

82 Sarah Kreiseler: Fotografische Aufnahmen islamischer Kunst am MK&G unter Justus Brinckmann

Im Dezember 1897 nahm Wilhelm Weimar (1857–1917) im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) seine erste Fotografie auf. Der gelernte Zeichner und Graveur war nach seiner Ausbildung und dem Besuch der Kunstgewerbeschule in Baden und Karlsruhe 1882 nach Hamburg gezogen und arbeitete seit 1883 für das Museum. Seitdem fertigte er Hunderte Reproduktionszeichnungen der Museumsobjekte an.¹

Ende des Jahrhunderts brachte er sich das Fotografieren autodidaktisch bei. Im Sommer 1898 bewilligte der Hamburger Senat dem MK&G 1.000 Mark, um eine fotografische Ausrüstung zusammenzustellen. Weimar begann alsbald mit Forschungsreisen zu bekannten Firmen für Kameras und Objektive, wie Zeiss in Jena oder Voigtländer in Braunschweig und beriet sich ausführlich. Er stellte eine Ausrüstung zusammen, die sowohl im Studio als auch bei Außenaufnahmen Verwendung fand.²

Bis 1915 nahm er über 2.700 Glasplattenegative im Rahmen seiner Anstellung auf, von denen sich heute rund 1.700 noch im MK&G befinden. Diese wiederentdeckten Glasnegative, die der Sammlung Fotografie und neue Medien zugeordnet sind, hat die Autorin in den letzten Jahren inventarisiert, digitalisiert und wissenschaftlich erschlossen.³ Bei diesen „Foto-Objekten“⁴ handelt es sich vornehmlich um sogenannte Reproduktionsfotografien, mit denen Weimar vor allem dreidimensionale Kunstobjekte der Museumssammlung dokumentierte. Bis zum Tod des Gründungsdirektors Justus Brinckmann (1843–1915) war er der einzige angestellte Zeichner und Fotograf am Haus; seine Art und Weise der bildlichen Erfassung prägte entscheidend das öffentliche Bild des Museums unter Brinckmann.

In diesem Artikel liegt das Augenmerk auf den Reproduktionsfotografien, auf denen Weimar islamische Kunstobjekte abbildete. Anhand von zwei Aufnahmen wird deren Inszenierung aufgezeigt. Neben den Objekten selbst geben sie Einblicke in das fotografische Handwerk um 1900. Darüber hinaus werden die alltäglichen Herausforderungen beim Fotografieren unterschiedlichster Materialien und Größen der Kunstobjekte beschrieben. Der Artikel vermittelt einen Überblick über die ersten Fotografien aus der Abteilung der Islamischen Kunst am MK&G und er zeigt auf, für welche Zwecke die Aufnahmen angefertigt worden sind.

Der erste angestellte Mitarbeiter des Museums, Wilhelm Weimar, wechselte nach über fünfzehnjähriger Erfahrung im Zeichnen von kunstgewerblichen Objekten 1897/1898 zur Fotografie. Die Entscheidung zum Medienwechsel erfolgte zum einen aufgrund von neu begonnenen Tätigkeiten Justus Brinckmanns, der auch für den Denkmalschutz in Hamburg zuständig war. Zum anderen entwickelte sich die Fototechnik

¹ Eine Kurzbiografie befindet sich unter anderem bei: Klemm 2004, 55–58.

² In Briefen berichtete Weimar dem Direktor über das Tagesgeschehen am MK&G, solange dieser auf Reisen war. So ist neben der Bewilligung der Gelder auch Weimars Euphorie über die Zusage und über das Zusammenstellen der Ausrüstung dokumentiert. 1903 beschrieb er auf Anfrage ausführlich seine Kameraausrüstung. Brief von Weimar an Brinckmann, 1.7.1898, Archiv MK&G, DirBr 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916. Brief von Weimar an Kalf, 27.11.1903, Archiv MK&G, DirBr 38, Denkmalpflege A | allgemein 1853–1904.

³ Im Rahmen des dreijährigen Forschungsprogramms PriMus-Promovieren im Museum, einer Kooperation der Leuphana Universität Lüneburg mit sechs Museen der Hamburger Region von 2017 bis 2019, wurden am MK&G 950 Glasnegative erschlossen und in der MK&G Sammlung Online zugänglich gemacht. In der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen* (6. Dezember 2019–19. Juli 2020), kuratiert von Sarah Kreiseler in Zusammenarbeit mit der Sammlungsleiterin Esther Ruelfs, wurden Themen der Reproduktionsfotografie ausgehend von den Glasnegativen Weimars vorgestellt.

⁴ Den Begriff des „Foto-Objekts“ führt Costanza Caraffa wie folgt ein: „Photo-objects are dynamic and unstable not only in their historical but also in their current dimension, and everything we do or say about them will make a further contribution to their formation and transformation“; Caraffa 2019, 11–32. Ihre Materialität weist Spuren auf, sodass die Arbeit mit ihnen zu Erkenntnissen führt, die über das Vor- und Abbildverhältnis und ihre ursprünglichen Funktion als Stellvertreter hinausreichen. Bei „Foto-Objekten“ werden die gesamten Objekte als Wissensträger angesehen.

5 | Brinckmann 1899, 79.

6 | Der Direktor des Schweizer Landesmuseums Heinrich Angst verfasst 1902 einen ersten, öffentlichen Artikel zu der Gründung und den Zielen des Verbandes. An dieser Stelle veröffentlichte er auch das Einladungsschreiben, das an eine „Anzahl von Museums-Direktoren“ mit folgendem Inhalt versandt wurde: „Erfahrungen, die wir Unterzeichneten und wohl alle unsere Berufsgenossen gemacht haben, führen uns zu dem Vorschlag eines ständigen Verbandes der leitenden Beamten öffentlicher Sammlungen zum Zwecke wechselseitiger Belehrung über alte und neue Fälschungen und über unlauteres Geschäftsgebahren im Bereiche ihres Sammlungsgebietes.“ Angst 1902, 426.

7 | Angst 1902, 430.

8 | Bei dem Diagramm 1 wurde die Verteilung aller bisher 950 erschlossenen Negative dargestellt. Rund zwei Drittel bilden Sammlungsobjekte des MK&G ab. Diese sind in Blautönen gehalten. Das Diagramm basiert auf der Zuordnung der Objekte zu Abteilungen im Jahr 2019 und stellt somit eine Momentaufnahme dar.

und das Druckgewerbe weiter, was zu kostengünstigeren Abbildungen führte.

Durch Brinckmann sollten Hamburgs Denkmäler in einem ersten Schritt schriftlich und in einem zweiten Schritt visuell dokumentiert werden. Brinckmann erläuterte 1899 sein Vorhaben: *„Hand in Hand mit dieser wissenschaftlichen Erschließung geht die bildliche. Nachdem der Assistent des Museums, Herr Wilhelm Weimar, sich durch gründliche Vorarbeiten photographisch geschult hatte, ist im Vorjahre auf Antrag des Museums eine außerordentliche Bewilligung zur Anschaffung eines vollständigen photographischen Apparates erfolgt und ein Atelier im Museum eingerichtet worden. Die Aufnahmen haben im Vorjahre begonnen und werden im laufenden Jahre fortgesetzt werden, damit wir alsbald wie möglich das bildliche Inventar in guten Negativen vollständig registrieren können.“*⁵

Ebenfalls 1898 traf erstmalig der von Brinckmann initiierte *Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebahren* im Oktober in Hamburg zusammen. Ziel war es, Fälscherwerkstätten und gefälschte Kunstobjekte zu identifizieren und durch kollegialen Austausch zu vermeiden, dass Fälschende ein Objekt mehreren Museen anboten.⁶ Auch hier spielte der Aufbau eines Fotoarchivs eine essenzielle Rolle. Neben intern herausgegebenen Mitteilungen, die gefälschte Kunstobjekte auflistend beschrieben, wurde festgelegt:

*„dass das [...] in Hamburg angelegte photographische Repertorium von Falschsachen systematisch vermehrt werden sollte, in der Meinung, dass den Mitgliedern gegen Ersatz der Auslagen Abdrücke zur Verfügung stehen.“*⁷

Zu Weimars Tätigkeit zählten die Aufnahmen der Sammlungsobjekte des MK&G, der Denkmalerfassung sowie der gefälschten Objekte für den Museumsverband; er war also am Aufbau aller drei Archive führend beteiligt. Unter den 1.700 Negativen, die sich im MK&G befinden, sind Motive aller drei Bereiche vertreten. Das heißt, Weimar ordnete seine Glasplattennegative kontinuierlich und chronologisch. Erst die davon erstellten Abzüge wurden den unterschiedlichen Archiven zugeordnet. Obwohl seine fotografischen Aufnahmebücher nur teilweise erhalten sind (für die Jahre von 1906 bis 1912), lässt sich anhand der chronologischen Nummerierung, die er auf den Negativen vermerkte, eine zeitliche Einordnung der Aufnahmen vornehmen. Gerade zu Beginn seiner Tätigkeit fertigte Weimar Aufnahmen für alle drei Archive in stetigem Wechsel an. Bei allen bisher erschlossenen 950 Negativen überwiegen jedoch die Aufnahmen von Sammlungsobjekten des MK&G (Abb. 1).⁸ Dies liegt unter anderem daran, dass rund 1.000 Glasplattennegative zu einem späteren Zeitpunkt im 20. Jahrhundert separiert worden sind. Dabei handelt es sich um die Aufnahmen der Denkmalerfassung, die heute im Staatsarchiv Hamburg verwahrt werden. Im MK&G verblieb lediglich ein Restbestand an Negativen dieses Archivs, darunter vor allem

Kircheninventar wie Kelche oder Abendmahlskannen. Diese Aufnahmen können bei einer schnellen Sichtung auch Objekte der Museumssammlung zeigen und erst durch Informationen aus den Aufnahmebüchern ist eine Zugehörigkeit zur Denkmalerfassung gegeben.

Neben den neu begonnenen Tätigkeiten Brinckmanns wurde der Wechsel hin zur Fotografie durch ein neu entwickeltes Bilddruckverfahren begünstigt.

Im Jahr 1880 entwickelte Georg Meisenbach die Autotypie. Bei dem Verfahren wurden die fotografischen Negative mit ihren kontinuierlichen Grautönen in ein Schwarz-Weißes Raster umgewandelt. Dabei simulieren unterschiedlich große Punkte lediglich die Grautöne der Fotografien. Das gerasterte Negativ wurde danach auf eine Druckplatte mit einer lichtempfindlichen Schicht kopiert und geätzt.⁹ Die Umwandlung einer Fotografie in ein Bild, das lediglich aus schwarzen Punkten bestand, ermöglichte deren Einbindung in die Druckpressen des Buchdrucks. Die Autotypie führte also Ende des

⁹ Schöttle 1978, 54.

950 Negative W. Weimars und deren Zuordnung zu den drei fotografischen Archiven unter J. Brinckmann

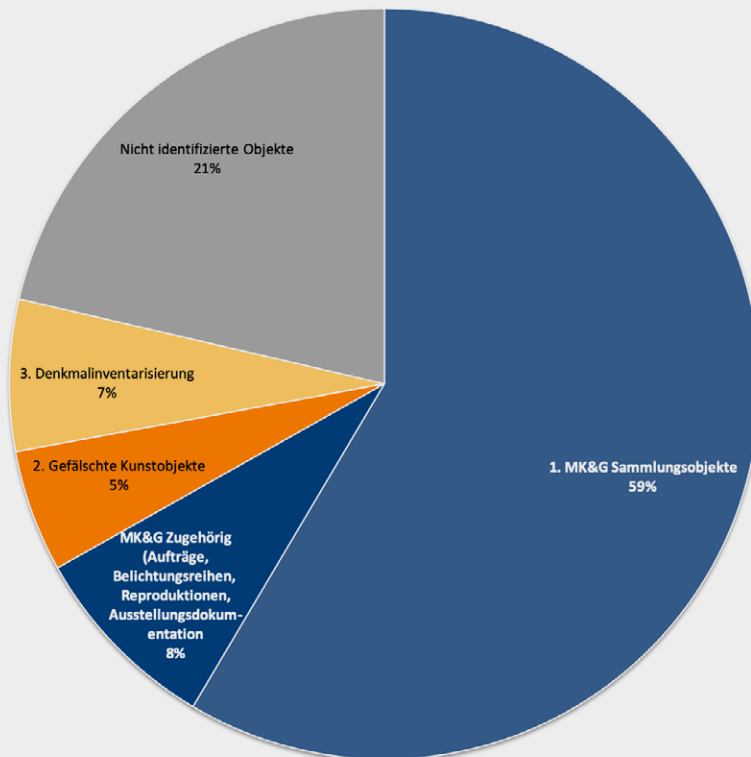


Abb. 1: Verteilung der 950 erschlossenen Glasplattennegative Wilhelm Weimars, 2019.

19. Jahrhunderts dazu, dass Fotografien nach deren Aufrasterung zusammen mit den Lettern des Buchdrucks gedruckt und Abbildungen kostengünstiger wurden. Da Brinckmann nur ein geringes Budget zur Verfügung stand, ist die Zeit- und Kostenersparnis, welche die Fotografie um 1900 mit sich brachte, ein weiterer Grund für den Medienwechsel.

Unter den Glasnegativen von Wilhelm Weimar befinden sich nur neun Platten, auf denen er nachweislich Objekte islamischer Kunst abbildete. Das entspricht weniger als zwei Prozent der Gesamtanzahl der erhaltenen Negative, die bisher erschlossen sind (Abb. 2). Die heutige Abteilung Islamische Kunst war damit (neben den Musikinstrumenten und der Grafiksammlung) unter Brinckmann fotografisch am wenigsten vertreten. Trotz der geringen Anzahl lässt sich anhand dieser Negative Weimars Arbeitsweise gut nachvollziehen. Des Weiteren vermitteln sie Brinckmanns Auswahlkriterien und zeigen, welche Objekte er wann dokumentieren ließ.

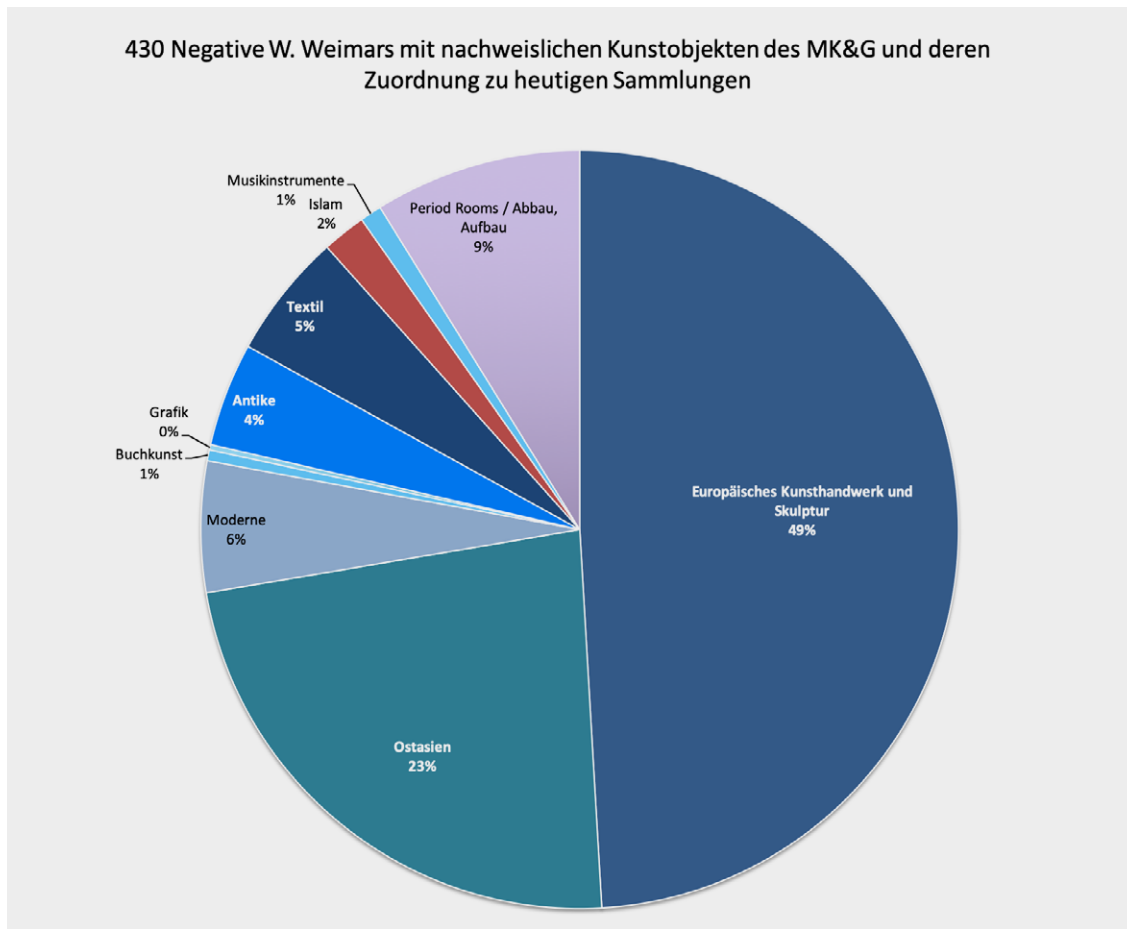


Abb. 2: Verteilung der abgebildeten Objekte in Relation zu den einzelnen Sammlungsbereichen des MK&G, 2019.

Bei der Betrachtung aller neun Negative fällt zuerst die Vielfalt der abgebildeten Sammlungsobjekte auf, welche Fliesen, Baudekore, ein Bucheinband, ein Epitaph sowie ein Messingbecken umfassten (Abb. 3).¹⁰ Außerdem erstreckte sich der Herstellungszeitraum der Fotografien beinahe über die gesamte fotografische Tätigkeit Weimars. Während er zwei Aufnahmen von mehreren Valencia-Fliesen bereits um 1899 erstellte, folgten weitere Objekte erst vereinzelt von 1904 bis 1908 und noch einmal von 1911 bis 1912. Weder anhand der Materialität, der Entstehungszeit oder der Herkunft der gezeigten Objekte noch an dem fotografischen Aufnahmedatum ist eine Schwerpunktsetzung im Aufbau der Sammlung oder ein spezifisches Muster der Erfassung zu erkennen.

Acht von neun Fotografien nahm Weimar in seinem kleinen Studio im Erdgeschoss des Museums auf. Anhand des 18 × 24 Zentimeter großen Negativs mit dem Teller aus Iznik¹¹ (Abb. 4) lassen sich nicht nur die Merkmale des Kunstobjekts nachvollziehen, sondern darüber hinaus gibt es Aufschluss, welche Hilfsmittel Weimar einsetzte, um das Objekt zu inszenieren und seinen Ansprüchen entsprechend festzuhalten. Das ausgewählte „Foto-Objekt“ zeigt dabei vor allem die Herausforderungen, eine gute Aufnahme herzustellen.

Den Teller aus Iznik zeigte Weimar in einer Einzelansicht und positionierte ihn zentral auf dem Bildausschnitt. Am oberen Ende schützte ein verschiebbarer Regler mit einer Spitze das Objekt vor dem Kippen. Um ein seitliches Wegrollen zu vermeiden, klemmte Weimar es zwischen zwei Keile. Sie liegen auf einem groben Holzbalken, der fast ein Viertel des Negativs einnimmt. Der Holzbalken wiederum liegt auf zwei querliegenden Balken, die der Erhöhung dienen und das Objekt an die Kameraposition anpassen. Des Weiteren liegt ein Zollstock, ebenfalls am untersten Rand und stark beschnitten, im Bildausschnitt.

10| Die Negative umfassen Aufnahmen von Valencia-Fliesen auf drei Platten: Negativ P2017.3.506 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.166.a–d, 1907.169.a–d; P2017.3.507 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.164, 1907.183; P2017.3.1808 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.160, 1907.161; Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan P2017.3.1359 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1908.472 (provisorische Erfassung), Bucheinband mit paradiesähnlicher Landschaft P2017.3.1466 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1894.27; tiefes Becken P2017.3.1814 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1906.576; vier Fenster (qamariya oder schamsiya) P2017.3.1861 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1908.48.a–d; Teller aus Iznik P2017.3.1873 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.492; Epitaph mit Grabinschrift P2017.3.2627 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1960.64.

11| Teller aus Iznik P2017.3.1873 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.492.



Abb. 3: Wilhelm Weimar, Glasnegative mit Objekten der islamischen Kunst, 17,8 × 23,8 cm, MK&G, Inv.-Nr.: (v.l.o.n.r.u.) P2017.3.506; P2017.3.507; P2017.3.1359; P2017.3.1466; P2017.3.1808; P2017.3.1814; P2017.3.1861; P2017.3.1873; P2017.3.2627.

12 Weimars Anspruch bestand darin, den Hintergrund mit dem Vordergrund harmonisch aufeinander abzustimmen. In einem Artikel schrieb er 1906: „Der Hintergrund wird sich der jeweiligen Grundfarbe des Objekts anpassen haben. Helle Objekte, mit oder ohne Farben, werden immer mit einem in warmem Grau gehaltenen Hintergrund künstlerisch zusammenklingen.“ Weimar 1906, 191. Bei seinen Reproduktionsfotografien war also der Hintergrund Teil der Inszenierung und die Objekte sollten nicht freigestellt, das heißt retuschiert, gezeigt werden.

Der Hintergrund setzt sich aus drei unterschiedlichen Strukturen und Ebenen zusammen. Während sich auf der linken Seite eine gemaserte Holzplatte befindet, ist auf der rechten Seite ein glattes Papier erkennbar. Oberhalb des Tellers wirkt der Hintergrund licht und besitzt weniger Schärfe. Ein leichter Schattenwurf rechts zeigt, dass das Licht nicht von oben, sondern von der Seite auf den Teller fiel.

Die Uneinheitlichkeit des Hintergrunds deutet auf die Schwierigkeit bei dieser Aufnahme hin.¹² Der weiße Teller mit der farbigen Glasur reflektiert das Licht stark, sodass selbst bei der Wahl der absorbierenden und matten Holzplatte im Hintergrund noch eine große Reflexion auf dem Spiegel ist. Der Teller ist rechts wesentlich heller; das Ornament des Tellers tritt weniger prägnant hervor als auf der linken Seite.

Anhand dieser Beschreibung zeigt sich, dass Weimar den größten Wert auf die Sichtbarkeit der Ornamentik legte, denn bei dem Teller verzichtete er darauf, Vordergrund und Hintergrund „künstlerisch zusammenklingen“ zu lassen. Trotz des uneinheitlichen Hintergrunds retuschierte er das



Abb. 4: Wilhelm Weimar, Glasnegativ eines Tellers aus Iznik, um 1908, 17,8 × 23,8 cm, MK&G, Inv.-Nr.: P2017.3.1873.

Negativ nicht (das Freistellen des Objekts wäre durch den Auftrag einer dickflüssigen Paste möglich gewesen). Der Schattenwurf und die Reflexion des seitlichen Lichteinfalls geben aber auch Aufschluss über die Tiefe des Objekts; die Formgebung ist ebenso gut nachvollziehbar wie die Ornamentik.

Der für den stark reflektierenden Teller ungünstige Lichteinfall verweist darauf, dass Weimar unter teils ungünstigen Bedingungen fotografierte. 1912 schrieb er in einem Artikel, dass er seine Aufnahmen:

„in einem erdgeschossigen, nach Norden gelegenen Zimmer ausführen mußte. Das Tageslicht konnte deshalb 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.“¹³

Fotografische Ateliers erhielten in der Regel Licht von oben und waren nach Norden ausgerichtet, sodass nie direkte Sonneneinstrahlung Schatten werfen, aber mit Hilfe von Jalousien der Lichteinfall reguliert werden konnte.¹⁴ Weimars Studio wurde hingegen nach dem Bau des Museum- und Schulgebäudes am Steintorplatz (an dem sich das Museum noch heute

¹³ Weimar 1912, 540.

¹⁴ Kroll 2013, 97–106; Buehler 1994.



Abb. 5: Wilhelm Weimar, Glasnegativ einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, um 1904, 17,8 × 23,8 cm, MK&G, Inv.-Nr.: P2017.3.1359.

15 | Ein Grundriss im *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe* von 1894 zeigt die Verteilung der Ausstellungsräume und in der Legende ist vermerkt, dass die Räume e. bis i. damals noch vom Botanischen Museum belegt waren, Brinckmann 1894, S. XVII und Beitrag von Jasmin Holtkötter, Abb. 3. Anhand der Beschreibung Brinckmanns zu den prekären Raumverhältnissen im Museum von 1905 lässt sich Weimars Studio auf den als Raum i. markierten festlegen, Brinckmann 1905a, 11. Dieses Indiz zeigt, dass sein Studio in keinem Fall den Idealbedingungen eines fotografischen Ateliers entsprach.

16 | Negativ einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, P2017.3.1359, MK&G, Inv.-Nr.: 1908.472 (provisorische Erfassung).

17 | Brinckmann 1894, S. XVII.

18 | Brinckmann 1905a; Brinckmann 1905b.

befindet) eingerichtet und diente noch 1894 als Ausstellungsraum.¹⁵ Die Wahl des wenig vorteilhaften Geschosses resultiert daraus, dass das MK&G im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nur Räume im Erdgeschoss bezogen hatte, während die oberen Stockwerke unter anderem der Gewerbeschule vorbehalten waren.

Größere Objekte nahm Weimar häufig in Ausstellungsräumen oder im Innenhof des Museums auf. Dies wird deutlich bei dem zweiten hier vorgestellten Negativ, welches eine Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan¹⁶ zeigt.

Diese 59 × 125 Zentimeter lange Baukeramik besteht aus drei einzelnen Platten, deren Glasur türkisblau ist. Das Grundmuster bildet sich aus dünnen Spiralranken, wobei eine dickere weiße Ranke aufgesetzt ist und die untere türkisblaue überlagert.

Weimar fotografierte das große Objekt in einer Waagerechten und ordnete es zentral in der Bildmitte an (Abb. 5). Eingefasst war die Keramik in einen einfachen Holzrahmen, der an zwei Holzbalken befestigt wurde. Diese durchschneiden in der Senkrechten das Negativ und der rohe Zustand des Holzes lässt vermuten, dass sie nur für die Aufnahme in dem Ausstellungsraum aufgebaut worden sind.

Neben diesen zusätzlichen Elementen zur im Vordergrund stehenden Keramik tritt eine Vielzahl von weiteren hinzu, die den Blick immer wieder ablenken. Im Hintergrund sind einzelne rankend geschmiedete Objekte links und oberhalb der montierten Baukeramik sichtbar. Sie werden Teil der Inszenierung auf dem Negativ aufgrund ihrer gut erkennbaren Form, denn Weimar fotografierte mit einer hohen Tiefenschärfe. Zugleich findet hier eine Wiederholung des Rankenornaments statt, welche vom Fotografen sicher ungewollt war. Diese Aufnahme entstand aller Voraussicht nach im Ausstellungsraum der großen Schmiedearbeiten, der sich nah dem Haupteingang befand.¹⁷ Er wurde vermutlich aus logistischen Gründen und aufgrund der Größe und Lichtverhältnisse für die Aufnahme ausgewählt.

Dieses zweite beschriebene Negativ verweist ebenfalls auf die herausfordernden Bedingungen bei der Herstellung von Reproduktionsfotografien kunstgewerblicher Objekte am MK&G. 1905 definierte Justus Brinckmann in einer Denkschrift zur Raumnot des Museums auch Weimars fotografisches Atelier und dessen Zugang über ein anderes Ausstellungszimmer als problematisch. Dabei verwies er auch auf den Umstand, dass im Studio überhaupt nur kleine Objekte aufgenommen werden konnten.¹⁸

Die Aufnahmen des Tellers im Studio und die der Baukeramik in einem Ausstellungsraum verbindet, dass Weimar beide Objekte in einer Ansicht den Betrachtenden zugewandt zeigt. Das Hauptaugenmerk bei der Vermittlung der Objekte liegt auf der Ornamentik. Während auch bei beiden Aufnahmen die Form sichtbar bleibt, vermittelt sich bei der Baukeramik nicht deren Funktionalität. Durch die Herauslösung aus

ihrem ursprünglichen Kontext und ohne zusätzliches Material, etwa einer Architekturaufnahme des Bauwerks, ist deren Funktion nur schwer nachvollziehbar, sei es in der Ausstellung oder auf der Fotografie.

Die Negative des Tellers und der Baukeramik geben Hinweise, wie und wo Weimar fotografierte, doch lassen sie noch keine Rückschlüsse zu, welchen Zweck die Aufnahmen erfüllten. Hier vorgestellt werden zwei Verwendungen von Weimars Fotografien. Zum einen dienten sie als Abbildungen in den von Brinckmann veröffentlichten Berichten, und zum anderen wurden auf Kartons montierte Abzüge im Museum genutzt.

Die jährlichen Berichte, welche die Direktoren der wissenschaftlichen Anstalten Hamburgs, wozu Museen, aber auch der Botanische Garten, das chemische Staatslaboratorium oder die Sternwarte zählten, verfassten, wurden gesammelt veröffentlicht. Während die Jahresberichte der anderen Anstalten knapp ausfielen, nutzte Brinckmann sie als ausführliches Veröffentlichungsorgan. Neben einem Abschnitt über die Verwaltung, einer tabellarischen Erfassung der Ausgaben sowie der Vermehrung der Sammlung stellte er Neuerwerbungen und Schenkungen des Jahres vor. Dieser Teil umfasste 30 bis über 70 Seiten. Seit der Einstellung Weimars als Zeichner am MK&G 1883 dokumentierten neben der schriftlichen Beschreibung auch Reproduktionsgrafiken, und

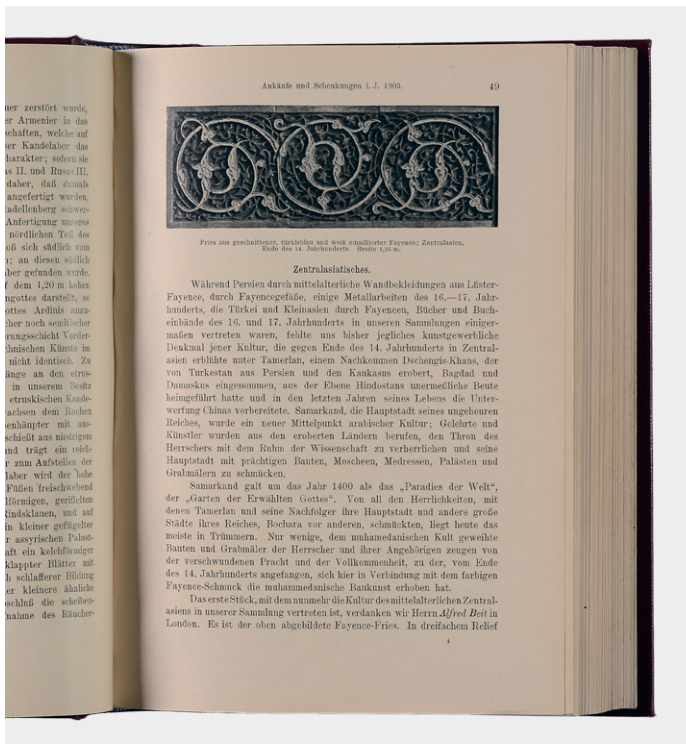


Abb. 6: Buchseite mit Autotypie einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, 24,5 × 17,0 cm, in: Jahrbuch 1904, 49.

19 | Siehe den Beitrag von Julius Bartholdt.

20 | Jahrbuch 1907, 99–100.

21 | MK&G, Inv.-Nr.: P2017.3.1455.

22 | Siehe den Beitrag von Julius Bartholdt, Abb. 3.

23 | Kohlhaussen 1930.

seit der Jahrhundertwende zunehmend Fotografien in Form von Autotypen, die Neuerwerbungen. Abschließend schrieb Brinckmann über wechselnde Ausstellungen, Vorträge am Museum, er berichtete von Besonderheiten wie Verkäufen großer Sammlungen oder Neuaufstellungen. Weiterhin gaben Auflistungen Aufschluss über die Zahl der Ausstellungs- sowie Bibliotheksbesuchenden.

Die Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan beschrieb der Direktor erstmalig in seinem Bericht von 1903. Weimars Aufnahme war der Beschreibung vorangestellt. Sie wurde stark beschnitten, sodass nur die Keramik ohne Holzrahmen oder Hintergrund zu sehen war (Abb. 6). Die waagerechte Ausrichtung der Keramik ist zum Negativ unverändert. Dieser Umstand verweist darauf, dass Brinckmann zu jenem Zeitpunkt nicht wusste, woher die Keramik stammte. Erst kurze Zeit später schickte ihm sein Kollege Friedrich Sarre (1865–1945) – seit 1904 Leiter der Islamischen Abteilung am Kaiser-Friedrich Museum in Berlin – eine Fotografie eines Zeitungsausschnittes, welche die Herkunft der Keramik belegte.¹⁹ Auf der Abbildung ist ein Mausoleum in Buchara, im heutigen Usbekistan, zu sehen. Das Fliesenfragment, welches das MK&G besitzt, befand sich senkrecht links oder rechts vom Eingang des Mausoleums. Brinckmann machte diese Zuordnung im Bericht 1906 bekannt, ohne die ihm vorliegende Abbildung drucken zu lassen.²⁰ Es existiert jedoch ein Negativ Weimars²¹ und ein davon hergestellter Kontaktabzug des Zeitungsausschnittes im MK&G, der heute im Büro der Abteilung Islamische Kunst verwahrt wird.²²

Da Weimars Aufnahme der Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan um 1904 entstand, liegt deren Funktion recht eindeutig in der Abbildung für den Bericht von 1903, der jahresrückwirkend herausgegeben wurde. Weimar folgte also einem Auftrag Brinckmanns, welcher eine großzügige Schenkung nicht nur durch eine ausführliche Beschreibung, sondern auch durch eine Abbildung honorierte.

Der Teller aus Iznik findet sich hingegen in keinem Jahresbericht oder in einer zeitnah nach der Aufnahme herausgegebenen Publikation. Erst 1930 wurde er in einer Publikation über *Islamische Kleinkunst* abgebildet, jedoch neu vor einem schlichten Hintergrund aufgenommen.²³

Neben den fotografischen Abbildungen in Publikationen wurden Abzüge museumsintern verwendet. Die Abzüge, die das gleiche Format wie die Negative (18 × 24 Zentimeter) besitzen, wurden auf größere, meist dunkelgraue Kartons montiert. Diese boten und bieten zum Teil bis heute einen ersten visuellen Zugang zu musealen Objekten. Die Größe der Kartons bietet Platz für Beschriftungen und schützte die Abzüge, die um die Jahrhundertwende auf einem dünnen, sich wellenden Papier abgezogen worden sind.

Auf dem Fotokarton der Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan sind nur wenige Informationen vermerkt. Eindeutig wurde Weimars Aufnahme auf diesem Karton montiert.

Das zeigt sich direkt in dem mittig angeordneten Abzug, der zwar beschnitten wurde, bei dem der Ausstellungsraum aber noch erkennbar bleibt (Abb. 7). Zudem ist über dem Abzug rechts oben eine Nummer vermerkt, welche die Negativnummer bezeichnet. Unterhalb des in ein Rechteck eingefassten Abzugs befinden sich zwei weitere Nummern. Links steht die Inventarnummer der Baukeramik und rechts eine weitere Negativnummer, die auf eine zweite, später erstellte Aufnahme verweist. Da beide mit einem Kugelschreiber notiert worden sind, erfolgte die Ergänzung frühestens Mitte des 20. Jahrhunderts. Interessant sind die Markierungen auf dem Abzug und die Bleistiftbeschriftung, denn sie weisen Weimars Handschrift auf. Am untersten Rand des Kartons vermerkte er „Breite in nat. Größe: 1,16 m“. Auf dem Abzug selbst markierte er mit feinen, geraden Linien den Bildausschnitt für den Abdruck. In einer zweiten Abmessung verwies er auf die vorzunehmende Verkleinerung des ausgewählten Ausschnittes auf 120 Millimeter. Dies entspricht der Breite der Autotypie in dem erwähnten Bericht über die Neuerwerbungen.



Abb. 7: Wilhelm Weimar, auf Karton montierter Silbergelatineabzug einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, um 1904, 23,6 × 32,0 cm, Archiv MK&G.

24 | Jahrbuch 1893, 26–28; Kreiseler 2018.

25 | Es befinden sich Abzüge aus dem Musée du Louvre, Musée de Cluny, dem British Museum, dem Museum für Islamische Kunst Berlin, aus der Privatsammlung Alfred Beits, Objekte, die in der Ausstellung *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* 1910 in München gezeigt wurden, sowie farbige Lithografien aus der Zeitschrift *Kunst und Gewerbe* unter den Fotokartons. Viele von diesen besitzen keinerlei Objekt- oder Sammlungsangaben, sodass eine Zuordnung nicht ohne weitere Recherche erfolgen kann.

26 | Dies zeigt sich daran, dass drei von Weimar abgebildete Objekte auch heute Teil der permanenten Ausstellung sind. Sowohl die Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, der Teller aus Iznik als auch ein tiefes Becken (MK&G, Inv.-Nr.: 1906.576) sind seit April 2015 als Teil der Dauerausstellung im 1. Stock ausgestellt.

27 | Klemm 2004, 220.

28 | Brinckmann 1894, S. III–VIII.

29 | Zur Ankaufspolitik siehe den Beitrag von Anja Breloh.

Diese Hinweise lassen vermuten, dass der Karton vor einer internen Nutzung im Museum den Zweck eines Klischees für die Druckerei erfüllte, den diese für die Herstellung des Jahresberichtes benötigte. Erst in einem zweiten Schritt wurde dieser Fotokarton also im Museum weiterverwendet und hat sich bis heute erhalten. Da nicht auf allen die Angaben der Größe oder des Bildausschnittes zu finden sind, nehme ich an, dass sie für unterschiedlichste Zwecke – nicht nur als Druckvorlage, sondern zum Teil lediglich für die interne Arbeit – angefertigt worden sind.

Neben den Inventar- und Eingangsbüchern und einem Zettelkatalog, den Brinckmann in den 1890er Jahren in doppelter Ausführung anzulegen begann,²⁴ bildeten die Fotokartons ein weiteres Ordnungssystem und Zugang zur Museumsammlung. Während die Inventarbücher und die nachfolgend erstellten Karteikarten zentral aufbewahrt werden, befanden und befinden sich die Hängeregisterschränke mit den Fotokartons in den Büros der einzelnen Sammlungsleiter*innen. Eine Ordnung erfolgt nach individuellen Kriterien. Oft wurden die Fotografien nach Material der gezeigten Objekte geordnet, aber auch nach kunsthistorischen Epochen, nach Herkunft oder nach Eigen- und Fremdbesitz sortiert.

Von den neun Negativen, die Weimar von Objekten islamischer Kunst anfertigte, befinden sich fünf historische Fotokartons aus seiner Schaffenszeit sowie ein neuerer, der noch auf Weimars Negativnummer verweist, in den Hängeregistern der Abteilung der Islamischen Kunst. Darunter ist auch ein Kontaktabzug des Tellers aus Iznik, sodass Weimars Aufnahme intern genutzt wurde. Nur die drei Fotografien der Valencia-Fliesen befinden sich zurzeit nicht unter den Fotokartons dieser Abteilung. Sie waren dem Europäischen Kunsthandwerk und Skulpturen zugeordnet, sodass sich auch die historischen Fotokartons noch dort befinden könnten. In den Hängeregistern ist auch eine Rubrik Fremdbesitz, in der Abbildungen anderer Sammlungen und Museen zusammengefasst sind.²⁵

Objekte der islamischen Kunst erfasste Weimar in seinen Fotografien in überschaubarem Umfang. Bei den lediglich neun Aufnahmen hielt er sehr unterschiedliche Objekte fest, die zum Teil einen hohen Stellenwert innerhalb der Sammlung einnehmen.²⁶ Werden nur die Objekte auf den neun Negativen, deren Herkunft oder Herstellungszeit betrachtet, wird die Aussage David Klemms bekräftigt, dass diese Abteilung weniger systematisch aufgebaut und stattdessen durch Gelegenheitsankäufe gewachsen sei.²⁷ So ergänzten zum Beispiel keramische Objekte aus anderen Teilen der Welt Brinckmanns Sammelschwerpunkt der europäischen Keramik; im 19. Jahrhundert befanden sich in der Ausstellung all jene Objekte Seite an Seite, da die Aufstellung zunächst nach materiellen und nicht nach kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten erfolgte.²⁸ Allein aus der Auswahl der abgebildeten Objekte auf den Negativen lässt sich jedoch kaum eine Aussage zur Ankaufspolitik oder Sammelstrategie Brinckmanns treffen.²⁹

Vielmehr gibt die Untersuchung der Aufnahmen Aufschluss über die Verhältnisse beim Fotografieren selbst und über die Verwendung der Abzüge. Anhand der zwei beschriebenen Negative, auf denen der Teller aus Iznik und die Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan abgebildet sind, zeigt sich, dass der Fokus der Aufnahmen auf der Vermittlung der Ornamente lag. Zugleich war jeweils die Form nachvollziehbar, jedoch, wie bei der Baukeramik, nicht deren Funktion. Die Fotografien vermitteln also auch die Objektivität im Gegensatz zu anderen Standardwerken des 19. Jahrhunderts.³⁰

Darüber hinaus wird auf den zwei Negativen erkennbar, dass Weimar an mehreren Orten im Museum seine Aufnahmen tätigen musste. Dieser Umstand resultierte aus dem kleinen Fotoatelier und den wenig idealen Lichtverhältnissen. Der Raummangel im Museum, den Brinckmann 1905 detailliert in zwei Denkschriften veröffentlichte, führte dazu, dass Weimars Anspruch an seine Aufnahmen nicht immer umgesetzt werden konnte. Denn eigentlich hatte der gelernte Zeichner und Graveur über Jahrzehnte gelernt, die Objekte in Szene zu setzen und legte viel Wert auf einwandfreie Negative. So beendet er seinen Artikel über das Aufnehmen von kunstgewerblichen Objekten im Kamera-Almanach von 1906 wie folgt:

„Die kurzen, in allgemeinen Umrissen gehaltenen Winke aus der Praxis dürften Veranlassung sein, bei den Vorbereitungen zu einer kunstgewerblichen Aufnahme keine Zeit und Mühe zu scheuen. Durch die hier geübte denkbar größte Sorgfalt und Genauigkeit, verbunden mit feinfühligem Auge wird ein fehlerfreies Negativ erzielt; die größte Freude der Dunkelkammerarbeit.“³¹

Diese angewendete Sorgfalt kam wiederum dem Anspruch des Direktors nach, der qualitativ-hochwertige Abbildungen der Objekte „insbesondere auch ihrer stofflichen Eigenart, mit voller Klarheit der Formen und der ornamentalen Einzelheiten“³² forderte.

Abzüge und Abdrucke der Negative wurden zum einen in Publikationen wie den Jahresberichten und zum anderen in intern genutzten Ordnungssystemen wie den dezentralisierten Fotokarton-Konvoluten verwendet.

Die Auswertung der chronologischen Reihenfolge aller Glasnegative im Abgleich mit Abbildungen in den Jahresberichten zeigt, dass Weimar viele seiner Aufnahmen für die Vorstellung der Neuerwerbungen anfertigte. Das heißt, die Herstellung von Reproduktionsfotografien für Brinckmanns Veröffentlichungen, wozu neben den Berichten auch einzelne Artikel und Monografien zählten, gehörte zu Weimars fotografischen Haupttätigkeiten ab 1898. Zum Teil ließ Brinckmann von den Negativen auch Glasdiapositive für seine Vorträge anfertigen.³³

Die vorgestellten Fotokartons waren hingegen einer internen Nutzung vorbehalten. Das einheitliche Format der Kartons bot und bietet bis heute einen ersten bildlichen

30 | Jones 1987.

31 | Weimar 1906, 195.

32 | Brinckmann 1894, S. I.

33 | Von den hier vorgestellten neun Negativen der Objekte islamischer Kunst konnten bisher keine Glasdiapositive gefunden werden. Stattdessen benutzte Brinckmann bei den Vorträgen zu islamischer Kunst Dias, die Architektur und Baukunst zeigen. Siehe den Beitrag von Natalie Kraneiß.

34 | Weimar 1912, 540.

Eindruck auf die gezeigten Kunstobjekte. Sie machen eine Sammlung mobiler und zugleich flexibler, indem sie eine Objektvielfalt auf ein Format und ein Medium reduzieren, das handlich ist. Dabei wurden diese Fotokartons in der Vergangenheit als Stellvertreter für die abgebildeten Objekte behandelt. Weimar und andere Zeitgenossen versprachen sich von Fotografien um 1900 „ein getreues Abbild der Natur“ wiedergeben zu können wobei „eine ‚verbessernde‘ oder ‚verschönernde‘ Zwischenhand“ ausgeschlossen werden musste.³⁴ Erst in den letzten Jahren findet eine Neubewertung und Wiederentdeckung solcher „Foto-Objekte“ statt, die weit mehr sichtbar machen als die abgebildeten Kunstobjekte, wie an den vorgestellten Negativen und Fotokartons gezeigt werden konnte.

ANGST 1902

Heinrich Angst, Der Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen, in: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns (Hamburg 1902)

BRIEF 1898

Brief, W. Weimar an J. Brinckmann, 1.7.1898, Archiv MK&G, DirBr 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916

BRIEF 1903

Brief, W. Weimar an J. Kalf, 27.11.1903, Archiv MK&G, DirBr 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904

BRINCKMANN 1894

Justus Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes (Hamburg 1894)

BRINCKMANN 1899

Justus Brinckmann, Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 16 (Hamburg 1899)

BRINCKMANN 1905a

Justus Brinckmann, Beobachtungen und Betrachtungen über die Raumnot des Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Folgen (Hamburg 1905)

BRINCKMANN 1905b

Justus Brinckmann, Zweite Denkschrift über die räumlichen Verhältnisse und Bedürfnisse des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe [Gedr. als Handschrift] (Hamburg 1905)

BUEHLER 1994

Otto Buehler, Atelier und Apparat des Photographen: praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten [...] (1869) (Hannover 1994)

CARAFFA 2019

Costanza Caraffa, Objects of Value. Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive, in: Julia Bärnighausen u. a. (Hrsg.), Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives (Berlin 2019) 11–32

JAHRBUCH 1893

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 10 (Hamburg 1893)

JAHRBUCH 1907

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 24 (Hamburg 1907)

JONES 1987

Owen Jones, Grammatik der Ornamente. Illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente (1856) (London 1987)

KLEMM 2004

David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg 1930)

KREISELER 2018

Sarah Kreiseler, Between Re-Production and Re-Presentation. The Implementation of Photographic Art Reproduction in the Documentation of Museum Collections Online, in: Open Library of Humanities 4/2, 2018 <<https://doi.org/10.16995/olh.273>> (8.3.2021)

KROLL 2013

Karl Kroll, Die k. k. graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien 1906, in: Maren Gröning – Ulrike Matzer (Hrsg.), Photographie als Wissenschaft. Positionen um 1900, Photogramme (München 2013)

SCHÖTTLE 1978

Hugo Schöttle, DuMont's Lexikon der Fotografie. Foto-Technik, Foto-Kunst, Foto-Design (Köln 1978)

WEIMAR 1906

Wilhelm Weimar, Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände, in: Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, Bd. 2 (Berlin 1906)

WEIMAR 1912

Wilhelm Weimar, Photographische Aufnahmen von Pflanzen und Blättern bei durchfallendem Tageslicht, in: Photographische Korrespondenz. Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproduktionstechnik, Bd. 49 (Leipzig 1912)