

Denkmalsammlungen, Denkmalarchive.

Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Matthias Noell

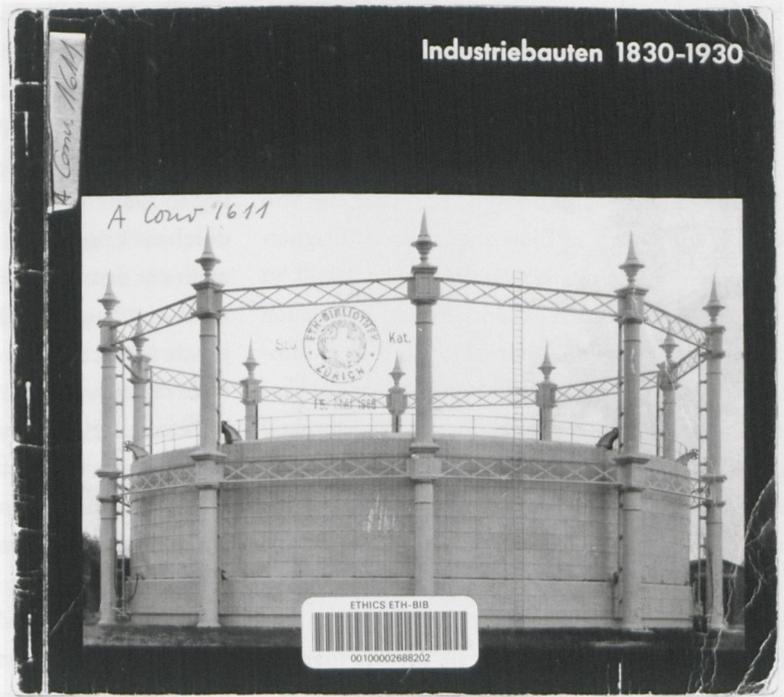
Nach gängiger Meinung ist das Denkmalinventar eine nützliche, aber auch etwas trockene, wenn nicht sogar langweilige Spezies innerhalb der Gattung des illustrierten Kunstbuchs. Durch seine positivistischen Beschreibungen sowie Illustrationen erscheint es als der Inbegriff der wissenschaftlich motivierten Objektsammlung, ohne dabei jedoch ein eigenes Narrativ zu besitzen. Die Sinnproduktion des Denkmalinventars erschöpft sich also in der statistischen Ansammlung sowie Ordnung der Dinge und Daten in einem Buch oder einer Buchreihe. Erschwerend kommt hinzu, dass im Denkmalinventar die zum Zeitpunkt der Drucklegung gültige Verwaltungseinheit den Aufbau des Bandes bestimmt. Die topografisch-administrative Sicht aber entspricht nicht immer einer kunstgeografischen oder topologischen, sodass teils wichtige Bezugspunkte fehlen müssen.¹

Aber stimmt diese Einschätzung wirklich? Als das Denkmalinventar im frühen 19. Jahrhundert als das probate wissenschaftliche Mittel zur Entdeckung, Bekanntmachung und Dokumentation, das heißt als bildlich-textliche Archivierung von Kunst und Architektur entwickelt wurde, setzte es sich schnell von den als unsystematisch erachteten Vorläufern der Landesbeschreibungen, Recueils, Specimina und Mappenwerke wegen seines hohen wissenschaftlichen Anspruchs ab. Über Jahrzehnte wurde die Denkmalerfassung von methodischen Überlegungen begleitet, denn nicht zuletzt ging es bei der Erstellung eines Denkmalinventars nicht

nur um Sammlung, Auswahl und Beschreibung, sondern immer auch um Fragen der sich ergänzenden Darstellung in Text und Bild. Tatsächlich ist das Denkmalinventar ein wesentlicher Motor der sich ausdifferenzierenden Kunst- und Architekturwissenschaften gewesen, und immer wieder speiste es neues Material in den Kanon des Bekannten, aber auch neue Darstellungsmittel und -formen sowie neue Methoden in die Disziplin ein. Man denke nur an die seit 1969 erfolgte Inventarisierung der vom Abriss bedrohten Zeche Zollern II/IV in Dortmund-Bövinghausen unter maßgeblicher Beteiligung der Fotografen Bernd und Hilla Becher und die auch daraus resultierende weitreichende Wertschätzung der industriellen Hinterlassenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts (Abb. 1).²

1. Das Denkmal und seine fotografische Darstellung

Die Konzeption des Denkmalinventars geht auf die Erfassungen des enteigneten Besitzes nach 1789 in Frankreich zurück. Die vollständige und wissenschaftliche Erfassung, Beschreibung und Zusammenstellung der Denkmale einer Verwaltungseinheit mit den Bestandteilen eines beschreibenden Katalogs, Illustrationen sowie begleitenden systematischen Tabellen, Synopsen und Karten wurde allerdings erst um 1830 entwickelt.³ Das Denkmalinventar verbindet seither vor allem den wissenschaftlich beschreibenden Text und eine objek-



tierte bildliche Darstellung – schon früh wurde daher auch die Integration von Fotografien erprobt.⁴

In den Überlegungen des in Frankreich für die Inventarisierung zuständigen Comité des arts et des monuments spielte die Fotografie zunächst aber keine wesentliche Rolle, das Medium schien durch die geringe Größe der Daguerreotypen im Kontrast zu den großen Objekten und wegen der fehlenden Möglichkeit zur Reproduktion noch nicht genügend ausgereift. Zudem glaubte man mit den Möglichkeiten des Kupferstichs, des Holzstichs und der Lithografie die Frage der Abbildungen technisch bereits gelöst zu haben. Als Idealbild eines Inventars hinsichtlich der Bildproduktion hatte man die seit 1820 erscheinenden *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* vor Augen, die nicht nur von Victor Hugo und Alexandre de Laborde – beide in die staatlichen Inventarisierungsbestrebungen ihrer Zeit involviert – wert-

geschätzt wurden. Die Erfindung der Fotografie wurde dennoch mit großem Interesse beobachtet, denn die staatliche Denkmalpflege war über Ludovic Vitet, ihren ersten Generalinspektor, von Anfang an über die Fotografie bestens informiert. Vitet war mit François Arago und Paul Delaroche an der Evaluation des neuen Bildmediums beteiligt. Arago wies in seiner Rede vor den Deputierten darauf hin, welche eminente Rolle das Medium während der Ägyptenkampagne unter Napoleon hätte einnehmen können – die der bis dahin aufwendigsten Erfassung einer gesamten Landschaft in den Bereichen der Natur- und Kulturwissenschaften.⁵ Arago und auch Delaroche nannten explizit die mögliche Verwendung der Fotografie bei der Dokumentation von Baudenkmalen, ein Aspekt, der auch in den Protokollen der für die Unterschutzstellung und Restaurierung sowie die Verwaltung der staatlichen Zuwendungen zuständigen Commission des monuments historiques im selben Jahr bereits

zur Sprache gekommen war, als man sich eigentlich über einen einheitlichen Maßstab für die Bauaufmaße an den Denkmälern hatte einigen wollen.⁶

Zunächst überwogen jedoch die Vorbehalte. Noch 1843 empfand Prosper Mérimée die von Hippolyte Bayard in Blois angefertigten Daguerreotypen wegen des verwendeten Metalls als »kalt«.⁷ Isidore Justin Séverin Taylor – wie auch Mérimée sowohl im Comité als auch in der Commission tätig und ebenfalls bestens über das Verfahren informiert, wie er schon 1839 zu Protokoll gab – benannte 1845 im Comité ein weiteres Defizit. Der Vorteil, die hohe Geschwindigkeit bei niedrigen Kosten, läge zwar auf der Hand. Auch sei der Daguerreotyp für die Dokumentation von Details durchaus geeignet, nicht aber für ganze Anlagen, denn »er reproduziert sie so, wie man sie sieht, und nicht so, wie sie in Wirklichkeit sind«.⁸ Die Fotografie wiederholt die Fehler des Auges. Diese zunächst erstaunliche Aussage des in Abbildungsfragen überaus versierten Baron Taylor – immerhin gab er seit 1820 die *Voyages pittoresques* heraus – muss auch vor dem Hintergrund der zeichnerischen Erfassungen unter anderem der Kathedrale von Chartres durch Jean-Baptiste-Antoine Lassus gesehen werden, der auf einem Gerüst die Maße abnahm und auf Papier übertrug. Diese Art des wissenschaftlich-analytischen Abbilds konnte die Fotografie noch nicht erzeugen: »Dagegen verlangt das Komitee eine absolute Realitätstreue der beauftragten und reproduzierten Zeichnungen.«⁹ Noch 1875 wird die Argumentation Taylors fast wörtlich von Georg Friedrich Seidel in Bayern wiederholt werden.¹⁰

Die Verbesserungen der Kalotypie durch Louis-Désiré Blanquart-Évrard veränderten die zurückhaltende Einstellung des Comité und der Commission, auch wenn Taylors grundsätzliche Einwände mit einer verbesserten Technik eigentlich nicht beseitigt werden konnten. 1849 erfolgte bereits die

detaillierte Publikation von technischen Instruktionen für die richtige Anwendung.¹¹

Die Fotokampagne der Mission héliographique, die vor allem Bauten des Mittelalters dokumentieren sollte, spiegelt das gestiegene Interesse der staatlichen Denkmalpfleger an der Fotografie. Es ist durchaus keine Marginalie, dass die Beauftragung nicht aus dem Comité des arts heraus erfolgte, das als Grundlagenabteilung eigentlich zuständig gewesen wäre und für die Beschreibung der Denkmale überaus präzise Anweisungen verfasste, und in dessen Bulletin schließlich auch das technische Verfahren der Fotografie beschrieben wurde. Es war die Commission des monuments historiques, vertreten durch eine Unterkommission, die den Ausgewählten jeweils eine Liste mit zu dokumentierenden Bauten mit auf den Weg gab, kaum jedoch weitere Präzisierungen.¹² Zudem sparte die Kampagne ganze Regionen Frankreichs und mit ihnen bedeutende, mittelalterlich geprägte Städte einfach aus. Man muss sich diese Diskrepanz vor Augen führen: Während das wissenschaftserprobte Comité Musterinventare erstellen lässt, um nach deren Analyse detaillierte Anweisungen zur Beschreibung von Kirchenbauten zu erarbeiten, erhielten die fünf Fotografen der Mission héliographique von der konkurrierenden Praxisabteilung, die die Commission des monuments historiques faktisch war, noch nicht einmal eine Anweisung, was sie denn nun in Chartres oder Fontainebleau genau zu fotografieren hatten – und ließen Amiens dabei links liegen. Wir können daraus auch schließen, dass die Architekturfotografie sich damit auf dem Weg zu einem Hilfsmittel der Restaurierung befand, auch wenn dieser Weg noch weitgehend offen für ästhetisch-künstlerische Experimente und Positionen war. Nehmen wir das Beispiel Hippolyte Bayard: Er reiste in den Nordosten von Paris Richtung Normandie. Auf dem Weg besuchte er die ehemalige Kollegiatkirche von Mantes und die Ruinen der Burganlage in Falaise. Beide Male fotografierte er

die schon zu diesem Zeitpunkt und bis heute kanonisch zu nennenden Ansichten. Gleichzeitig aber entstanden Ansichten normannischer Städte, die zwar noch eine Kirchturmspitze zeigen, aber längst nicht mehr Denkmal fotografie sind, sondern erste Ansätze zu einer Stadtfotografie in einem allgemeineren Sinn. Vielleicht ist dieser Wille zum Überblick aber auch teilweise mit einem »Defizit« des normannischen Mittelalters zu erklären, dem Fehlen von Skulpturenschmuck und damit einem Mangel an fotografisch erreichbaren Details? Ein Blick auf die Fotografien von Edouard Baldus zeigt jedoch, dass der größere landschaftliche und städtebauliche Zusammenhang durchaus auch bei ihm ein eigenes Thema war, wodurch er zuweilen den romantischen Ansichten der *Voyages pittoresques* nahe kommt. Schon seine Zeitgenossen sahen gerade in diesem Blick auf die monumentale Landschaft eine besondere Fähigkeit des Fotografen.¹³

Der Vorteil der Fotografie, in schneller Zeit große Mengen an Bildern hoher Qualität liefern zu können, führte in der Folge zu weiteren Dokumentationskampagnen im Zusammenhang mit geplanten Abrissen wie zu dem *Album du Vieux-Paris*, das Charles Marville für den Service des Travaux historiques anfertigte und in dem er – wie auch Isaac Rigaud mit seinem *Atlas historique de la ville de Paris et ses environs* – die immensen Veränderungen der Stadt Paris im »Hausmannfieber« dokumentierte.¹⁴

2. Fotografien für die Inventare

Nahezu zur selben Zeit, von 1854 an, erschien in München ein Vorläufer der bayerischen Denkmalinventare, die genealogisch ausgerichteten *Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscherhauses* (Abb. 2). Die Lieferungen zeigen zwei eingeklebte »photographische Nachbildungen« sowie eine teilweise aus fotografischen Vorlagen bestehende Montage des Innenraums der

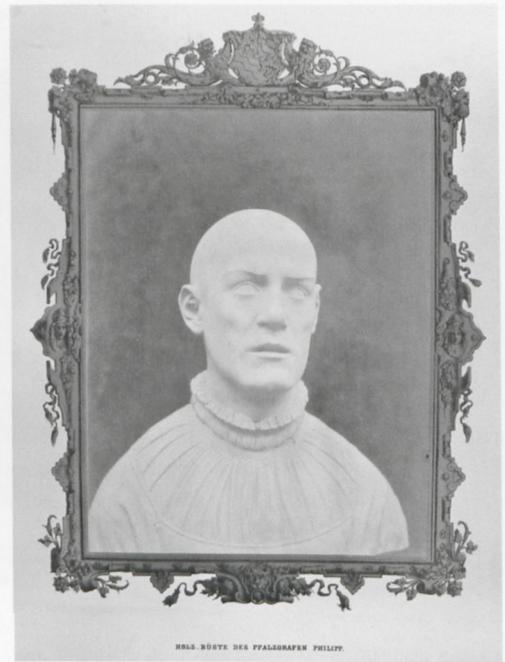


Abb. 2 Carl Maria Freiherr von Aretin, *Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscherhauses*, 1854–1871, »Büste des Pfalzgrafen Philipp«, unbekannter Fotograf.

Frauenkirche. Die Darstellung der Hochzeit zwischen Prinzessin Renata von Lothringen und Erbprinz Wilhelm von Bayern im Jahr 1568 war »der ausführlichen Zeichnung eines Augenzeugen nachgebildet« und habe somit »den vollen Werth historischer Wahrhaftigkeit«, den man wohl durch die fotografischen Anteile zu verstärken suchte.¹⁵ Für andere Lithografien wurden offensichtlich Fotografien als Vorlagen genutzt, die nahelegen, dass bereits unter König Maximilian III., der Joseph Albert als Hoffotografen beschäftigte, die Denkmalerfassung durch die Fotografie einsetzte. Noch um 1890 griff man auf diese Strategie der Vorlage durch das Lichtbild zurück. Eduard Paulus' württembergisches Inventarwerk zeigt sowohl reproduzierte Zeichnungen als auch Lichtdrucke und eben auch nach fotografischen Vorlagen geätzte Ansichten allerhöchster Qualität (Abb. 3).¹⁶

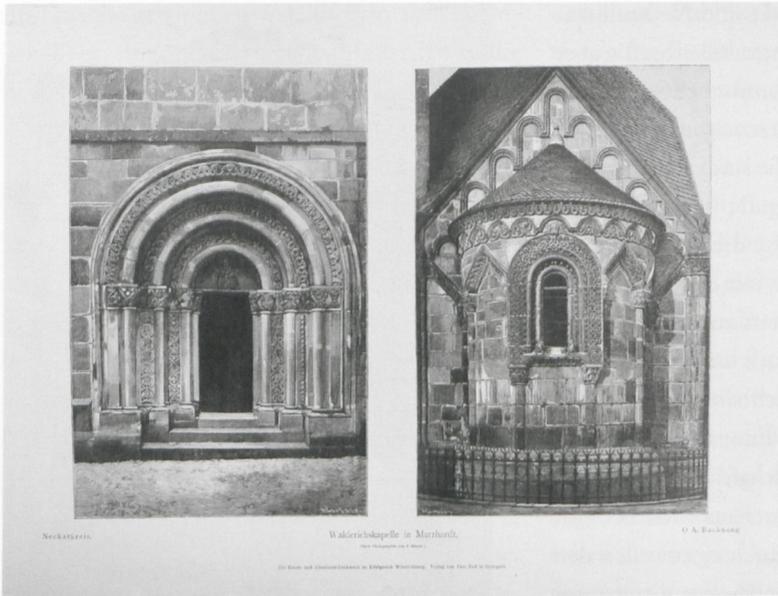


Abb. 3 Eduard Paulus, Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. Neckarkreis, 1889, »Walderichskapelle in Murrhardt«, nach einer Fotografie von Paul Sinner.

1887 führte Franz Xaver Kraus, der mit seinen seit 1876 erschienenen Elsässischen Inventarbänden zu den maßgeblichen Begründern der Methodik des Denkmalinventars in Deutschland zählt, in seinem Konstanzer Band die Fotografie im großen Stil ein: »Endlich wurde in umfangreichem Maasse auch von dem Lichtdruck Gebrauch gemacht, wo die Natur des zur Anschauung zu bringenden Bildwerkes die Photographie als einzig zulässiges oder als bestes Mittel der Reproduction empfahl.«¹⁷ Ein Vergleich der Abbildungen zeigt, dass man Zeichnung und Fotografie längst unterschiedliche Aufgaben bei der Vermittlung zugewiesen hatte und sie auch für ein und dasselbe Objekt parallel verwendete. Zudem war man davon überzeugt, dass die Fotografien das Interesse des Publikums an den Inventaren erhöhen würden.

Wie auch in Paul Clemens und Hugo Loerschers erstem Inventarband der Rheinprovinz von 1891 (Kempfen) mit dem beteiligten Hoffotografen Anselm Schütz aus Köln, dokumentierten die beiden in Konstanz beteiligten Hoffotografen vorwiegend Tafelmalerei, Retabel, Schnitzereien, Eisengitter

oder Gegenstände aus dem Kirchenschatz, die man häufig im Druck freistellte, um ihre Sichtbarkeit im Buchdruck zu verbessern. Wo man ein Schloss, eine Orgelbühne oder ein Kruzifix im jeweiligen Umraum stehen ließ, zielte man auf das Zusammenspiel von Bauwerk und Ausstattung, das die Fotografie besser transportieren konnte als eine Zeichnung.¹⁸

Im bayerischen Denkmalinventar, das seit 1885 konzipiert wurde und dessen erster Band 1892 erschien, wurde der Abbildungsapparat zunächst in einen separaten Band mit Lichtdruck- und Heliogravüre-Tafeln ausgelagert, bezeichnete also gegenüber dem Konstanzer Inventar eher einen Rückschritt, seit 1902 aber wurden die Fotografien zunehmend als Autotypen in die Textbände integriert.¹⁹ Es kamen ganzseitige Abbildungen von Joseph Albert und seinem langjährigen Angestellten Johann Baptist Obernetter zum Einsatz, aber auch als Tableaus arrangierte, teils freigestellte Schnitzwerke und andere Kunstgegenstände aus Innenräumen sowie wiederum Architektur und Kleinarchitektur in ihrem Umfeld (Abb. 4 und 5).²⁰ Vor allem



Abb. 4 Gustav von Bezold und Berthold Riehl, *Die Kunst-
denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Stadt und
Bezirksamt Ingolstadt, 1895, Bezirksamt Miesbach*, Foto-
graf Johann Baptist Obernetter.

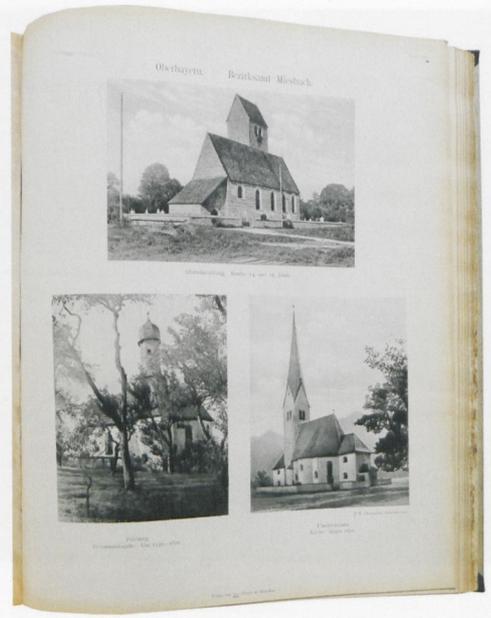


Abb. 5 Gustav von Bezold und Berthold Riehl, *Die Kunst-
denkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Stadt und
Bezirksamt Ingolstadt, 1895, Bezirksamt Miesbach*, Foto-
graf Johann Baptist Obernetter.

aber drehte sich erstmals absichtsvoll die Wertigkeit zwischen Text und Bild zugunsten des letzteren: »Die Anschauung ist stets die erste und massgebende Grundlage der kunstgeschichtlichen Forschung, eine gute Abbildung gibt sicherere Aufschlüsse als die wortreichste Beschreibung«, heißt es im Vorwort.²¹

Die meisten deutschen Inventare zeigten sich bei der Integration von Fotografien zunächst zurückhaltender. In der damaligen Provinz Sachsen wurde 1882 zunächst einmal nur eine einzige fotografische Aufnahme in mittelmäßiger Qualität gedruckt und an der betreffenden Stelle eingebunden, der benachbarte Text verweist explizit auf sie und die damit verbundene Auszeichnung des reproduzierten Objekts. Erst einige Jahre später wurden fotografische Vorlagen vermehrt eingesetzt. Vierzehn Abbildungen waren nun »auf mechanischem Wege unter Zugrundelegung älterer Bilder oder eines zu diesem

Zwecke aufgenommenen Photogrammes zustande« gekommen. Darunter befindet sich die Abbildung einer Tumba aus der Andreaskirche in Eisleben, die man weitestgehend retuschierte und überzeichnete – durchaus üblich für die Zeit, für ein Denkmalinventar jedoch eher erstaunlich (Abb. 6).²²

Es sei daher auf eine zentrale Bedingung für die Aufnahme zahlreicher fotografischer Vorlagen in den Inventaren wenigstens hingewiesen, nämlich die Existenz einer technisch versierten lithografischen Anstalt am Verlagsort oder in dessen Nähe. Und es gab auch bei den Fotografen bereits Spezialisierungen: Die Dresdner Königlich-Sächsischen Hoffotografen Römmler und Jonas boten 1887 unter Verweis auf ihre geleistete Arbeit in Sachsen, Thüringen und Hessen eine Bilddokumentation auch für Mecklenburg-Schwerin an – schlussendlich aber fertigte dort der Fotograf des Schweriner Druckhauses die Vorlagen an.²³

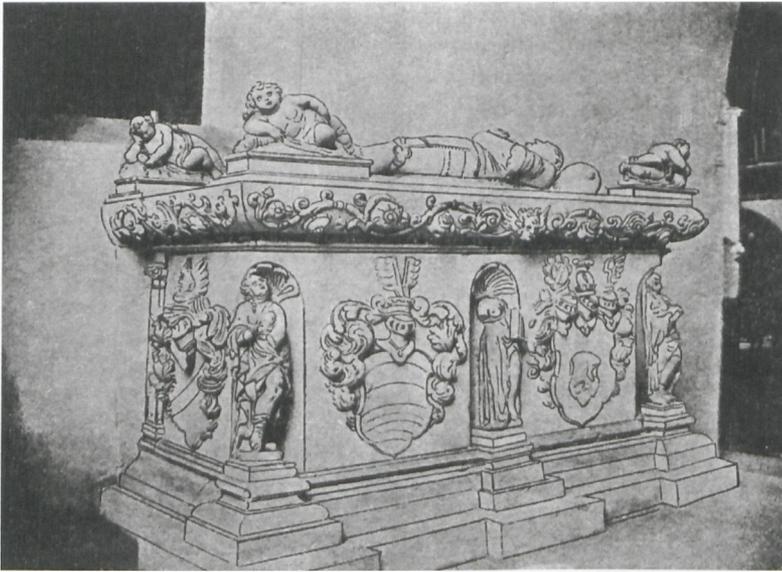


Abb. 6 Hermann Grössler und Adolf Brinkmann, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Seekreises, 1895, Eisleben, Sankt Andreas, Tumba von Graf Bruno II., Fotograf vermutlich »Primaner H. Trommsdorf aus Eisleben« oder Ernst von Brauchitsch, Halle (Saale).

3. Archiv, Sammlung, Vorlagenwerk

Die Erfassung der Monumente hatte einerseits den Zweck, die größtenteils unbekanntesten Bauten in das öffentliche Bewusstsein zu holen und damit erhalten zu können. Die Dokumentationen wurden aber auch als eigenständige, bildliche Erhaltungslleistung gewertet. In Frankreich betrieb man daher zunehmend eine systematische Archivierung des schriftlichen, zeichnerischen und allmählich auch fotografischen Materials – auch die Ergebnisse der Mission héliographique wanderten überwiegend direkt in die Archive der Commission des monuments historiques. Angesichts der unbestreitbaren Tatsache, dass jedes Bauwerk irgendwann einmal verschwinden müsse, schwebte dem Comité schon früh ein Bildarchiv vor. Minister Narcisse de Salvandy formulierte dies 1839 in einem John Ruskin verwandten, poetischen Anspruch:

»Aber was wir auch tun, diese Steine sind vergänglich, und der Tag wird kommen, an dem die Nachwelt vergebens auch nur ein Staubkorn suchen wird. Wenigstens ein Bild, eine Erinnerung soll bleiben. Überall dort, wo heute ein Denkmal

steht, soll man für immer wissen, dass es existiert hat; seine Proportionen, seine Gestalt, seine Bedeutung, seine Bestimmung sollen peinlich genau bewahrt werden, in allen Zeiten sollen zukünftige Historiker eine unvergängliche Spur finden.«²⁴

Der Fotografie wurde in Frankreich nun vor allem die rein praktische Rolle zuteil, vergleichbare Bilder vor und nach der Baumaßnahme vom selben Standort anzufertigen.²⁵ 1883 wurde mit Séraphin-Médéric Mieusement ein freiberuflicher Fotograf beauftragt, der zusammen mit seinem Nachfolger und Schwiegersohn Paul Robert bis etwa 1898 mehrere tausend Aufnahmen anfertigte, die zugleich über einen jährlich neu aufgelegten Katalog bestellt werden konnten.²⁶ Die Fotografien wurden in Foliobänden nach Départements geordnet zusammengeliefert und waren damit für Denkmalpflege und Forschung zugänglich – sie wurden jedoch zunächst nicht in zentral gesteuerten Denkmalinventaren publiziert, die in Frankreich bereits in den Jahren um 1840 faktisch aufgegeben worden waren. Die staatliche Denkmalpflege in Frankreich führte also eine Denkmalliste mit einem ange-

geschlossenen Denkmalarchiv, das überwiegend Veränderungen der Bauten durch die Restaurierungsmaßnahmen dokumentierte. In Preußen knüpfte Albrecht Meydenbauer mit seiner Idee eines »Deutschen Denkmäler-Archivs« an diese Idee an. Wollte Salvandy jedoch durch die Abbilder nur eine Erinnerung an ein Denkmal bewahren, hing Meydenbauer dem Trugbild nach, ein wie auch immer geartetes Abbild eines Objekts könne nach dessen Verschwinden jederzeit als Grundlage zu seiner Wiedererrichtung verwendet werden. »So kann nach 100 Jahren ein Bauwerk in Grund- und Aufriss mit allen Einzelheiten aufgezeichnet und nachgebaut werden, nachdem es selbst vom Erdboden verschwunden ist.«²⁷ Paul Clemen, zudem ein Verfechter eines alle visuellen Quellen umfassenden Provinzialarchivs, widersprach dieser technokratischen Einschätzung Meydenbauers mit einem spitzen Seitenhieb nur vier Jahre später. Die Franzosen – so Clemen über die Arbeit von Mieuxement und Robert – hätten zwar kein Messbildverfahren, dafür »trösten sie sich auch nicht mit der trügerischen Hoffnung, dass man je einen verschwundenen Bau nach blossen Photographien werde je wieder aufführen können.«²⁸

Für Clemen hatte 1891 das Bildarchiv aber auch einen sekundären Zweck: »So werden sie die wahren, weil umfassendsten Museen der künstlerischen Vergangenheit eines Gebiets und zugleich die vollständigsten Sammlungen von Vorbildern für die praktische Verwertung und das Wiederaufleben einzelner Herstellungsweisen.«²⁹ Ähnlich hatte die Historische Commission der Provinz Sachsen schon 1879 gemutmaßt, »kirchliche Geräte (Kelche etc.)« könnten durch ihre detaillierte Wiedergabe als »Vorlagen für technische Zwecke« dienen.³⁰ Und auch in Bayern unterstrich man den Zweck des Inventars, »reichliche Motive zu neuen Arbeiten« zu geben.³¹ Noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnten die historischen Artefakte also aktuelle künstlerische Relevanz besitzen,

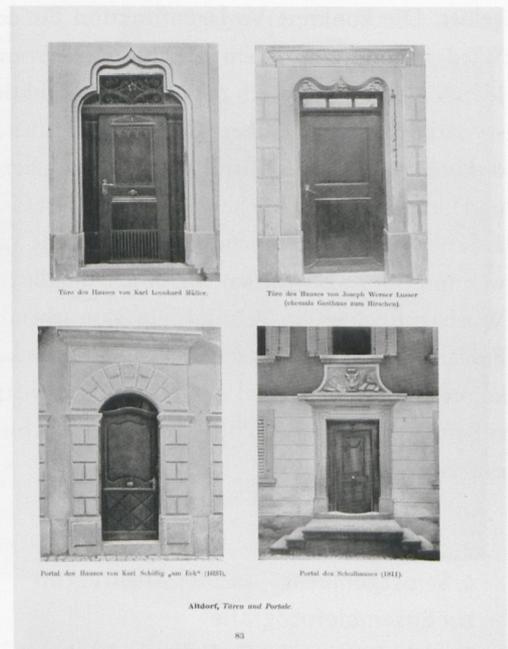


Abb. 7 Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein, *Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison bourgeoise en Suisse*, Bd. 1, 1910, Altdorf, Türen und Portale, unbekannter Fotograf.

und zwar insbesondere die »kleineren, unbedeutenderen Durchschnittsarbeiten« und »Erzeugnisse der Kleinkunst«.³² Die Vorlagenfunktion hatte sich über die Sammelwerke bis in die Denkmalinventare transportiert. Daneben gab es zahlreiche Publikationsreihen, die von vornherein in diesem Zwischenbereich von Inventarisierung und Vorlagenwerk angesiedelt waren, wie beispielsweise das typologische Werk *Das Bauernhaus in Deutschland, Österreich und der Schweiz* (Abb. 7), das epochenbezogene *Um 1800* von Paul Mebes oder letztlich auch Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten*.

Die stilistische und kunsthandwerkliche Vorbildwirkung von Denkmalsammlungen nahm nach dem Ersten Weltkrieg konstant ab und wurde von eigenen Fotosammlungen wie der des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe ab-

gelöst. Die konkrete Vorlagenfunktion für den Wiederaufbau nach einem Zerstörungsfall wurde jedoch insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt nachgefragt, aber zugleich auch kritisch diskutiert.³³ Der Kunsthistoriker, Denkmalpfleger und Gründer der Staatlichen Bildstelle, Ernst Gall, äußerte sich 1947 ablehnend in Bezug auf eine Verwendung der Fotografien für einen möglichen Wiederaufbau: »Kein Vernünftiger, kein lebendig Fühlender und Schauender wird auf den Gedanken kommen, das, was einmal war, einfach wieder aufzubauen, etwa nach Lichtbildern oder zeichnerischen Aufnahmen.«³⁴

4. Selbstgemacht – von der Architektur zur Ensemblefotografie

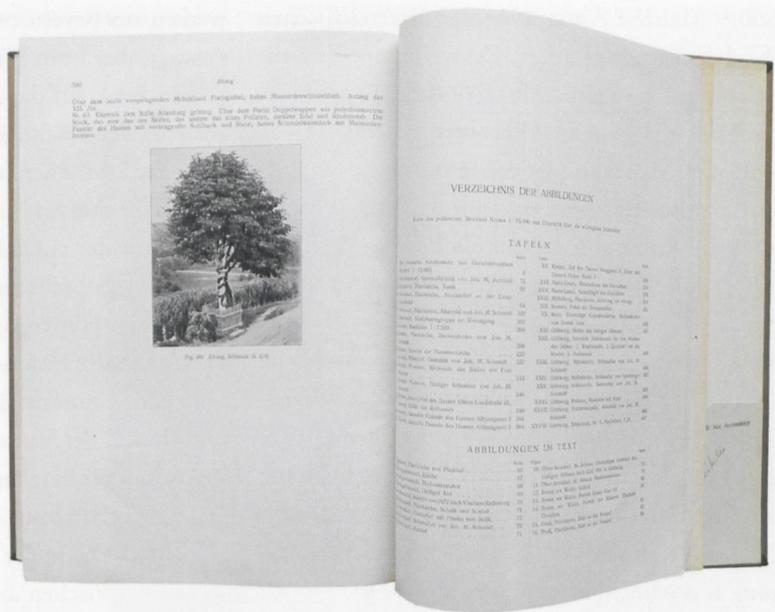
Der Motivvorrat, der Ende des 19. Jahrhunderts über Bildagenturen und hauptberufliche Fotografen zu beziehen war, reichte für den Zweck der Inventarisierung verständlicherweise nicht aus. Einerseits lichteten diese nur die bereits bekannten Bauten ab, andererseits trafen die Abbildungen nicht immer die richtige Aussage. Unterstützt durch technische Neuerungen und finanzielle Beschränkungen, nahm daher die autodidaktische Aneignung des fotografischen Mediums im Kreis der Denkmalpfleger und Kunsthistoriker seit den späten 1880er Jahren stetig zu. Adolph Goldschmidt erinnerte sich an das Jahr 1889: »Ich kaufte mir einen photographischen Apparat mit Hilfe eines dortigen Photographen, der mir auch die nötigen Anweisungen gab und meine Aufnahmen meist entwickelte und kopierte, was mir viel Zeit ersparte.«³⁵ Der Schweriner Museumsdirektor und Inventarautor Friedrich Schlie bot sich sogar an, die fotografische Technik jederzeit zu erlernen, um bei der Bildbeschaffung mit einem »eigenen photographischen Apparat« Geld zu sparen.³⁶ Und hatte der *spiritus rector* der Schweizerischen Inventarisierung, der Kunsthistoriker Johann Rudolf

Rahn, noch ganz im Stil des Kunstgelehrten zum Zeichenstift gegriffen, fertigte sein Schüler Josef Zemp unter anderem für die Reihe *Kunstdenkmäler der Schweiz*, einer monografischen Publikationsreihe der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, bereits technisch und künstlerisch hochwertige fotografische Aufnahmen an. Knüpfte man mit dieser Inventarreihe in Format und Anspruch an repräsentative Tafel- und Mapenwerke des 19. Jahrhunderts an, so setzte man bei der Illustration nun vollständig auf die Fotografie.³⁷

Kunsthistoriker, Architekten und Autoren fertigten nun zunehmend die für ihre Publikationen benötigten Fotografien selbst an, wie beispielsweise Albert Erich Brinckmann oder Paul Schultze-Naumburg. Hochgradig professionalisiert in seinem Vorgehen als Kunsthistoriker und Fotograf war bereits Georges Durand, dessen Aufnahmen der Kathedrale von Amiens als großformatige Heliogravüre-Tafeln dem Text beigegeben wurden. Als ein weiteres Beispiel aus dem Alltag einer promovierenden Kunsthistorikerin wäre Carola Welcker (später Giedion-Welcker) zu nennen – sie fuhr 1918 mit dem Fahrrad und einer offensichtlich bereits leichteren Ausrüstung durch Oberbayern. Schließlich fotografierte auch Ernst Gall im Jahr 1909, möglicherweise angeregt durch seinen Doktorvater Goldschmidt, für seine Doktorarbeit selbst. Im Ersten Weltkrieg als Beobachter der Kriegsfront in der Champagne im Fesselballon tätig, wurde er zudem Dozent für Luftfotografie im Hauptquartier der Luftwaffe – beides Belege für seine erworbene fotografische Routine. Seine Erfahrungen setzte Gall nach dem Ersten Weltkrieg unter anderem in der Reorganisation der Preußischen Messbildstelle zur Staatlichen Bildstelle um.³⁸

Auch die Inventare und Archive der Denkmalämter wiesen nun zunehmend Fotografien auf, deren Autorschaft bei den Bearbeitern selbst lag. So

Abb. 8 Hans Tietze, Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich, 1907, Zöbing, Bildstock, unbekannter Fotograf.



fotografierten der bayerische Kunsthistoriker und Volkskundler Karl Borromäus Gröber und sein Kollege, der Architekt Kurt Müllerklein, seit den 1920er Jahren für die bayerischen Inventarbände. Ihre Aufnahmen zeigen meist nüchterne Aufnahmen städtischer Bürgerhäuser, manchmal aber höchst eigenständige, stimmungsvolle Ansichten des Stadtensembles. Insbesondere im Bereich der nun verstärkt thematisierten anonymen Architektur und des Stadt- und Landschaftsbildes mussten neue Sichtweisen entwickelt werden. Das »gemeinsame Zusammenwirken zu einem größeren verwachsenen Ganzen« (Camillo Sitte) versuchten nun die Fotografen der Inventare vermehrt auch im fotografischen Bild festzuhalten.³⁹ Man kann das zugenommene Interesse am räumlichen Zusammenhang vielen Inventarbänden ablesen. Die bayerische Administration plante 1904 eine vom Inventar getrennte und daher schnellere administrative Listenerfassung und verschickte dazu Fragebögen, in denen unter anderem nach besonderen Merkmalen für »Orts- und Straßenbilder« gefragt

wurde.⁴⁰ Explizit genannt wird dieser Aspekt im Kontext der von Alois Riegl und Max Dvořák konzipierten *Österreichischen Kunsttopographie*. Die Arbeit der Konservatoren sollte »sich nicht nur auf einzelne Denkmale, sondern auch auf Denkmalgruppen erstrecken, die als Ganzes eine historische oder malerische Bedeutung haben, wie Straßenzüge, Plätze, Veduten oder ganze Stadtbilder«, und auch das »landschaftliche Element« sollte nun dokumentiert werden.⁴¹ Der erste Band der von Max Dvořák herausgegebenen *Kunsttopographie* wurde daher dem politischen Bezirk Krems gewidmet, einer historischen Kulturlandschaft *par excellence*. Mehrere ungenannte Fotografen waren hierfür tätig, unter anderem auch der Architektur- und Landschaftsfotograf Konrad Heller.⁴² An der Grenze zwischen Objekt und Raum suchten sie das Zusammenwirken von Architektur, Natur und Kunst, die Stimmung des Denkmalensembles zu erfassen – und ähneln in diesem Ansatz daher in manchen Aufnahmen Henri Le Secq, dessen »sentimentalen Blick« Anne de Mondenard hervor-

hob.⁴³ Manche Fotografien des österreichischen Bandes schienen geradezu die »verflossene Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät«, und damit den rieglschen Alterswert, visualisieren zu wollen.⁴⁴ Man kann es daher durchaus als programmatisch ansehen, dass auf der letzten Abbildung des Kremser Inventars ein Bildstock mit den ihn umgebenden Pflanzungen sowie seiner volkstümlichen Dekoration verschmilzt und dabei nahezu verschwindet (Abb. 8). Der beschreibende Text des Inventars blieb hingegen bei der Darstellung der Einzelobjekte, nur selten hielt die Stimmung des Ensembles Einzug in die Beschreibung des Artefakts, wie durch die Bemerkung »Durch die Vegetation und die Lage an der Straßenabzweigung von großem Stimmungsreize.«⁴⁵

Im ersten Band der *Österreichischen Kunsttopographie* übernimmt das fotografische Bild zwei nahezu gegensätzliche, in sich bereits paradoxe Aufgaben: Einerseits muss es der wissenschaftlichen Analyse der einzelnen »geschlossenen Werke« der Kunst eine adäquate, aber homogene Illustration zur Seite stellen. Andererseits muss es nun auch die »Auflösung des Geschlossenen« im Ensemble visualisieren. Dass dies zur weiteren Emanzipation des Bildes gegenüber dem Text und zur Differenzierung beider Medien beitrug, ist zumindest anzunehmen.⁴⁶ Die bereits genannten, scherenschnittartig freigestellten Kunstdenkmale sind (wie im übrigen auch die Aufmaßzeichnungen) in der *Österreichischen Kunsttopographie* nahezu verschwunden und wurden nur noch für museal aufbewahrte Werke eingesetzt – ein sprechender Kontrast zu zahlreichen zeitgleichen Museumsräumen, in denen die Kunstwerke in ein ihrer historischen Herkunft als angemessen empfundenes architektonisches Umfeld gestellt wurden. Für die Konzeption eines kulturlandschaftlichen Denkmalinventars war ein museales Werk ein isoliertes Werk – und auch als solches abzubilden. Man ist von den unbeschrifteten Vignetten und freigestellten Kunst-

werken aus Bayern zwar nicht weit entfernt – die Aussage aber ist in Wien eine andere.⁴⁷

Ein Blick auf die *Kunstdenkmäler der Schweiz* bestätigt den beschriebenen Wandel: Der Luzerner Weinmarktbrunnen wurde 1901 noch durch Retuschen in eine Art Nebel gestellt – sicherlich auch, um damit der auf zahlreichen zeitgleichen Postkarten zu beobachtenden Verschmelzung mit dem städtischen Hintergrund entgegenzuwirken. Spätestens seit der Lieferung zu St. Johann in Münstair (1906) aber nimmt die Fotografie einen gewichtigen Platz in der Vermittlung des Zusammenspiels von Schweizer Berglandschaft und Architektur ein, der nun auch in Josef Zemps Text thematisiert wird (Abb. 9).⁴⁸ Die in der Fotografie in Szene gesetzte Analogie zwischen architektonischen und landschaftlichen Formen war zwar bereits in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, unter anderem bei John Ruskin, vorgeprägt, fand aber nun zunehmend fotografischen Widerhall – zum Beispiel auch bei Paul Schultze-Naumburg oder Peter Meyer.⁴⁹ Vor allem die Heimatschutzbewegung bediente sich dieser kontextualisierenden Architekturfotografie. Heinrich Ullmann, Architekt und Oberregierungsrat in der Bayerischen Baubehörde, bebilderte einen Artikel über die Bauweise im Altmühltal mit eigenen Zeichnungen und Fotografien, welche die Auswirkungen der ortstypischen Dachdeckung auf das Landschafts-, Stadt- und Ortsbild belegen sollten. Seine Fotografien mit den Stadtansichten, Häuserreihen und landschaftlichen Partien thematisieren erneut die »stimmungsvolle Einheit von Natur und Menschenwerk« und dürften der bayerischen Inventarisierung nicht unbekannt geblieben sein.⁵⁰

Seit etwa 1940 finden wir schließlich auch Luftbilder in den Inventaren, die einer genaueren strukturellen Untersuchung der Stadtform und ihrer Einbettung in die jeweilige Landschaft dienen, die aber auch eine erneute Parallele von Fotografie, Denkmalschutz und Kriegswirtschaft belegen. Nur

Abb. 9 Josef Zemp und Robert Durrer, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, 1906–1910, südöstliche Ecke des kleinen Hofes, Fotografie und Retusche Josef Zemp.



Lichtdruckanstalt Alfred Dürschlein, Basel.

Photogr. und Retouche von J. Zemp.

Südöstliche Ecke des kleinen Hofes.

Kloster Münster

KUNSTDENKMÄLER DER SCHWEIZ
Mittellungen der schweiz. Ges. f. Erhaltung
hist. Kunstdenkmäler. – Neue Folge V.

am Rand sollte vielleicht erwähnt werden, dass Denkmalpflege und Heimatschutz im Einsatz und in der Auswertung von Luftbildern der Human-geografie um Jahre hinterherhinkten – möglicherweise ein Defizit des allzu stimmungsgeladenen Blicks auf die Dinge.⁵¹

5. Die Inventarisierung der Welt

Im Jahr 1790 hatte der Begriff der *monuments* noch sämtliche Kunstgegenstände, aber auch Schriftstücke und Münzen sowie Objekte aus naturwissenschaftlichen Bereichen und darüber hinaus Kostüme, Werkzeuge oder Maschinen umfasst. Und auch in der *Description de l'Égypte* wurden topografische Landesbeschreibungen, landwirtschaftliche und ethnografische Aufzeichnungen, archäo-



Abb. 10 Eugène Atget, Lampenschirmverkäufer in der Rue Lepic, 1898, aus der Serie *Paris pittoresque*.

logische und medizinische Untersuchungen gleichermaßen abgehandelt. Diese umfassende Sicht auf die kulturellen Hinterlassenschaften wich zwangsläufig einer Beschränkung auf die Bau- und Kunstdenkmale. Methodisch setzte die Denkmalerfassung zunächst auf die Dokumentation einzelner herausragender Gebäude, weshalb neben den Denkmalinventaren immer auch monografische Publikationsreihen initiiert wurden, die zudem wiederum als Vorlagenwerke verwendet werden konnten.⁵²

Schon um 1900 aber wurde der Fokus wieder erweitert, nun sollte auch das »Typische, häufig Vorkommende, Schlichte (die Volkskunst) [...] neben dem Einzigartigen, Hervorragenden eingehende Berücksichtigung finden.«⁵³ Etwa zeitgleich steckte ebenso der 1904 gegründete Bund Heimatschutz sein Arbeitsfeld ab: Die Rettung der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt spielte ebenso eine

gewichtige Rolle wie die der geologischen Eigentümlichkeiten und der Volkskunst auf dem Gebiet der beweglichen Gegenstände sowie der Sitten, Gebräuche, Feste und Trachten.⁵⁴ Paul Schultze-Naumburg zielte schlechterdings auf die »Physiognomie unseres Landes«: »Die Kultur des Sichtbaren umfasst nicht allein Häuser und Denkmäler, Brücken und Strassen, sondern auch Kleider und gesellige Formen, Forste und Viehzucht, Maschinen und Landesverteidigung.«⁵⁵

Zwischen der »femme du peuple« in der *Description de l'Égypte*, dem Straßenverkäufer von Eugène Atget (Abb. 10) und dem Dresdner Straßenfotografen aus August Sanders Serie *Menschen des 20. Jahrhunderts* besteht daher eine Verwandtschaft, die in der Erfassung, Sammlung, Erforschung und Archivierung der menschlichen Kultur begründet liegt und die wie das Denkmalinventar den möglichen Verlust als einen Hauptmotor der Dokumentation kennt. Diese Fotokampagnen des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts stehen zwar nicht mehr direkt mit der klassischen Kunstdenkmalinventarisierung im Zusammenhang, durch ihre Systematik nehmen sie jedoch eine Mittlerstellung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Dokumentation ein.⁵⁶ Am ehesten wird ein erneuter Blick auf die typologische Klassifizierungsarbeit des Ehepaars Becher den gemeinsamen Ursprung im Willen zur ordnenden Inventarisierung der Welt erläutern können.

- 1 Hierzu vor allem Tilmann Breuer, »Kunsttopologie. Ideen zur Grundlegung einer Disziplin der Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*, Bd. 35, München 1983, S. 22–26; ders., »Baudenkmal-kunde. Versuch einer Systematik«, in: *Denkmalinventari-sation in Bayern. Anfänge und Perspektiven* (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 9), Mün-chen 1987, S. 6–11.
- 2 Vgl. hierzu unter anderem Bernd und Hilla Becher, *Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumenta-tion von Bernd und Hilla Becher* (Ausst.-Kat.), München 1967; dies., Heinrich Schönberg und Jan Werth, *Die Archi-tekturen der Förder- und Wassertürme. »Industriearchitektur des 19. Jahrhunderts«* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhun-derts, 13), München 1971; dies., Hans Günther Conrad und Eberhard G. Neumann, *Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahr-hundertwende* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 34), München 1977.
- 3 Vgl. Matthias Noell: »Die Erfindung des Denkmal-inventars. Denkmalstatistik in Frankreich und Deutsch-land zwischen 1789 und 1910«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 59, 2008, 1, S. 19–26; ders., »Vom vergeb-lichen Sammeln, Sortieren und Erfassen der Monumente. Das Denkmalinventar als Sammlungsersatz«, in: *Sozialer Raum und Denkmalinventar. Vorgehensweisen zwischen Erhalt, Verlust, Wandel und Fortschreibung*, hrsg. von Birgit Franz (Veröffentlichungen des Arbeitskreises für Theorie und Lehre in der Denkmalpflege, 16), Leipzig 2008, S. 16–21.
- 4 Vgl. allgemein zur Architekturfotografie das *Marbur-ger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 20, 1981, darin unter anderem Brigitte Wälbe, »Frühe Architektur-Fotografie in Frankreich am Beispiel des Schlosses von Blois«, S. 63–71; Rolf Sachsse, *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Me-dien beim Entwerfen von Architektur* (Bauwelt Funda-mente, 113), Braunschweig und Wiesbaden 1997, insbes. S. 36–44, S. 59–82 und S. 109–117; ders., »Mappen Mus-ter Motive – und die Moderne. Wie die Architektur ins Buch und unters Volk kam«, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hrsg. von Katharina Krause und Klaus Niehr, München und Berlin 2007, S. 173–194. Zur Fotografie in den Inventar-en speziell Sabine Bock und Thomas Helms, »Zur Entste-hungsgeschichte der Photographien im ersten Denkmal-inventar Mecklenburg-Schwerins«, in: *Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege – Arbeitsstelle Schwerin [...]* 1984, 29, S. 587–593; Tilmann Breuer, »Die Photographie im Dienste der Inventarisierung von Bau- und Kunstdenk-malen«, in: *Denkmalinventarisierung. Denkmalerfassung als Grundlage des Denkmalschutzes*, hrsg. von Wolfram Lüb-beke (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denk-malpflege, 38), München 1987, S. 16–30; Franz Jaeck, »Photographie in der Denkmalpflege«, in: *Unsere Kunst-denkmäler*, 39, 1988, S. 180–186; Anne de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002; Francis Parny (Hrsg.), *Photographier le territoire*, Paris 2009.
- 5 François Arago, *Rapport sur le Daguerriotype, lu à la séance de la Chambre des Députés le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, Paris 1839, S. 32.
- 6 Protokoll der Commission des monuments histo-riques, 30.3.1839, abgedruckt in: Françoise Bercé, *Les pre-miers travaux de la commission des monuments historiques 1837–1848*, Paris 1979, S. 40. Vgl. auch Mondenard 2002 (wie Anm. 4), S. 21–25.
- 7 Zitiert nach: ebd., S. 24. Es erfolgte keine Archivie-rung der Bilder.
- 8 Isidore Justin Séverin Taylor, Sitzungsprotokoll des Comité historique des arts et monuments, 12.2.1845, in: *Bulletin archéologique publié par le comité historique des arts et monuments*, Bd. 3, Paris 1844/45, S. 337.
- 9 Ebd., S. 377.
- 10 Georg Friedrich Seidel, »Erhaltung, Inventarisierung und Aufnahme der Baudenkmale des deutschen Reiches«, in: *Zeitschrift des Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Vereins*, 7, 1875, 1, S. 1–5, hier S. 4.
- 11 Albert de Luynes und Louis-Désiré Blanquart-Évrard, »Des papiers photographiques«, in: *Bulletin du Comité historique des arts et monuments, Archéologie – beaux-arts*, Bd. 1, Paris 1849, S. 101–116. Vgl. auch S. 41, S. 71 und S. 99.
- 12 Vgl. Mondenard 2002 (wie Anm. 4), S. 49.
- 13 Vgl. den Kommentar von Ernest Lacan, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Paris 1856, S. 26–27.
- 14 Seidel 1875 (wie Anm. 10), S. 1. Isaac Rigaud und V. Vattier, *Atlas historique de la ville de Paris et de ses en-virons. Cartes et plans*, Paris 1869.
- 15 Carl Maria Freiherr von Aretin (Hrsg.), *Alterthümer und Kunst-Denkmale des bayerischen Herrscherhauses*, 1. Lieferung, München 1854, o. P. Vgl. Breuer 1987 (wie Anm. 4), S. 17.
- 16 Eduard Paulus, *Kunst- und Altertums-Denkmale im*

Königreich Württemberg, Bd. 1 (Tafeln): *Der Neckarkreis*, Stuttgart o. J. [1889].

17 Franz Xaver Kraus, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Beschreibende Statistik [...]* (Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden, 1), Freiburg 1887, S. VIII. Für das Konstanzer Inventarwerk wurden German Wolf aus Konstanz und J. Kraemer aus Kehl beschäftigt. Letzterer besorgte auch den Lichtdruck nach den Vorlagen. Vgl. auch Paul Motz, *Das alte Konstanz in Bildern des Hofphotographen Wolf aus den Jahren 1860 bis 1918*, Konstanz 1966.

18 Zu Clemens Inventaren vgl. auch Sachsse 1997 (wie Anm. 4), S. 112.

19 Gustav von Bezold und Berthold Riehl, *Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Stadt und Bezirksamt Ingolstadt [...]* (Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, 1), Tafelteil, München 1895. Der Textband erschien bereits 1892.

20 Erst mit den Inventarisationsrichtlinien von Georg Hager im Jahr 1905 wurden in Bayern Text und Abbildungen zusammengefasst; vgl. Breuer 1987 (wie Anm. 4), S. 18.

21 Bezold und Riehl 1895 (wie Anm. 19), S. 2 und 3. Den Abbildungen hatte man schon zu Beginn einen sehr hohen Stellenwert eingeräumt; vgl. Wolfram Lübbecke, »Georg Hager und die Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler in Bayern«, in: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, hrsg. von Ekkehard Mai und Stephan Waetzold (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, 1), Berlin 1981, S. 399–416, hier S. 404.

22 Das »sehr wichtige Tympanon« der Ulrichskirche in Sangerhausen in: Julius Schmidt, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Sangerhausen* (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 5), Halle (Saale) 1882, S. 73. Zitat und Foto der Tumba in: Hermann Grössler und Adolf Brinkmann, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Mansfelder Seekreises* (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 19), Halle (Saale) 1895, Vorwort (o. P.) und S. 106.

23 Bock und Helms 1984 (wie Anm. 4), S. 588. Vgl. hierzu auch Friedrich Schlie, *Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin*, 5 Bde., Schwerin 1896–1902.

24 Narcisse de Salvandy, »Circularre relative à l'envoi d'instructions rédigées par le comité« (1839), in: Xavier Charmes, *Le Comité des travaux historiques et scientifiques* (Collection des documents inédits sur l'histoire de la France), Bd. 2, Paris 1886, S. 95.

25 Vgl. hierzu auch Paul Clemen, *Die Denkmalpflege in Frankreich* (Sonderdruck aus der *Zeitschrift für Bauwesen* 1898), Berlin 1898, S. 45.

26 Seit 1876 reiste und fotografierte er für die Kommission, seit 1881 für den Ministère des Cultes an einer Ablichtung der Kathedralen, die er 1878 auf der Weltausstellung auch zeigen konnte.

27 Albrecht Meydenbauer, »Ein Deutsches Denkmäler-Archiv«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 28, 1894, 102/103, S. 629–630, hier S. 630.

28 Clemen 1898 (wie Anm. 25), S. 48. Vgl. die Diskussion um ein Denkmälerarchiv, an der sich auch Clemen beteiligte, auf dem *Zweiten Tag für Denkmalpflege. Stenographischer Bericht*, Karlsruhe 1901, insbes. S. 57–70.

29 Paul Clemen, »Vorwort«, in: *Die Kunstdenkmäler des Kreises Kempen*, hrsg. von dems. (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 1), Düsseldorf 1891, S. V–XIV, hier S. VI. Vgl. auch Lübbecke 1981 (wie Anm. 21), S. 399.

30 Gustav Sommer und Heinrich Otte, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Zeitz* (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, 1), Halle (Saale) 1872, S. V–VII, hier S. VI.

31 Bekanntmachung im *Ministerialblatt für Kirchen- und Schulangelegenheiten* vom 13.10.1892, zitiert nach: Lübbecke 1981 (wie Anm. 21), S. 404.

32 Clemen 1891 (wie Anm. 29), S. VI.

33 Vgl. hierzu *Moderne Baukunst 1900–1914. Die Photosammlung des Deutschen Museums für Kunst in Handel und Gewerbe* (Ausst.-Kat. 1993–1994), Krefeld 1993. Vgl. auch Rolf Sachsse, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2003, insbes. S. 96–103.

34 Ernst Gall, »Berlin und Umgebung« (Teil der Berichte und Verzeichnisse über die Kunstzerstörungen in Deutschland), in: *Die Kunstpflege. Beiträge zur Geschichte und Pflege deutscher Architektur und Kunst*, hrsg. von Georg Lill, Berlin o. J. [1947].

35 Adolph Goldschmidt, *Lebenserinnerungen*, hrsg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo, Berlin 1989, S. 72.

36 Bock und Helms (wie Anm. 4), S. 588.

37 *Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schwei-*

zerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, Neue Folge, Genf 1901–1910.

38 Vgl. Matthias Noell, »Ernst Gall in der Normandie – Forschungsreisen, Fotografie und der ›landschaftliche Dehio‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67, 2004, 1, S. 1–14.

39 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Reprint der 4. Aufl. von 1909, Braunschweig 1983, S. 79. Dem fotografischen Bild stand der Wiener Architekt jedoch skeptisch gegenüber.

40 Lübbecke 1981 (wie Anm. 21), S. 405, Anm. 63.

41 Organisationsbestimmungen der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale. Statut. Allerhöchste Entschließung vom 19. Februar 1899, Erlaß des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 14. März 1899, S. 18. Vgl. auch Wachau. *Welcher Wandel? Fotografien von Konrad Heller und Irene Dworak*, hrsg. von Barbara Neubauer, Weitra 2011.

42 Vgl. Friedrich Grassegger, *Wachau um 1900. Lichtbilder des Photographen Konrad Heller (1875–1931)*, Wien 1996. Max Dvořák, »Einleitung«, in: *Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich*, bearb. von Hans Tietze (Österreichische Kunsttopographie, 1), Wien 1907, S. XIII–XXII.

43 Mondenard 2002 (wie Anm. 4), S. 120. Vgl. hierfür insbesondere die Fotografie der Häuser und Baracken in Chartres, Abb. 38.

44 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien und Leipzig 1903, S. 8.

45 Der Dreifaltigkeitsbrunnen in Spitz (Donau) in: Tietze 1907 (wie Anm. 42), S. 399.

46 Die beiden Begriffe stammen von Alois Riegl, mit denen er die zwei entgegengesetzten Pole des »ästhetischen Grundgesetzes unserer Zeit« umschrieb, das von Menschenhand geschaffene, geschlossene Kunstwerk und dessen langsamen Verfall, den Kreislauf des Werdens und Vergehens vermittelnd (Riegl 1903 (wie Anm. 44), S. 24). Vgl. die vergleichbare Argumentation von Hubert Locher, »Musée imaginaire« und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte«, in: Krause und Niehr 2007 (wie Anm. 4), S. 53–84, insbes. S. 65–68.

47 Möglicherweise reagierte auch Robert Durrer auf diese Strategie: Sein seit 1899 erarbeiteter und erst 1928 erschienener Band *Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden* bildete eine beinahe grotesk freigestellte Heiliggrabfigur aus S. Niklausen ab, die bereits im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, und damit in einem Prototyp

des kontextuell-historisierenden Museums, aufbewahrt wurde, andererseits ländliche Denkmale in ihrer landschaftlichen Einbettung am Ort.

48 Josef Zemp, unter Mitwirkung von Robert Durrer, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden* (Kunstdenkmäler der Schweiz, Neue Folge, V–VII), Genf 1906–1910, hier S. 6.

49 Vgl. hierzu Matthias Noell: »Ein Bild voller Widersprüche. Schweizer Kunstdenkmäler und ihre Erfassung im Inventar«, in: *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert*, hrsg. von Edgar Bierende, Sibylle Hoiman, Anna Minta und dems., Bern 2010, S. 119–138.

50 Heinrich Ullmann, »Das Kalkplattendach im Altmühlgebiete«, in: *Bayerischer Heimatschutz. Monatsschrift des bayerischen Landesvereins für Heimatschutz*, 17, 1919, 11/12, S. 1–24, hier S. 13. Vgl. hierzu Peter Leuschner, *Passion Jurahaas. Heinrich Ullmann 1872 bis 1953, Architekt, Denkmalpfleger, Maler, Fotograf zum 50. Todestag*, Pfaffenhofen (Ilm) 2003.

51 Vgl. vor allem Jean Brunhes, *Géographie humaine. Essai de classification positive*, Paris 1910, 3. Aufl., 3 Bde., Paris 1925.

52 Vgl. zum Beispiel Ludovic Vitet, *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon* (Collection des documents inédits sur l'histoire de France), Paris 1845; *Das Rathaus zu Bremen* (Denkmale der Geschichte und Kunst der Freien Hansestadt Bremen, 1), Abt. 1, hrsg. von der Abteilung des Künstlervereins für Bremische Geschichte und Alterthümer, Bremen 1862–1864.

53 Cornelius Gurlitt, »Thesen über die Inventarisierung der Denkmäler«, in: *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine*, 48, 1900, 12, S. 207–208, hier S. 207.

54 »Gründung eines Heimatschutz-Bundes«, in: *Die Denkmalpflege*, 6, 1904, 4, S. 34–35, hier S. 35.

55 Paul Schultze-Naumburg, »Vorwort«, in: ders., *Kulturarbeiten*, Bd. 1: *Hausbau*, 1. Aufl., München 1901, o. P.

56 Zu Atgets archäologisch-antiquarischer Seite vgl. Guillaume Le Gall, »Un photographe archéologue«, in: *Atget. Une rétrospective* (Ausst.-Kat.), Paris 2007, S. 34–49. Vgl. auch Matthias Noell, »Klassifizierung als ›opération secondaire‹ – Der Beginn der Theoriebildung in der Denkmalinventarisierung«, in: *Kategorien des Wissens – Die Sammlung als epistemisches Objekt*, hrsg. von Uta Hassler und Torsten Meyer, Zürich 2014, S. 157–178.