

## Sites of Materiality and Technology

Bilder fallen nicht  
vom Himmel. Über die  
verborgene Infrastruktur  
der Kunstreproduktion

Dr. Franziska Lampe  
Zentralinstitut für Kunstgeschichte München  
[f.lampe@zikg.eu](mailto:f.lampe@zikg.eu)

# Bilder fallen nicht vom Himmel. Über die verborgene Infrastruktur der Kunstreproduktion

Franziska Lampe

Technisches Wissen war, wie generell in der Industrie und im Handwerk, das Hauptkapital der modernen Reproduktionsanstalten. Es nimmt daher nicht Wunder, dass das 1877 im Deutschen Kaiserreich gegründete Patentamt zunehmend mit chemischen, technischen, mechanischen oder elektrischen Weiterentwicklungen oder Neuerfindungen aus dem Bereich der Fotografie und Reproduktion überflutet wurde (Europäisches Patentamt München, Verzeichnis der erteilten Patente, G 3 DE 311). Die Fortentwicklung auf diesem Markt ist Ausdruck eines enormen internationalen Wettstreits in Zeiten der Hochindustrialisierung und imperialen Expansion. Im Zentrum standen dabei Unternehmen, die sich auf die Reproduktion von Kunstwerken spezialisiert hatten, wie etwa Adolphe Braun und Eugène Druet in Frankreich, die Fratelli Alinari oder Giacomo Brogi in Italien, Josef Löwy in Österreich, Franz und Edgar Hanfstaengl und Friedrich Bruckmann in Deutschland oder Benrido in Japan. Die unzähligen Errungenschaften auf dem Gebiet der Fotografie wurden von Anfang an von einer breiten Öffentlichkeit begleitet, in der das neue Wissen auf Technikausstellungen und -messen oder in Form von Handbüchern und Fachmagazinen präsentiert und diskutiert wurde (Wolf 2018; vgl. u. a. *Photographische Correspondenz* und weitere Repositorien zu früherer Fotoliteratur). Wiederhall fanden die immer ausdifferenzierteren Fototechniken auch im populären Genre der Scherzfotografie, die beispielsweise Anleitungen zur Manipulation von Negativen gab (vgl. Schnauss 1906) – wie in der Kombination aus einer antikisierenden Büste mit einem modernen Frauenkopf in **Abb. 1**.

## Die Werkstatt als Ort von Geheimnissen und die Öffentlichkeit der Fotografie

Stand auf der einen Seite eine enorme öffentliche Partizipation am Fotografischen, blieb im Geschäftsbereich auf der anderen aber das detaillierte Wissen über die genaue Umsetzung der Technik und Anwendung der Rezepturen in den Werkstätten, Ateliers und Studios in der Regel unbekannt. Einer der Hauptgrün-



**Abb. 1** | G. B. Bradshaw & Co., Durch Kombinationsdruck entstandenes Büstenbild, ca. 1893. Schnauss 1906, S. 146

de waren Lizenzen und weitere kostspielige Investitionen und Kooperationen, welche die um Aufträge konkurrierenden Firmen durch ihre Produkte amortisieren mussten. Ein Blick in Arbeitsverträge des Münchner Bruckmann Verlags belegt beispielhaft, wie hoch dieses Wissen als immaterielles Gut geschätzt wurde. Neben Paragraphen, die üblicherweise Arbeitszeit oder Vergütung regeln, ist den meisten Verträgen der technischen Abteilung auch ein Passus zur Geheimhaltung beigelegt. Ein Hinweis auf die Verpflichtung zu „strengster Verschwiegenheit“ findet sich schon im Vertrag eines Mitarbeiters, der in den Prozess der Woodburytypie eingebunden war (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Verlagsarchiv Bruckmann, 274, Vertrag Ernst Friedlein, 15. Februar 1874).

Auch die Verträge für Mitarbeiter, die etwas später mit der Herstellung des Edeldruckverfahrens, der Platinotypie, betraut waren, werden verpflichtet, „[d]ie in der Artistischen Anstalt der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft erlangten technischen Fertigkeiten und gesammelten Erfahrungen [...] keiner dritten Person, welche daraus Nutzen ziehen könnte,“ zu verraten (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Verlagsarchiv Bruckmann, 274, Vertrag Georg von Grafenstein, 1. Juli 1884). Die Hinweise auf die Geheimhaltung werden mit der Zeit immer ausführlicher, indem dezidiert das handwerkliche Tun und die damit verbundene Erfahrung als besonders schützenswert hervorgehoben wird. Die Pflicht zur Verschwiegenheit in Form einer eidesstattlichen Versicherung, die offenbar an das *tacit knowledge* gebunden wurde, wird auch an einem weiteren Beispiel deutlich: „Herr Ferdinand Renner wird durch die Verlagsanstalt in das Geheimnis eingeweiht, das unter dem Namen Mezzotinto bei ihr eingeführte Verfahren auszuüben, um speziell die Drucke auf der für dieses Verfahren gebauten Maschine herzustellen. Herr Renner verpflichtet sich, alle Kenntnisse, welche er bei dieser Tätigkeit über das Verfahren und die dazu nötigen Maschinen erlangt, [...] unverbrüchlich gegen jedermann zu wahren und niemand und nirgends darüber Mitteilung zu machen. Für getreuliche

Einhaltung dieses Versprechens verpfändet er auch sein Ehrenwort.“ (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, Verlagsarchiv Bruckmann, 275, Vertrag Ferdinand Renner, 30. März 1904).

Der vorliegende Beitrag widmet sich einer bislang wenig beleuchteten, jedoch zentralen Frage zur Praxis kunsttechnischer Reproduktion: Was geschieht in jenen oft institutionell verankerten, spezialisierten Ateliers, Studios und Werkstätten, in denen unterschiedlich ausgebildete Fachkräfte mit hochdifferenzierten Techniken arbeiteten – häufig ein Leben lang, nicht selten über mehrere Generationen hinweg. Diese Reproduktionsanstalten waren nicht nur Produktionsorte, sondern fungierten zugleich als Ausbildungsstätten, in denen praktisches Wissen an jede neue Generation von Werkträgern weitergegeben wurde. Trotz der langen Forschungsgeschichte zu Reproduktionstechniken ist erstaunlich wenig über diese konkreten materiellen, technischen und sozialen Produktionsbedingungen bekannt. Dass dieses Wissen nur schwer zu rekonstruieren ist, liegt auch daran, dass kaum etwas davon nach Außen drang. Aber auch wenn es durch die zahlreichen publizierten Quellen der Fotogeschichte verfügbar war, wurden solche Kontexte selten in die kunsthistorische Forschung einbezogen. Mehrere Studien – insbesondere zum Zusammenspiel von Fotografie und Skulptur (Dobbe 2007; Ausst.kat. 2010; Ausst.kat. 2020) – haben den diskursiven Rahmen zur Reproduktion bearbeitet. Der Schwerpunkt lag jedoch meist auf bildtheoretischen und mediengeschichtlichen Fragestellungen oder der Fokus war auf künstlerische Fotografie von Skulpturen gerichtet. In weiteren Untersuchungen zum Themenkomplex der Reproduktion (vgl. Wilder 2009; Caraffa 2010; Buddeus/Mašterová/Lahoda 2017; Hamill/Luke 2017; Altinoba/Männig 2020; Bärnighausen u. a. 2020; Dmitrieva u. a. 2022) stehen hingegen die Entstehungskontexte bzw. die Materialitäten verstärkt im Mittelpunkt.

Dieser Text versteht sich daher als ein Vorschlag zur Erweiterung des Forschungsfeldes: Er plädiert für eine Hinwendung zu den *sites of reproduction*, also zu jenen Orten, Verfahren und Objekten, die selbst



**| Abb. 2 |**  
Belüftungsvorkehrung  
und Reinigung des  
Atelier-Glasdaches  
von Schnee.  
Eder 1893, S. 12

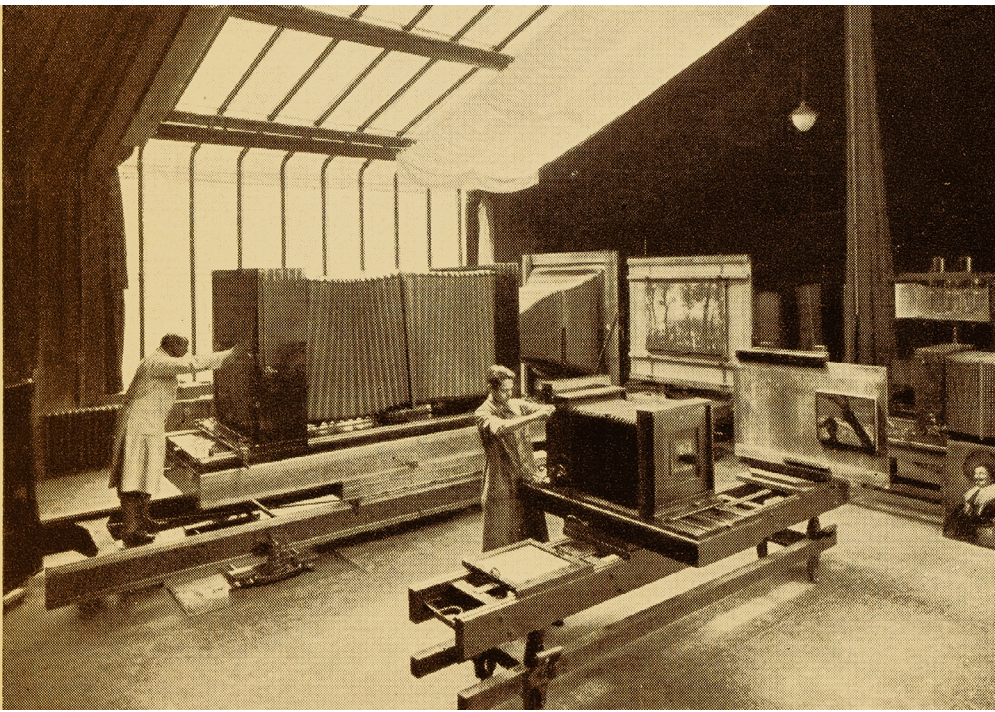
Auskunft über die Wissens- und Arbeitskulturen der Reproduktion geben können. Damit eröffnet sich eine neue Perspektive, die das kunsthistorische Verständnis technischer Bildherstellung erweitert. Anhand eines Zooms vom Großen ins Kleine erfolgt in drei Abschnitten ein Verflechtungsversuch, zunächst zu Rahmenbedingungen von fotografischen Ateliers, dann zu Retuschen in der Herstellung und dem fertigen Reproduktionsergebnis selbst. Dabei steht die Skulptur unter besonderer Beobachtung.

### **In-Site, Out-Site: Fotografische Ateliers für die Reproduktion von Kunst**

Berichte über neue Foto-Ateliers oder fotografische Anstalten gehörten zum festen Repertoire von Handbüchern und Fachzeitschriften. Ungezählt sind die detailgetreuen Beschreibungen, die sowohl von Amateuren als auch von etablierten Fotografen und Fotounternehmern verfasst wurden (vgl. Prümm 1870; Ungerer 1898; Vogel 1898). Es entstanden umfangreiche Standardwerke in vielfachen Auflagen (Buehler 1869; Eder 1893), die speziell über Atelier, Labor und Apparate des Fotografen berichten. Ab den 1880ern, maßgeblich bedingt durch die Etablierung neuer Druckverfahren, nimmt die Zahl an Reproduktions-

anstalten für Kunst rasant zu, bzw. die bestehenden Bildunternehmen bauen neue, größere, effektivere Produktionsstätten. Die fotografische Reproduktion von Kunstwerken stellte die etablierten Atelierkonventionen des 19. Jahrhunderts vor besondere Herausforderungen, denn die ohnehin schon hohen Anforderungen an die Ausstattung **| Abb. 2 |** (z. B. belüftete Glasdächer, Sonnensegelsysteme) steigerten sich mit den immer spezielleren Bedürfnissen, um Zeichnungen, Gemälde oder Skulpturen aufnehmen zu können. Jede Gattung hatte ihre Eigenheiten. Diese Entwicklung spiegelt sich wiederum in einer Zunahme an Artikeln zu Reproduktionsateliers von Kunstanstalten (Hupfaut 1894; Goebel 1900; Klein 1900), die gleichzeitig als Werbestrategie und öffentlichkeitswirksame Selbstverortung dienten (z. B. Verlagsanstalt F. Bruckmann 1900).

Eine besonders ausführliche Beschreibung der technischen und baulichen Beschaffenheiten fotografischer Ateliers findet sich – eigentlich naheliegend – in einem Handbuch für Architekten, die für den Bau solcher Gebäude zuständig waren (Gaedicke/Stolze 1902, 25–48). Bei den großen Reproduktionsanstalten war es üblich, dass die Glashäuser auf das oberste Stockwerk aufgesetzt wurden, um hier optimal das Licht ausnutzen zu können; je nachdem,

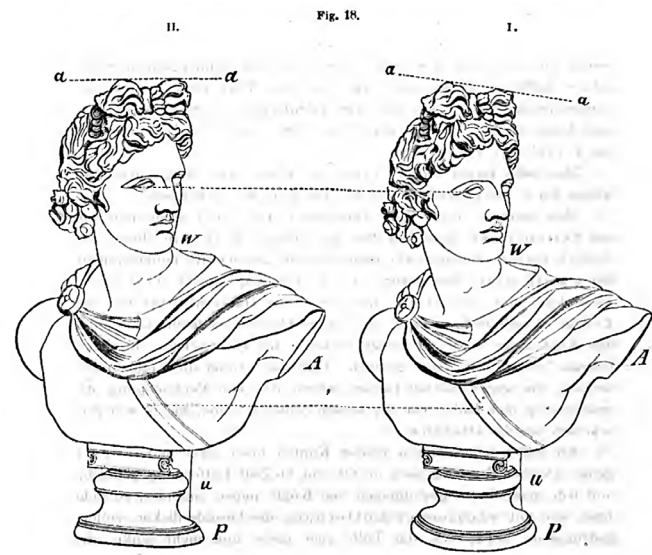


**| Abb. 3 |** Unbekannter Fotograf, Photographisches Atelier des Kunstverlags Hanfstaengl, o. J. Franz Hanfstaengl (Hg.), Hanfstaengl-Drucke. Große farbige Wiedergaben nach Bildwerken alter und neuer Kunst, München 1938, S. 3

was fotografiert, belichtet oder auskopiert wurde, war unterschiedlich einfallendes natürliches Licht notwendig. Die exponierte Lage führte allerdings zu oft geringem Druck in den Wasserleitungen; Wasser wurde aber dringend für die Dunkelkammern und Laboratorien benötigt. Ein weiterer Nachteil war, dass es zu starken Erschütterungen durch die in den unteren Geschossen arbeitenden Maschinen kam, die bei den damals noch üblichen längeren Belichtungszeiten zu erheblichen Unschärfen führten. Eine vielfach genutzte Lösung war eine Abfederung des gesamten Aufnahmeblocks zum Boden hin **| Abb. 3 |** oder eine sogenannte „Schwingkamera“, die auf parallelen Balken mit dem Objektträger an einem Kettensystem an der Atelierdecke aufgehängt wurde (Gaedicke/Stolze 1902, 35f.).

Gemälde wurden bis in die 1910er Jahre – und solange es Museumsdirektoren erlaubten – bevorzugt in direktem Sonnenlicht aufgenommen, weshalb sich in zahlreichen Ateliers auch Belichtungsterrassen mit Schienen befanden, auf die Aufnahmestativ und Kamera geschoben werden konnten. Zusätzlich waren für die Gemäldereproduktion vermehrt mobile Drehscheiben mit integrierten Dunkelkammern im Einsatz (Lampe 2024). Die Grenzen zwischen Atelier („In-Site“) und Außenraum („Out-Site“) begannen, immer mehr zu verschwimmen. Die Skulptur,

obgleich sie seit der fotografischen Frühzeit immer experimentell eingebunden worden war (Batchen 2010), war ursprünglich ein randständiges Motiv der fotografischen Reproduktionsanstalten. Sie fand erst



Es sind zwei Aufnahmen eines Apollokopfes\*). Vorgestreckte Hände

\*) Beide wurden, um der treuen Wiedergabe sicher zu sein, photoxylographisch auf Holz übertragen. Die Reproduktion macht freilich nicht den effectvollen Eindruck des Originals. Sie ist jedoch dem aufmerksamen Beschauer genügend verständlich.

**| Abb. 4 |** Zwei Aufnahmen einer Apollobüste. Illustration in: Vogel 1870, S. 253

sukzessive Eingang in deren kommerzielle Portfolios und Verkaufskataloge (in Drucken und Zeichnungen zirkulierte sie hingegen als gefragtes Bildwerk schon lange zuvor). So erklärt sich auch, warum sich Hinweise auf die ‚richtige‘ Aufnahme von Skulpturen häufiger und eher beiläufig in Beschreibungen von fotografischen Porträtaufnahmen finden | **Abb. 4** |, in denen in Analogie zur menschlichen Figur exakte Positionierungen formelhaft vorgerechnet wurden (Vogel 1870).

Skulpturen oder andere dreidimensionale Objekte wurden, so sie mobil waren, im Atelier und vermehrt auch mit dem Einsatz von künstlichem Licht aufgenommen. Die Frage, wie Skulpturen adäquat reproduziert werden können, beschäftigt die Kunstgeschichte und Archäologie seit ihren Anfängen als wissenschaftliche Disziplinen (u. a. Wölfflin 1896; 1897). Die Übertragung verschiedener Ansichten, Dimensionen und Materialien dreidimensionaler Objekte in ein zweidimensionales Bild war stets Gegenstand methodischer Überlegungen, technischer Entwicklungen und fachlicher Debatten. Mit dem steigenden Interesse an fotografischen Reproduktionen von Skulpturen, die mit der Institutionalisierung der genannten Fächer einherging, forderte die erweiterte Produktpalette auch einen erweiterten und flexibleren Aufnahmeprozess. Es ergaben sich – auch durch die technische Weiterentwicklung von mobilen Werkstattelementen – immer mehr Möglichkeiten von provisorischen Aufbauten direkt vor Ort: Ein Museumsraum wurde zum Studio, ein Skulpturensockel zum fotografischen Tisch, das Atelier des Künstlers zur Objekthütte. Vor allem aber wurden Skulpturen und Plastiken dort aufgenommen, wo sie in ihre ‚natürliche‘ Umgebung eingebunden waren: in antiken Stätten, in und an Kirchen und Palazzi, im öffentlichen Raum. | **Abb. 5** |

Skulpturenfotografie war von Beginn an verflochten mit medialen Vorformen und Nachbildern: Fotografiert wurden nicht nur originale Objekte, sondern auch Kopien, Gipsabgüsse oder bereits reproduzierte Monumente. Damit ist sie der Malerei wieder ganz nah, denn bis in die 1870er Jahre wurden zur

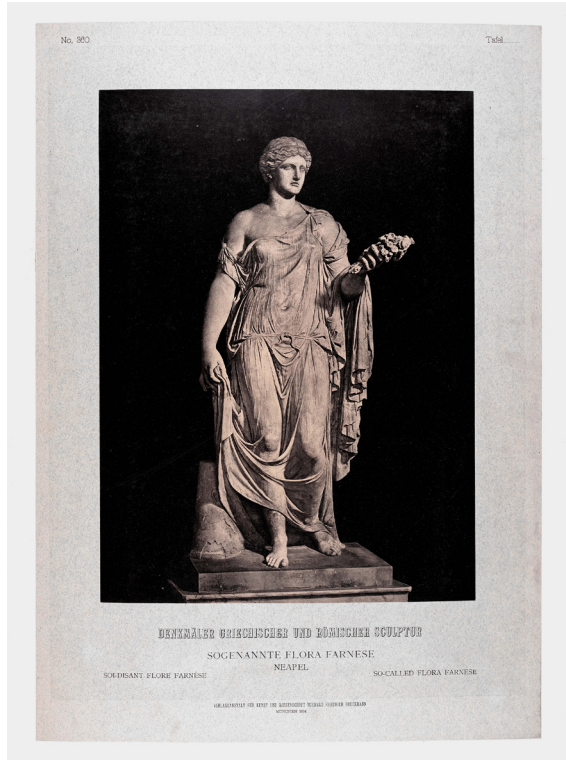


| **Abb. 5** | Verlagsanstalt F. Bruckmann/Unbekannter Fotograf, Bayerisches Nationalmuseum München, 1901/02. Abzug auf Albuminpapier, aufgezogen auf Karton, mit Retuschen und Annotationen, 28,4 × 20,9 cm. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Bildarchiv Bruckmann, 27-Arch-164. Foto: ZI-Photothek

fotografischen Reproduktion von Gemälden häufig sogenannte Grisaille-Vorlagen angefertigt, bei denen das bunte Bild in Grautönen nachgemalt wurde. Diese Version wurde dann fotografiert, da die Emulsionen des Nasskollodion-Verfahrens noch keine Farbechtheit in Graustufen übersetzen konnte (Hess 1999, 118–125). Die Reproduktion der Reproduktion war keine Ausnahme, sondern die Regel. Damit wurde das Atelier, sei es drinnen oder draußen, nicht nur zu einem Ort technischer Umsetzung, sondern auch zu einem Raum medialer Übersetzungen, in dem Bild und Objekt, Original und Kopie, Dokumentation und Inszenierung untrennbar ineinandergreifen.

### Skulpturen im Angebot

„Zeichnungen, auch die besten, genügen nicht mehr“ (Brunn 1888): Zu dieser Feststellung kommt der deutsche Archäologe Heinrich Brunn in seiner Einleitung zu dem epochalen Tafelwerk *Denkmäler griechischer*



**| Abb. 6 |** Verlagsanstalt F. Bruckmann/Unbekannter Fotograf, Flora Farnese (Marmor, römisch), 1894. Lichtdruck, aufgezogen auf beschrifteten Karton, 40 × 27,2 cm (Bildmaß). Institut für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, Bibliothek. Brunn-Bruckmann, Taf. 360

und römischer Sculptur, das von 1888 bis 1947 im Bruckmann Verlag herausgegeben wurde und später inhaltlich vom Brunn-Schüler Paul Arndt verantwortet wurde. In der Serie wurden – laut einer zeitgenössischen Beschreibung – „eine vortreffliche Auswahl des Besten und kunsthistorisch Wichtigsten, was uns die griechische und römische Kunst hinterlassen hat“ (Goebel 1900, 81) in großformatigen Lichtdrucken publiziert. Der Verlag startet acht Jahre später eine zweite Skulpturenserie, die in Analogie zum *Klassischen Bilderschatz* mit dem Titel *Klassischer Skulpturenschatz* eingeführt und von Franz von Reber und Adolf Bayersdorfer zwischen 1896–1900 herausgegeben wurde. Dieses Angebot richtete sich an ein breites Publikum und ist ein gutes Beispiel für die Popularisierung von Kunst und Kunstgeschichte um 1900. In der Eigenwerbung der Serie im Verkaufskatalog wird dieses Moment herausgestellt, gleichzeitig aber auch die fehlende fotografische Reproduktion von Skulpturen allgemein adressiert: „In der Kunstbetrachtung unserer Gebildeten bislang

vielfach als das Aschenbrödel unter den Künsten behandelt, dürfte die Plastik durch nebenstehend angezeigte Publikation für den ästhetischen Genuss mit der Malerei auf gleiche Stufe gehoben werden. Schon seit langem fehlte ein Werk, das dem Kunstfreund die bedeutsamen Skulpturen aller Kulturvölker und Epochen vorführte und so die Möglichkeit gewährte, in dem Kennenlernen der Werke selber ein anschauliches Bild von der Entwicklung der Plastik zu gewinnen.“ (Verlagsanstalt F. Bruckmann 1899, 37) Auch in den Verkaufskatalogen von Braun, Brogi oder Druet werden Abbildungen von Skulpturen zögerlich angeboten und meist nur in Kombination mit anderen Gattungen.

Hatte die Archäologie vornehmlich mit gezeichneten oder gedruckten Reproduktionen von Skulpturen gearbeitet, wurde allmählich ein im Fach kontrovers diskutierter methodischer Umschwung eingeläutet, der sich in der Inszenierung der Kunstwerke in Brunns *Denkmälern* nachvollziehen lässt (Klamm 2011). Meist wurden die Skulpturen aus ihrem Kontext isoliert und mit einem monochrom schwarzen oder weißen Hintergrund versehen, der die Form und den Kontrast betonte. **| Abb. 6 |** Brunn selbst ruft in der Einleitung in bester Manifest-Manier zu einem veränderten Bildgebrauch auf, der durch die Superiorität der Technik bedingt sei: „Und wenn allerdings die Aufnahmen nicht sofort den wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen vermochten, indem sie oft noch zu sehr das Bild mit den Zufälligkeiten und Mängeln in der äusseren Erscheinung der Dinge behaftet wiedergeben, so ist es wiederum dem Fortschritte auf anderen Wissensgebieten gelungen, durch verschiedenartige Mittel solchen hemmenden Einflüssen, wie z. B. den Nachteilen einer ungünstigen Beleuchtung durch künstliches Licht, mit immer steigendem Erfolge entgegen zu arbeiten.“ (Brunn 1888, o. P). Konkret sagt er nicht, was mit den „verschiedenartigen Mitteln“ gemeint ist, mit der sich die Fotografien für die Forschung passend machen lassen. Darüber geben jedoch die überlieferten Negativ-Bestände des Projektes Auskunft, die sich im Bildarchiv des Bruckmann Verlags erhalten haben.

Dieses historische Bildarchiv, dessen Foto-Objekten deren Gebrauchs- und Funktionsweisen vielfach eingeschrieben sind, galt lange Zeit als verschollen und befindet sich seit 2016 im Bestand am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Lampe 2022a; 2022b).

### Retuschen als fototechnischer Ikonoklasmus

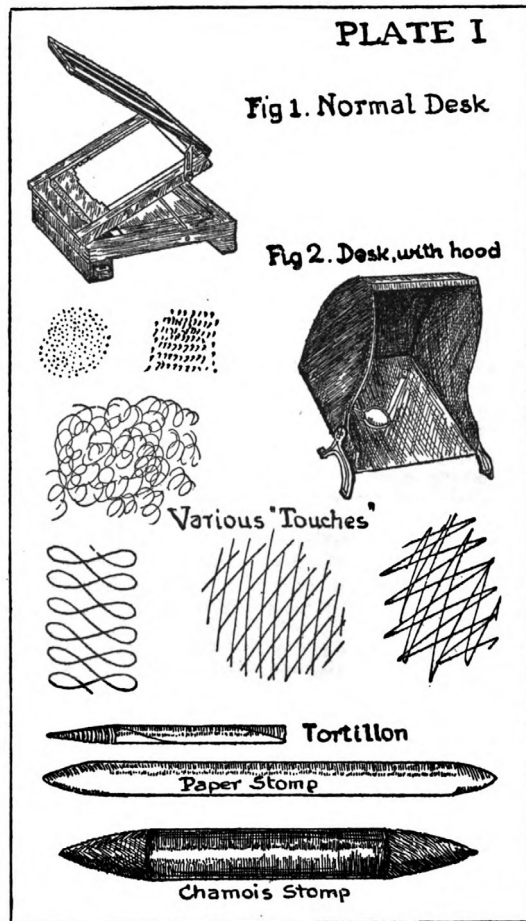
Die fotografische Retusche, sowohl an Negativen, als auch an Positiven, gehörte zu den alltäglichen Standardaufgaben im fotografischen Business. Die Arbeiten, die an Leuchttischen der Retuscheateliers durchgeführt wurden, unterschieden sich hingegen immens. | Abb. 7 | Waren es manchmal nur kleine Ausbesserungen mit einem Grafitstift, um einen Schatten oder Fehler im Material auszugleichen, waren es beim anderen Mal tiefgreifende Eingriffe in die Vorlage, bei der mit Skalpellen geschnitten, mit

Retuschefarbe übermalt oder mit Silberpapier und Kartonschablonen Kontexte abgeklebt bzw. verdeckt wurden (vgl. Keultjes 2018; Ausst.kat. 2023). Zu den verschiedenen Retusche-Techniken gab es ebenso viele Handreichungen, die nicht nur in ihrer Aufmachung, sondern auch in den Anweisungen den Handbüchern von klassischen Zeichen- und Drucktechniken glichen. | Abb. 8 | Der neuen Direktive von Brunn folgend, wurden die antiken und römischen Skulpturen aufnahmen beinahe ausnahmslos entkontextualisiert, also von ihrer eigentlichen Umgebung (meist im Museumsraum) losgelöst dargestellt, um das Kunstwerk in seiner ‚reinen‘ Form abbilden zu können.

Diese visuelle Loslösung ermöglichte es nicht nur, die Größenverhältnisse in Reproduktionen flexibel zu skalieren, sondern sie schuf auch eine Grundlage für den kunsthistorischen Vergleich zwischen Werken – wie sie etwa die Methode des vergleichenden Sehens geprägt hat. Um solche idealisierten Reproduktionen



| Abb. 7 | Unbekannter Fotograf, Atelier für Negativ-Retusche im Verlagshaus Bruckmann in München, 1900. Verlagsanstalt F. Bruckmann 1900, S. 11



**| Abb. 8 |** Illustrationen zur Negativ-Retusche.  
John T. Tennant, *Retouching and Improving Negatives*,  
in: *The Photo Miniature* 15/171, 1918, S. 110

zu erzeugen, waren aufwendige Bildbearbeitungen vonnöten. **| Abb. 9 |** Spuren dieser massiven, teils gewaltsam anmutenden Eingriffe ins Bild werden insbesondere durch einen Vorher-Nachher-Vergleich evident. **| Abb. 10 |** und **| Abb. 11 |** Auf dem großformatigen Negativ lässt sich noch der ursprüngliche Aufnahmeort der Skulptur erkennen, die sie umgebende Nische, der Schatten an der Wand. Auf dem Positiv zur Vorbereitung auf den Druck sind diese Merkmale mit vielen kleinen Strichen in schwarzer, deckender Retuschefarbe übermalt worden – das Endresultat,

vgl. **Abb. 6**, lässt den weißen Marmor der *Flora* vor einem schwarzen Hintergrund in einem noch stärkeren Kontrast hervortreten. Eine weitere Methode, die Bildinformation aus der Vorlage zu tilgen, war, die bildspeichernde Emulsion abzukratzen oder abzuschaben und die Figur auf diese Weise freizustellen. **| Abb. 12 |** Alternativ oder ergänzend wurden auch bereits vor der Aufnahme Skulpturen z. B. mit Tüchern hinterfangen, um das Objekt vom natürlichen Hintergrund zu lösen – das war generell ein gängiges Vorgehen für die Skulpturenfotografie (u. a. Payne 2017). In der Fotografieforschung der Soziologie wird im Kontext von Bildmanipulationen von einem „ikonoklastischen Duktus“ gesprochen, wenn etwa Kontexte aus Bildern herausgestrichen werden, um Aussagebereiche zu beeinflussen (vgl. Keller 2017, 167). Vor diesem Hintergrund können auch die hart eingreifenden Retuschen an kunsthistorischen Fotografien als fototechnischer Ikonoklasmus bezeichnet werden, prägen sie doch normierte Sehgewohnheiten, die sich selbst bis in die Scherzfotografie tradieren, vgl. **Abb. 1**.

Die fotografische Retusche erscheint damit weniger als bloßes technisches Hilfsmittel, vielmehr als ein zentrales Medium kunsthistorischer Bildpolitik – an der Schnittstelle von Handwerk, Idealisierung und visuellem Machtvollzug. Als fototechnischer Ikonoklasmus formte sie nicht das Bild allein, sondern das Sehen selbst. Zwischen feinsten grafitgeführten Anpassungen und geradezu chirurgischen Eingriffen mit Skalpell, Deckfarbe und Schablone offenbart sich ein Spektrum bildverändernder Praktiken, das nicht nur inhaltlich motiviert war, sondern in der Folge ästhetisch-normativ wirkte. Nachdem sich der Bruckmann Verlag im Zweiten Weltkrieg politikkonform vermehrt der Publikation von deutschen Plastiken und NS-Kunst widmete, erschien 1954 erneut eine Publikation zu antiken Bildwerken, die sich nun aber dezidiert von den etablierten Bildformeln abwandte, indem die Skulpturen im Freien und bei natürlichem Sonnenlicht mit Schatten aufgenommen werden sollten, denn so „sollten [sie] ihrer Aufstellung in der Antike nahekomm[en]“ (Lullies/Le Brun 1954, o. P.).



**| Abb. 9 |** Verlagsanstalt F. Bruckmann/Unbekannter Fotograf, Kopf eines Athleten (Bronze, griechisch), 1888. Negativ mit Retuschen (Auflichtaufnahme), ca. 42,3 × 32,4 cm. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Bildarchiv Bruckmann, Brunn-Denkmäler, Taf. 8. Foto: Franziska Lampe



**| Abb. 10 |** Verlagsanstalt F. Bruckmann/Unbekannter Fotograf, Flora Farnese (Marmor, römisch), 1894. Negativ (Durchlichtaufnahme), 42,3 × 31,2 cm. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Bildarchiv Bruckmann, Brunn-Denkmäler, Taf. 360. Foto: Franziska Lampe



**| Abb. 11 |** Verlagsanstalt F. Bruckmann/Unbekannter Fotograf, Flora Farnese (Marmor, römisch), 1894. Positiv mit Retuschen (Auflichtaufnahme), 45 × 35,7 cm. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Bildarchiv Bruckmann, Brunn-Denkmäler, Taf. 360. Foto: Franziska Lampe



**| Abb. 12 |** Verlagsanstalt F. Bruckmann/Unbekannter Fotograf, Atalante (jetzt: Laufende Heroine, sog. Kallisto), (Marmor, griechisch), 1935. Negativ mit Retuschen (Auflichtaufnahme), ca. 29 × 22 cm. ZI München, Bildarchiv Bruckmann, Brunn-Denkmäler, Taf. 761. Foto: Franziska Lampe

## Reproduktionsanstalten und kunsthistorische Praxis

Die Orte der Reproduktion – jene oft übersehenen *sites of reproduction* – waren keineswegs neutrale Bühnen technischer Umsetzung, sondern epistemische, politische und ästhetische Räume, in denen sich Vorstellungen von Kunst materialisierten. Gerade in der scheinbar objektiven Bildsprache der Reproduktionsfotografie offenbart sich die Gewalt des Eingriffs: Hier wurden Blickregime generiert, die über Jahrzehnte hinweg die kunsthistorischen und archäologischen Methoden, die museale Ordnung wie die populäre Bildzirkulation mitprägten. Skulpturenfotografie erscheint in diesem Licht als Schnittstelle vielfältiger Aushandlungsprozesse zwischen Technik, Ökonomie, Institution und Ideologie. In ihr kulminieren die Paradoxien der Reproduktion: das Spannungsverhältnis zwischen Bewegung und Immobilität, Körperhaftigkeit und Abstraktion, Nähe und Entfernung. Damit rückt ein bislang marginalisierter Bereich ins Zentrum: die Reproduktionsanstalten als operative Knotenpunkte der Kunstgeschichte. Sie stehen für eine Praxis, in der Produktion und Reproduktion nicht zu trennen sind – und in der die scheinbare Transparenz der fotografischen Abbildung durchsetzt ist von individuellen Entscheidungen, von oft nur in der jeweiligen Werkstatt bekannten materiellen Bearbeitungen und von kulturellen Setzungen. Fotografien sind eben nie nur Bilder, sondern auch Objekte – Träger von Bedeutungen, Spuren von Arbeit, Produkte einer oft verborgenen Infrastruktur. Dass sie nicht vom Himmel fallen, zeigt sich genau hier: im Rückblick auf die Orte, die ihre Sichtbarkeit allererst möglich machten.

## Bibliographie

### Quellen

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München,  
Verlagsarchiv Bruckmann:

274: Verlag Ernst Friedlein, 15. Februar 1874.

274: Verlag Georg von Grafenstein, 1. Juli 1884.

275: Verlag Ferdinand Renner, 30. März 1904.

Europäisches Patentamt, München, Verzeichnis der erteilten Patente, G 3 DE 311

### Literatur

**Ausst.kat. 2010:** The Original Copy: Photography and Sculpture, 1839 to Today. Ausst.kat., New York 2010.

**Ausst.kat. 2020:** Sudek and Sculpture. Ausst.kat., Prag 2020.

**Ausst.kat. 2023:** Retouching. Image Manipulation in Photography. Ausst.kat., Florenz 2023. [↗](#)

**Altinoba/Männig 2020:** Buket Altinoba und Maria Männig (Hg.), Figuren der Replikation. kritische berichte 48/3, 2020.

**Bärnighausen u. a. 2020:** Julia Bärnighausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider und Petra Wodke (Hg.), Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven, Bielefeld 2020.

**Batchen 2010:** Geoffrey Batchen, An Almost Unlimited Variety: Photography and Sculpture in the Nineteenth Century, in: The Original Copy: Photography and Sculpture, 1839 to Today. Ausst.kat., New York 2010, 20–26.

**Brunn 1888:** Heinrich Brunn, Einleitung, in: Friedrich Bruckmann (Hg.), Denkmäler griechischer und römischer Sculptur 1, Taf. 1–500, München 1888–1900.

**Buddeus/Mašterová/Lahoda 2017:** Hana Buddeus, Katarína Mašterová und Vojtěch Lahoda (Hg.), Instant Presence: Representing Art in Photography. In Honor of Josef Sudek (1896–1976), Prag 2017.

**Buehler 1869:** Otto Buehler, Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung zur Kenntnis der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums, Weimar 1869.

**Caraffa 2010:** Costanza Caraffa (Hg.), Photo Archives and the Photographic Memory of Art History, München 2010.

**Dmitrieva u. a. 2022:** Sofya Dmitrieva, Dominique de Font-Réaulx, Michelle Henning und Patrizia Di Bello (Hg.), Reproductions. Special Issue: History of Photography 46/1, 2022.

**Dobbe 2007:** Martina Dobbe, Fotografie als theoretisches Objekt: Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte, München 2007.

**Eder 1893:** Josef Maria Eder, Das Atelier und Laboratorium des Photographen, Halle (Saale) 1893.

**Gaedicke/Stolze 1902:** Johannes Gaedicke und Franz Stolze, Das photographische Atelier, in: Deutsche Bauzeitung und Deutscher Baukalender (Hg.), Baukunde des Architekten, Gebäudekunde, 2/5, Berlin 1902, 25–48.

**Goebel 1900:** Theodor Goebel, Die grossen deutschen Verlagsanstalten. Die Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München, in: Zeitschrift für Bücherfreunde 4/2 u. 3, Bielefeld/Leipzig 1900, 78–92.

**Hamill/Luke 2017:** Sarah Hamill und Megan R. Luke (Hg.), Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction, Los Angeles 2017.

**Hess 1999:** Helmut Hess, Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild, München 1999.

**Hupfaut 1894:** Eduard Hupfaut, Ueber die Anordnung der photographischen Reproductions-Ateliers und deren Einrichtung, in: Photographische Correspondenz 407, 1894, 378–384. ↗

**Keller 2017:** Felix Keller, Subversionen des Lichts. Helmar Lerskis fotografische Kritik soziologischer Fotografie, in: Thomas S. Eberle (Hg.), Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven, Bielefeld 2017, 163–175.

**Keultjes 2018:** Dagmar Keultjes, Praktiken und Diskursivierung der fotografischen Retusche von 1839–1900, Köln 2018. ↗

**Klamm 2011:** Stefanie Klamm, Linie – Form – Raum. Über wissenschaftliche Bilder antiker Skulpturen, in: Jörg Probst (Hg.), Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Eine Einführung, Berlin 2011, 136–155.

**Klein 1900:** H. O. Klein, A Glimpse at Some Continental Schools and Studios, in: Penrose's Pictorial Annual. The Process Year Book and Review of the Illustrated Arts 6, London 1900, 79–93.

**Lampe 2022a:** Franziska Lampe, Das Bildarchiv Bruckmann als neue Ressource am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, in: Rundbrief Fotografie 2, 2022, 8–17.

**Lampe 2022b:** Franziska Lampe, Activate the Archive: Photographic Art Reproductions from the Bruckmann Verlag and their Potential Digital Futures, in: Journal of Art Historiography 27, 2022, 1–11. ↗

**Lampe 2024:** Franziska Lampe, On Mobile Darkrooms in Art Reproduction Around 1900, in: PhotoResearcher 41, 2024, 78–93.

**Lullies/Le Brun 1954:** Reinhard Lullies (Hg.) und Jeannine Le Brun (Fotografin), Griechische Bildwerke in Rom, München 1954.

**Payne 2017:** Alina Payne, Burckhardt's Eyes: The Photography of Renaissance Architecture between Pedagogy and the Museum, in: Hamill/Luke 2017, 99–118.

**Prümm 1870:** Theodor Prümm, Ein Besuch in Albert's Drucketablisement in München, in: Photographische Mitteilungen 6/68, 1870, 199–201. ↗

**Schnauss 1906:** Hermann Schnauss, Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Unterhaltungen mit Hilfe der Camera, Düsseldorf 1906. ↗

**Ungerer 1898:** Alexander C. Ungerer, Über ein neues Reproductionsatelier, in: Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 12, 1898, 3–6. ↗

**Verlagsanstalt F. Bruckmann 1899:** Verlagsanstalt F. Bruckmann, Verzeichnis einer Auswahl hervorragender Werke und Kunstblätter aus dem Verlage der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München 1899. ↗

**Verlagsanstalt F. Bruckmann 1900:** Verlagsanstalt F. Bruckmann, Eine moderne Werkstatt für Buchgewerbe und graphische Reproduktion, München 1900.

**Vogel 1870:** Hermann Wilhelm Vogel, Ueber perspectivische Fehler in der Portrait-Photographie, in: Photographische Mitteilungen 6/70, 1870, 251–257. ↗

**Vogel 1898:** Hermann Wilhelm Vogel, Einiges über Atelieranlagen, in: Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 12, 1898, 317–320. ↗

**Wilder 2009:** Kelley Wilder, Photography and Science, London 2009.

**Wolf 2018:** Herta Wolf (Hg.), Polytechnisches Wissen. Fotografische Handbücher 1839 bis 1918. Special Issue: Fotogesichte 150, 2018.

**Wölfflin 1896:** Heinrich Wölfflin, Wie man Skulpturen aufnehmen soll I, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 7, 1896, 224–228. ↗

**Wölfflin 1897:** Heinrich Wölfflin, Wie man Skulpturen aufnehmen soll II, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 8, 1897, 294–297. ↗