 1900 datierten Grundriss vermerkt. **Abb. K264.**

635 1894 verlegte Carl Griesen einen Band von Lichtdrucken der Vierlande, wofür Weimar den grafischen Bucheinband anfertigte (Voigt, *Die Vierlande bei Hamburg*). Über diese Mitwirkung hinaus engagierten sich beide im Kunstgewerbeverein, wobei Weimar hier eine federführende Rolle innehatte: »Die Beschaffung von Stoff für die Versammlungen des Kunstgewerbe-Vereins ruht wesentlich auf seinen Schultern, da der Verein, obwohl eine reine Privatunternehmung, sich regelmäßig in der Aula des Museums versammelt« (Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an Oberbürgermeister Bender in Breslau,« MK&G Archiv, Wilhelm Weimar Personal-Akten 1898).

636 Griesen, »Reproduktionstechnik« in der *Kunstgewerbeschule vom Oktober 1889–1919*, 8.

637 Sellmann, *Archiv, Inventar, Speicher*, 17. Die Aufnahmen vom 7. September 1899 sind gegenwärtig unter dem Titel »St. Georger Kirchturm vom 2. Stock Gewerbeschule aus« in der MK&G Sammlung Online zu finden.

638 Brinckmann, *Beobachtungen und Betrachtungen über die Raumnot des Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Folgen*, 11.

639 In dem Artikel *Die Geschichte der Photographie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* schrieb die damalige Sammlungsleiterin für Fotografie und neue Medien Gabriele Betancourt Nuñez das Atelier der Kunstgewerbeschule dem MK&G und Wilhelm Weimar zu. Fotokopien der Grundrisse des Ausbaus von 1900 befinden sich ebenfalls noch unter den Archivunterlagen. Das »klassische Nordlicht-Atelier mit samt Dunkelkammer, das bis heute zur Dokumentation der Museumsbestände im Betrieb ist« (Betancourt Nuñez, »Die Geschichte der Photographie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg,« 17), war

Geschultes Urteil

Vom Weisen zum Arbeiter zum Fachmann; vom Vernunft-Bild zum mechanischen Bild zum interpretierten Bild.⁶⁴⁰

Mit diesem Dreischritt beschrieben Daston und Galison die sich wandelnden Wissenschaftspersonae sowie deren Blicke auf wissenschaftliche Bilder. Ihr Sehen sei dabei von der jeweils vorherrschenden *epistemischen Tugend* geprägt gewesen, deren Unterschiede sie im Kapitel über das *geschulte Urteil* betonten:

Während die mechanische Objektivität in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine Gegenposition zum genialen Eingreifen in die Natur zwecks Idealisierung, Vervollkommnung oder Durchschnittsbildung war, hatte das Verfahren, das interpretierte Bilder begleitete, ganz andere Ziele. Statt Goethescher Genialität (die hinter der irdischen Pflanze die Urpflanze erkennt) und anstelle der Automatisierung und Selbstverleugnung setzten wissenschaftliche Atlanten seit den dreißiger und vierziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend auf das geschulte, durch Vertrautheit und Erfahrung gestützte Urteil. Diese beiden Gegenpositionen zur mechanischen Objektivität müssen auseinandergehalten werden: Der Weise enthüllt das wahre Bild der Natur, und der geschulte Fachmann besaß mit seinem geübten oder ›sehenden‹ Auge die Mittel zum Klassifizieren und Manipulieren, und er gab sie an seine Lehrlinge weiter.⁶⁴¹

Zu einem ähnlichen Schluss kam bereits Fleck 1947: »Heute beherrschen z. B. Statistik und Wahrscheinlichkeitsrechnung die Physik, die Biologie, die Immunologie, Ökonomie, Soziologie usw., weil die intellektuelle Mode so ist. Unlängst war die Zeit, in der alle Wissenschaften und die Technik unter dem Zeichen der Mechanik standen.«⁶⁴² Bisher wurde gezeigt, dass Weimar zwar nicht mehr der *Tugend* der *Naturwahrheit* angehörte, mit dem damals verbreiteten Bildmedium, den Zeichnungen, jedoch seine Reproduktionstätigkeit begann. Der Wechsel hin zur Fotografie wurde Ende des 19. Jahrhunderts von Brinckmanns Anspruch, objektive Bilder herzustellen, geleitet. Dabei scheinen das Handeln und die Argumentationsketten, sowohl des Direktors als auch seines Mitarbeiters, von den Idealen der zweiten *epistemischen Tugend*, der *mechanischen Objektivität*, durchzogen gewesen zu sein. Da sie um die Jahrhundertwende agierten, also zu jener Zeit, als nach

jedoch um 1900 noch nicht vom Museum genutzt worden. Dieses Nordlichtatelier existiert heute nicht mehr. In ihm befinden sich die Büroräume der Abteilung Fotografie und neue Medien.

⁶⁴⁰ Daston und Galison, *Objektivität*, 378.

⁶⁴¹ Ebd., 341 f.

⁶⁴² Fleck, »Schauen, sehen, wissen (1947)«, 165.

Daston und Galison das *geschulte Urteil* aufkam, stellt sich die Frage, der im Folgenden nachgegangen wird, ob Weimar und Brinckmann bereits Züge dieser *Tugend* besaßen.

Neu war, dass das Sehen nicht dem mechanischen Apparat überlassen wurde, sondern die Bilder nach der Herstellung auch interpretiert werden durften. Der Umgang mit wissenschaftlichen Bildern hatte sich geändert: Sollten unter der *mechanischen Objektivität* Bilder »unberührt von Interpretationen« sein, wurde im Folgenden »immer wieder [...] versichert, notwendig sei das Subjektive, das ›geübte Auge‹, eine ›empirische Kunst‹, ein ›intellektueller Zugang‹, die Wiedererkennung von ›Mustern‹, die Wahrnehmung von Verbindungen ›auf einen Blick‹, die Isolierung einer ›typischen‹ Abfolge aus einer breiteren Variation«. ⁶⁴³ Und so schlussfolgerten Daston und Galison, dass »[w]issenschaftliches Sehen [...] eine ›empirische Kunst‹ geworden [war]«. ⁶⁴⁴

Die Wertschätzung der wissenschaftlichen Mustererkennung sei auch verbunden gewesen mit einem Wandel in der Ausbildung an Universitäten am Ende des 19. Jahrhunderts.

Statt passiv Vorlesungen zuzuhören, wurden Studenten aktiv in das Handwerk und die Standards ihres Fachgebietes einbezogen – im Labor, im botanischen Garten, im Observatorium, bei der Feldforschung wie im Seminarraum. [...] Im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts wurde die Ausbildung kollektiv und standardmäßig – und die Zahl derer, die mit dem einen oder anderen Aspekt der Wissenschaft zu tun hatten, wuchs dramatisch. ⁶⁴⁵

Gerade die neue Strukturierung des Unterrichts mit Übungen und Beteiligung habe dazu geführt, »selbstsichere Experten auszubilden«. ⁶⁴⁶ Diese urteilten selbstbewusster, wodurch sie die Sorge verringern konnten, die die Wissenschaftler:innen unter der *mechanischen Objektivität* dazu gebracht hatte, gar nicht in die Bildproduktion einzugreifen, um deren Echtheitsanspruch nicht zu gefährden. Die Bilder sollten für sich selbst sprechen, wodurch jedoch deren Lesbarkeit – gerade für ungeübte Augen – erschwert wurde. »Auf dem Gipfel der mechanischen Objektivität mutete man die Last der Darstellung den Bildern selbst zu; aber im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts wurde die Verantwortung zunehmend den wissenschaftlichen Lesern übertragen. Das Urteil der Autoren-Künstler ergänzte die Psychologie der Mustererkennung der Nutzer.« ⁶⁴⁷

Nicht nur die Ausbildung und das Selbstvertrauen der Wissenschaftler:innen hatte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verändert, sondern auch die Rolle der Lesenden, der Benutzenden der Atlanten. Diese Bücher dienten nicht mehr der Selbstrefe-

⁶⁴³ Daston und Galison, *Objektivität*, 138, 353.

⁶⁴⁴ Ebd., 351.

⁶⁴⁵ Ebd., 345 f.

⁶⁴⁶ Ebd., 347.

⁶⁴⁷ Ebd., 334.

renzialität, sondern sie sollten zu Werkzeugen für die Leser:innenschaft werden. »Zum Experten (im Gegensatz zum Weisen) kann man durch Schulung werden, und vom Experten (im Gegensatz zur Maschine) wird erwartet, daß er lernt – zu lesen, zu interpretieren und aus dem Wust von uninteressantem Artefakt und Hintergrund ausgeprägte, signifikante Strukturen zu extrahieren.«⁶⁴⁸ Das *geschulte Urteil* wirkte als eine *epistemische Tugend*, die »in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in wachsendem Maße als eine notwendige Ergänzung der Objektivität hoch geschätzt und kultiviert, ebenfalls zu einer regulativen Idee wurde und auf seine Weise neu formulierte, was Wissenschaftler von ihren Arbeitsobjekten – und von sich selbst – erwarteten«⁶⁴⁹.

An einem eindrucklichen Beispiel zeigten Daston und Galison das sich verstärkende Wechselspiel und die Prozesshaftigkeit in der Bildproduktion, die zwischen Forschenden und Künstler:innen stattfand, auf. Während der Produktion eines Röntgenatlas seien die beiden Radiologen mit der Frage konfrontiert gewesen, wie »natürlich« eine Abbildung sein müsse, wobei sie nach einem Ausprobieren zu dem Schluss gekommen seien, dass das »peinlich genaue Kopieren der Natur«⁶⁵⁰ für einen Atlas, der nicht nur für Spezialist:innen gedacht war, wenig hilfreich sei. Die Wahrnehmung hatte sich also dahingehend verschoben, dass Realismus nicht mehr durch Naturtreue erzeugt wurde, sondern durch bewusste Herausarbeitung und Kenntlichmachung. Daston und Galison schlussfolgern:

Mit ihrem Anspruch polten Golthamer und Schwarz die Natur der Darstellung um; plötzlich erschien das im neunzehnten Jahrhundert entwickelte Projekt, Naturalismus anzustreben und durch mechanische Verfahren abzusichern, zutiefst ungenügend. Denn rein ›natürlich‹ war ein Bild selbstverständlich nur dann, wenn es genauso durchsichtig wurde wie die Natur, die es darstellen sollte: ein Alptraum, der an Borges' Landkarte im Maßstab 1:1 erinnerte.⁶⁵¹

Die Wissenschaftshistoriker:innen betonten, dass sich die *epistemische Tugend* des *geschulten Urteils* vor allem »als Ergänzung automatischer Verfahren in Fachgebieten wie der Geologie, Teilchenphysik oder Astronomie«⁶⁵² durchgesetzt habe; alles Gebiete, die von der Kunstgeschichte weit entfernt lagen.

Obwohl Weimar und Brinckmann anhand ihrer Aussagen rund um die Fotografie bisher der *mechanischen Objektivität* zugeordnet wurden, gibt es Indizien dafür, dass beide schon

648 Ebd., 348.

649 Ebd., 340.

650 Schwarz & Golthamer zit. nach ebd., 374 f.

651 Daston und Galison, 377.

652 Ebd., 349.

Züge des *geschulten Urteils* besaßen; sie befanden sich um die Jahrhundertwende in einem Schmelztiegel der sich wandelnden Ideale. Dastons und Galisons Beispiele zielten vor allem darauf ab, dass sowohl die Bildproduktion als auch die Betrachtung der Bilder durch *geschultes Urteil* eine andere Lesart erfahre. Auch wenn das hier vorgestellte Beispiel des Röntgenatlas ebenso geschulte Künstlerinnen einbezog, rückten sie und ihr Wissen in den anderen Beispielen Dastons und Galisons zugunsten der interpretierenden Wissenschaftler:innen in den Hintergrund.⁶⁵³

So erscheint hier der neu eingeführte Begriff des *geschulten Blicks* für Weimar stimmiger, da auch sein Wissen in die Aufnahme einfließt; sei es bei der Positionierung, der Bestimmung des Hintergrunds oder sei es die gesammelte Erfahrung, wie die unterschiedlichen Materialeigenschaften zu fotografieren seien. In dem Artikel von 1906 schrieb er beispielsweise, um das Stoffliche der Gegenstände gut wiederzugeben, müsse von »Fall zu Fall ein eingehendes Studium« stattfinden, wobei es gerade für die Aufnahmen von Kunstobjekten ein gutes Auge gebraucht habe.⁶⁵⁴ Auch Brinckmann betonte, dass Weimars Aufnahmen mithilfe »sorgfältiger Arbeit und Kunstverständnis«⁶⁵⁵ entstanden seien. Diese Aussagen verweisen darauf, dass Weimar eben nicht nur sein händisches Eingreifen ausschließen wollte, sondern dass er seinen *geschulten Blick* bewusst für die Inszenierung einsetzte. Dieser hatte sich dabei nicht erst seit dem autodidaktischen Erlernen des Fotografierens entwickelt, sondern seine Aufnahmen profitierten von der jahrelangen Erfahrung der zeichnerischen Reproduktionstätigkeit, der geschulten Hand und des Blicks.

So scheint Weimar zwar nach dem Ideal der *mechanischen Objektivität* gestrebt, aber auch seinen *geschulten Blick*, und damit das subjektive Sehen, das Daston und Galison der dritten *Tugend* des *geschulten Urteils* attestierten, bei seinen fotografischen Kunstproduktionen angewandt zu haben. Im Sinne der zweiten *epistemischen Tugend* strebte er danach, »ein getreues Abbild der Natur«⁶⁵⁶ abzubilden und arbeitete sehr penibel. Doch wusste er: Nur durch »denkbar größte Sorgfalt und Genauigkeit, verbunden mit feinfühligem Auge wird ein fehlerfreies Negativ erzielt; die größte Freude der Dunkelkammerarbeit«⁶⁵⁷. Es brauchte also nicht nur eine selbstbeherrschte Person, die entscheidend für die zweite *Tugend* war, sondern Weimar erkannte, dass es zugleich nur einem *geschulten Blick* gelingt, beste Aufnahmen herzustellen. So endet auch Weimars Artikel der *Blumen-Aufnahmen* mit den Worten: »Ausgerüstet mit Geschmack, mit Verständnis für photographische Optik, mit Geduld, mit Genauigkeit und peinlicher Sauberkeit bei allen Hand-

⁶⁵³ Vergleiche etwa die Beispiele des Labors Luis Alvarez oder des *Henry Draper Catalogue* (vgl. ebd., 350 ff., 361 ff.).

⁶⁵⁴ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 187, 195.

⁶⁵⁵ Brinckmann, »Brief von J. Brinckmann an J. Kalf, Hamburg, 27. II. 1903,« MK&G Archiv. DirBr. 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904.

⁶⁵⁶ Weimar, »Photographische Aufnahmen von Pflanzen und Blättern bei durchfallendem Tageslicht,« 540.

⁶⁵⁷ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 195.

habungen«⁶⁵⁸ gelangen die Aufnahmen; in diesem Zitat wiederholt sich die Synthese zweier Wissenschaftspersonae. Dies zeigt sich an der gewählten Formulierung, dass neben einer genauen Ausführung erst ein ästhetischer Blick – Weimar spricht hier von »Geschmack« – sowie ein fotografisches Wissen, das angelernt werden muss, gelungene Aufnahmen ermöglicht.

In den kunsthistorischen Diskursen wurde das aktive Sehen ebenfalls zu einem Paradigma. So sprach ihm Tietze die höchste Priorität zu, wenn er das »Sehenlernen als das Hauptstück kunstgeschichtlicher Ausbildung« darstellte:

Je stärker und inniger die Identifizierung mit der ursprünglichen Situation gelingt, desto lebvoller wird der Einblick in die Vergangenheit sein; zu solchem Erleben einer historischen Kunsttatsache gehört aber offenbar auch eine der ursprünglichen möglichst entsprechende ästhetische Reaktion. Danach ist gerade die Unbefangenheit und Unmittelbarkeit des ästhetischen Erlebens eine Hauptvoraussetzung des historischen Verständnisses. Infolgedessen ist eine Anleitung zur Fähigkeit eigenen künstlerischen Erlebens geradezu als ein propädeutisches Mittel für die historische Erfassung anzusehen und in der Tat ein Sehenlernen als das Hauptstück kunstgeschichtlicher Ausbildung bezeichnet worden.⁶⁵⁹

So musste auch in der Kunstgeschichte das Auge geschult werden, um zu einem geschulten Urteil zu gelangen.

Nach der Differenzierung zwischen einem *geschulten Blick*, der Weimar als Ausführenden stärkte, und Dastons und Galisons *geschultem Urteil*, bei dem sie vor allem die Wissenschaftler:innen bedachten, lässt sich Letzteres vor allem bei Brinckmann als Kunsthistoriker suchen. Die Fähigkeiten, Klassifikationen zu bilden, Muster zu erkennen und diese auszuwerten, sind ebenso Kernaufgaben kunsthistorischer Forschung. So gilt zwar für Brinckmann, dass er in Bezug auf die geeignetsten Bilddokumente im Sinne der *mechanischen Objektivität* argumentierte, doch finden sich bei ihm ebenfalls Spuren der dritten *Tugend*. Gerade die Klassifizierung stellte eine wesentliche Arbeit Brinckmanns dar. Davon zeugte zum einen die Neuauftellung der Sammlung. Sie erfolgte ab 1908 nach kulturhistorischen Gesichtspunkten, wurde jedoch schon im Museumsführer 1894 propagiert \supset I. *Kunstgewerbe*. Die Neuordnung – von einer materiellen hin zu einer kulturhistorischen Aufstellung – verlangte nach einem *geschulten Urteil*. Brinckmann versuchte sicher, objektiv vorzugehen, doch da er selbst Grundlagenforschung betrieb, musste er sich auch auf seine Intuition, sein auf Details fokussiertes Auge verlassen. Lichtwark hob in

⁶⁵⁸ Weimar, »Über photographische Blumenaufnahmen nach der Natur,« 81.

⁶⁵⁹ Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, 458.

seiner Biografie Brinckmanns dessen naturwissenschaftlich geschultes Auge hervor, das er auch für die kunsthistorisch-klassifizierende Arbeit nutzte:

Die naturwissenschaftliche Beobachtungsweise befähigt das Auge, alle charakteristischen Merkmale scharf und rasch zu erkennen, namentlich auch die kleinen und kleinsten Eigentümlichkeiten der Form und Farbe, denn die wissenschaftliche Bestimmung von Pflanzen und niederen Tieren setzt eine unermüdliche Energie des beobachtenden Auges voraus. Das Wesen des naturwissenschaftlichen Sehens ist Klarheit, Unbestechlichkeit, Sachlichkeit, Schärfe, Eindringlichkeit, Unermüdlichkeit. Dazu kommt die Gewöhnung, der Beobachtung mit der Sprache bis in die letzte Abschätzung zu folgen.⁶⁶⁰

Ist in diesem Zitat, das detailliertes Sehen betont, nicht ein Ansatz des Ausspruchs von Daston und Galison vorhanden, »ein vom Urteil gesteuerter Blick als Ziel wissenschaftlicher Sehweise«⁶⁶¹?

Neben der Neuaufstellung der Ausstellung, die in ihrer Gänze nicht mehr nachvollziehbar ist, verweisen ebenfalls Negative Weimars auf Brinckmanns Klassifikationstätigkeit. Am prominentesten zeigt sie sich bei über dreiunddreißig Negativen, auf denen Weimar die Tafeln japanischer Stichblätter von Schwertern (Schwertzierrath) fotografierte. Seit 1873 kaufte Brinckmann verstärkt japanische Kunstobjekte, wobei er unter anderem ab 1876 eine beachtliche Sammlung jener Stichblätter aufbaute. Mit Unterstützung des Japaners Shinkichi Hara, der ab 1896 wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am MK&G war, ordnete er diese auf Übersichtstafeln an, die als solche 1902 zum ersten Mal ausgestellt wurden.⁶⁶² Die Fotografien vermitteln noch heute die erste, gewählte Klassifizierung, wobei folgende in Erwägung gezogen worden sind: »Wir konnten sie nach technischen Gesichtspunkten, in geschichtlichen Gruppen nach Künstlerschulen und Meistern, oder mit Rücksicht auf die Motive der Darstellungen ordnen«⁶⁶³, schrieb Brinckmann 1902 einleitend in *Die Meister der japanischen Schwertzierathen*. Geleitet von dem Vorbildergedanken, dem Brinckmann als Direktor eines Kunstgewerbemuseums im 19. Jahrhundert noch verschrieben war – sichtbar an der Erwähnung, dass er bei jener Anordnung nach »praktischen Zielen«⁶⁶⁴ agiere –, wurde sich für die letzte beschriebene Ordnung entschieden. Im Detail bedeutete dies Folgendes:

⁶⁶⁰ Lichtwark, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, 18. Interessant ist, dass Lichtwark also auch in der Biografie seinem Fokus auf der Erziehung des Auges mithilfe einer genauen Beobachtung treu bleibt. Deutlich wird dieser Schwerpunkt in einer posthumen Zusammenstellung einzelner Schriften aufgezeigt (vgl. Schaar, *Erziehung des Auges*).

⁶⁶¹ Daston und Galison, *Objektivität*, 329.

⁶⁶² Vgl. Brinckmann, »Einleitung,« VI f.

⁶⁶³ Ebd., V.

⁶⁶⁴ Ebd.

Je nach den von den Künstlern benutzten natürlichen oder geschichtlichen Motiven wurden die Stichblätter und um diese die übrigen Theile des Schwertbeschlages gruppiert. Die Gruppen der Vorwürfe aus der Pflanzen- und Thierwelt wurden dabei so angeordnet, dass die Entwicklung jedes Motivs von seiner naturalistischen Wiedergabe bis zu seiner Stilisierung für ornamentale oder heraldische Aufgaben verfolgt werden konnte. Weiter sollte durch die mannigfaltigen Vorwürfe, welche den Mythen, den Sagen und der Geschichte Japans und Chinas, den herrschenden Religionen, der alten Dichtkunst und dem Alltagsleben entnommen sind, veranschaulicht werden [...].⁶⁶⁵

Auf der Tafel 20 sind Weichtiere und Gliederfüßler zu einer Gruppe zusammengefasst, darunter Krebse, Langusten, Schnecken, Muscheln und Tintenfische ↗ Abb. K265 ↗ Abb. S. 104 (K65). Auf der Tafel 6 etwa wurden Stichblätter, die Hirse, Bambus und Reis in ihrer Ornamentik aufgreifen, angeordnet ↗ Abb. K267 ↗ Abb. K66. Diese drei Pflanzenmotive sind auf der Schautafel klar voneinander getrennt und doch aufgrund der Zusammenstellung miteinander verbunden. Die Zusammenstellung ergab sich aus der Botanik, da die drei abgebildeten Pflanzen zur Familie der Süßgräser zählen. Pflanzenmotive wurden dabei ergänzt durch »dichterisch verknüpfte Thiere«⁶⁶⁶, Zusammenstellungen von Tieren mit dazugehörigen Pflanzen. Ergänzend zu den fotografischen Kunstreproduktionen wurden gezeichnete Schemata angefertigt. Die Anordnung wurde mithilfe von Umrisslinien übertragen und durch die Inventarnummern der dargestellten Schwertstichblätter ergänzt ↗ Abb. K266 ↗ Abb. K268; diese Schemata sind einmalig für jene Zusammenstellung unter Brinckmann angefertigt worden.

An diesem Beispiel zeigt sich sowohl Brinckmanns naturwissenschaftliches Wissen als auch seine ausgeprägte Klassifikationstätigkeit, die nicht nur Botanik und Zoologie, sondern auch Ethnologie und Religion umfasste, wenn er Tafeln zu Mythen, Göttern, Sagen sowie dem alltäglichen Leben anlegte. Auf diese exemplarisch ausgewählte Tätigkeit der Mustererkennung trifft eine Aussage Daston und Galisons zum *geschulten Urteil* zu: »Subjektivität wurde ein wichtiges Instrument der Klassifizierung, weil die Gegenstände keine allgemeinen charakteristischen Eigenschaften zeigten«⁶⁶⁷; erst eine genaue Beobachtung, erlerntes Wissen sowie kollektiv geprägtes Erkennen ermöglichen eine Musterbildung sowie Identifizierung.

⁶⁶⁵ Ebd., IV.

⁶⁶⁶ Ebd., V.

⁶⁶⁷ Daston und Galison, *Objektivität*, 355.

Das Sehen schulen. Fotografien als Vorbilder und Abbilder

Jeder Künstler findet bestimmte ›optische‹ Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ›optischen Schichten‹ muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.⁶⁶⁸

Der heutigen Generation der Kunsthistoriker erscheint es fast wie eine ferne Sage, dass es Zeiten gegeben hat, in denen die kunstgeschichtliche Methode ohne Hilfe der Photographie ausgeübt werden konnte.⁶⁶⁹

[...] art history as we know it today is the child of photography.⁶⁷⁰

Tietzes Aufforderung zum »Sehenlernen«⁶⁷¹ war in der Kunstgeschichte mit einem rasanten Anstieg an verfügbaren, fotografischen Kunstreproduktionen begleitet. Hierbei konnte es sich um verschiedenste Fotografien handeln, die ab den 1840er Jahren zu zirkulieren begonnen hatten; darunter etwa auf Karton montierte fotografische Abzüge, wie Salz-, Albumin-, Bromsilber- oder später Silbergelatinepapiere, Pigment- oder Lichtdrucke, nach 1880 auch Autotypien, die aus Zeitschriften ausgeschnitten wurden, oder Diapositive, die für kunsthistorische Seminare in den Universitäten oder anderen Sammlungen angefertigt oder angekauft wurden.⁶⁷²

Während die im MK&G angefertigten Fotokartons mit Weimars Aufnahmen lediglich intern Verwendung fanden, wurden andere auf Karton montierte Kunstreproduktionen ebenso öffentlich weit verbreitet, wobei die Hochphase deren Nutzung in etwa auf die 1870er bis 1920er Jahre eingegrenzt werden kann.⁶⁷³ Diese mobilen und flexibel anzuordnenden Reproduktionen zirkulierten dabei in mindestens zwei unterschiedlichen

⁶⁶⁸ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 11 f.

⁶⁶⁹ Stettiner, »Die Photographie in der Kunstwissenschaft«, 555.

⁶⁷⁰ Preziosi, *Rethinking art history*, 72.

⁶⁷¹ Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, 458.

⁶⁷² Einen detaillierten Überblick bietet die 1984 erschienene Publikation *Wie das Photo ins Buch kam*, in der auch Übersichten der fotografischen Verfahren dargestellt sind (Heidtmann, *Wie das Photo ins Buch kam*, vgl. etwa 115).

⁶⁷³ Das Datum der 1870er Jahre wurde gewählt, da erst zu diesem Zeitpunkt Gemälde mithilfe der orthochromatischen oder isochromatischen Platten tonwertrichtig wiedergegeben werden konnten, sodass langwierige Negativretuschen nicht mehr angewandt werden mussten (s. IV. Die Einstellungen, vgl. auch Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft«, 172–176; Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion«, 300). Dass Fotosammlungen auch nach den 1920er Jahren erweitert wurden, beschreibt etwa Anke Napp (vgl. Napp, »Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten«, 38–41).

Kontexten: Erstens wurden sie als sogenannte Vorbildersammlungen für die angewandten Künste, zweitens als Abbildungssammlungen für die Kunstgeschichte eingesetzt.⁶⁷⁴

Das Anlegen einer Vorbildersammlung war programmatisch beim Aufbau eines Kunstgewerbemuseums. Der Vorbildergedanke hatte sich dabei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt, als zeichnerische Entwurfsarbeiten Teil der handwerklichen Ausbildung wurden, wobei gerade auf den Leistungsschauen, wie den Gewerbe- und ab 1851 den Weltausstellungen, die Defizite der Ausführung sichtbar wurden. Eine Folge dessen war das Zusammentragen sowohl von als mustergültig bewerteten Kunstobjekten als auch von grafischen Blättern. Diese Sammlungen wurden etwa in den Kunstgewerbemuseen ab den 1850er Jahren öffentlich zugänglich. ¹ **Kunstgewerbe.** Eines der bekanntesten Vorlagenwerke stellte die Reihe *Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten* dar, die der preußische Ministerialbeamte Beuth ab 1821 als gebundene Ausgabe herausgeben ließ. In den Museen und deren Fachbibliotheken wurden neben solchen Vorlagenwerken andere Druckgrafiken, Ornamentstiche und Handzeichnungen als besonders wertvolle Blätter, aber auch Fotografien sowie aus Zeitschriften ausgeschnittene Illustrationen für die Handwerker:innen und Künstler:innen zusammengetragen.⁶⁷⁵ Aus diesen Bildmedien setzte sich auch die Vorbildersammlung des MK&Gs zusammen. Obwohl Brinckmann seit der Eröffnung die Einrichtung einer Fachbibliothek und ein Lesezimmer zur Modellierung sowie zum Studieren der Vorbilder anstrebte, war der Etat zu klein, um einen kontinuierlichen Auf- und Ausbau zu gewährleisten.⁶⁷⁶ So ist heute nicht mehr nachvollziehbar, wie die Vorbildersammlung konkret aussah. David Klemm berichtete an drei Stellen seiner Monografie über diese Sammlung.⁶⁷⁷ Bei der Beschreibung der grafischen Vorbildersammlung hieß es bei ihm:

Der Graphischen Sammlung, die damals organisatorisch einen Bestandteil der Bibliothek bildete, waren auch japanische Farbholzschnitte, Photographien kunstgewerblicher Gegenstände (geordnet nach Museen), Photographien von Werken der Baukunst und Denkmälern (in geographischer Anordnung), Darstellungen zur Kulturgeschichte Hamburgs (sogenannte Hamburgensien) sowie die photographischen Aufnahmen für die Inventarisierung der hamburgischen Kunst- und Altertumsdenkmäler zugeordnet.⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Bärnighausen und Klamm vergleichen in einem aufschlussreichen Beitrag die Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz als Abbildungssammlung für Kunsthistoriker:innen mit der Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek in Berlin, die unter dem Vorbilderparadigma als Teil des Kunstgewerbemuseums angelegt wurde. Sie gehen dabei der Frage nach, wie sich die unterschiedlichen Nutzungskontexte auf die Anordnung und die Art und Weise der Aufnahmen selbst niederschlug (Bärnighausen und Klamm, »Bilder für die Produktion«).

⁶⁷⁵ Vgl. Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, 143–147.

⁶⁷⁶ o. A., *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877*, 17 f.; Klemm, *Von den Anfängen bis 1945*, 78–82.

⁶⁷⁷ Vgl. Klemm, *Von den Anfängen bis 1945*, 78–82, 200, 214.

⁶⁷⁸ Ebd., 199.

Waren die fotografischen Bestände also entweder topografisch (Architektur) oder nach Museen (Kunstreproduktionen) geordnet, folgten die Ornamentstiche – eine Privatleihgabe Brinckmanns – einer »stilgeschichtlich[en]« Sortierung.⁶⁷⁹ Häufige Umzüge der Bibliothek, die Aufteilung der ehemaligen, divers-diskontinuierlich angelegten Vorbildersammlung sowie der Brand der Bibliothek 1945, durch den die Inventarlisten zerstört wurden, erschweren gegenwärtig eine Rückverfolgung der Nutzung dieser Vorbildersammlung und ihres Umfangs.⁶⁸⁰ Sicher ist, dass die diversen Arten der Vorbilder auf Karton aufgezogen und in Mappen geordnet waren; ein selbständiges Hantieren mit den Mappen war aber nicht erlaubt.⁶⁸¹

Ein eindrucksvolleres Beispiel bietet die Vorbildersammlung des heutigen Museums für angewandte Kunst (MAK) in Wien. Das erste Kunstgewerbemuseum des europäischen Festlands und Vorbild des MK&G besaß in dem 1871 eröffneten Neubau am Stubenring vier Bibliothekssäle, darunter einen für die Vorbildersammlung ↗ Abb. K269 ↗ Abb. K270. Die Kunsthistorikerin Hanna Egger und die Leiterin der Bibliothek des MAK Kathrin Pokorny-Nagel beschrieben diesen wie folgt:

Der Vorbildersaal schließlich war mit Schränken zur Aufbewahrung der Blätter und Zeichentischen zum Kopieren ausgestattet. Als Vorbilder wurden Mustersammlungen aller Art, Fotografien und Stilkopien angesehen. Die Stilkopien wurden zu einem Großteil von Lehrern der an das Museum angeschlossenen Kunstgewerbeschule [...] auf Reisen oder vor Originalen in Ausstellungen angefertigt und durften jederzeit von Schülern und Gewerbetreibenden kopiert werden. Dabei handelt es sich in erster Linie um getreue Zeichnungen und Aquarelle nach Originalen, die oft um Detailskizzen in der Art von Werkzeichnungen ergänzt wurden.⁶⁸²

Noch heute können die zur Vorbildersammlung zugehörigen Mappen in der Bibliothek eingesehen werden. Sie wurden zunächst nach Material der dargestellten Objekte und dann nach Epochen geordnet; eine Kategorisierung, die auch im Kunsthistorischen Institut in Florenz und zum Teil in der Kunstbibliothek in Berlin vorliegt.⁶⁸³ Historisch lag die Vorbildersammlung im MAK im Vortragssaal frei zugänglich in offenen Holzschrän-

⁶⁷⁹ Ebd., 202.

⁶⁸⁰ Vgl. Meyer, »Das Museum für Kunst und Gewerbe 1945–1947.«

⁶⁸¹ Vgl. Die Commission für das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hrsg.), *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: Bericht über die Entwicklung der Anstalt seit ihrer Eröffnung am 25. September 1877*, 142.

⁶⁸² Egger und Pokorny-Nagel, »Wissenschaft und Kunst – Lehre und Vorbild,« 108.

⁶⁸³ Aus den Gesprächen (Januar 2020) mit den Mitarbeitern der Bibliothek des MAK stammen die Informationen zur Kunstblättersammlung und zur Vorbildersammlung dieses Museums, wenn nicht auf andere Quellen verwiesen wird. Zu Angaben der Fotosammlungen in Florenz und Berlin vergleiche: Bärnighausen und Klamm, »Bilder für die Produktion,« 84 f.

ken, aus deren Fächern die Mappen herausgenommen werden konnten; gegenwärtig können einzelne Mappen zur Sichtung in den Lesesaal bestellt werden.

Bei einer exemplarischen Sichtung der Mappe 113A im MAK mit der Bezeichnung *Aquamanile aus Bronze 12.–17. Jhdt. Österreich, Deutschland, Belgien* zeigte sich eine Diversität in Bezug auf die verwendeten Untersatzkartons, die fotografischen Abzüge, die Beschriftungen und zum Teil die verwendeten Stempel. In dieser Mappe befinden sich auf Karton aufgelegte Albumin- und Silbergelatineabzüge sowie ein Lichtdruck. Sie wurden von unterschiedlichen Fotograf:innen oder Reproduktionsstudios aufgenommen, etwa der Fratelli Alinari oder für den Verlag des Fotografen Victor Angerer (1839–1894).⁶⁸⁴ Dabei sind sowohl die Formate der Abzüge als auch der Kartons sehr unterschiedlich, das größte Kartonformat misst 32 × 50 Zentimeter, das kleinste 32 × 24 Zentimeter. In anderen Mappen befinden sich zudem Fotografien, die nicht auf einen Karton aufgelegt sind. Hierbei handelt es sich um stärkere Silbergelatineabzüge, auf deren Rückseite sich Angaben wie die Inventarnummer befinden (etwa KI 16294). Die Untersatzkartons selbst weisen unterschiedliche Stärken und Beschriftungen auf. Ein Titel und eine Objektbezeichnung sind meistens unten rechts vermerkt, die Mappennummer befindet sich oben rechts, die Inventarnummer der Vorbildersammlung links unterhalb der Fotografie. Teilweise befindet sich der Stempel »K. K. Museum« auf einem Karton, aber es zeigen sich dort auch andere Stempel der Fotograf:innen. Diese Materialdiversität verweist darauf, dass die Darstellungen aus unterschiedlichsten Quellen stammen. Anders als die intern genutzte *non-collection* der Fotokartons im MK&G \supset IV. Einwandfreie Dokumente?, sollten diese Mappenzusammenstellungen die im Museum versammelten Kunstobjekte erweitern und so einen größeren Umfang an Vorbildern anbieten. Die Diversität der fotografischen Objekte der Mappe 113A zeigt an, dass nicht allein die Abzüge, sondern oftmals schon die Untersatzkartons mit den Abzügen an das MAK kamen.

Die Kunst- und Bildwissenschaftlerin Stefanie Klamm ermittelte, dass die Sammlung Fotografie der Kunstbibliothek Berlin gegenwärtig in »gleichförmigen Schachteln« aufbewahrt werde.⁶⁸⁵ Die Zugänglichkeit im 19. Jahrhundert sei nicht direkt durch Einsicht der Mappen erfolgt, »sondern [musste] über Kataloge und Verzeichnisse identifiziert werden. Die Mappen der Bildsammlung wurden dabei durch ein die oben genannte Systematik wiedergegebenes Inhaltsverzeichnis erschlossen«⁶⁸⁶. In der heutigen Lehrmittelsamm-

⁶⁸⁴ Mithilfe der hier angegebenen Inventarnummern können alle in der Mappe enthaltenen Fotografien als Digitalisate in der Online Sammlung des MAK (<https://sammlung.mak.at/>) recherchiert werden: KI 5769-245, KI 5769-148, KI 7636-2, KI 6583-16, KI 5239, KI 4440-1, KI 3931-4, KI 4073-33. In der Online Sammlung des MAK können gegenwärtig mehr als 42 000 Datensätze (Stand 2025), die der Vorbildersammlung zugeordnet sind, durchsucht werden \supset Abb. K271. Eine Kennzeichnung der Mappe, in der sich ein Objekt befindet, ist dort nicht angegeben. Dies muss über die Inventarnummer herausgefunden werden.

⁶⁸⁵ Bärnighausen und Klamm, »Bilder für die Produktion,« 82.

⁶⁸⁶ Ebd., 89.

lung der Universität der Künste Berlins (UdK) – einer Transfusion der ›Unterrichtsanstalt‹ des Kunstgewerbemuseums und der akademischen Hochschule für die bildenden Künste, die 1924 erfolgte – befinden sich ebensolche Vorlagen. Die Trennung der Sammlung, deren einer Teil sich noch in der Kunstbibliothek befindet, wird in dem 2020 erschienenen Katalog *Vorbilder Nachbilder* erläutert:

Die Unterscheidung von Bibliothek und Lehrmittelsammlung, die sich an der akademischen Hochschule andeutete, wurde im Kunstgewerbemuseum mit den ihm zugehörigen Einrichtungen stringent durchgeführt. Hier kam es zu einer organisatorischen Ausdifferenzierung: Ein abgegrenzter Korpus von Lehrmitteln wurde der Unterrichtsanstalt direkt zugeordnet, um den Lehrenden und der Schülerschaft die intensive Nutzung zu ermöglichen – es entstand eine eigene Vorbildersammlung, getrennt von der Bibliothek.⁶⁸⁷

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rapide ansteigende Verfügbarkeit von Vorlagen aller Art – seien es die Objektsammlungen selbst oder die noch wesentlich umfangreicheren Vorbildersammlungen – befeuerte die von Brinckmann als »Rückgriffskunst«⁶⁸⁸ bezeichnete Epoche des Historismus ▽ I *Kunstgewerbe*. Künstler:innen nutzten die Vorbilder seltener zur Anregung eigener Entwürfe. Häufiger dienten sie als reine Kopiervorlage, wie der Kunsthistoriker Alois Riegl 1895 bemängelte. In einem Beitrag machte er »ein Übermaß an Kunstgeschichte« für die »Sterilität des 19. Jahrhunderts verantwortlich«; es sei das Jahrhundert, das trotz aller vereinten Bemühungen noch keine neue Renaissance, keinen eigenen Stil, hervorgebracht habe.⁶⁸⁹ So überholte sich zeitnah zu dieser Aussage der Vorbildergedanke an Kunstgewerbemuseen, wohingegen an Kunstgewerbeschulen noch einige Zeit länger mit den fotografischen, aber auch grafischen oder plastischen Vorbildern gearbeitet wurde.⁶⁹⁰ Riegl warf den Kunsthistoriker:innen seiner Zeit vor, mit ihrer Geschichtsträchtigkeit der Kreation eines neuen Stils im Wege zu stehen. Die Etablierung der kunsthistorischen Disziplin hatte erst in den 1850er Jahren eingesetzt, als die

687 Dittmann und Schenk, »Fotografien als ›Vorbilder‹ – Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin«, 18. Der Katalog und die gleichnamige Ausstellung resultieren aus einem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Projekt *Bildvorlagen*, das parallel zu dem Projekt, im Rahmen dessen die vorliegende Arbeit entstand, von 2017 bis 2020 gefördert wurde (Vgl. Universität der Künste (Hrsg.). »Fotografie-Projekt (BMBF-Projekt ›Bildvorlagen‹)« URL <https://www.udk-berlin.de/universitaet/universitaetsarchiv/projekte-des-udk-archivs/fotografie-projekt/>; vgl. Pohlmann u. a. (Hrsg.), *Vorbilder Nachbilder*).

688 Vgl. Brinckmann, »Geschmackswandlungen in Deutschland im 19. Jahrhundert«, 73.

689 Reynolds, »Vom Nutzen und Nachteil des Historismus für das Leben«, 23.

690 Deutlich wird dies in dem Katalog: Pohlmann u. a. (Hrsg.), *Vorbilder Nachbilder*. In diesem wird der Gebrauch der Lehrmittelsammlung der UdK von 1850 bis 1930 und deren Bildmedien in zahlreichen Artikeln und Darstellungen untersucht.

ersten Lehrstühle und Institute für Kunstgeschichte an Universitäten eingerichtet worden waren ▸ III. Rohstoff Fotografie, Surrogat Zeichnung.

Die Kunsthistoriker:innen, Handwerker:innen und die Künstler:innen verband das Material, auf dem sie ihre Theorien und Studien aufbauten: Auch Erstere hatten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begonnen, vermehrt mit auf Karton aufgezogenen Fotografien zu arbeiten. Diese Abbildungssammlungen wurden sowohl an Universitäten als auch im Privaten zusammengestellt. Einer der ersten, der das Anlegen einer Fotografiesammlung forderte, war 1865 der Berliner Professor für Neuere Kunstgeschichte Grimm.⁶⁹¹ Erst mithilfe von Fotografien hätten Kunsthistoriker:innen »erstmal eine seriöse Grundlagenforschung und damit den Anspruch auf strenge Wissenschaftlichkeit erheben können«, auf einen Ausspruch des ersten Professors für Kunstgeschichte in Bonn, Anton Springer, reagierend.⁶⁹² Fotografische Abzüge oder Abdrucke dienten dabei als Stellvertreter der dargestellten Kunstobjekte – zum einen für eine kunsthistorische Forschung der Lehrenden, zum anderen als Anschauungsmaterial in der Lehre selbst. Eine viel zitierte Besprechung des Generalkatalogs der Firma Ad. Braun et Cie von 1887 verdeutlichte die bereits damals weit verbreitete Praxis, die Forschung auf Fotografien aufzubauen. So hieß es im *Repertorium der Kunstwissenschaft*: »Der Braun'sche Katalog fehlt kaum mehr auf dem Arbeitstisch irgend eines Kunsthistorikers. Jeder von uns weiss es, wie sehr der Fortschritt kunstgeschichtlicher Kenntniss und Erkenntniss durch die rastlose nicht immer von materiellem Erfolg begleitete Thätigkeit der Dornacher Firma gefördert worden ist.«⁶⁹³

Ab 1866 fertigte Ad. Braun et Cie fotografische Kunstreproduktionen an; um 1870 habe das Unternehmen bereits »den Ruf des weltweit größten und professionellsten Unternehmens seiner Art«⁶⁹⁴ gehabt. Gerade dieses international agierende Unternehmen war beliebt unter den Kunsthistoriker:innen. Das Ziel sei gewesen, wie der Firmeninhaber selbst in einem Brief formulierte, »in unserm Verlage *alle* größeren Galerien nach und nach zu vereinigen«⁶⁹⁵. Jene General- oder Spezialkataloge verzeichneten alle Drucke

691 Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis*, 83.

692 Caraffa, »Einleitung«, II. Zu der Verbindung von Fotografie und Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft gibt es eine reiche Literatur, die vor allem ab den 1990er Jahren entstand. Dass die Etablierung des Fachs eng verbunden ist mit der Entwicklung der Fotografie und ein wesentlicher Motor für Verbesserungen war, wurde ebenfalls an vielen Stellen betont.

693 Janitschek, »Braun, Ad.,« 433.

694 Pohlmann, »Ad. Braun et Cie – ein europäisches Photographie-Unternehmen im 19. Jahrhundert,« 19. Der Umfang des Negativkonvoluts allein der Kunstreproduktionen ist beachtlich: Während es 1878 noch rund 33 000 Negative gewesen seien, sei der Bestand bis 1898 auf über 100 000 Motive angewachsen. Der Erfolg des Unternehmens lässt sich vielfältig nachweisen; so etwa an der Zusammenarbeit namhafter Kunsthistoriker (soweit bekannt nur Männer), an den reich ausgestatteten Verkaufsräumen in Paris, der Fifth Avenue in New York und einem eigenen Verkaufsraum im Louvre, aber auch an den Porträts namhafter Politiker oder Päpste (vgl. ebd.; Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft«).

695 Braun, zit. nach Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 184.

und boten so einen unvergleichlichen Überblick über vorhandene Kunstreproduktionen, insbesondere Handzeichnungen und Gemälde.⁶⁹⁶ In Galeriewerken⁶⁹⁷ stellte das Unternehmen nicht nur populäre Motive (Meisterwerke) zusammen, die einen guten Absatzmarkt boten, sondern hielt eine umfassendere Auswahl bereit. Die Schnelligkeit des fotografischen Verfahrens ermöglichte dem Unternehmen, auch weniger bekannte Kunstwerke namhafter sowie noch zu entdeckender Künstler:innen aufzunehmen. So umfasste etwa das Galeriewerk der Eremitage 444 Blatt, die einzeln oder als Gesamtkollektion erworben werden konnten.⁶⁹⁸ Bei der Auswahl halfen vorab einzelne Kunstkritiker oder -historiker⁶⁹⁹, zu denen der Gründer Adolphe Braun und seine Söhne enge Verbindungen aufgebaut hatten. Darunter waren etwa Paul de Saint-Victor (1827–1881) oder Wilhelm Bode, die dadurch auch Einfluss auf die ausgewählten Werke ausübten und individuelle Wünsche äußern konnten.⁷⁰⁰ Bode verfasste zum Beispiel für die deutschen Ausgaben – erstmalig für das Eremitage-Galeriewerk – einführende, wissenschaftliche Texte sowie knappe Bildbeschreibungen für jedes einzelne Blatt.⁷⁰¹

Was Braun auszeichnete, war, dass er keine fotografischen Abzüge verkaufte, die zu jener Zeit wenig lichtbeständig gewesen seien, sondern, »dass er als Erster die Vervielfältigung von Photographien in seiner Kopieranstalt zu einer Industrie entwickelt habe«⁷⁰². Im Umlauf waren hochwertige Drucke, vor allem Pigmentdrucke (auch als Kohledruck

696 Vgl. Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion«, 303. Die europaweit stattfindenden Fotokampagnen wurden veranstaltet im Louvre in Paris, in den Großherzoglichen Sammlungen in Weimar, in der Albertina in Wien, mit Werken aus Museen in Venedig, Mailand, den Uffizien und im Palazzo Pitti in Florenz und in Rom (etwa in der Sixtinischen Kapelle), im Museo del Prado in Madrid, in der Eremitage in St. Petersburg, in einer Ausstellung von Gemälden und Skulpturen älterer Meister aus Berliner Privatsammlungen, später auch in der Nationalgalerie in Berlin, in der Dresdener Gemädegalerie, in Londoner Sammlungen, darunter der des Buckingham Palace, in Windsor Castle, Hampton Court und der National Gallery, in der Esterházy Sammlung in Budapest, im Königlichen Museum in Den Haag, im Rijksmuseum in Amsterdam sowie in Haarlem; 1883 konnte im Louvre sogar ein Exklusivrecht für dreißig Jahre ausgehandelt werden! (vgl. ebd., 299–302; vgl. Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft«, 176–189; Peters, »Photographie als Lehr- und Genussmittel;« vgl. Peters, »... die Teilnahme für Kunst und Publikum zu steigern und den Geschmack zu veredeln«).

697 Der Begriff Galeriewerk sei »Ende des 19. Jahrhunderts vor allem ein im Kunsthandel gebräuchlicher Terminus für die systematische Wiedergabe von Sammlungsbeständen in Fotografien« gewesen (Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft«, 170).

698 Dabei waren die Preise eines Galeriewerks so hoch – die 444 Blatt der Eremitage kosteten bis zu rund 5000 Mark –, dass bereits durch den Preis nur wenige sich eine gesamte Kollektion leisten konnten, weshalb insbesondere auch öffentliche Institute, Museen und Bibliotheken als Abnehmer einkalkuliert wurden (Vgl. Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion«, 300; Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft«, 180, 194).

699 Soweit bekannt arbeiteten nur männliche Kunsthistoriker und Kunstkritiker für das Unternehmen.

700 Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion«, 304.

701 Vgl. Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft«, 178 f.

702 Pohlmann, »Ad. Braun et Cie – ein europäisches Photographie-Unternehmen im 19. Jahrhundert«, 8.

bezeichnet), deren Patent Braun erworben hatte.⁷⁰³ Alle Drucke konnten entweder aufgezogen oder unaufgezogen erworben werden, wobei das große, allgemein verwendete Kartonformat von 54 × 70 Zentimeter für ein intensives Studium bevorzugt wurde. Die auf blaugrauen Karton aufgezogenen Drucke waren umrahmt von drei Linien, die zu Beginn per Hand gezeichnet wurden. Eine »gezeichnete Schrifttafel in Form einer *Tabula ansata*« nannte den:die Künstler:in; mit dieser Anordnung »reklamierte Braun quasi musealen Charakter auch für die reproduzierten Kunstwerke«⁷⁰⁴.

Nachdem viele Kunsthistoriker:innen den Mehrwert von Fotografien Ende des 19. Jahrhunderts erkannt hatten,⁷⁰⁵ dienten sie vielerorts als Grundlage für die eigene Forschung. Erst eine Zusammenführung der lose über Europa verstreuten Kunstobjekte auf einem Arbeitstisch bot daher die »wissenschaftliche Grundlage«, welche die Disziplin in den ernstzunehmenden Rang der Wissenschaften erhob.⁷⁰⁶ Es sei sogar üblich gewesen, als Quelle direkt auf die Nummern in den Generalkatalogen Brauns zu verweisen.⁷⁰⁷ Das heißt, neben Archiv- und Literaturquellen etablierten sich in der Kunstgeschichte visuelle Dokumente, da die Drucke Brauns allemal »in den Händen der Fachgenossen«⁷⁰⁸ waren.

Die Verfügbarkeit von Fotografien förderte demnach auch Methoden, die auf Vergleichen und einer Detailbeurteilung beruhten. Am bekanntesten war hier die Methode des Kunsthistorikers Giovanni Morelli (1816–1891), die auch als »Ohrläppchenmethode«⁷⁰⁹ bezeichnet wurde. Morelli hatte erkannt, dass sich Zuschreibungen von Gemälden oder von Handzeichnungen über das Studium der Details ermitteln ließen; bei den Partien, in denen ein:e Künstler:in intuitiver gearbeitet hatte, zum Beispiel bei den Ohren, den Händen oder einem Faltenwurf eines Gewands, ließen sich charakteristische Merk-

703 Der Pigmentdruck war ein aufwendiges fotografisches Kopierverfahren, dessen Patent Braun 1866 erworben hatte. Das Druckverfahren und die dazugehörigen Pigmentpapiere ermöglichten beispielsweise eine Annäherung an den Farbton von Handzeichnungen. Diese Drucke wurden als Faksimiles in der Originalgröße verkauft, im Gegensatz zu Reproduktionen von Gemälden, die zumeist in standardisierten Formaten verkauft wurden (Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion,« 297–299, 302, 307 f.; Peters, »Photographie als Lehr- und Genussmittel,« 4 f.).

704 Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion,« 299, 302.

705 Einen knappen Überblick über Kunsthistoriker, die Fotografien gegenüber überaus aufgeschlossen waren und diese für ihre Methoden einsetzten, darunter Bernard Berenson (1865–1959), Giovanni Morelli, Jakob Burckhardt und Heinrich Wölfflin, bietet etwa Wolfgang Freitag (Freitag, »Early Uses of Photography in the History of Art,« 119 f.).

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

707 Vgl. Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion,« 306.

708 Carl Ruland, zit. nach ebd. Ruland war darüber hinaus einer der ersten, der den Nutzen von Kunstreproduktionsfotografien für sein Fach erkannte und bereits in den 1850er Jahren mit ihnen zu arbeiten begann, wenn auch noch nicht mit den Drucken Brauns, dessen Galeriewerke erst ab 1866 erschienen (Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 195).

709 Vgl. Müller-Bechtel, »Die kunstwissenschaftliche Zeichnung als Dokument der Forschungspraxis,« 201.

male feststellen.⁷¹⁰ Dass er dieses Studium nicht (nur) vor den Originalen in den Galerien betrieb, belegen Besuche in den Verkaufsräumen des Unternehmens Ad. Braun et Cie in Paris, bei denen er und ein Kollege »Abende mit dem Durchmustern«⁷¹¹ bestimmter Kataloge verbracht hatten.

Über den Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818–1897) ist bekannt, dass er Fotografien auf Reisen als »dritte Stütze der Erinnerung« erwarb, die ihm neben seinem Bildgedächtnis und seinen vor den Originalen angefertigten Notizen als weiteres Material dienten.⁷¹² Für diesen Zweck war die Qualität der Fotografien oder der Drucke nicht wesentlich, selbst in der Lehre griff er auf Reproduktionen minderer Qualität zurück.⁷¹³ Zu Hause montierte er die Fotografien auf Kartons, sortierte sie, beschriftete sie einzeln und gruppierte sie in Mappen, geordnet nach Gattungen und Ländern.⁷¹⁴ Dieses Hantieren mit visuellen Stellvertretern ließ allmählich (s)einen Kanon der Kunstgeschichte entstehen.⁷¹⁵

710 Zur analytischen Methode Morellis siehe: Pfisterer, »Giovanni Morelli (1816–1891)«; Ginzburg, »Spurensuche. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«; Peters, »Das schwierigste ist eben ... das, was uns das leichteste zu sein dünkt – nämlich das Sehen.« Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel Giovanni Morelli (1816–1891); Lermolieff, *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. Der Autor der letzten Quelle ist Morelli selbst, der unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff die Berichte herausgab, in denen er Werke aus unterschiedlichen Museen bzw. Galerien anhand seiner Methode miteinander verglich.

711 Edward Habich, zit. nach Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 200.

712 Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 197. Knapp schrieb Burckhardt selbst dazu in *Einleitung in das Studium der Geschichte* von 1868: »Zugänglichkeit der Denkmäler durch Reisen; Abbildung, besonders Photographie« (Jacob Burckhardt, zit. nach Meier, »Der Mann mit der Mappe Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie,« 260).

713 Zur Debatte um die unterschiedlichen Qualitäten der Fotografien und Drucke in Burckhardts umfangreicher Fotosammlung vergleiche: Meier, »Der Mann mit der Mappe Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie,« 262, 272; Schürmann, »Emotionale Erfahrung in Wort und Bild? Medial vermittelte Reproduktion bei Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin,« 243.

714 Meier, »Der Mann mit der Mappe Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie,« 265; Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 197. Nikolaus Meier zeichnet den Werdegang der über 10 000 Fotografien umfassenden Sammlung Burckhardts nach, die nicht mehr als Gesamtkonvolut erfahrbar ist. Große Teile können jedoch noch in den historischen blauen Mappen eingesehen werden, zu denen ein Register von einer Schülerin angelegt wurde. Meier hält weiter fest: »Wenn Photohistoriker Burckhardts Sammlung sehen, sind sie erstaunt und begeistert darüber, daß diese frühe Sammlung eines Kunsthistorikers als Dokument der Geschichte wissenschaftlicher Arbeitsmaterialien erhalten geblieben ist« (Meier, »Der Mann mit der Mappe Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie,« 266).

715 Dieser Kanon wurde von zwei Seiten geformt, die sich gegenseitig bedingten: Nicht nur die Kunsthistoriker:innen selbst begannen eine erste Geschichte der Kunst, eingeteilt in Gattungen und Herausarbeitung bezeichnender Künstler:innen, auch die Kunstverlage wollten ein Gesamtbild anbieten können: »Das Streben nach Vollständigkeit hatte vermutlich nicht nur ökonomische, sondern auch kanonische Gründe. Es war wichtig, dass sich die bedeutendsten Werke des kunsthistorischen Kanons in den Publikationen Brauns widerspiegeln, wie auf der anderen Seite dieser mit ihrer – oft recht willkürlichen – Aus-

Burckhardt war es auch, der kontinuierlich auf Karton aufgezeichnete Fotografien, aber auch Stiche sowie Abdrucke aus Büchern in der Lehre einsetzte. Dies brachte ihm den Beinamen ›der Mann mit der Mappe‹ ein. Eine Fotografie, die ihn in einer starken Aufsicht festhält, zeigt ihn beim Überqueren einer gepflasterten Straße, unter dem Arm die große, obligatorische Fotomappe, die er immer zu seiner Vorlesung neu füllte.⁷¹⁶ Für ihn waren Fotografien Beweismittel, weshalb sie eine hervorragende Grundlage für die wissenschaftliche Arbeit darstellten; vor allem aber dienten sie als »Vorzeigematerial«, das seine ausgefeilten Reden illustrieren sollte, ohne dass Bildbeschreibungen Teil der Vorlesung waren.⁷¹⁷

Mit großer zeitlicher Differenz schrieb Burckhardts Schüler Heinrich Wölfflin (1864–1945) 1944 abwertend über den Einsatz dieser Fotografien:

Statt der Projektionen, mit denen wir heute alle arbeiten, war er gezwungen, das einzelne Blatt oder Zettelchen mit zwei Fingern eine Zeitlang vor sich hin zu halten, während er sprach. Dann gab er das Blatt zum Zirkulieren weiter, und das hatte natürlich zur Folge, daß, wenn es bei der zweiten oder dritten Bank angelangt war, und man es dort endlich bekommen sollte, er längst von anderen Dingen sprach.⁷¹⁸

Um nicht hinter den anderen Wissenschaften zurückzustehen, schlug Bruno Meyer bereits 1879 den Einsatz von Diaprojektoren in der kunsthistorischen Lehre vor; eine Forderung, die zu jener Zeit noch skeptisch aufgenommen wurde.⁷¹⁹ Doch Diaprojektoren (häufig noch als Skioptikon bezeichnet) avancierten schnell zu einem Massenmedium und hielten, wenn auch langsam, Einzug in die universitäre Lehre.

Gerade in der Kunstgeschichte wird der Einsatz der Dias in der Lehre – und die damit verbundene, die Kunstgeschichte auszeichnende Technik des sogenannten *Vergleichenden*

wahl den Kanon und damit das, was von Kunsthistorikern gesehen und wissenschaftlich bearbeitet wurde, entscheidend mitdefinierten« (Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion,« 302).

716 Vgl. Schürmann, »Emotionale Erfahrung in Wort und Bild? Medial vermittelte Reproduktion bei Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin,« Abb. 6; sowie Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« Abb. 14.

717 Meier, »Der Mann mit der Mappe Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie,« 272. Vergleiche zur Fotografie als Beweis bei Burckhardt: Peters, »Fotografie als ›Technisches Hilfsmittel‹ der Kunstwissenschaft,« 198. Burckhardt schien sich, trotz des regen Gebrauchs der Fotografien zu Illustrationszwecken, bewusst zu sein, dass Fotografien eine Mittlerrolle zukam, denn der Harvard-Bibliothekar Wolfgang M. Freitag schrieb bereits 1979 über dessen kritischen Umgang mit Bildern: »He wanted to retain this valuable tool for art history, but he was well aware that either photographing or engraving the work of art means the interposition of an active human intelligence between the object and its viewer« (Freitag, »Early Uses of Photography in the History of Art,« 122).

718 Gantner, Joseph (Hrsg.). *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung: 1882–1897*, 39.

719 Reichle, »Fotografie und Lichtbild,« 173.

Sehens – seit mehreren Jahrzehnten kritisch untersucht. Am Anfang der Diskussion um die Diaprojektion stand Dillys kanonischer Artikel *Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung* von 1975, auf den sich diverse Kunsthistoriker:innen in den darauffolgenden Jahren bezogen und die Bedeutung jener Bildmedien für das Fach immer wieder umdeuteten.⁷²⁰ 2009 griff Dilly auf seinen eigenen Artikel zurück, wobei er dreißig Jahre nach dem Erscheinen detailliert neue Erkenntnisse der Diaprojektion in der kunsthistorischen Lehre darlegte und eigene Aussagen nachjustierte. So revidierte er erstens, dass die Diaprojektion einen Medienbruch zu den auf Karton aufgezogenen Fotografien ausgelöst hat, und zweitens, dass die Parallelprojektion nicht, wie 1975 behauptet, in den 1880er Jahren, sondern erst nach 1900 zum Einsatz gekommen sei. Statt eines Medienbruchs sei vielmehr von einer Mischform auszugehen:

Deshalb waren die Vorlesungen, Vorträge und Seminare bildlich und medial betrachtet noch bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts Mixta Composita oder Hybride aus Erläuterungen anhand von großen auf Karton montierten Fotografien, von den in den Hörerreihen weitergereichten kleineren Fotos, von ebenfalls auf Stellanlagen ausgebreiteten Reproduktionsstichen und – eben – relativ kurzen Vorführungen von Lichtbildern im dafür dann eigens verdunkelten Raum. Nach 1900 kamen auch noch Bücher dazu, die unter die Glasplatten von Episkopen gepresst wurden und selten in das Format passten.⁷²¹

Eine ausführliche Beschreibung einer fotografischen Aufnahme des kunsthistorischen Hörsaals an der Universität Leipzig von 1908, in dem August Schmarsow (1853–1936) unterrichtete, zeigte deutlich die hybride Form der visuellen Mediennutzung. Auf der Fotografie ermittelte Dilly, dass lediglich ein einfacher Diaprojektor, und nicht, wie angenommen, eine Parallelprojektion installiert war. Dabei warf dieser nicht hinter die:den Vortragende:n die Projektion an die Wand, sondern die Zuhörenden drehten sich für die Betrachtung auf ihren beweglichen Stühlen um 180 Grad, sodass die Stimme der:des Vortragenden von hinten oder von der Seite kam.⁷²² So wurde »das große Wunschbild von

⁷²⁰ Dilly verfolgt hier selbst in einem weiteren Artikel 2009 die Entwicklung seiner losgetretenen Debatte und fasst knapp die wichtigsten Aussagen zusammen: »Aus einer ›Prothese der Kunstgeschichte‹ wurde das ›Geworfensein der Bilder im dunklen Raum‹, die ›platonische Höhle‹, eine weitere ›Form der geistig sexistischen Penetration‹, ein ›Simulacrum‹, also ein Abbild, aber auch ein Trug- oder Götzenbild, und schließlich über den Umweg der Prioritätsproblematik eine ›konzeptuelle Gedächtnismaschinerie‹, ja ein kunstwissenschaftliches Kunstwerk mit unendlich viel Eigensinn, das in jedem Fall ein Medium ist und als Dispositiv von wenigstens drei verschiedenen Kräften gelenkt wird« (Dilly, »Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900,« 100, siehe auch 94–100).

⁷²¹ Ebd., 101.

⁷²² Vgl. ebd., 91 ff.

der reinen, einfachen Vorlesungsform⁷²³ von Dilly wieder auf den pragmatischen Boden einer universitären Lehre geholt. Die Universität zeigte sich als wirtschaftlich agierende Institution, die nicht unendlich viele, teure Dias anschaffen konnte.

Der zweite Punkt, den Dilly relativierte, war die frühe Einführung der Parallelprojektion, die häufig fälschlicherweise als Doppelprojektion bezeichnet wird. Sie ermöglichte einen Vergleich, den alle Zuhörenden simultan nachvollziehen konnten; dieses Merkmal der Projektion wurde zu einer Hauptmethode der kunsthistorischen Lehre, deren Tragweite bereits vom ersten Kunsthistoriker, der sie anwandte, Adolph Goldschmidt (1863–1944), erkannt wurde.⁷²⁴ Grimm arbeitete in *Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons* 1892 als ein wesentliches Merkmal der Diaprojektion das Zusammenspiel von Wort und Bild heraus: »Das zugleich ertönende Wort des Lehrers läßt Anblick und Gedanken sich in neuer Art verbinden.«⁷²⁵ Grimm versprach sich durch den direkten Vergleich eine eigene Meinungsbildung der Studierenden, sodass diese nicht mehr allein auf die Urteile der versierten Vortragenden vertrauen müssten.⁷²⁶ Dagegen argumentierte Schrödl, bezugnehmend auf Dillys Artikel *Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick* aus dem Jahr 1981, dass gerade der »Diavortrag als ein Instrument, das dem Kunsthistoriker Autorität verleiht«⁷²⁷, angesehen werden muss. Sie argumentierte aus der Gegenüberstellung von Einzel- und Bewegtbild (Film), wobei bei unbewegten Fotografien die Vortragenden Regie führen und die Blicke der Zuschauenden bewusst lenken, während sie bei Bewegtbildern jene Regie abgaben.⁷²⁸

Um 1900 war es nicht nur allgemeiner Konsens, Fotosammlungen – wozu auch sukzessive Dias, erst Großbilddias von 8 × 10 Zentimetern und ab 1950 nach und nach auch Kleinbilddias hinzu kamen⁷²⁹ – als Abbildungssammlungen an Universitäten anzulegen, sondern es wurden auch externe Forschungsinstitute gegründet. Sehr bekannt ist hier die

⁷²³ Dilly verweist hier auf eine Quelle aus Halle, in der dazu angeraten wurde, Strom zu sparen, indem die Diaprojektoren keinesfalls die gesamte Unterrichtsstunde in Betrieb zu sein hätten (ebd., 106).

⁷²⁴ Dilly verweist hier auf den Kunsthistoriker, welcher der Nachfolger Heinrich Wölfflins in Berlin wurde. Goldschmidt habe die Parallelprojektion bereits 1904 in Halle erprobt und diese in Berlin weitergeführt (ebd., 104 f.).

⁷²⁵ Grimm, »Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons (1892),« 202.

⁷²⁶ Vgl. Reichle, »Fotografie und Lichtbild,« 177.

⁷²⁷ Schrödl, »Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien,« 162; siehe auch Dilly, »Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick,« 87 f.

⁷²⁸ Schrödl untersucht in ihrem Artikel den Einsatz von Fotografie und Film, die heftige Kritik, die der Einsatz von Film in der Kunstgeschichte erfuhr, und die sogenannte Lehrfilmbewegung (vgl. Schrödl, »Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien«).

⁷²⁹ Vgl. Dilly, »Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin ... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900,« 111 f. Über die Geschichte der Diasammlung der heutigen Humboldt Universität zu Berlin veröffentlichte Georg Schelbert 2018 einen Artikel, der auch den Digitalisierungsprozess der Sammlung untersucht (vgl. Schelbert, »Bildgeschichte digital greifbar«).

Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut (KHI), wobei das KHI selbst 1897 in der Privatwohnung des Gründungsdirektors eröffnet wurde.⁷³⁰ In vier Hauptsektionen (Malerei, Skulptur, Architektur und Kunstgewerbe) sind gegenwärtig über 630 000 Fotografien versammelt, die Wissenschaftler:innen von Beginn an als heterogene visuelle »Arbeitsinstrumente«⁷³¹ zur Verfügung standen. Die Fülle, aber auch die bewusste Handhabung und Aufarbeitung der eigenen Geschichte und die nuancierten Reflexionen der Mitarbeitenden zum Status der Fotografien, zeichnen diese Sammlung im Besonderen aus.

Dass sowohl den Künstler:innen, denen die Fotografien als Vorbilder dienen sollten, als auch den (angehenden) Kunsthistoriker:innen im 19. Jahrhundert fast nur Schwarz-Weiß-Fotografien zur Verfügung standen, muss einem dabei bewusst sein. Caraffa schrieb dazu: »Deren Vorteil bestand freilich darin, daß ihre offensichtliche Verfremdung eine Verwechselung mit dem Original im Grunde ausschloss. Über diese zur Realität klaffende Lücke wurde – und wird – dennoch oft und mit erstaunlicher Leichtigkeit hinweggesehen.«⁷³² Caraffas Feststellung zeigt sich beispielhaft an Brinckmann, als er Fotografien als »Rohstoff« bezeichnete und damit selbst deren Stellvertreterposition trotz Reduktion auf ein Schwarz-Weiß scheinbar eliminierte.⁷³³ »III. Rohstoff Fotografie, Surrogat Zeichnung. Die Kunsthistorikerin Angela Matyssek stellte fest, dass der Stellenwert »eines selbstevidenten Beweises« von Fotografien selbst durch »grobe Schwarz-Weiß-Kontraste« nicht geschmälert werde.⁷³⁴ Die Kunsthistorikerin Anja Schürmann arbeitete heraus, dass die Theoriebildung, aufbauend auf Schwarz-Weiß-Fotografien, bestimmte Lesarten der Kunstwerke fördere, wobei andere Aspekte wenig bedacht werden:

Durch die Konzentration auf das Auge wurde die Trennung von Form und Inhalt in der Kunstbeschreibung verschärft, da nun die optische Formgebung als primäres kunstgeschichtliches Erkenntnisziel ausgerufen wurde, während die Themen und ikonographischen Inhalte der Kunst bis zur Etablierung der Ikonologie und Ikonographie unter Warburg und Panofsky randständig waren.⁷³⁵

730 Dercks, »Wenn das Sammeln zur ›Fixen Idee‹ wird,« 8.

731 Ausführlich berichtet Bärnighausen über die Sektion »Kunstgewerbe«, deren Aufbau und Nutzen in: Bärnighausen, »Vom Sammeln der Dinge;« vgl. auch Bärnighausen und Klamm, »Bilder für die Produktion.« Die hier ermittelte Anzahl der Fotografien findet sich auf der Webseite des KHI: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (Hrsg.), »Über die Photothek,« URL <https://www.khi.fi.it/de/photothek/index.php>.

732 Caraffa, »Einleitung,« 13.

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

734 Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis*, 9.

735 Schürmann, »Emotionale Erfahrung in Wort und Bild? Medial vermittelte Reproduktion bei Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin,« 246. Dem Fokus auf dem visuellen Sinn geht auch Michael Bies in

So arbeitete etwa Wölfflin formalanalytisch. Caraffa wies darauf hin, dass die von ihm erarbeiteten Unterscheidungen zwischen Werken der Renaissance und des Barock nur aus formalen Gegensatzpaaren bestehen; Farbe spiele keine Rolle, da er mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen arbeitete.⁷³⁶ Anke Napp, Leiterin der Mediathek des Dia- und Fotoarchivs des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg, nannte einen weiteren Grund dafür, warum selbst Kunsthistoriker:innen einer neueren Generation, wie Erwin Panofsky (1892–1968), noch in den 1920er Jahren an Schwarz-Weiß-Aufnahmen festhielten: »Farbe gehörte für ihn [...] eher in den ›ästhetischen‹, nicht in den wissenschaftlichen Bereich.«⁷³⁷

Die meisten Fotografien, auf die sich die bisher zitierten Kunsthistoriker:innen bezogen, bildeten vor allem Handzeichnungen und ab den 1870er Jahren auch vermehrt Gemälde ab. Hier konnte leichter über die »zur Realität klaffende Lücke«⁷³⁸ zwischen Vorbild und fotografischer Kunstreproduktion hinweggesehen werden, da sich die Differenz weniger stark abzeichnete als bei dreidimensionalen Kunstobjekten wie etwa Skulpturen oder dem im Kapitel eingangs beschriebenen Relief *Le bébé endormi*. Bei diesem zeigte sich bereits die Herausforderung bzw. die größere Diskrepanz, die zwischen Vorbild und Reproduktion entstand. Selbst Braun, dessen Kunstreproduktionen für höchste Qualität standen, schrieb, einen Kunstkritiker um Nachsicht bittend, über die Aufnahmen dreidimensionaler Objekte: »Mein Operateur hat nicht immer die schönste Seite einer Figur begriffen.«⁷³⁹ Gerade bei Skulpturen und Figürlichem stieß das von Brinckmann und anderen Zeitgenoss:innen intendierte Ideal, Fotografien als *einwandfreie Dokumente* einzusetzen, an seine Grenze.

Ähnlich wie Künstler:innen und Forscher:innen bei der Produktion wissenschaftlicher Atlanten oft eng zusammenarbeiteten – Daston und Galison sprachen hier von einem »Sehen mit vier Augen«⁷⁴⁰ –, versuchten Kunsthistoriker:innen ebenso Einfluss auf die Kunstreproduktionen zu nehmen, auch wenn sie nicht immer in so einem engen Verbund zusammenarbeiteten. So beeinflusste etwa Bode die Auswahl der zu fotografierenden Kunstwerke bei der oben beschriebenen Zusammenarbeit mit dem Unternehmen Ad. Braun et. Cie. Ein anderes Beispiel bildet Wölfflin, der Einfluss auf die Art und Weise der fotografischen Aufnahmen ausüben wollte, indem er in drei Artikeln beschrieb, wie

seinem Artikel nach (vgl. Bies, »Das Widerspiel von Auge und Hand: Fragmente einer Mediengeschichte des vergleichenden Sehens«).

⁷³⁶ Vgl. Caraffa, »Einleitung«, 13.

⁷³⁷ Napp, »Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten«, 35.

⁷³⁸ Caraffa, »Einleitung«, 13.

⁷³⁹ Adolphe Braun, zit. nach Mellenthin und Peters, »Musée imaginaire Kunstreproduktion«, 304.

⁷⁴⁰ Daston und Galison, *Objektivität*, 88–102. In dem Abschnitt gehen sie auf das Verhältnis zwischen Forscher:innen und Künstler:innen ein, eine essentielle Zusammenarbeit, um Erkenntnisse der ersteren nach ihren Vorstellungen illustrieren zu lassen. »Das Vernunft-Bild war bearbeitet: vom Intellekt des Naturforschers synthetisiert, typisiert, idealisiert. Um dieses Vernunft-Bild zu Papier zu bringen, mußte der Zeichner eine Art Medium werden, nur ein Befehlsempfänger« (ebd., 100).

Skulpturen aufzunehmen seien, ohne jedoch selbst zu fotografieren.⁷⁴¹ 1896, 1897 und 1915 erschienen diese mittlerweile kanonischen Artikel in der *Zeitschrift für bildende Kunst*. Dabei ging Wölfflin vor allem auf die Perspektive sowie im letzten Artikel auch auf die Beleuchtung anhand von Beispielaufnahmen ein. Der Harvard-Bibliothekar Wolfgang M. Freitag fasste Wölfflins kritischen Standpunkt zusammen:

He castigates the contemporary practitioners of photography as a band of clever and presumptuous tradespeople, who, by arbitrarily choosing the point of view from which to photograph sculptural works, have the audacity to interpret them – most often incorrectly. By interpreting the work of art they usurp a role that should be reserved for the scholar. (The thought that photographers might be trained art historians who would ›take‹ [*aufnehmen*] sculpture correctly seems not to have entered his mind.)⁷⁴²

In Wölfflins Artikeln zeige sich, so der Kunsthistoriker Tobia Bezzola, dass er »eine monofokale Konzeption von Skulptur vertritt, um seine normative Position begründen zu können, wie klassische – das bedeutet hier vorbarocke – Skulpturen ›aufgenommen‹ [...] werden müssen«⁷⁴³. Wölfflin selbst attestierte, dass fast jede Skulptur lediglich eine »Hauptsilhouette [sic]« habe – »die direkte Vorderansicht« –, die es in einer »Normalaufnahme« festzuhalten gelte; »[d]abei überzeuge man sich ja, wie knapp der Spielraum ist, wie es wirklich nur eine Blickrichtung giebt, für die sich alles klar und wohl lautend disponiert«.⁷⁴⁴ Die Fotograf:innen jener Zeit, so Wölfflin, arbeiteten jedoch so unüberlegt, »dass man nur in seltenen Fällen befriedigende Aufnahmen von Skulpturen finden wird: fast immer weicht man der normalen Frontansicht aus und glaubt der Figur den größten Gefallen zu thun, wenn man ihr einen ›malerischen Reiz‹ giebt [sic] d. h. den Standpunkt etwas seitlich nimmt«⁷⁴⁵. Dass er hier auf die malerische Wirkung verwies, erinnert an Weimar, der ebenfalls nach einem Hauch des Malerischen strebte. Dies könnte unter der *epistemischen Tugend* der *mechanischen Objektivität* eine Art Ergänzung darstellen, den die Fotograf:innen dem Automatischen entgegensetzten, ohne das Hauptaugenmerk der Wissenschaftlichkeit aus den Augen zu verlieren. Wölfflin sah in dem seitlichen Standpunkt, den er für falsch hielt, diese ihm zu widere malerische Wirkung; Weimar hingegen versuchte durch eine leichte Unschärfe eine solche zu erzeugen.⁷⁴⁶

741 Stettiner berichtete 1896, dass in Berlin für Kunsthistoriker:innen fotografische Kurse angeboten wurden, in denen sie in die Technik eingeführt wurden (Stettiner, »Die Photographie in der Kunstwissenschaft,« 558).

742 Freitag, »Early Uses of Photography in the History of Art,« 120.

743 Bezzola, »Von der Skulptur in der Fotografie zur Fotografie als Plastik,« 29.

744 Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll,« 1896, 225.

745 Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll,« 1897, 294.

746 Vgl. Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände,« 191.

Im Artikel von 1915 untersuchte Wölfflin zusätzlich die Wirkung der Beleuchtung auf eine Skulptur, sei es in der fotografischen Reproduktion oder in der Aufstellung in den Museen. Er nahm an, dass Bildhauer:innen mit einer bestimmten Lichtführung arbeiten, die auf einer Fotografie nachempfunden werden müsse; reproduziert werden solle jedoch nur eine Lichtsetzung, die der Malerei jener Zeit auch bekannt gewesen sei.⁷⁴⁷ Ein eindrückliches Beispiel bot ihm ein Madonnenrelief des Bildhauers Antonio Rossellini (1427/28–1479). Im Vergleich zweier Aufnahmen zeigte sich für Wölfflin die angelegte Lichtführung, in der das Werk gesehen werden sollte. Da auf der Aufnahme Alinari durch die Beleuchtung des rechts von der Madonna liegenden Felsens Unruhe entstehe, die den Anschein einer Vertiefung statt eines Hervortretens des Felsens erwecke → Abb. K295, testete Wölfflin anhand einer Reliefkopie eine andere Lichtsetzung. Alinari beleuchtete das Relief von rechts oben, Wölfflin ließ in seinem Versuch das Licht von links auf die Madonna fallen.⁷⁴⁸

»Eine Photographie wurde für wissenschaftlich objektiv gehalten, weil sie wissenschaftlicher Subjektivität von einer spezifischen Art entgegenwirkte: der Intervention zwecks Verschönerung des Gesehenen oder seiner Angleichung an eine Theorie«⁷⁴⁹, fassten Daston und Galison die Sicht auf Fotografien unter der *mechanischen Objektivität* zusammen. Unterstellte Wölfflin den Fotograf:innen eine Verschönerung der Aufnahmen, die nicht der wissenschaftlichen Sicht entsprechen, so nutzte er sie selbst zur Verifizierung seiner kunsthistorischen Theorien. Das zeigt sich noch einmal deutlich an einer Beschreibung der Skulptur des David, die der Bildhauer und Maler Andrea del Verrocchio (1435–1488) schuf. Wegen der Skulpturenform schrieb Wölfflin diese einer anderen Bildhauer:innengeneration zu als eine zuvor beschriebene Davidskulptur von Donatello (1386–1466). Er stellte bei Verrocchio die »Höhendifferenzen zwischen rechter und linker Schulter, zwischen rechter und linker Hüfte« fest, die stärker ausgeformt seien, und schlussfolgerte: »Eine Photographie muss diese Steigerung des Gegensatzes in aller Schärfe ersichtlich machen.«⁷⁵⁰ Er urteilte über die fotografischen Aufnahmen von Alinari und Carlo Brogi (1850–1922), sie vermittelten nicht die Bewegung, das Unschlüssige, das Vor und Zurück der Skulptur.

Anhand dieser Ausführungen zeigt sich, dass Wölfflin in den Fotografien seine kunsthistorisch gewonnenen Erkenntnisse manifestiert sehen wollte. Dass es bei der Aufnahme einer Skulptur ein »tieferes Verständnis für das, was der Künstler gewollt hat«⁷⁵¹, benötigte, wollte er als Kunsthistoriker den Fotograf:innen vermitteln. Diese wiederum dürften mit ihrem *geschulten Blick*, der sich womöglich unterschied von Kunsthistoriker:in-

747 Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance),« 242.

748 Vgl. ebd., 242 ff.

749 Daston und Galison, *Objektivität*, 143.

750 Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll,« 1896, 225.

751 Stettiner, »Die Photographie in der Kunstwissenschaft,« 557.

nen, nicht mit Letzteren konkurrieren. Die von Wölfflin geforderten Aufnahmen können als werkgerechte Reproduktionen bezeichnet werden.⁷⁵² So zeigt sich hier ein Dilemma der fotografischen Kunstreproduktionen von dreidimensionalen Objekten, dem Bildhauer:innen Anfang des 20. Jahrhunderts entgingen, indem sie nicht mehr allein ihre Skulpturen fotografierten oder fotografieren ließen, sondern auch eine »Atmosphäre« zu vermitteln versuchten.⁷⁵³ Rückblickend attestierte der Fototheoretiker Hubertus Amelunxen die Vermittlung einer spezifischen Wirklichkeit auch den frühesten und bekanntesten Aufnahmen einer Skulptur, der *Büste des Patroklos* von Talbot: »Das Photographieren einer Büste, die plastisch erfahren sein will, ist somit Ausdruck der vom Photographen intendierten Wahrnehmung, die Büste existiert realiter, die photographische Ansicht jedoch ist nur der Eindruck *einer* Wirklichkeit des Photographen.«⁷⁵⁴

Résumé

Die fiktive Beschreibung von Weimars Aufnahme des Reliefs *Le bébé endormi* diene in diesem Kapitel als Ausgangspunkt, um den Einfluss der Inszenierung auf Reproduktionsfotografien zu untersuchen. Anhand des wechselnden Gesichtsausdrucks konnten Besuchende der Ausstellung erleben, wie bereits kleine Positionsänderungen die Frage nach der Zuweisung, den indexikalischen Wert einer Fotografie ins Wanken bringen können. Dieser Eindruck wiederholte sich bei Wölfflins Skulpturanalyse nach Fotografien: Während Verrocchios David auf der einen Fotografie jugendlich-heroisch wirkt, erscheinen bei einer anderen seine Züge müde, seine Gesichtszüge eingefallen.⁷⁵⁵

Neben dem Spielraum, den ihm die Fototechnik bot \triangleright IV. Die Einstellungen, arbeitete Weimar auch bewusst mit Positionierung. Ebenso stimmte er den Hintergrund auf den Vordergrund ab, mit dem Ziel, beide »künstlerisch zusammenklingen« zu lassen.⁷⁵⁶ Auch wenn er danach strebte, den Ansprüchen seines Direktors gerecht zu werden und *einwandfreie Dokumente* zu produzieren, zeigen sein Negativbestand und Sekundärquellen auch, dass er an einem lebendigen Ort arbeitete, an dem sich mehrere Umbrüche während seiner Tätigkeit vollzogen. So spiegelte sich etwa die Raumnot in seinen Aufnahmen

⁷⁵² Zu einem ähnlichen Begriff kommt auch Martina Dobbe in ihrem ausführlichen Kapitel *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*. Sie spricht von »werkgerechten Abbildungen« (Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt*, 46).

⁷⁵³ Ebd., 61. Die Ausführungen Dobbes beziehen sich hier auf die Fotografien von Auguste Rodins (1840–1917) Skulpturen, die er etwa von Edward Steichen (1879–1973) anfertigen ließ; dabei habe er namhaften Fotografen freie Hand gelassen.

⁷⁵⁴ Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit*, 47; siehe auch Talbot, *The Pencil of Nature*, 23 f.; Batchen, »Post-Photography«, 122 f.

⁷⁵⁵ Vgl. Wölfflin, »Wie man Skulpturen aufnehmen soll«, 1896 Abb. 2 und 3.

⁷⁵⁶ Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände«, 191.

wider, wenn er große Kunstobjekte notgedrungen in den Ausstellungsräumen fotografierte. Ebenso zeigen die eher ungünstigen Lichtverhältnisse in seinem Erdgeschossatelier, dass er eben nicht in dem Nordlichtatelier unter dem Dach arbeitete, das zeitgleich zum Beginn seiner fotografischen Tätigkeit für die neu gegründete Kunstgewerbeschule ausgebaut worden war.

Die Frage, die sich anschloss, war, ob Weimar und auch Brinckmann nicht bereits Züge der dritten *epistemischen Tugend* des *geschulten Urteils* aufwiesen. Unter dieser sei »[w]issenschaftliches Sehen [...] eine ›empirische Kunst‹ geworden«⁷⁵⁷. Herausgearbeitet wurde diese Feststellung anhand des Beispiels eines Röntgenatlas aus dem Jahr 1965, bei dem die Forschenden mit Künstlerinnen zusammengearbeitet hatten. Neu war, dass die Bildherstellung nicht (nur) der Verifizierung der Forschenden diene, sondern, dass die Bilder lesbar werden und die Betrachtenden darin geschult werden sollten, Muster zu erkennen, sodass »eine ›interpretierende, physiognomische Sichtweise, nicht das Blindsehen der mechanischen Objektivität‹⁷⁵⁸ gefördert werde.

Anhand von Weimars bewusster Inszenierung wurde der Begriff des *geschulten Blicks* eingeführt. Er ergänzte das *geschulte Urteil* Dastons und Galisons sowie das »Sehenlernen« bei Tietze. Der *geschulte Blick* soll nicht nur den Forschenden, sondern vor allem den Bildproduzent:innen dazu dienen, die Nivellierung des Subjekts rückgängig zu machen und die subjektiven Einflüsse als essenziell für Kunstreproduktionen anzuerkennen. Schrieb Weimar zwar selbst, dass »eine ›verbessernde‹ oder ›verschönernde‹ Zwischenhand«⁷⁵⁹ ausgeschlossen werden müsse, so zeigten seine Fotografien, dass er einen *geschulten Blick* einbrachte.

Anhand der Vorstellung aller drei *epistemischen Tugenden* und der Aussagen Brinckmanns als auch Weimars zeigt sich, dass sie in einer Zeit der sich stark wandelnden *Tugenden* agierten. Obwohl Weimar und auch Brinckmann Aspekte des *geschulten Urteils* anwandten, strebten sie vordergründig nach dem Ideal der *mechanischen Objektivität*. Sie befanden sich jedoch in einer Zeit des Übergangs, in der zwar die meisten Idealvorstellungen der *Naturwahrheit* abgelegt und das Ideal der *mechanischen Objektivität* angestrebt wurde, zugleich Ansätze des *geschulten Urteils* unabdinglich waren, etwa bei der Aufgabe der Klassifizierung. Statt Weimar nun endgültig in eine *Tugend* einzuordnen, wird deutlich, dass er Teil eines bestimmten Diskurses war, der sein Handeln und sein Erkennen beeinflusste. Fleck sprach in diesem Zusammenhang von einem »gemeinschaftlichen Denkstil« und stellte fest, dass »das Kollektiv als drittes Ding zwischen Subjekt und Objekt« das Erkennen forme: »Alles Erkennen ist ein Prozeß zwischen dem Individuum, seinem

757 Daston und Galison, *Objektivität*, 351.

758 Ebd., 377.

759 Weimar, »Photographische Aufnahmen von Pflanzen und Blättern bei durchfallendem Tageslicht,« 540.

Denkstil, der aus der Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe folgt, und dem Objekt.«⁷⁶⁰ Flecks Theorie kontextualisiert Weimars Aussagen, die sich so als von dem vorherrschenden Denkstil geprägt verstehen lassen. Somit stellt er eine Persona dar, die zum einen von ihrer künstlerischen Ausbildung beeinflusst war und zum anderen von dem Anspruch, wissenschaftliche Fotografien zu erstellen. Diese sollten um 1900 vor allem dem Ideal der *mechanischen Objektivität* folgen; Fleck sprach verknüpft davon, dass sie »unter dem Zeichen der Mechanik standen«⁷⁶¹.

Im letzten Abschnitt wurden – als Erweiterung des vorgestellten internen Gebrauchs am MK&G – öffentliche Nutzungskontexte von auf Karton aufgezogenen Abzügen oder Drucken untersucht. Diese Form der Fotografien war im 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichend die gebräuchlichste. Differenziert wurde zwischen den Vorbilder- und den Abbildungssammlungen. Erstere wurden vor allem in den angewandten Künsten in Museen und den angeschlossenen Gewerbeschulen angesiedelt und dort zugänglich gemacht. Mit ähnlichen Bildmedien arbeiteten auch die Kunsthistoriker:innen selbst. So entstanden Abbildungssammlungen an Universitäten, aber auch für die eigene Forschung legten Kunsthistoriker, wie etwa Burckhardt, private Sammlungen fotografischer Kunstreproduktionen an. Während die Sammlungen der Gewerbeschulen Gebrauchsspuren an den Fotografien selbst aufweisen, etwa Quadraturnetze, wurden die Kartons der Kunsthistoriker:innen eher um schriftliche Ergänzungen erweitert. Obwohl Letztere die Verfügbarkeit von Fotografien im 19. Jahrhundert schätzten, da sie ihnen zu einer wissenschaftlichen Arbeitsgrundlage verhalfen und ihre Disziplin in den Rang einer Wissenschaft erhob, dienten die Reproduktionen vor allem der »Autopsie des Kunstwerks«⁷⁶².

Während unter der *epistemischen Tugend* des *geschulten Urteils* in den Naturwissenschaften in den 1960er Jahren erkannt wurde, dass ein Bild nur »natürlich« sei, »wenn es genauso durchsichtig wurde wie die Natur selbst«, und damit als Irrglaube bloßgestellt wurde, bestand in der Kunstgeschichte die Schwierigkeit, dass die Abbildungen eben kein Wissen vermitteln, sondern Stellvertreter sein sollten. Sie sollten lediglich die weit verstreuten Kunstobjekte auf den Arbeitstischen versammeln und in die Vorlesungssäle der Kunsthistoriker:innen hineinragen; es wurde danach gestrebt, nicht die Reproduktionen, sondern die darauf dargestellten Kunstwerke vergleichbar zu machen. Die Kunst- und Wissenschaftshistorikerin Lena Bader beschrieb, wie die Doppelfunktion der Bilder der Kunstgeschichte den Blick trübe – seien sie doch Gegenstand und Instrument der Untersuchung, des Vergleichs; daher fehle den Reproduktionen die Würdigung, zugleich »Begriffs- und Erkenntnisinstrumente«⁷⁶³ zu sein. Ihre Lesart und ihr Bildverständnis ist vor

760 Fleck, »Schauen, sehen, wissen (1947)«, 167 f.

761 Ebd., 165.

762 Napp, »Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten,« 40.

763 Bader, »Hat die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte keine ›Lust am Bild‹?« Siehe auch: Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert*.

dem Hintergrund der Ausweitung der Kunstgeschichte zu deuten, die sich der Bildwissenschaft anschließt und ebenso naturwissenschaftliche wie andere Bilder in den Blick nimmt.⁷⁶⁴ Diese erweiterte Sicht, dass Bilder wie Weimars fotografische Kunstreproduktionen ebensolche Erkenntnisinstrumente seien, wird auch noch in den kommenden Jahren Bestände und Bereiche aufzeigen, die neu in den Blick zu nehmen sein werden.

764 Diese Hinwendung wurde entscheidend geprägt durch die Forschungsstelle *Das technische Bild*, seit 2000 angesiedelt am Institut für Bild- und Kunstgeschichte der Humboldt Universität zu Berlin gemeinsam mit dem Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik (vgl. etwa Bredekamp u. a. (Hrsg.), *Das technische Bild*; Maar, *Iconic turn*; Rimmele u. a. (Hrsg.), *Bildwissenschaft und Visual Culture*; Bruhn und Hillnhütter (Hrsg.), *Bilder der Präzision*; Bredekamp u. a. folgend (Hrsg.), Schriftenreihe *Bildwelten des Wissens*).