

Rezeption und Nutzung der Architekturfotografie
im Württemberg des 19. Jahrhunderts

Von der Fakultät für Architektur und Stadtplanung der
Universität Stuttgart zur Erlangung der Würde eines
Doktors der Ingenieurwissenschaften (Dr.-Ing.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von
Ali Onur
aus Stuttgart

Hauptberichter: Professor Dr. phil. Dieter Kimpel
Mitberichter: Professor Dr.-Ing. Sokratis Georgiadis

Tag der mündlichen Prüfung: 14. Februar 2002

Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart
Stuttgart 2002

INDEX

	Seite
Danksagung	2
I. Themenkomplex der Dissertation	4
II. Das fotografische Experiment und die Aspekte seiner frühen Rezeption	8
III. Fotografisches Sehen als Erkenntnisleistung	
1. Beschaulichkeit und Wahrheit	24
2. Der mechanische Duktus des enzyklopädischen Blicks	31
IV. Die Erschließung des architektonischen Gegenstandes	
1. Fotografische Fixierung vaterländischen Bewusstseins	50
1.1 Die identitätsbildende Funktion des Denkmals	
1.2 Photographische Verbreitung des Vorbildes	58
1.3 Die Vorreiterrolle Frankreichs	65
1.4 Bewahrung und Belehrung	74
1.5 Die fotografischen Mappenwerke von Lorent und Sinner	
1.5.1 Jakob August Lorent	86
1.5.2 Paul Sinner	97
1.6 Rezeption und Darstellungsformen des Mittelalters	103
V. Motiv-Repertoire und Darstellungskanon repräsentativer Bauten Stuttgarts	175
VI. Schlussbetrachtung	206
VII. Anhang	
1. Verzeichnis der Zeitschriften und Zeitungen	215
2. Literaturverzeichnis	
2.1 Primärliteratur	217
2.2 Sekundärliteratur	227
3. Abbildungsnachweis	
I. Das fotografische Experiment	232
II. Fotografisches Sehen als Erkenntnisleistung	
III. Die Erschließung des architektonischen Gegenstandes	233
IV. Motiv-Repertoire und Darstellungskanon repräsentativer Bauten Stuttgarts	238

DANKSAGUNG

Mein besonderer Dank gilt folgenden Personen, ohne deren Mitwirken diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre:

Herrn Professor Wilhelm Emrich für die hilfreichen und inspirierenden Gespräche.

Herrn Dr. Freerk Valentin für die intensive Nutzung seiner Bibliothek, seine wohlwollende Unterstützung und die zahlreichen Gespräche über den Themengegenstand meiner Arbeit.

Herrn Dr. Jörg Bohlender für die weit über das Fachliche hinausgehende Anregungen und Diskussionen.

Der Photographin Walde Hut und Herrn Adolf Kunzmann für die aufschlussreichen Erläuterungen zur frühen Fotografie und Drucktechnik.

Dem Experten für Architekturfotografie Herrn Bernd Baur.

Ohse Steensen und Pauline Zippert für viele wertvolle Hinweise und kritische Stellungnahmen.

Mein Dank gilt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Landesbibliothek Stuttgart sowie Herrn Siener für die Zurverfügungstellung der fotografischen Alben von Jakob August Lorent.

I. THEMENKOMPLEX DER DISSERTATION

Den Gegenstand der Untersuchung bildet die Rezeption und die Handhabung der frühen Fotografie im Württemberg des 19. Jahrhunderts.

Als minutiöses Beobachtungsinstrument gewann die Erfindung Daguerres sogleich das rege Interesse des positivistisch gestimmten Wissenschaftsbetriebs, der sich insbesondere von der Schärfe und Exaktheit der Daguerreotypie beeindruckt zeigte. Dieser Aspekt ist ein wesentlicher thematischer Ansatzpunkt der vorliegenden Arbeit, die vornehmlich anhand der lokalen Tageszeitungen (*Schwäbische Chronik*, *Schwäbischer Merkur*) sowie Kritiken in den bürgerlichen Journalen (*Kunst-Blatt*, *Beilage zu Cottas Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart 1820-1849, *Die Waage*, *Blätter für Unterhaltung*, *Literatur und Kunst*, Stuttgart 1841-1842) zu rekonstruieren versucht, wie die von Frankreich ausgehende hohe Wertschätzung und das rege Interesse an der Daguerreotypie von Seiten der Stuttgarter Presse rezipiert wurde. Hier schließt sich auch die Frage an, welche Argumente herangezogen wurden, um die „realitätsmächtige“ Abbildungsqualität eines rein technisch produzierten Wahrnehmungsgegenstandes zu legitimieren.

Die öffentliche Bekanntgabe des daguerreschen Verfahrens, die Arago am 19. August 1839 vor der *Académie des Beaux Arts* und der *Académie des Sciences* in Paris verkündete, ist zugleich zeitlicher Ausgangspunkt und thematischer Einstieg der Untersuchung.

Im Vordergrund des Dissertationsvorhabens steht der Einsatz der Fotografie in der Dokumentation von Architektur, die nach Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge des erstarkenden vaterländischen Bewusstseins sowie der aufkommenden Denkmalschutzbestrebungen eine zunehmende Nutzung und propagandistische Verbreitung erfuhr. Als zentrale Quelle dient das in den Jahren 1850 bis 1858 in Leipzig und Stuttgart herausgegebene ‚*Deutsche Kunstblatt*‘, in welchem architekturfotografische Mappenwerke und einzelne fotografische Vorhaben ausführlich besprochen wurden.

Es gilt vor allem festzustellen, ob unmittelbare Zusammenhänge zwischen den propagierten Einsatzmöglichkeiten der Fotografie und dem vaterländischen Bewusstsein bestanden, dessen patriotischer Aufruf, die „Leistungen

deutscher Monumentalkunde vorbildlich darzustellen“¹, angesichts der photodokumentarischen Führungsrolle Frankreichs eine emphatische Dynamik erhielt.

Hierbei soll herausgearbeitet werden, in welchen Veröffentlichungen eine Proklamationen zur Bewahrung und Vergegenwärtigung mittelalterlicher Baudenkmäler – durch die sich sowohl das „engere“ als auch das „weitere“ Vaterland definierte – zum Ausdruck kam und ob diese öffentlichen Aufrufe den Einsatz der fotografischen Abbildungstechnik in Erwägung zogen. In dieses Thema mündet auch die Apologie der lokalen Besonderheit, die die Prämissen „Vaterland“ und „Natur“ bzw. die starke heimatliche Identifikation mit dem landschaftlichen Raum der Schwäbischen Alb ins Zentrum rückt.

Die vaterländische Gesinnung kam um die Jahrhundertmitte auch in den Porträtierungsbestrebungen der nationalen Größen deutlich zur Geltung. Diese werden neben dem Vorhaben, die vaterländischen Baudenkmäler fotografisch zu erfassen, im Rahmen des Dissertationsthemas als ein analoger Entwicklungsprozess bearbeitet, um einen ganzheitlichen Zusammenhang der vaterländischen Bestrebungen aufzuzeigen.

Eine Sinnggebung von nationaler Tragweite erhielt die Fotografie erstmals mit der Gründung der *Mission héliographique* im Jahr 1851 in Frankreich, die die Fotografie zur Erfüllung staatlicher Aufträge von Seiten der *Commission des Monuments Historiques* instrumentalisierte.

Die fotografische Erschließung der eigenen Lebenswelt, die mit der bildlichen Darstellung der großen Baudenkmäler des Mittelalters vergegenwärtigt wurde, blieb von deutscher Seite aus keineswegs unbeobachtet. Auch nach Abklingen der architekturfotografischen Missionsarbeit wurde auf die großartigen Leistungen der Franzosen sowie ihren marktbeherrschenden Vorreiterstatus hingewiesen, der von kritischen deutschen Beobachtern vor allem 1867 im Rahmen der Pariser Weltausstellung verstärkt wahrgenommen wurde. Diese Resonanz wird anhand der Beiträge von Friedrich Pecht und Wilhelm Lübke dokumentiert.

Einen wichtigen Stellenwert nimmt die Arbeit des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke ein, dessen Anmerkungen über den hohen Nutzwert der Fotografie auf dem Gebiet des Kunstgewerbes in der kunsthistorischen Forschung bislang unbeleuchtet blieb.

Lübke war auch Mitherausgeber der *Sammlung schwäbischer Baudenkmale*

¹ Deutsches Kunstblatt 8.1857, S. 174

und Kunstarbeiten’, eines Mappenwerks des Tübinger Fotografen Paul Sinner, dessen fotografische Lieferungen einen wichtigen didaktischen und propagandistischen Status in der Darstellung des Mittelalters in Württemberg einnehmen.

Neben der Inanspruchnahme der Fotografie als Vorlagenblätter zur kunsthandwerklichen Ausbildung oder zur Detailsammlung für Architekten steht die stark idealisierte sowie romantisch verklärte Wahrnehmung der Gotik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Blickpunkt. Untersucht wird der Entwurf dementsprechender Sehnsuchtsbilder in den illustrativen Darstellungen, die ebenso die kommunikative Wirkung der Fotografie einband, um dem Verlangen eines bürgerlichen Publikums nach „patriotischer Publication“² gerecht zu werden.

Durch die stark emotional durchdrungene Einstimmung in das Wesen der Gotik versuchte man den Ursprung des deutschen Volkstums zu erkennen. Im Mittelpunkt dieser Abhandlung steht der gotische Dom, der in reich bebilderten Reisewerken und fotografischen Einzelblättern eine Glorifizierung erfuhr und in der sich anlehnend an das Vorbild der Lithographie stereotype Sehweisen erkennen lassen.

Neben Sinners fotografischer Arbeit spielt das 1866 und 1869 herausgegebene dreiteilige fotografische Mappenwerk *Denkmale des Mittelalters in dem Königreich Württemberg*‘ von Jakob August Lorent die aussagekräftigste Rolle in der Erschließung „vaterländischer Baudenkmäler“, die zur Selbstdarstellung Württembergs dienten, um seine „hervorragende, ruhmvolle Stellung im gemeinsamen Vaterlande“³ zu bekräftigen.

In Lorents Werk zeichnet sich bereits eine deutliche mediale Strategie in der Erschließung und Darstellung der mittelalterlichen Baudenkmäler ab.

Dieses Werk ist in der Fotografiegeschichte bislang noch nicht wahrgenommen worden. In der Sichtung des fotografischen Materials richtet sich der Fokus primär auf die Text-Bild-Syntax, die in frühen fotografischen Mappenwerken sehr selten auftritt. Lorents fotografischer Werkkomplex hingegen verfügt über drei separat angelegte Textbände, die sich auf die jeweiligen Baudenkmäler sowie Orte beziehen, die fotografisch erfasst wurden.

² Gewerbeblatt aus Württemberg, Nr. 49, 27. Jg., 3.12.1876

³ Heideloff, (1855), Carl Alexander, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Stuttgart 1855, Vorwort

In der Text-Bild-Relation und im Versuch, die Fotografie dem ästhetischen Anspruch der Malerei anzugleichen, ist eine deutliche Affinität zu Talbots ‚*The Pencil of Nature*‘ (1844-1846) festzustellen.

Die Thematisierung des Mittelalters wird durch weitere Veröffentlichungen ergänzt, die die Fotografie in die massenmedialen Prozesse des 19. Jahrhunderts einbanden.

Dabei werden jene Buchveröffentlichungen über das Königreich Württemberg aufgegriffen, die die „Wahrnehmungen aus dem Vaterlande“⁴ bildlich fixierten und architektonische Symbole des Vaterlandes positionierten, welche im textlichen Teil oftmals durch eine pathetische Haltung sowie subjektivierte Gefühllichkeit begleitet wurden.

Für die Arbeit wurden die zwischen 1835 und 1892 erschienene Reiseliteratur, Wegweiser, Erinnerungsbücher und Chroniken zusammengestellt, die eine solche Selbstdarstellung Württembergs und Stuttgarts anstrebte, um „die Sehnsucht zu erwecken, den Forscherstab zu ergreifen, um von Thal zu Thal, von Kirche zu Kirche, von Burgen zu Burgen zu pilgern und sich zu ersättigen an dem Anblick der Götterberge,... Hohenstaufferburgen, säulentragende Klöster, gothisch durchbrochene Domtürme und fröhliche Fürstenschlösser...“⁵.

Als hilfreichste Quelle erwies sich Wilhelm Heyds 1896 herausgegebene ‚*Bibliographie der württembergischen Geschichte*‘ deren umfangreicher Literaturüberblick als Leitfaden für die Recherche diente.

Das in der Dissertation aufgegriffene Werkspektrum ermöglicht es, ein bislang vollkommen unbeleuchtetes Themengebiet in der lokalhistorischen Forschung zu erschließen.

⁴ Paulus, (1887), Eduard, Aus Schwaben, Stuttgart 1887, S. 98

⁵ Pfeiffer, (1896), Berthold, Quellen, in: Heyd, Wilhelm, Bibliographie der württembergischen Geschichte, Stuttgart 1896, Kapitel III

II. DAS FOTOGRAFISCHE EXPERIMENT UND DIE ASPEKTE SEINER FRÜHEN REZEPTION

Die über Frankreich hinausreichende öffentliche Rezeption des daguerreschen Verfahrens, der Diskurs über seine Gebrauchsfähigkeit und nutzbringende Anwendung sowie das Konkurrenzverhältnis der neuen technischen Errungenschaft zu den zeichnenden Künsten stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Proklamation der Daguerreotypie, die am 19. August 1839⁶ auf einer dafür berufenen Sitzung der *Académie des Beaux Arts* und der *Académie des Sciences* in Paris erfolgte.

Nach dieser offiziellen Bekanntgabe wurde Daguerre in den französischen Gazetten und Kunstblättern mit euphorischer Begeisterung gefeiert, die seinen „dreibeinigen Guckkasten“ zum Sinnbild einer wegweisenden technischen Errungenschaft der französischen Nation glorifizierte. Der starke Andrang zum Zeitpunkt der öffentlichen Bekanntgabe der als geheimnisvoll geltenden Erfindung und die angespannte Stimmung auf dem Pont des Arts in Paris wurde vom Heilbronner Schriftsteller Ludwig Pfau, der während seiner Studienzeit der Bekanntgabe vor den Türen der Akademie beiwohnte, eindringlich beschrieben:

„Allmählig gelang es mir durch die Menge zu gleiten, und mich in der Nähe des Allerheiligsten einer Gruppe einzuverleiben, die aus Leuten der Wissenschaft zu bestehen schien. Nach langem Warten öffnet sich endlich im Hintergrund eine Thüre... 'Jodsilber' ruft der Eine, 'Quecksilber!' schreit der Andere, und ein Dritter behauptet gar, unterschwefligsaures Natron heiße die geheimnisvolle Materie...

Das Geheimnis klärt sich allmählig auf; aber noch lange wogt die aufgeregte Menge unter den Arkaden des Instituts und auf dem Pont des Arts hin und her, bevor sie sich entschließen kann, in die Grenzen des Alltäglichen zurückzukehren.

Eine Stunde später waren bereits die Läden der Optiker belagert, die nicht genug Instrumente aufreiben konnten, um das hereinbrechende Heer der Daguerreotypisten zu befriedigen; und nach einigen Tagen sah man auf allen Plätzen von Paris dreibeinige Guckkasten vor Kirchen und Palästen aufgepflanzt.“⁷

Eine Zeichnung des Karikaturisten Maurisset aus dem Jahr 1840, die den Ansturm neugieriger Massen und die Gründung zahlreicher Portrait-Ateliers

⁶Lemagny, (1987), Jean-Claude, A history of photography, social and cultural Perspectives, Cambridge University Press 1987, S. 20

⁷Pfau, (1877), Ludwig, Kunst und Gewerbe, Erste Hälfte, Stuttgart 1877, S. 116

treffend mit ‚*La Daguerreotypomanie*‘⁸ (Abbildung 1) tituliert, karikiert jene kollektive Euphorie an einem technischen Kuriosum, das primär als eine folkloristische Hauptattraktion und ein willkommenes Instrument der bürgerlichen Selbstdarstellung wahrgenommen wird. Die Erfindung etablierte sich rasch als Werkzeug des bürgerlichen Unternehmertums. Trotz der kostspieligen Investition, die man für den Kauf eines Daguerreotyps aufzubringen hatte, sahen viele Erwerber die Möglichkeit ein schnelles und profitables Geschäft zu erzielen. Die mobile Einsatzfähigkeit des „Appareil portatif pour le voyage“, ist eine Anspielung auf die Reise- und Expeditionsfotografie, die Noel-Marie-Paymal Lerebours, Verleger der ‚*Excursions Daguerriennes, Les Vues et les Monuments les plus remarquables du Globe: Paris, Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, la Suisse, l’Allemagne, Londres, Sainte-Hélène, Malte, l’Égypte, Damas, Constantinople, etc., Paris 1840-1841*‘, bereits wenige Wochen nach der öffentlichen Bekanntgabe der Erfindung in Frankreich in die Wege leitete. Lerebours beauftragte mehrere Amateurfotografen – ein Großteil waren Maler wie Goupil oder Horace Vernet – Sehenswürdigkeiten des Orients, Afrikas und Europas zu daguerreotypieren, wovon zunächst 50 Arbeiten und im Folgebund 60 zu Lithographien umgearbeitet wurden, die an die Tradition der Architekturvedute im 18. Jahrhundert als touristischer Gebrauchsgegenstand, Souvenirblatt oder repräsentative Darstellungskonvention anknüpfen.

„Grâce à la précision soudaine du Daguerreotype, les lieux ne seront plus reproduits d’après un dessin toujours plus ou moins modifié par le goût et l’imagination du peintre. Comme les ressources de l’art graphique vont s’étendre et se varier avec lui ! que ne fera-t-on pas avec un tel auxiliaire ! Il se passe peu de jours qu’on ne signale de nouvelles applications ; déjà avec les microscopes on reproduit les corps amplifiés : c’est ainsi que la Galerie de M. Lerebours réunit à académies, des portraits d’une ressemblance parfaite, des objets d’histoire naturelle, d’archéologie etc.

Les gens du monde rechercheront cette belle collection de vues, ils la rechercheront pour son exactitude et son expression.“⁹

Als ironisches Zitat lässt Maurisset die alles fokussierende und sämtliche Vorgänge registrierende Allmacht der fotografischen „Ballon-Perspektive“ schweben.

⁸ Potonniée, (1925), Georges, Histoire de la découverte de la Photographie, Paris 1925, S. 13

⁹ Catalogue de M. P. Lerebours, (1841), in : Buron, Brebisson, Chevalier, Gaudin et Lerebours, Le Daguerreotype, Paris 1987, keine Paginierung

Die tatsächliche Ballonfahrt mit einem Daguerreotyp führte erstmals der Fotograf Gaspard Felix Tournachon – genannt Nadar – im Jahr 1858¹⁰ durch, als er die Pariser Quartiere dokumentierte. Maurissets Ballon hingegen, der das Daguerreotyp vielmehr als beobachtendes Auge in Szene setzt, ist ein überspitzter Hinweis auf die starke Präsenz des technischen Apparats im Stadtraum, wie bereits von Pfau angemerkt. Diese Eigenschaft des Beobachtens und Registrierens tritt auch im Rahmen eines ungewöhnlichen Scheidungsprozesses am Ulmer Gericht im Dezember 1839 in den Vordergrund, das eine heimlich erstellte Daguerreotypie als juristisches Beweismittel aufnahm.

„...der beleidigte Ehemann habe in der Ferne seine Camera obscura aufgestellt und die Treulosigkeit seiner Frau mit Hilfe einer jodierten Metallplatte daguerreotypirt, so daß Jedermann die beiden Liebenden erkannt habe, und auf dieses Aktenstück neuer Art werde ein Scheidungsprozess gebaut werden.“¹¹

Ogleich es sich um ein eher kurioses Beispiel handelt, untermauert es das überaus vielfältige Anwendungsspektrum der neuen französischen Erfindung, die ihre einzigartige Fähigkeit zur wirklichkeitsgetreuen Nahsicht bestätigte.

Mit dem Hinweis auf die modernen Fortbewegungsmittel des 19. Jahrhunderts – wie Eisenbahn und Dampfschiff – verweist Maurisset nicht nur auf die modernste Form einer zügigen und komfortablen Reisemöglichkeit. Die Verkehrsmittel dienten vor allem der raschen Propaganda sowie dem weltweiten Vertrieb der vom französischen Staat angekauften Erfindung, die ein neues französisches Selbstbewusstsein definierte. Im *L'Artiste* brachte Jules Janin – einer der bedeutendsten Kunstkritiker Frankreichs – in einem umfassenden Pamphlet über das Daguerreotyp diese souveräne Position Frankreichs deutlich zum Ausdruck:

„La France dira à l'Europe: Je vous ai déjà donné la vapeur; maintenant baissez-vous, et ramassez à mes pieds le nouveau présent que je vous fais.“¹²

¹⁰ Stenger, (1943), Erich, Die Photographie im Spiegel von Tageszeitungen. Ein Beitrag zum hundertjährigen Bestehen der Lichtbildnerei 1839-1931, nach hauptsächlich in der Schweiz durchgeführten Forschungen, Würzburg 1943, S. 110

¹¹ Ulmer Schnellpost, 10. Dezember 1839, in: Specker, Hans Eugen (Hrsg.), Ulm im 19. Jahrhundert, Aspekte aus dem Leben der Stadt, Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Band 7, Ulm 1990, S. 522

¹² Janin, (1839), Jules, Le Daguerotype, L'Artiste, Paris 1839, in: Daguerre, Chevalier, Melloni, Hubert, Le Daguerreotype, Tome premier, Paris 1987, S. 91

Auf die offizielle Sitzung der Akademie der Wissenschaften und Verkündung des Verfahrens machte in Württemberg erstmals der *Schwäbische Merkur* – eine in Stuttgart herausgegebene überregionale Zeitung für Schwaben – drei Tage später unter der Rubrik ‚Frankreich‘ aufmerksam. Der Meldenotiz war ein kurzes Protokoll zum chemischen Verfahren angefügt:

„Das Verfahren besteht darin, daß das in Gas verwandelte Jod in gleichförmige Schichten auf einer Kupferplatte niedergeschlagen wird. Das Hervortreten von Licht, Schatten und Halblicht wird durch eine weitere Operation hervorgebracht, indem man die Platte der Einwirkung des Quecksilberdampfes aussetzt.“¹³

In der *Schwäbischen Chronik* folgte die Ankündigung der deutschen Ausgabe der Daguerreschen Schrift *Historique et Description des Procédés du Daguerriéotype et du Diorama* vom Stuttgarter Verlag J. B. Metzler¹⁴, die nach dem 19. September¹⁵ in den Buchhandlungen bezogen werden konnte. Diese Abhandlung war die einzige Quelle, die einen detaillierten Einblick in die technische Handhabung der Camera obscura ermöglichte und auf die zu berücksichtigenden chemikalischen Verfahrensschritte einging.

Im Oktober nahmen in der *Schwäbischen Chronik* die Inserate der Verlage über die deutsche „ächte Ausgabe von Daguerres ausführliche Beschreibung seiner großen Erfindung oder die Kunst, auf die beste Art die so höchst merkwürdigen Lichtbilder zu verfertigen“¹⁶ bereits den größten Raum auf der Anzeigenseite ein (Abbildung 2).

Das gleiche Verkaufsinserat erschien 16 Tage später im St. Gallener ‚*Der Erzähler*‘¹⁷.

Allein im deutschen Raum existierten gegen Ende des Jahres 1839 insgesamt zwölf eigenständige Schriften¹⁸ über das Verfahren Daguerres. Noch im Jahr der Proklamation ist in Stuttgart eine Verkaufspräsentation zu verzeichnen, die am 16. Dezember auf einer ganzseitigen Beilage der *Schwäbischen Chronik* von L. Schweig – einem deutschen „Mechanikus“ aus Paris – angekündigt wurde.

¹³ Schwäbischer Merkur, 22. August 1839, S. 920

¹⁴ Schwäbische Chronik, 25. August 1839, S. 928

¹⁵ Schwäbische Chronik, 19. September 1839, S. 1027

¹⁶ Schwäbische Chronik, 9. Oktober 1839, S. 1102

¹⁷ Stenger, (1943), S. 10

¹⁸ Dewitz, (1989), Bodo von, Zur Konkurrenz der Verfahren im deutschen Sprachraum, in: Silber und Salz, Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860, Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Hrsg. v. Bodo von Dewitz und Reinhard Matz, Köln 1989, S. 29

Er ist vermutlich zu den ersten Wander-daguerreotypisten zu zählen, die jenes als geheimnisvoll kursierende Verfahren dem interessierten Publikum in Stuttgart nahebrachten und zugleich Bestellungen für den Apparat aufnahmen.

„Unterzeichneter benachrichtigt ein verehrtes Publikum, daß er mit einem Daguerriſchen Apparate hier angekommen iſt, ſo wie ihn Herr Daguerre der Akademie vorgewieſen hat, und während einige Tage ſeines Aufenthaltes im Gaſthofe zum Schwanen das ganze Verfahren erklären, und ein Bild, ſogar bei trüber, jedoch nicht bei neblicher Witterung, verfertigen wird.

Auch wird eine Anzahl von Lichtbildern zur Anſicht, ſo wie zum Verkauf ausgestellt. Beſtellungen auf Apparate werden von ihm ſogleich auf's Beſte beſorgt.“¹⁹

Wanderdaguerreotypisten oder von der franzöſiſchen Regierung beauftragte Reiſende, die in ihren Streifzügen durch Deutschland Reſultate der Pariſer Daguerreotypien präsentierte, waren Anfang der 40er Jahre die erſten Boten einer Erfindung, die manche deutſchen Beobachter ſkeptiſch als „Pariſer Schwindel“²⁰ abtaten.

Noch vor der offiziellen Proklamation in Paris erläuterte Daguerre auf einem zu Werbezwecken verfaſſten Handzettel mit dem Originaltitel *Daguerriéotypé* die weſentlichen Anwendungsmöglichkeiten des Apparats. Als Beweis kündigte er eine öffentliche Präsentaion von über 40 Daguerreotypien am 15. Januar 1839 an.

Daguerre propagierte die unübertroffene Detailwiedergabe ſeines Verfahrens und betonte, daß das Gerät nicht „dem Abzeichnen der Natur dient“ – wie im Falle der Camera lucida oder Camera obscura, mittels derer man das Abbild des Gegenſtandes auf ein durchſichtiges Pauspapier projizierte, das auf einer Glaſſcheibe im Brennpunkt des Apparats auflag. Sein Verfahren beſchrieb Daguerre als einen „chemiſchen und phyſikalischen Prozeß, welcher der Natur dabei hilft, ſich ſelbſt abzubilden“²¹.

Dadurch lenkte er die eigentliche Wertigkeit ſeines Verfahrens auf das ſich ſelbſt herſtellende Bild der Natur.

¹⁹ Schwäbiſche Chronik, Werbebeilage, 16.12.1839

²⁰ Nach mündlichen Erzählungen Carl Dauthendey's in: Dauthendey, (1912), Max, Der Geiſt meines Vaters, Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert, München 1912, S. 60

²¹ Daguerre, (1839), Louis Jacques Mandé, Das Daguerreotyp, in: Die Wahrheit der Photographie. Klaſſiſche Bekenntniſſe zu einer neuen Kunſt, Hrsg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt a. M. 1981, S. 17

Im Stuttgarter *Kunst-Blatt* – einer seit 1819 regelmäßig herausgegebenen Beilage von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* – erschien erstmals am 19. Juni 1839 ein umfangreicher Bericht über ‚Das Daguerrotype‘, der an die Ausstellung Daguerres anknüpft.

Noch galt das unbekanntes chemische Verfahren des Franzosen als ein „wahrhaftig Wunder“. Das Verfahren deutscher und englischer Physiker „ausschließlich mit Silbersalzen“ zu operieren, erachtete der Autor als die eigentliche Ursache ihrer Erfolglosigkeit. Obgleich ihm ein persönlicher Einblick in die von Daguerre erstellten Pariser Ansichten fehlte, nahm er ohne Vorbehalte den enthusiastischen Bericht eines Mitglieds der Pariser Akademie der Wissenschaften in seinen Artikel auf, der die von Daguerre angekündigte Ausstellung besucht hatte.

„Der Mann hatte ungefähr sechzig Abbildungen gesehen, das heißt so ziemlich die ganze Sammlung der von Daguerre aufgenommenen Ansichten.

Wenn wir eine Zeichnung oder ein Gemälde betrachten, so sind wir sogleich mit uns selbst darüber einig, daß der dargestellte Gegenstand kein wirklicher ist, daß wir nur unter gewissen Zugeständnissen die Darstellung als getreu anerkennen dürfen, und im Uebrigen der Kunst manches nachsehen müssen... die angenommenen Verhältnisse der Gegenstände zu einander sind überhaupt bloß konventionelle, keine natürlichen.

Die Daguerreschen Abbildungen sind etwas ganz Anderes. Hier wiederholt sich die Natur selbst; es ist ganz dieselbe Ansicht, wie die natürliche, nur in verjüngtem Maßstabe.

So etwas auf einer kleinen Fläche vor sich zu sehen, hat etwas so Ueberwältigendes, daß man Anfangs darüber staunt, wie über ein vor unsern Augen vorgehendes Wunder“²²

Das eigentliche Faszinosum galt dem „geheimnisvollen chemischen Überzug, in dem das Licht zeichnet“²³, und der Tatsache, dass „alles was die Sonne sah, hier wieder gesehen wird“²⁴.

Alexander von Humboldt, der sich 1839 im diplomatischen Auftrag des preußischen Staates in Paris aufhielt, sprach bei der Betrachtung eines von Daguerre erstellten Bildes der Mondscheibe über „ein Porträt von Luna selbst hervorgebracht“²⁵. William H. Fox Talbot betonte, dass die Tafeln seines mit Kalotypien illustrierten Werkes ‚*The Pencil of Nature, London 1844-46*‘ ausschließlich durch

²² Kunst-Blatt, in: Beilage zu Cottas Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart 19. Juni 1839, S. 622 f.

²³ Humboldt, (1839), Alexander von, Ein Besuch bei Daguerre, Brief vom 25. Februar 1839 an Carl Gustav Carus, in: wie Anm. 21, S. 21

²⁴ Stenger, (1943), S. 10

²⁵ Daguerre, (1839), S. 21

die Einwirkung des Lichts hervorgebracht wurden, ohne die Mithilfe von Künstlerhand, da es sich nicht um gestochene Imitationen handle, sondern um „originale Sonnen-Bilder“²⁶. Im Rahmen der 1876 stattgefundenen Münchner Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung wurde von Friedrich Pecht das „Spiegelbild der Natur als eigentlicher Vorzug der Photographie“²⁷ hervorgehoben.

Das Sonnenlicht als eine unmittelbare, abbildende Kraft gewonnen zu haben, es mittels dieses Apparats de facto zu bannen und zu dosieren, implizierte die Vorstellung, nun über das Licht zu verfügen und es als zeichnendes Fluidum auf eine Metallplatte wirken lassen zu können – ein Aspekt, der die Fotografie zu einem überragenden technischen Baustein der Industrielwelt des 19. Jahrhunderts inaugurierte und den Sieg des Intellekts über die Kräfte der Natur feierte.

„Wer hätte das gedacht, daß die Menschen einmal das Licht in ihrem Dienste arbeiten lassen würden! Ebenso den Dampf und die Elektrizität!

Große Riesen, die seit ewigen Zeiten nach ihren eigenen Gesetzen taten, was sie wollten, hat der Mann des neunzehnten Jahrhunderts unter seine Gesetze gezwungen. Sie, die ehemals freien Riesenkräfte, müssen jetzt dem Zwerg, dem Menschen, dienstbar sein.“

Das geheimnisvolle „Ich dieser neuen Lichtmaschine“, die „die Wirklichkeit festzuhalten“ vermochte, übte jedoch über ihre reine Nutzenanwendung hinaus eine nahezu magische Wirkung aus: mit dem Ausschnitt der Wirklichkeit hatte man die Vergänglichkeit der gegenständlichen Welt aufgehoben und damit auch bezwungen.

In Europa kursierte der Begriff des „geheimnisvollen Apparats“²⁸, „finsteren Kastens“²⁹ oder „Zauberspiegels“³⁰, der mehr als das menschliche Auge zu sehen und den ephemeren Augenblick bewahren konnte.

Anstelle des Daguerreotyps sprach das Stuttgarter *Kunst-Blatt* von einer „Zauberlaterne“³¹. Das chemische Verfahren wurde mit „demselben Geheimnis wie die uralten Lehren der Osiris- und Buddha-Priester“³² verglichen

²⁶ Talbot, (1844), William Henry Fox, Der Zeichenstift der Natur, in: wie Anm. 21, S. 89

²⁷ Pecht, (1876), Friedrich, Aus dem Münchner Glaspalast, Studien zur Orientierung in und außer demselben während der Kunst- und Kulturindustrie-Ausstellung des Jahres 1876, Stuttgart, 1876, S. 136

²⁸ Dauthendey, (1912), S. 66-74

²⁹ Stenger, (1943), S. 22

³⁰ Amelunxen, (1889), Hubertus von, Die aufgehobene Zeit, Berlin 1989, S. 32

³¹ Kunst-Blatt, (1839), 17. Dezember, S. 402

³² Deutsches Kunstblatt, 24. Juni 1850, S. 186

und dem Bereich einer eher mysteriösen Abwicklung zugeordnet, da der nicht sichtbare Herstellungsprozess auf der Quecksilberplatte im Gegensatz zu einer gänzlich nachvollziehbaren malerischen Handlung stand.

Die naturgetreue Abbildung als Endresultat kommentierte man als eine „höchst merkwürdige“³³ Angelegenheit.

Als geheimnisvolles technisches Wunderwerk fand die Fotografie in Erzählungen der Salonblätter oder Romanen Eingang.

In den Stuttgarter Blättern für Unterhaltung, Literatur und Kunst *Die Waage* erschien 1841 unter der Rubrik ‚*Unterhaltendes*‘ eine Geschichte über, ‚*Das Daguerreotyp im Harem*‘.

Die Geschichte entspricht jenem phantastisch-exotischen Orientbild, das seit seinem literarischen Wegbereiter Antoine Galland auch in die Orientvorstellung des 19. Jahrhunderts Eingang fand.

Zu einem Höhepunkt der Geschichte entwickelt sich der Augenblick, als der „entblösende Blick“ des Daguerreotyps in den „intimen“ Bereich des Serails – mit den als orientalisches Geheimnis gehüteten „reizenden Odaliskern“³⁴ – gelenkt wird.

Friedrich Wilhelm Hackländer (1816-1877), ein beliebter Schriftsteller des Stuttgarter Gesellschaftslebens der 1840er und 50er Jahre und Mitbegründer der Künstlergesellschaft *Glocke*, schilderte im 8. Kapitel seines Romans ‚*Der Augenblick des Glücks*‘ das Atelier eines Xylographen, das von einem fotografischen Apparat dominiert wird, welchem er eine „erschreckende“ Eigenschaft zuschreibt:

„Vor dieser Ecke steht der photographische Apparat auf einem Stativ, jetzt bedeckt mit einem dunklen Tuche, welches das geheimnisvolle Glasauge verhüllt, mit dem die gespensterhafte Maschine ihr Opfer anstiert, um es alsdann in erschreckender und oft auch in erschrecklicher Aehnlichkeit wieder zu geben.“³⁵

Derartige erzählerische Darstellungen, die eine Begegnung mit der technischen Errungenschaft aus Paris zum Thema haben, bestätigten die Eigenschaft des Apparats zum Detailrealismus, aus dem schlussfolgernd die Fähigkeit zur Naturwahrheit abgeleitet wurde.

³³ Schwäbische Chronik, 9. Oktober 1839

³⁴ Die Waage, (1841), Blätter für Unterhaltung, Literatur und Kunst, No. 51, Stuttgart 1841, S. 202

³⁵ Hackländer, (1857), Friedrich Wilhelm von, Der Augenblick des Glücks, Aus den Memoiren eines fürstlichen Hofes, Stuttgart 1857, S. 142

Der rein technische Entstehungsprozess eines Bildes sprach dem Fotografen jedoch eine schöpferische Handlung ab, da das Bild ohne den Duktus eines Künstlers bzw. ohne eine nachvollziehbare künstlerische Anstrengung hergestellt wurde. Das besondere „Eigenleben“ des fotografischen Instruments und die in der Frühzeit noch üblichen langen Belichtungszeiten brachten das Bild vom „schlafenden Photographen“ hervor (Abbildung 3).

„Der Maler der hier schlafend ruht, Das Alles mit dem Kasten thut. Von Pinseln ist hier keine Spur; Er stellt das Rohr, sieht nach der Uhr. Und wenn vom Schlaf er dann erweckt, Das Kunstwerk schon im Kasten steckt.“³⁶

Daguerre hatte bereits im Rahmen eines Interviews für den *Schweizer Beobachter*³⁷ im September 1839 darauf hingewiesen, dass das Erstellen einer Daguerreotypie handwerkliches Geschick, Experimentierfreude und viel Ausdauer erfordere.

Dass der Umgang mit der Daguerreotypie von praktischer Erfahrung abhängig war und eine eingehende technische und kompositorische Kenntnis abverlangte, verdeutlicht Hackländer mit einer Karikatur, die 1859 in der ersten Ausgabe der Stuttgarter Zeitschrift *Über Land und Meer: allgemeine illustrierte Zeitung* erschien und die auf den leichfertigen Umgang der Fotografie von Seiten zahlreicher Amateure anspielt (Abbildung 4).

Ein Redakteur des Cottaschen Kunstblattes, der einem daguerreotypischen Experiment beiwohnte, beschrieb dem Leser die einzelnen Etappen von der Präparierung der Platte bis zur Belichtung und anschließenden Bearbeitung:

„... Nach dieser Operation trat der Probirende auf den Balkon in die daselbst aufgestellte Camera obscura. Da die Witterung nicht sehr günstig war und die Sonne wenig Kraft hatte, so fand er für gut, die Platte 25 bis 30 Minuten liegen zu lassen; als sie nach Ablauf der halben Stunde herausgenommen wurde, war auch nicht die leiseste Spur einer Zeichnung darauf wahrzunehmen. Die Quecksilberdämpfe sollten sie erst ans Tageslicht bringen.... so daß man das Bild Stück für Stück entstehen sah.... Die Ansicht, welche der Probierende von einer gegenüber befindlichen Häuserreihe aufgenommen, gerieth schlecht und schwach: das Produkt der Zauberlaterne war schwarz, verworren, undeutlich.“³⁸

Derartige Beweisführungen erhoben nicht nur den Anspruch, die technische Anwendbarkeit der französischen Errungenschaft zu überprüfen. Da die Graphik als qualitativer Maßstab fungierte, versuchte man in erster Linie

³⁶ Fontalland, (1841), Der Daguerrotypeur, in: wie Anm. 21, S. 36

³⁷ Stenger, (1943), S. 9

³⁸ Kunst-Blatt, (1839), 17. Dezember, S. 401 f.

festzustellen, ob von der Daguerreotypie eine ernsthafte Bedrohung für das Gewerbe der zeichnenden Künste ausging.

Maurisset, der in ‚*La Daguerreotypomanie*‘ die „*Graveurs*“ geschlossen zum Schafott führt, erachtete das Ende des zeichnenden Gewerbes als besiegelt. Für die Befürworter stand weniger die Streitfrage um den Kunstcharakter der Fotografie im Vordergrund. Vielmehr sahen sie im fotografischen Gegenstand das Bestreben nach Wahrhaftigkeit, Authentizität und Detailtreue – den Attributen des neuen Mediums – erfüllt.

Hierin ruhte die Unübertroffenheit der neuen Darstellungstechnik im Gegensatz zum Zeichenstift oder Pinsel.

„They will see how far their pencils and brushes are from the truth of the Daguerreotype... the effects of this new process have some resemblance to line engraving and mezzotinto, but are much nearer to the latter: as for truth, they surpass everything.“³⁹

Eduard Kolloff (1811-1879) – der Pariser Korrespondent von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* – schlussfolgerte, dass in Anbetracht der erzielten Resultate die zeichnenden Künste vom Daguerreotyp nichts zu befürchten hätten, da dem Erzeugnis „die höchste Schönheit eines Kunstwerks, die Seele, der Sinn und der Geist des Künstlers“ fehlen würden.

Das von Kritikern wie Jules Janin gefeierte „bedeutsame(s) Zeichen der Zeit“ tat Kolloff als „leidigen Mechanismus“ ab, der ähnlich einer Seuche das „ganze Leben und die Kunst“ ergriffen hat und an dem die Zeit nun „kränkelt“. Polemiken wie jene Eduard Kolloffs waren vielfach Ausdruck einer malerischen Rezeptionshaltung, die in der Fotografie den fehlenden „begeisterten Hauch des Meisters“ bemäkelte.

Diese aus einem schöpferischen Bewusstsein hervorgehende Auffassung, die ausschließlich eine malerisch determinierte Sichtweise implizierte, hatte keinerlei Affinität mit dem vorliegenden fotografischen Resultat.

Als ein wesentlicher Kritikpunkt der „alchemistischen Natur“ des fotografischen Gegenstandes galt die Darstellung einer „übertriebenen Harmonie“, in der man jegliche „Kraft, Wärme und Festigkeit“ vermisste und das fotografische Resultat schlussfolgernd mit allem Nachdruck aus dem Bereich der Kunst verbannte.

Das Daguerreotyp als mechanisches Instrument der Industrie, die als „moderne Gottheit ihren Tempel auf den Ruinen aller Tempel bauen möchte“, agierte nunmehr als Kontrahent zur „Herrlichkeit der Künste“.

³⁹ Scharf, (1976), Aaron, *Pioneers of Photography*, New York 1976, S. 41

Kolloff forderte eine deutliche Zäsur zwischen der Kunst und der Fotografie, die er rigoros als ein vom Automatismus beherrschtes Produkt des industriellen Fortschritts verurteilte. Sein polemisch-moralisierender Ton, der sich gegen Ende seines Pamphlets zuspitzt, konstituiert ein dialogisches Gefecht, das zwischen der despotischen „Industrie“ und der „wahren Kunst“ ausgetragen wird:

„Söhne des neunzehnten Jahrhunderts, begrüßt in mir eure Königin und beugt euch vor meinem gußeisernen Scepter.

Mir gehört die Zukunft: ich fürchte nichts mehr von der Kunst, welche ich entthront und gebändigt. Sie war eine Zeitlang meine Gebieterin, Sie ist jetzt meine Sklavin... Alle Nationen der Welt will ich zu einem einzigen Volke umschmelzen, welches dieselben Sitten und Gesetze anerkennen soll; Europa, Afrika, Asien und Amerika werden bald nichts weiter seyn, als vier Theile einer unermeßlichen Maschinerie, welche ein gemeinschaftliches Räderwerk in Bewegung setzt.

‘Industrie’, ‘Industrie!’ erwidert die Kunst, du bist nichts als eine Despotin und eine Lügenprophetin! Dein ganzes Wesen ist auf die Lüge und den Schein gestellt.

Du behauptest, du verbreitest Bildung über die Erde; ich behaupte, du saest nichts als Verwilderung und Zwietracht. Was hast du für dein liebes England, dein auserlesenes Volk, gethan? Hast du seiner jämmerlichen Bevölkerung von Fabrikarbeitern Kleidung und Nahrung verschafft? Haben deine Hunderte von Journalen und Zeitungen, welche du mit Dampfpressen druckst, seine Intelligenz bereichert und seine Sitten gebessert? Hast du ihnen Mäßigkeit und Nüchternheit gelehrt? Nichts von allem dem, so viel ich weiß... Welche Schätze hast du jenen Leuten für ihre dichterische Anmut anzubieten?

Die schnellen Kommunikationen, welche du herstellst, nützen nur dem Luxus und Reichthum einiger Weniger... Betrachte hingegen das Schicksal meiner Schöpfungen, welche keineswegs vorübergehend sind... ich habe der Menschheit ein unermeßliches Kapital von Freuden und Genüssen vermacht, welches unablässig anwächst und immerfort Zinsen trägt. Selbst in der neuesten Zeit bin ich keineswegs so unfruchtbar und verwaiset, als du meinst.

Deutschland ist noch ganz hell von den letzten Strahlen des Goethe’schen Gestirns, welches kürzlich an seinem Literaturhimmel untergegangen... Industrie, Industrie... mir wirst du nie die Krone entreißen, welche meine Stirn mit einem ewigen Glorienschein umleuchtet.“⁴⁰

Eine analoge Polemik gegen die „*industrie photographique*“ führte im Rahmen des Pariser *Salon de 1859* Charles Baudelaire, mit seinem Aufsatz ‚*Le Public Moderne et la Photographie*‘.

„Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l’esprit français... Ainsi l’industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l’art absolu.

⁴⁰ Kunst-Blatt, (1839), 17. Dezember, S. 402

Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie... cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie.⁴¹

Als Ausdruck der industriellen Entwicklung ordnete man die Fotografie dem Bereich der maschinellen und handwerklichen Technik zu. So hatte beispielsweise die im Januar 1853 gegründete *Photographic Society* dem Vorurteil entgegenzuwirken, dass die Kamera eine Art Dampfwebstuhl sei, der Handarbeit überflüssig mache.⁴²

Sowohl auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1855, als auch im *Salon de 1857* blieb der Fotografie die *Section des Beaux-Arts* verschlossen. Fotografien fanden neben industriell angefertigten Produkten wie Emaille-Arbeiten, Keramik und Schmuck ihren Platz. Erst nach forcierter Einflussnahme der *Société Française de Photographie* trat im *Salon de 1859* eine Änderung ein.

Wie sehr die gestalterische Auffassung von einem malerischen Bewusstsein durchdrungen war, das die formalen und atmosphärischen Gesetzmäßigkeiten definierte, verdeutlichen vor allem die Besprechungen der Portraitfotografie, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts eine Hochkonjunktur erlebte.

Die „lockende Aussicht“, schnell und bequem Portraits anzufertigen, führte zu zahlreichen Ateliergründungen, die den Markt mit einer „Unzahl abschreckender Portraits“⁴³ überschwemmten. Wilhelm Lübke forderte für jenes „treue Spiegelbild des realen Lebens... auf welchem in der Regel nur der rohe Zufall waltet“, eine das Bild regulierende ästhetische Einflussnahme.

Erst die Berücksichtigung und Einbindung strenger malerischer Kriterien – wie etwa Dekoration, Lichtführung, Position und Gebärde des Portraitierten – verlieh der Fotografie einen höheren Kunstwert.

Diesen „edlen künstlerischen Sinn“ sprach Lübke ausschließlich der Portraitfotografie zu, den er in Franz Hanfstängls Porträtarbeiten vorbildlich erfüllt sah. Im Gegensatz zur Fotografie von Bauwerken oder Skulpturen, die in ihrer Form „unwiederruflich festgebant“ sind und wo es primär darauf ankam, „einen günstigen Standpunkt zu wählen, um es durch die Maschine wiedergeben zu lassen“, galt es, „bei der Herstellung eines fotografischen Portraits Erfordernisse feinerer Art zu berücksichtigen“.

⁴¹ Baudelaire, (1859) Charles, *Salon de 1859, Le Public Moderne et la Photographie, Lettres à M. Le Directeur de la 'Revue Française'*, in : Baudelaire, *Oeuvres complètes II, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Éditions Gallimard 1976*, S. 616-618

⁴² Freibeuter, Thema: Das 19. Jahrhundert im 20., Heft 38, Berlin 1988, S. 100

⁴³ Deutsches Kunstblatt 7.1856, S. 323

Der „unberechenbaren Werth“ des architektonischen Objekts – mit dieser Auffassung bezog sich Lübke auf die „nicht formbare“ Eigenschaft des starren Objekts – erforderte vom Fotografen eine „absolut treue Wiedergabe“, um der Natur des Gegenstandes zu entsprechen.

Der Fotograf, der hingegen ein Portrait zu erstellen hatte, musste die „rasch vorüberfliegende Stimmung des Augenblicks“ erfassen, den „geistigen Ausdruck ab(zu)lauschen, um so viel Anmuth abzuschmeicheln, wie irgend möglich ist“. Darüber hinaus hatte er der malerischen Bildprogrammatisierung Folge zu leisten, um den „Faltenwurf geschmackvoll zu ordnen“.

„In dem ganzen Bilde herrscht dann eine Klarheit, eine Wärme und Harmonie bei reichster Abstufung der Töne, daß man die Farbenwirkung eines fein ausgeführten Gemäldes vor sich zu haben glaubt.“⁴⁴

Eine fotografische Umsetzung malerischer Richtlinien in der Bildgestaltung sollte die Fähigkeit zur eigenständigen künstlerischen Leistung des technischen Mediums bekräftigen.

Im häufigen Aufgreifen von Szenerien, die der zeitgenössischen Genremalerei angelehnt waren, verdichtete sich diese Bestrebung am deutlichsten

(Abbildungen 5 und 6).

⁴⁴ Deutsches Kunstblatt 43.1855, S. 374

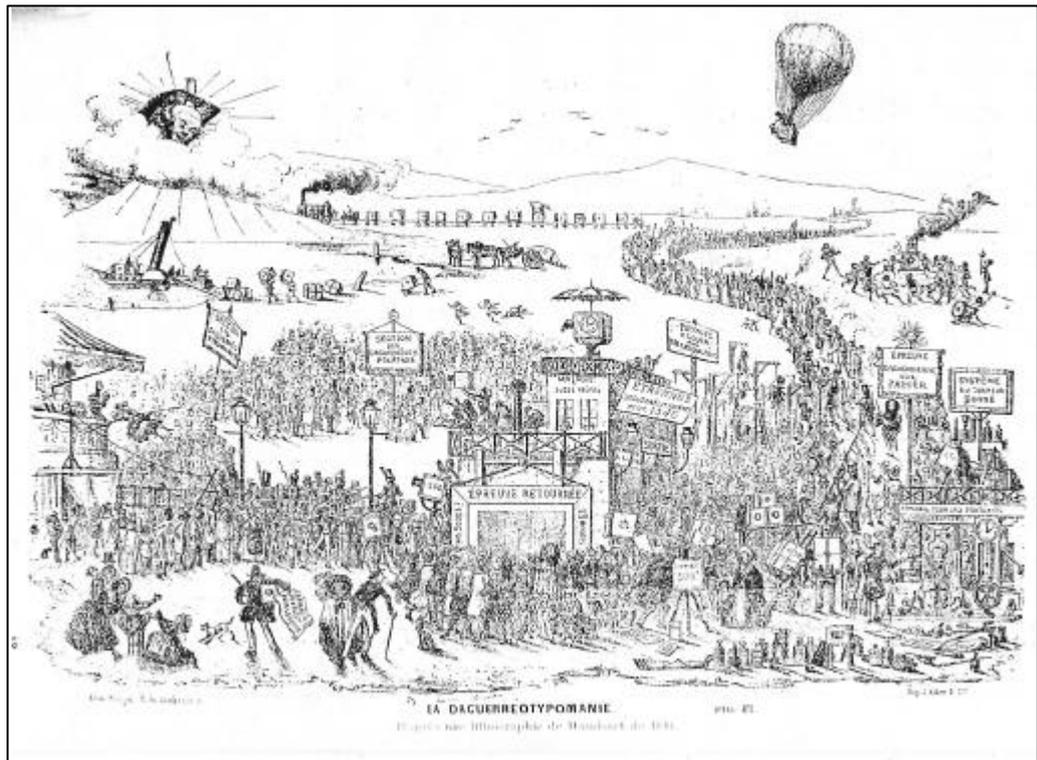


Abb.1 Maurisset, La Daguerreotypomanie, Paris 1840

1102
Neue Schriften von oder aus Schwaben.

DAGUERRE.

Stuttgart. Mit vielen Abbildungen erläutert ist bei J. H. Köhler
so eben angekommen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:
die wohlfeilste und ächte Ausgabe von
Daguerres
ausführliche Beschreibung
seiner
g r o ß e n E r f i n d u n g
oder
die Kunst,
auf die beste Art die so höchst merkwürdigen Lichtbilder zu verfertigen.
Gemeinfachlich
von
Daguerre selbst mitgetheilt,
nebst den neuesten Berichten darüber von mehreren berühmten Naturforschern.
Aus dem Französischen
frei überfetzt
von einem deutschen Physiker.
Mit 6 Tafeln Abbildungen.
Brotschirt. Preis 36 fr.

Abb.2 Schwäbische Chronik, 9. Oktober 1839

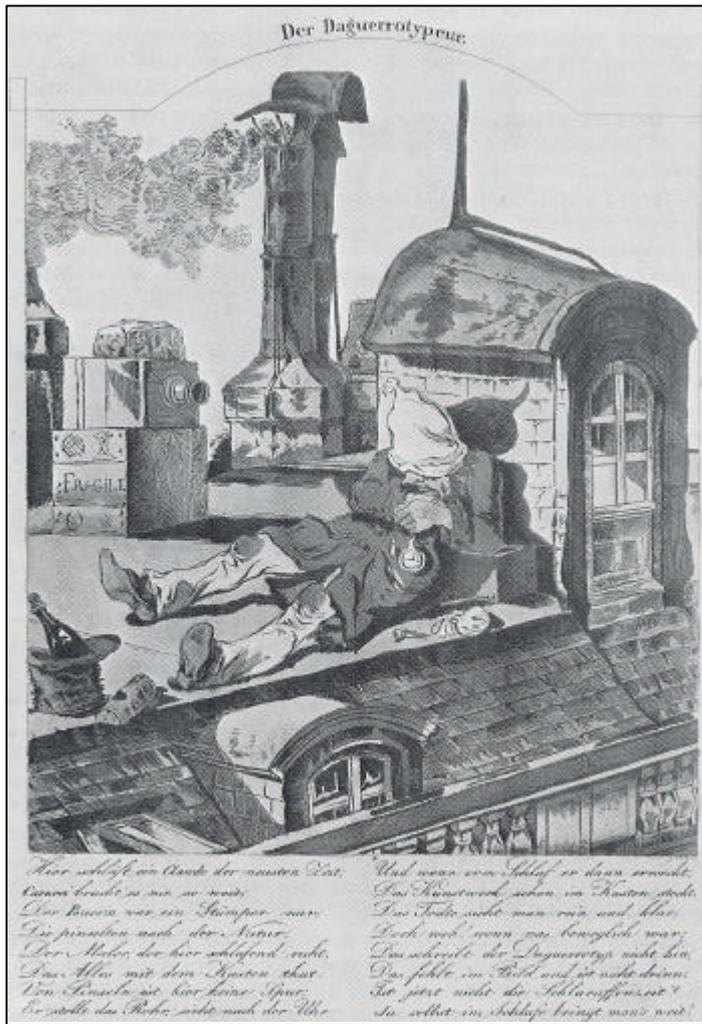


Abb.3
Fontalland, Der
Daguerreotypen,
1841

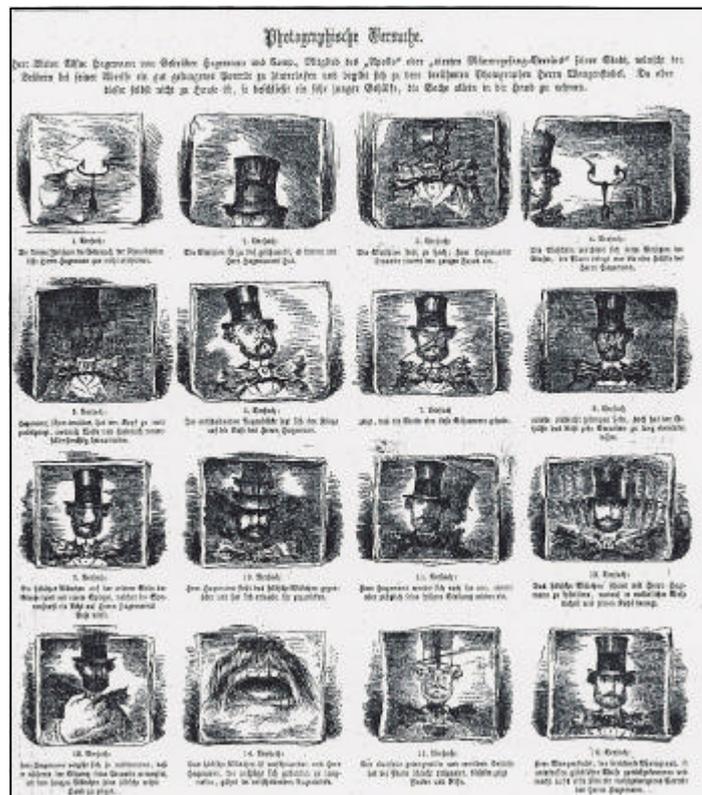


Abb.4
Friedrich Wilhelm
von Hackländer,
Photographische
Versuche,
Stuttgart 1859



Abb.5 Carl Dihm, Porträt Frederike Sophie Dihm, Daguerreotypie, Stuttgart 1846

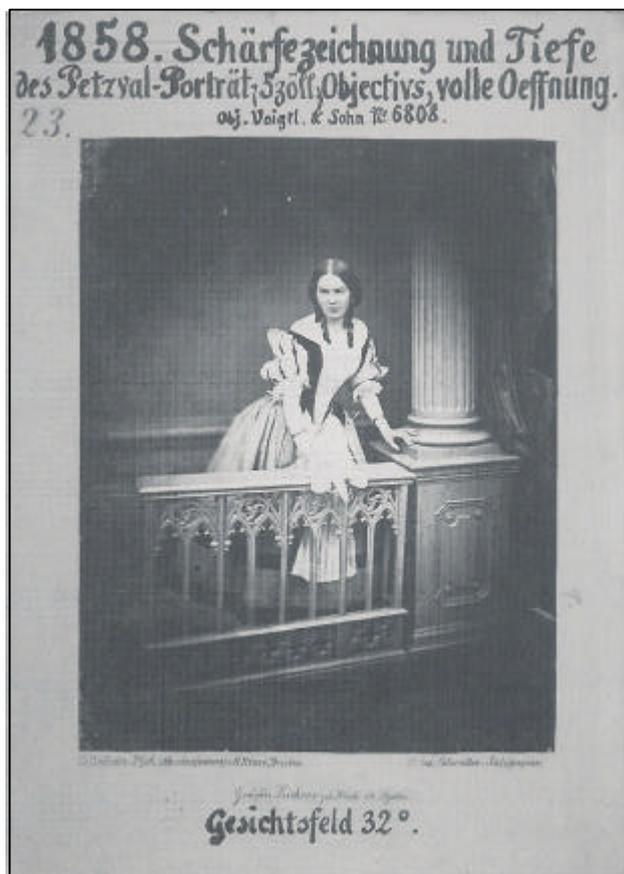


Abb.6 Hermann Krone, Porträt Gräfin Luckner, Dresden 1858

III. FOTOGRAFISCHES SEHEN ALS ERKENNTNISLEISTUNG

1. BESCHAULICHKEIT UND WAHRHEIT

Neben den Schriften des Journalisten und Kunstkritikers Jules Janin, der in den frühen 40er Jahren mit emphatischer Stimme auf die revolutionierende Errungenschaft sowie den herausragenden historischen Status, den Frankreich mit der neuen Technik erlangte, aufmerksam machte, spielte vor der öffentlichen Proklamation des daguerreschen Verfahrens der Physiker Francois Jean Dominique Arago – einflussreiches Mitglied der Deputiertenkammer und Akademie der Wissenschaften sowie Direktor des Pariser Observatoriums - eine zentrale Rolle in der Propagierung der wissenschaftlichen Bedeutsamkeit der Erfindung Daguerres.

Aragos wiederholte Darlegung des daguerreschen Verfahrens, das zur „authentischen Treue und Richtigkeit des Darzustellenden“⁴⁵ fähig ist, sollte die Fotografie zu einem zweckrationalen Instrument legitimieren, das die Selbstabbildung der Dinge mit wissenschaftlichem Exaktheitsanspruch sichert.

Vor der *Séance du 15 Juin 1839* der *Chambre des Députés* skizzierte Arago die erstaunliche Präzisionsfähigkeit der daguerreschen Erfindung.

„M. Daguerre est parvenu à fixer les images de la chambre obscure et à créer ainsi, en quatre ou cinq minutes, par la puissance de la lumière, des dessins où les objets conservent mathématiquement leurs formes jusque dans leurs plus petits détails, où les effets de la perspective linéaire, et la dégradation des tons provenant de la perspective aérienne, sont accusés avec une délicatesse inconnue jusqu'ici.“⁴⁶

„Genauigkeit“ und „Wahrhaftigkeit“ in der Realitätswiedergabe, die enorme Fülle an lokalisierbaren Details des Wirklichen und eine ungewöhnlich scharfe Abzeichnung der Objekte sowie perspektivische Tiefenschärfe waren die von der ausländischen Kritik euphorisch begrüßten Faktoren des fotografischen Resultats.

„Every picture that was shown us produced an exclamation of admiration. What fineness in the strokes! What knowledge of chiaroscuro! What delicacy! What an exquisite finish!

⁴⁵ Deutsches Kunstblatt 7.1856, S. 323

⁴⁶ Arago, (1839), François Jean Dominique, *Séance du 15 Juin 1839*, in : wie Anm. 12, S. 1 f.

How admirably are the foreshortenings given: this is Nature itself. All this is wonderful.“⁴⁷

Da die metallischen Daguerreotypen keinen individuellen Duktus des Herstellungsverfahrens trugen, galten sie sogleich als die Manifestation des unmittelbaren Selbstaussdrucks der Natur. Die aufklärerische Wahrnehmungspropädeutik hatte ihr technisches Instrument gefunden, dessen hohen Nutzwert man allem voran im Dienste der Wissenschaft und der Künste prognostizierte.

Aufgrund der „mathematisch exakten Wiedergabe aller Details“ erweckten die Daguerreotypen „gar nicht so sehr die Vorstellung von Abbildungen“, da sie beim Betrachter den Eindruck hervorriefen, „die Sache selbst“⁴⁸ in den Händen zu haben. Von besonderer Anziehungskraft war nicht der physikalisch-chemische Vorgang, sondern der sich kristallisierte Gegenstand. Hierin ruhte die vielzitierte „zauberische Kunst der Photographie“, die es verstand, „Wahrheit“⁴⁹ zu konservieren.

„Die Photographie giebt mit unbarmherziger Gewissenhaftigkeit das Object, und nur das Object wieder“⁵⁰

Die Tatsache, mit diesem Apparat den Zeitfluss zu unterbrechen, der den Akzent auf den Augenblick des einbalsamierten Gegenstandes setzte, führte zum Anspruch, über die Wirklichkeit verfügen zu können. Diese Auffassungsweise statuierte die Fotografie zu einem Paradigma des technischen Fortschritts.

Im Verfügbar-Machen der Gesamterscheinung der Dingwelt und ihres Detailreichtums lieferte sie eine ideale Forschungsvorlage für die naturwissenschaftlich-positivistische Wahrnehmungspropädeutik.

Das *Deutsche Kunstblatt*, das 1855 die Daguerreotypie zum „Kind der Neuzeit“⁵¹ proklamiert hatte, resümierte im Jahr 1856, dass sich die Fotografie „dem Leben, der Kunst und der Wissenschaft im vollsten Sinne unentbehrlich gemacht hat“⁵².

⁴⁷ Le Commerce, 13 January 1839, in: Gernsheim, (1968), Helmut and Alison, The History of the Diorama and the Daguerreotype, New York 1968, S. 86

⁴⁸ Buddemeier, (1970), Heinz, Panorama, Diorama, Photographie, Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Band 7, München 1970, S. 70

⁴⁹ Deutsches Kunstblatt, 9.1858, S. 194

⁵⁰ Deutsches Kunstblatt, 8.1857, S. 42

⁵¹ Deutsches Kunstblatt, 10.1855 S. 373

⁵² Deutsches Kunstblatt, 7.1856, S. 459

Nur wenige Tage nach der offiziellen Sitzung und Proklamation erschien im *L'Artiste* – der renommiertesten Zeitschrift der schönen Künste im Frankreich der 40er Jahre – die umfangreiche Abhandlung *„La Description du Daguerriotype“* von Jules Janin, der die daguerreotypierten Aufzeichnungen verschiedener Pariser Denkmäler als die vollkommenste Reproduktionsmethode hochlobte, da diese Form des Wirklichkeitszugriffs von keiner zeichnerischen Hand erlangt werden könne:

„Jetzt ist es an uns, an den Daguerreotyp zu glauben. Denn keine Hand könnte zeichnen, wie die Sonne zeichnet; kein menschlicher Blick könnte so tief in die Massen von Schatten und Licht eindringen. Wir haben die großen Denkmäler von Paris auf diese Weise reproduziert gesehen, von Paris, das nun wirklich die Ewige Stadt werden wird. Wir haben den Louvre gesehen, das Institut, die Tuileries, den Pont-Neuf, Notre-Dame; wir haben das Pflaster des Grève-Platzes, die Wasser der Seine, den Himmel über Sainte-Geneviève gesehen, und jedes dieser Meisterwerke zeichnete die gleiche Perfektion aus... Es handelt sich um die zarteste, feinste und vollkommenste Reproduktion, die göttliches und menschliches Vermögen nur erreichen können.“⁵³

Fotografien erinnerten an die bewegungslose Schärfe sachlicher Naturwiedergaben, die sowohl der Naturalismus des Biedermeier als auch die frühen Präraffaeliten hervorgebracht hatte.

Bereits in der trockenen Schärfe und im hart modellierten sachlichen Naturalismus der präraffaelitischen Malerei wirkte ein neues Streben nach Wahrheit, die in der objektiven Wirklichkeit gesucht wurde.

Analog der Fotografie kam in der Malerei des Biedermeier jeder einzelnen Gestalt derselbe Genauigkeitsanspruch zu, wie einer Pflanze, der Architektur oder kleinsten Gegenständen. Der Blick zeigte sich auf die Beschaulichkeit und Idylle der in gemütvoller und rührselig-süßvoller Harmlosigkeit dargestellten ländlichen und kleinbürgerlichen Themen gerichtet.

Vor allem in der biedermeierlichen Landschaftsmalerei wurde in der sachlichen Beleuchtung der Wirklichkeit – im Gegensatz zum 18. Jahrhundert – ein nahgesehener Vordergrund platziert, der zumeist durch ein Fenstermotiv oder einen Torbogen erfolgte, der das Sichtfeld „ornamental“ einrahmte (Abbildung 1).

⁵³ Janin, (1839), Jules, *La Description du Daguerriotype*, in: Kemp, (1980), Wolfgang, *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München 1980, S. 48

Beliebt waren beschauliche Szenen, wie sie Theodor Schüz in seinem 1861 entstandenen Werk *„Mittagsruhe in der Ernte“* darstellte (Abbildung 2). Als Schüler von G. Fr. Steinkopf - Direktor der Kunstschule Stuttgart und Begründer der schwäbischen Landschaftsmalerei – titulierte man den bei Herrenberg aufgewachsenen Pfarrerssohn Schüz als den „echtsten Maler schwäbischer Landschaft und Sitte.“ Frömmigkeit, das erzählerische Offerieren einer ständischen Bauernkultur in ihren symbolischen Einzelheiten und der Hymnus auf die Landschaft des schwäbischen Vaterlandes, die im klaren Licht der Sommersonne gehalten alle Einzelheit realistisch-liebevoll schildert, kommen in seinen Arbeiten stark zur Geltung und wirken als malerische Botschaft pietistischer Gläubigkeit und heimatlicher Sinnigkeit.

„Er hat zuerst das Bild der Albkette in schlichter Schönheit dargestellt und den Zauber des Vorfrühlings, den Umland besungen, in Wald und Feld malerisch erfaßt... auch das Wunder der Obstbäume, das Schwabens Stolz und Wonne ist. Auf seinem Hauptwerk , der ‚Mittagsruhe in der Ernte‘, zeigte er einen Anlauf zum Kolorismus der Freilichtmalerei... und mit welcher Liebe ist der große Apfelbaum zeichnerisch und malerisch geführt. Die Photographie arbeitet nicht genauer. Von den Malern kann das nur noch Kornbeck.“⁵⁴

Die von einer malerischen Detailtreue und realistischen Nahsichtigkeit vorbereitete Wirklichkeitssicht fand in der authentischen Abbildungsfähigkeit der Fotografie eine stärker wirksame Anziehungskraft des Vertrauten, die das exakte Sehverhalten zur akribisch-sezierenden Freilegung der feinstrukturierten fotografischen Schichten bewegte. Um die „schärfste Präzision in allen feineren Einzelheiten“⁵⁵ wahrzunehmen, die zur exakten Analyse des Bildgegenstandes anregte, war die Zuhilfenahme eines Vergrößerungsglases erforderlich.

Durch diesen akribischen Obduktionsvorgang kleinster, schichtweise freigelegter Indizien erklärte sich die neue Sichtung des Vertrauten - „La loupe est le télescope de la nature daguerrienne“⁵⁶.

„The perfection and fidelity of the pictures are such that on examining them by microscopic power, details are discovered which are not perceivable to the naked eye in the original objects:

⁵⁴ Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart, (1913), Hrsg. mit Unterstützung Sr. Majestät d. Königs Wilhelm II von Württemberg, der kgl. Württ. Ministerien des Kirchen- und Schulwesens und der Finanzen, der Kunstfördernden Vereine Stuttgarts und zahlreicher Kunstfreunde, Stuttgart 1913, S. 107

⁵⁵ Deutsches Kunstblatt, 9.1858, S. 194

⁵⁶ La Lumière, 1. Jg., 1851, S. 150, in: wie Anm. 48, S. 118

a crack in plaster, a withered leaf lying on a projecting cornice, or an accumulation of dust in a hollow moulding of a distant building, are faithfully copied in these wonderful pictures.“⁵⁷

Das Näherrücken dieses unbekanntes Raumes fand seinen analogen Vergleich im Mikroskop oder Teleskop, die das Wahrnehmungsbewusstsein entscheidend beeinflusste und das Friedrich Ludwig Buehrlen in seinen 1833 erschienenen *Zeitansichten eines Süddeutschen* folgendermaßen darlegt.

„Der Astronom zeigte auf das Objektivglas seines Telescops und sagte: Dieses vier Zoll weite Glas müssen Sie sich als eine um ebensoviele erweiterte Pupille Ihres Auges denken. Welcher Zuwachs an Sehkraft! Welche Zunahme an Vergnügen des Hineinblicks in die Wunder der Allmacht! Mit dem erweiterten Blick, dem Zuwachs der Erscheinungen wächst auch die Anforderung an einen zusammenfassenden, ordnenden philosophischen Geist.“⁵⁸

Wie sehr die daguerreotypierte Architektur durch ihre feinstrukturierte Zeichnung sowie Schärfe des Raumes begeisterte, verdeutlicht ein Schreiben Alexander von Humboldts an den Dresdner Arzt, Maler und Kunstschriftsteller Carl Gustav Carus.

Nicht nur der mannigfaltige Informationsgehalt des Abgebildeten, der das entdeckende Auge zur Entzifferung aufforderte, faszinierte den naturwissenschaftlichen Beobachtungssinn, sondern auch die Abbildungsleistung komplexer Sachverhalte in einer unvorstellbar kurzen Zeit.

Ähnlich Arago prognostizierte auch Alexander von Humboldt die fotografische Aufzeichnung von Baudenkmalen als eine wichtige Grundlage für die Architekten, die dadurch eine exakte Einsicht in die Stilvielfalt der Baukunst gewinnen konnten, da diese aus dem Fluss der Zeit und der Alltäglichkeit herausgehoben und für jederman verfügbar wurde.

„Die Oberfläche des feuchten Gesteins, Gemäuers, hat eine Wahrheit, die kein Kupferstich erreicht. Der generelle Ton, zart, fein, aber als braun, grau etwas traurig. Ich sah eine innere Ansicht des Hofes des Louvre mit den zahllosen Basreliefs. Er gab mir eine Lupe, und es zeigen sich leuchtende Strohhalme an allen Fenstern. In einer Zeichnung, sagte Arago, nahm ein Haus von 5 Etagen etwa $\frac{3}{4}$ Zoll Raum ein; man erkannte im Bilde, daß in einer

⁵⁷ Robinson, (1839), John, Notes on Daguerre's photography, The Edinburgh New Philosophical Journal, July 1839, 155-157, in: wie Anm. 47, S. 88

⁵⁸ Buehrlen, (1833), Friedrich Ludwig, Zeitansichten eines Süddeutschen, Leipzig und Stuttgart, 1833, S. 234

Dachluke - und welche Kleinigkeit !! - eine Fensterscheibe zerbrochen und mit Papier verklebt war...

Welch ein Vorteil für Architekten, den ganzen Säulengang von Baalbeck, oder den Krimskrans einer gotischen Kirche in 10 Minuten in Perspektive auf dem Bilde mitzunehmen.⁵⁹

Das *Deutsche Kunstblatt* lobte in der „kleinen und bequemen Dimensionen“ die „ganz besondere Klarheit und Schärfe in den Umrissen architektonischer Gegenstände.“

„Eine Ansicht des Porticos des Madeleine in Paris, von der Rue Royale aus gesehen, wird als ganz ausserordentlich in seinen, durch ein Vergrößerungsglas geprüften, Details beschrieben, die Basreliefs des Gibelfeldes, der Fries, die Capitelle, die Inschriften, Alles ist bis in's Kleinste genau wiedergegeben.

Die Pforte St. Denis ist eine anderes Beispiel getreuer Abspiegelung selbst bis zu den geringfügigsten Punkten an der Inschrift 'Liberté, Egalité, Fraternité' ".⁶⁰

Jene mikroskopisch genaue Aufzeichnungsfähigkeit qualifizierte das Daguerreotyp zu einem Instrument, das die menschlichen Sinnesleistungen zu schärfen vermochte und das sich zudem als das geeignetste Medium zum Studium der Natur erwies.

Hierin lag auch ein wesentlicher Unterschied zur Malerei, die nach einer „Idealisierung der Naturformen“ strebte. Allein der Fotografie sprach man die Fähigkeit zu, Indizien zu sammeln und dauerhaft zu sichern. Die Lithographie hingegen wurde „mit ihren unbestimmten, der Phantasie Spielraum übrig lassenden Umrissen“⁶¹ für das wissenschaftliche Studium als „nicht ausreichend“ erachtet und disqualifiziert.

Die „Photographie mit ihrer stoischen Strenge“⁶² hatte als „das eigentliche Mittel der wissenschaftlich historischen Darstellung“⁶³ Gültigkeit, da sich dadurch die Natur selbst mitteilte.

Eine ausführliche Stellungnahme im *Deutschen Kunstblatt* erachtete die zeichnerische Wiedergabe von Denkmälern im Kupferstich, Holzschnitt und sonstigen „Versuchen“ im Vergleich zur fotografischen Aufzeichnung als vollkommen „unzulänglich“⁶⁴.

⁵⁹ Daguerre, (1839), S. 20 f.

⁶⁰ Deutsches Kunstblatt, 16.1851, S. 121

⁶¹ Deutsches Kunstblatt, 43.1855, S. 374

⁶² Deutsches Kunstblatt, 8.1857, S. 175

⁶³ wie Anm. 61, S. 175

⁶⁴ Deutsches Kunstblatt, 8.1857, S. 174

Der aus Heilbronn stammende Reise- und Architekturfotograf Jakob August Lorent betonte, dass in der Abbildungsfunktion „allein die Photographie wahren Werth⁶⁵ habe.

„Zum erstmal - einem rigorosen Determinismus entsprechend - entsteht ein Bild der Außenwelt automatisch... diese Entwicklung zur Automatik hat die Psychologie des Bildes radikal erschüttert. Die Objektivität der Photographie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Künste fehlt.“⁶⁶

⁶⁵ Lorent, (1861), Jakob August, Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier, Photographische Skizzen, Mannheim 1861, S. 231

⁶⁶ Bazin, (1975), André, Ontologie des photographischen Bildes in: Wiegand, (1981), S. 260

2. DER MECHANISCHE DUKTUS DES ENZYKLOPÄDISCHEN BLICKS

Durch die mechanische Effektivität der Fotografie, die das Wahrgenommene zu inventarisieren vermochte, etablierte sich rasch die vielseitige Möglichkeit einer enzyklopädistischen Nutzenanwendung der neuen Erfindung.

Die Gleichheit der Dinge vor der Kamera, die die Fotografie zu einem Instrument der wissenschaftlichen Statistik legitimierte, die Bewunderung, die man der rein technisch fabrizierten Natur entgegengebracht, da diese – im Gegensatz zur Malerei – über den Weg des autarken chemo-physikalischen Reproduktionsprozesses entstand, einschließlich der Fähigkeit, beim Reisen das Ferne in die Nähe holen zu können, sind zu jener treibenden Kraft zu zählen, die das Instrument zur „Inventur“ der sichtbaren Welt regelrecht prädestinierte, um für jedes wissenschaftliche Spezialgebiet komplexe Bild-Archive zu generieren.

So fand die Fotografie nicht nur in den Bereichen der Altertumskunde, des Denkmalschutzes und der Reiseliteratur ein mannigfaltiges Anwendungsgebiet.

Es entstanden Sammlungen fotografischer Bilder *à papier*, die „malerische Meisterwerke aller Zeiten und berühmte Bauwerke aller Länder“⁶⁷ zum Gegenstand hatten mit dem richtungsweisenden Anspruch, schlechte Lithographien zu ersetzen. Die leidenschaftslose Mechanik bewegte zur reinen Katalogisierung, mittels derer eine ganzheitliche Erfassung des Bestehenden angestrebt wurde. Mehrmals berichtete das *Deutsche Kunstblatt* von groß angelegten fotografischen Vorhaben, Meisterwerke der bildenden Kunst für den Kunstfreund und Künstler zusammenzustellen, wie beispielsweise die fotografische Erfassung und Publikation des bereits als Portraitsammler von „*Berliner Coryphäen aller Art*“ bekannten Gustav Schauer, der damit „eine kleine Galerie bekannter und beliebter Meisterwerke zusammenzustellen“ beabsichtigte und mit dieser Form der Katalogisierung „eine gewisse Vollständigkeit der Meister wie ihrer Werke“⁶⁸ anstrebte.

Gegen Ende der 50er Jahre begannen Fotografien spürbar den Markt zu besetzen und verwandelten „fast jeden kleinen Kunstladen in ein kleines Louvre“.

⁶⁷ Deutsches Kunstblatt, 7.1856, S. 298

⁶⁸ *ibid.*, S. 459

Das Reproduktions-Genre blühte, und die bekanntesten Kunstobjekte in den lokalen Museen wurden von Fotografen katalogisiert und zum Verkauf angeboten (Abbildung 3).

Künstler und Architekten benutzen fotografische Vorlagen „als Vorbilder zum Studium und Genuß“.⁶⁹

1857 griffen das Louvre-Museum und die Kaiserliche Bibliothek die „großen Vortheile der Photographie“ auf, um sämtliche assyrische, ägyptische, griechische und römische Inschriften auf den Granit- und Marmormonumenten systematisch zu dokumentieren, damit die „historischen Schätze für die Geschichtsschreiber und Archäologen niemals verloren gehen.“⁷⁰

Museen begannen ihre Bestände als fotografisches Bilderwerk verfügbar zu machen. Mappenwerke wie etwa das Werk *Meubles et Objets d'Art XV-XVII Siecle, Paris 1871'* von *Goupil & Cie Editeur* geben in einer malerisch-stimmungsvollen Inszenierung die Sammlung des *Musée des Arts Décoratifs* wieder.

Im Rahmen der *Séance* vom 3. Juli 1839 propagierte Arago erstmals den großartigen Nutzen der Daguerreotypie für die Archäologie, indem er ihre Anwendung zur systematischen Erfassung der zahlreichen Ausgrabungsfunde als den rationellsten und in der Abbildungsqualität minutiösesten Weg hervorhob.

Als mögliches Beispiel einer umfangreichen fotografischen Inventarisierung verwies Arago auf den noch relativ jungen Forschungszweig der Hieroglyphenschrift, der seit den 20er Jahren durch die Studien des Ägyptologen Jean Francois Champollion einen hohen Aufmerksamkeitsgrad unter den Gelehrten erlangt hatte.

„Pour copier les millions et millions de hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs.

Avec la Daguerreotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues de hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention; et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les oeuvre des plus habiles peintres; et les images photographiques étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de

⁶⁹ Deutsches Kunstblatt, 7.1856, S. 298

⁷⁰ Deutsches Kunstblatt, 8.1857, S. 50

données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles édifices.“⁷¹

Da der Aufzeichnungsprozess ein perfektes Analogon der Wirklichkeit hervorbrachte, reglementierte dieser die Fotografie zu einem idealen Instrument einer Spurensicherung alles Gegenständlichen.

Diese exakte und zügige Form des Wirklichkeitszugriffes begünstigte Typologisierungsbemühungen und formalistische Skalierungen, die vor allem im Bereich der Anthropologie eine vielseitige Methodisierung erfuhren. Neben der durch eine museale und bildungsbürgerliche Betrachtungsweise angeregten stereotypen Vorstellung vom Alltag der heimischen Landbevölkerung waren typologisierte Aufbereitungen europäischer oder ferner, exotischer Völker beliebt, die Blätter hervorbrachte wie die *„Tipos Espagnoles de Venta Aqui“* – eine um 1870 erschienene Sammlung seriell angeordneter Carte-de-visite-Formate des Fotografen J. Laurents. Die Summe des Portätierten sollte den folkloristischen Habitus des Spanischen definieren (Abbildung 4).

Vorläufer derartiger komplex gefasster Bilderbögen war die 1863 von Disdérie entwickelte *„carte mosaïque“* (Abbildung 5). Diese Collagetechnik ermöglichte es ihm, zahlreiche Einzel Fotografien der *„famille impériale“* oder der *„maréchaux et amiraux de France“* auf einem einzelnen Bogen aufzubringen.

„...une carte de visite regroupant plusieurs portraits de personnes différentes... sur une carte, on put même atteindre le nombre de 1000 portraits, chacun n'étant guère plus grand qu'une tête d'épingle.“⁷²

In der wissenschaftlichen Literatur dienten fotografische Aufzeichnungen der Affirmation theoretischer Abhandlungen. Unterschiedlichste Forschungszweige des 19. Jahrhunderts – im Besonderen die Anthropologie, Phrenologie, Pathologie, Epilepsie, Mikrobiologie, Kriminalistik oder der Darwinismus – nutzten die Fotografie als wirklichkeitsinterpretierendes Dokument, als sinnstiftende Beweiskraft in der Bestimmung der Welt, die dazu verhelfen sollte, das Rationale vom Irrationalen zu trennen.

Denn wenn das Licht die Bilder der sichtbaren Dinge, welche es beleuchtet, hinein in einen Spiegel strahlen läßt, der sie rein und treu auffaßt, da kann es nicht lügen noch irren.“⁷³

⁷¹ Arago, (1839), S. 20

⁷² Frizot, (1994), Michel (Hrsg.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris 1994, S. 112

⁷³ Schubert, (1858), Gotthilf Heinrich von, *Parabeln*, aus dem Buche der sichtbaren Werke, Kapitel 29, *Die Photographie*, München 1858, S. 220

Eines der frühesten atavistischen Beispiele sind die fotografischen Tafeln in Charles Darwins Werk ‚*The Expression of Emotions in Man and Animals, London 1873*‘ (Abbildung 6) mit Fotografien von Guillaume Duchenne de Bologne und Anon. Einige Aufnahmen stammen aus einer Studienreihe der Muskelbewegung durch elektrische Kontraktion, die de Bologne zwischen 1852 und 1856 dokumentiert hatte.

In den 70er Jahren beauftragte der Biologe und Darwinist Thomas Huxley (1825-1895) die Fotografen Lawrence & Selkirk (aktiv zwischen 1866 bis 1880), die physiologischen Charakteristika der einheimischen Stämme in den Britischen Kolonien Südafrikas systematisch zu katalogisieren (Abbildung 7). Die fotografische Sequenz erfolgte nach einer vom Pariser Anthropologen Paul Broca entwickelten morphometrischen Technik, die für morphologische Beweisführungen als Parameter diente.

„The Parisian anthropologist’s collection of often contradictory data included a large quantity of cerebral measurements to determine the degree of intelligence of famously ‚good‘ and notoriously ‚bad‘ men and women, in scholars and criminals alike.“⁷⁴

Mit einer ähnlichen perspektivischen Systematik arbeiteten die Hamburger Fotografen Carl und Frederick Dammann, die im Rahmen ihrer umfangreichen Expeditionen auf dem afrikanischen und asiatischen Kontinent zahlreiche als kurios geltende Physiognomien und Volksgruppen dokumentierten, die sie als ‚*The Ethnographic Gallery of the Races of Men, London 1875*‘ publizierten (Abbildung 8).

Fotografien nicht nur zur Untermauerung der Darwinistischen Evolutionslehre, sie sollten auch die physiognomischen Merkmalen des typisch Kriminellen zu definieren verhelfen.

Für polizeiarchivarische und gerichtliche Zwecke baute man komplexe Indizien-Kataloge auf, deren physiognomische Erkennungs- und Zuordnungsmerkmale das typisch Kriminelle modifizieren sollte.

Mit der Gründung des ersten Department für anthropometrische Identifikation in der Pariser Polizeipräfektur im Jahr 1884 methodisierte der Chef des polizeilichen Identifizierungsdienstes Alphonse Bertillon die Fotografie zu einem elementaren Instrument der kriminalistischen Recherchearbeit.

⁷⁴ Kemp, (2000), Martin und Wallace, Marina, *Spectacular Bodies, The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, Howard Gallery Publishing, London 2000, S. 190

Sein 1895 erschienenes *Tableau synoptique des traits physiologiques pour servir à l'étude du portrait parlé* klassifizierte die Physiognomie des Menschen nach seinen spezifischen Merkmalen (Abbildung 9). Es entstand ein umfangreiches fotografisches Register physiognomischer Typologien, die die Erscheinungsformen eines physiognomischen Ausschnitts nach bestimmten Grundkriterien in Bildsequenzen zusammenfasste.

Ähnlich verfuhr Cesare Lombroso, der in seinem ‚Album of criminals‘ (Abbildung 10) oder der Sammlung ‚Types de criminelles russes, Paris 1897‘ (Abbildung 11) typologisierende Indikatoren wie außergewöhnliche anatomische Kennzeichen, Anomalien im Gesichtsausdruck und sonstige ungewöhnlichen physiognomischen Merkmale anwandte, um das Profil eines Kriminellen abzuleiten.

„Lombroso relied heavily on photography to elucidate the characteristics displayed by criminals who were classified, for instance, as ‚monkey type‘, ‚relapsed thiefess‘, ‚dangerous and degenerate‘, ‚sister-in-law-killer‘, and so on.“

Seine Schlussfolgerungen sind in Zusammenhang mit seiner Arbeit in der Anstalt für Geisteskranke in Pesaro zu sehen, die er ebenfalls fotografisch dokumentierte und bestimmten Gesichtspunkten zuordnete.

“During his directorship of the Pesaro ‚Madhouse‘, Lombroso compiled an album with collages of photos as a sort of bestiary of deformities.”⁷⁵

Der Londoner Philanthrop und Gründer zahlreicher Waisenhäuser, *Baby Castles* und Kinderkrankenhäuser, Thomas Barnardo, nutzte die Fotografie von 1870 bis 1905 zur systematischen Dokumentation obdachloser Kinder der Londoner Unterschicht.

Dabei griff Barnardo das im viktorianischen England seit den 60er Jahren beliebte Carte-de-Visite Format auf, um seine Straßenkinder die „street arabs“, überaus medienwirksam in Szene zu setzen, um damit Spender und Wohltäter zu gewinnen. Allein zu Lebzeiten Barnardos entstand ein Konvolut von über fünfzigtausend Fotografien. Im eigenen Photostudio inszenierte er die Fotografien im „Vorher–Nachher–Prinzip“. Das erste Bild zeigt das jeweilige Kind mit dem Kommentar „once a little vagrant“ in einem Zustand der Verwahrlosung und den Indizien eines Landstreicher-Daseins.

⁷⁵ Kemp, (2000), S. 140 und S. 190

Eine zweite Fotografie sollte den Zustand desselben Kindes nach der Aufnahme in eines der Häuser Barnardos darstellen: Gewaschen, gekämmt und im ordentlich gekleideten Zustand zeigt sich das Mädchen in gefälliger Pose und der Knabe in einer nützlichen Funktion als „little workman“ (Abbildungen 12 und 13). Diese frühe Form der fotografischen Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Zustände nutzte Barnardo als werbewirksame Beweisführung seines Vorhabens.

Ein weiterer Untersuchungsgegenstand, der primär in den 1880er und 90er Jahren fotografisch dokumentiert wurde war die Hysterie – ein pathologisches Massenphänomen des späten 19. Jahrhunderts, das von der medizinischen und psychologischen Literatur⁷⁶ als ein klassisches Krankheitsbild der Frau dargelegt wurde. Um die symptomatische Vielfalt und die verschiedenen Ausdrucksformen des Krankheitsverlaufes zu erfassen, versuchte man die verschiedenen Stadien der Krankheit auf fotografischem Wege zu protokollieren. So dienten Albert Londes Chronofotografien hysterischer Attacken (*Attaque d'hystérie*, Paris 1885), die er in zahlreichen französischen Kliniken festhielt, in erster Linie als Demonstrationsmaterial für die psychiatrische Lehre und Diagnostik (Abbildung 14). Jean Martin Charcots Aufzeichnungen von Hysterikerinnen fanden als Abbildungsmaterial für die medizinische und psychologische Fachliteratur Eingang (*D. M. Bourneville, P. Regnard, Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1876).

Der Prager Arzt Czermak, wandte die Fotografie zur Abbildung des Kehlkopfs und anatomischer Präparate an.

Die fotografischen Abbildungen dienten zumeist als Vorlage für Zeichnungen, da eine Abweichung in der Wiedergabe der Proportionen vermieden werden sollte.

„Liefert der Gelehrte selbst die Zeichnungen, so legt er unwillkürlich seine hypothetische Erklärung in die Darstellung hinein und präocucupiert somit die Gedanken des Beschauers. Die Photographie ist unparteiisch und liefert die Bilder vorurtheilsfrei mit aller nur möglichen Genauigkeit.“⁷⁷

⁷⁶ Schaps, (1982), Regina, Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, Frankfurt/M., New York 1982

⁷⁷ Martin, (1865), Anton, Handbuch der gesamten Photographie mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Wissenschaft, zur Kunst und zum Gesetz, Wien 1865, S. 429 f.

R. B. Bontecous benutzte Aufnahmen menschlicher Knochen (*Collection de pathologies osseuses*, Paris 1864) als Anschauungsmaterial seiner anatomischen Studien.

Ein frühes Einsatzgebiet der Fotografie in der naturwissenschaftlichen Forschung war den „Entdeckungen des Mikroskop's“⁷⁸ vorbehalten, einem Mikrokosmos, der nicht nur eine wissenschaftliche, sondern auch eine ästhetische Faszination ausübte (Abbildung 15). Zur ersten wissenschaftlichen Publikation zählte der Mikroskopie-Atlas *Cours de Microscopie complémentaire des études médicales. Anatomie microscopique et physiologie des fluides de l'économie, Atlas exécuté d'après nature au microscope-daguerréotype*, den Léon Foucault auf Grundlage der von Alfred Donné – dem Erfinder des Daguerreotypie-Mikroskops – erstellten Aufnahmen im Jahr 1845 in Paris herausgab (Abbildung 16). Noch im gleichen Jahr erstellte Foucault mit Hilfe von Hippolyte Fizeau Daguerreotypien von Sonnenflecken.

„A dead spider, seen in the solar microscope, is finished with such detail in the design, that you may study its anatomy, with or without a magnifying glass, as if it were nature itself; not a fibre, not a nerve, but you may trace and examine.“⁷⁹

Die Mikrofotografie zwischen den 60er bis 80er Jahren sprach nicht nur einen bestimmten Kreis von Fachgelehrten an. Zahlreiche Alben⁸⁰, die in dieser Zeitspanne herausgegeben wurden, demonstrierten die Komplexität und strukturelle Vielseitigkeit von Mikroorganismen oder zellularen Ordnungen.

Während der 80er und 90er Jahre kam die Mikrofotografie verstärkt in der Bakteriologie⁸¹ zum Einsatz.

⁷⁸ Deutsches Kunstblatt, 7.1856, S. 460

⁷⁹ Scharf, (1976), S. 41

⁸⁰ Hessling, (1861), Theodor von, Atlas der allgemeinen thierischen Gewebelehre, Nach der Natur photographiert von Jos. Albert, Lieferung 1 (11 Tafeln) und 2 (17 Tafeln), Leipzig 1861;

Helwig, (1864), Das Mikroskop in der Toxikologie. Beiträge zur mikroskopischen und mikrochemischen Diagnostik der wichtigsten Metall- und Pflanzengifte, für Gerichtsärzte, gerichtliche Chemiker und Pharmazeuten mit einem Atlas photographierter mikroskopischer Präparate, Mainz 1864;

Fritsch, (1870), Gustav und Müller, Otto, Die Sculptur und die feineren Strukturverhältnisse der Diatomaceen mit vorzugsweiser Berücksichtigung der als Probeobjekte benutzten Species, Abt. 1 (12 Tafeln Mikrophotographischer Abbildungen), London 1870;

Müller, (1888), Nicolaus Joseph Carl, Atlas der Holzstruktur dargestellt in Mikrophotographien, 21 Tafeln mit erläuterndem Text, Halle 1888

⁸¹ Fraenkel, (1892), Carl und Pfeiffer, Richard, Mikrophotographischer Atlas der Bakterienkunde, Berlin 1892

In der zoologischen und botanischen Disziplin wurde die Fotografie zur Abbildung von „lebenden Thieren aus zoologischen Gärten“ und jener der pflanzlichen Formenvielfalt eingesetzt. Auf dem Gebiet der Pflanzenphysiologie leisteten „gut angefertigte Megatypen der Wissenschaft ausserordentlichen Vorschub.“

Für den Geologen diente die fotografische Aufnahme zur „treuen Wiedergabe“ der Gebirgsformationen und „Profilierung der Gebirgszüge“.

Der Geognost wandte die Abbildungen zum Studium der Gletscher an.

„Man weiss, dass sich die Physiognomie derselben jährlich ändert, und wie interessant ist es, diese Aenderung im Bilde zu fixiren. Wenn der Laie oder junge Schüler die grotesken Formen der Gletschergebilde im Stereoskope ansieht, so erhält er dadurch einen Einblick in die erhabendsten Naturschönheiten, wie er ihn durch keine andere Zeichnung sich verschaffen kann.“

Die Physik und die Astronomie wandten die Fotografie unter anderem zur Abbildung der „Lichtspectra, Sonnenflecken, die Erscheinungen bei Sonnenfinsternissen so wie die beleuchtete Mondscheibe“⁸² an. 1859 dokumentierte Hermann Krone eine partielle Sonnenfinsternis in 8 Phasen (Abbildung 17).

Ein wissenschaftliches Messinstrument, das eine Aufzeichnung schneller Bewegungsabläufe ermöglichte, war die Chronofotografie, da sie diese in einzelne Bildkompartimente zu fragmentieren vermochte, um die einzelnen Stadien eines zusammenhängenden Bewegungsflusses lokalisierbar zu machen (Abbildung 18).

Eadweard Muybridges fotografisches Experiment, das der ehemalige Gouverneur von Kalifornien 1878 in Auftrag gegeben hatte, sollte den Pferdegalopp in gleichmäßige und exakt ablesbare Intervalle segmentieren, um auf Grundlage dieser Bildsequenz den „gestreckten Galopp“ – jenen Zeitpunkt, von dem man annahm, dass das Pferd seine vier Beine gleichzeitig vom Boden löst – zu beweisen.

Die Methodik der Chronofotografie setzten auch der französische Physiologe Etienne-Jules Marey (*Expérimentation sur la marche de l'homme*, Paris 1884; *Mouvement de saut à la perche*, Paris 1890; *Chien au pas*, Paris 1890; *Mouvement de l'astérie*, Paris 1890) sowie der Engländer Thomas Eakins (*Man running*, 1884; *Boy jumping*, 1884) ein, um beispielsweise komplexe motorische Funktionen in nachvollziehbare Bewegungsphasen zu

⁸² Martin, (1865), S. 430 f.

zerlegen, die unter anderem zur Veranschaulichung anatomischer Gesetzmäßigkeiten verwendet wurden.

Das fotografische Verfahren, das gänzlich der zeitlichen „Vorliebe für realistische Auffassung und Darstellung“⁸³ entsprach, etablierte sich nicht nur als ein Instrument des Wissenschaftsbetriebes, sondern erfuhr auch am architektonischen Gegenstand ein facettenreiches Anwendungsgebiet.

⁸³ Deutsches Kunstblatt 43.1855, S. 371



Abb.1 Johan Christian, Clausen Dahl, Blick auf das Schloß Pillnitz, nach 1824, Essen, Museum Folkwang



Abb.2 Theodor Schütz, Mittagsgebet bei der Ernte, 1861, Stuttgarter Staatsgalerie

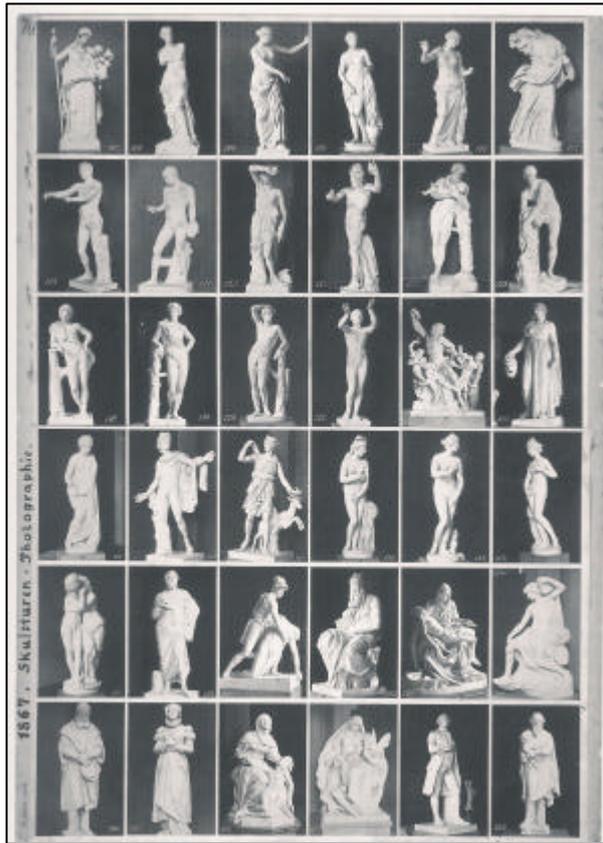


Abb.3 Hermann Krone,
Skulpturen-Fotografie,
Dresden 1867



Abb.4 J. Laurent, Tipos Espanoles de Venta Aqui, um 1870



Abb.5 Adolphe-Eugène Disdéri, Die Größen Frankreichs, Mosaik-Karte, Paris um 1864



Abb.6 Guillaume Duchenne de Bologne, Anon, Expression of Grief, London 1873

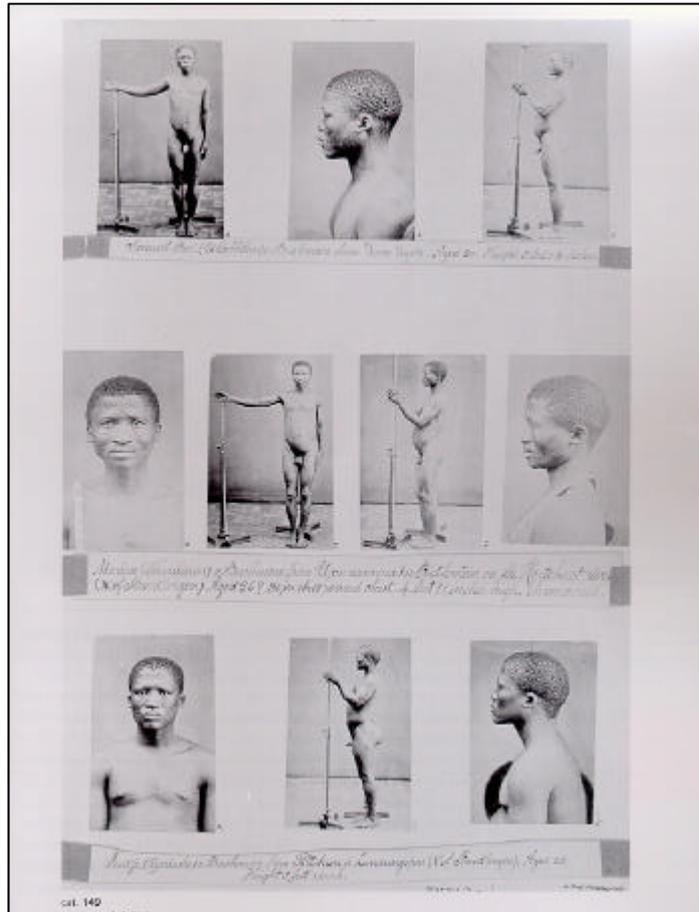


Abb.7 Lawrence & Selkirk, South African Khoisan Men, albumen print, 1870-71

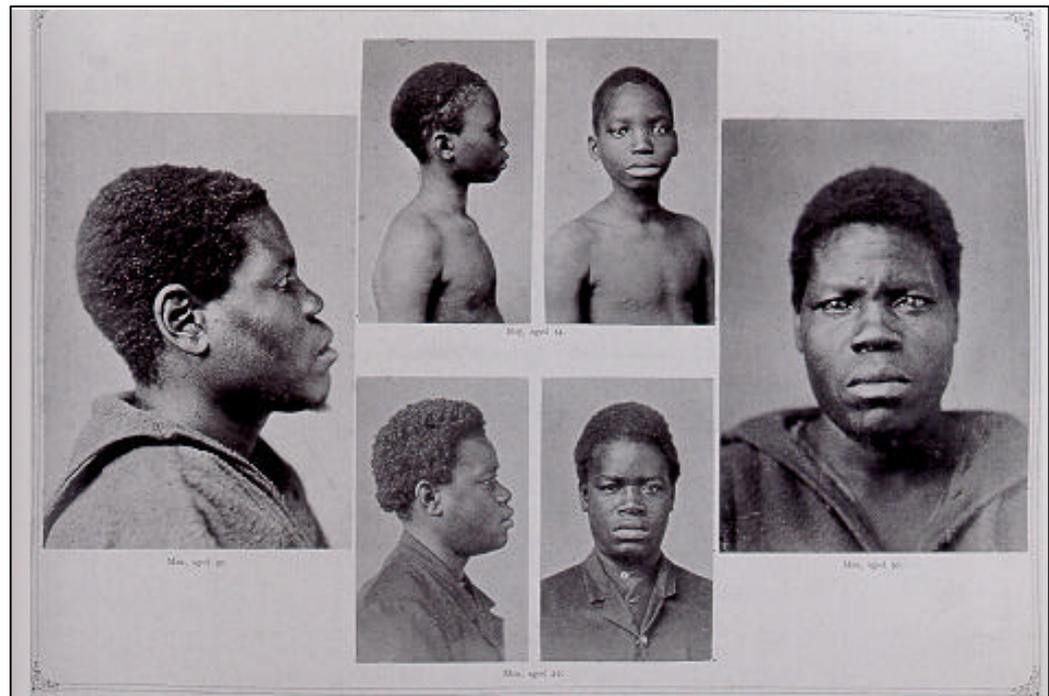


Abb.8 Carl und Frederick Dammann, Ethnographic and photographic Gallery of Various Races of Man, London 1875

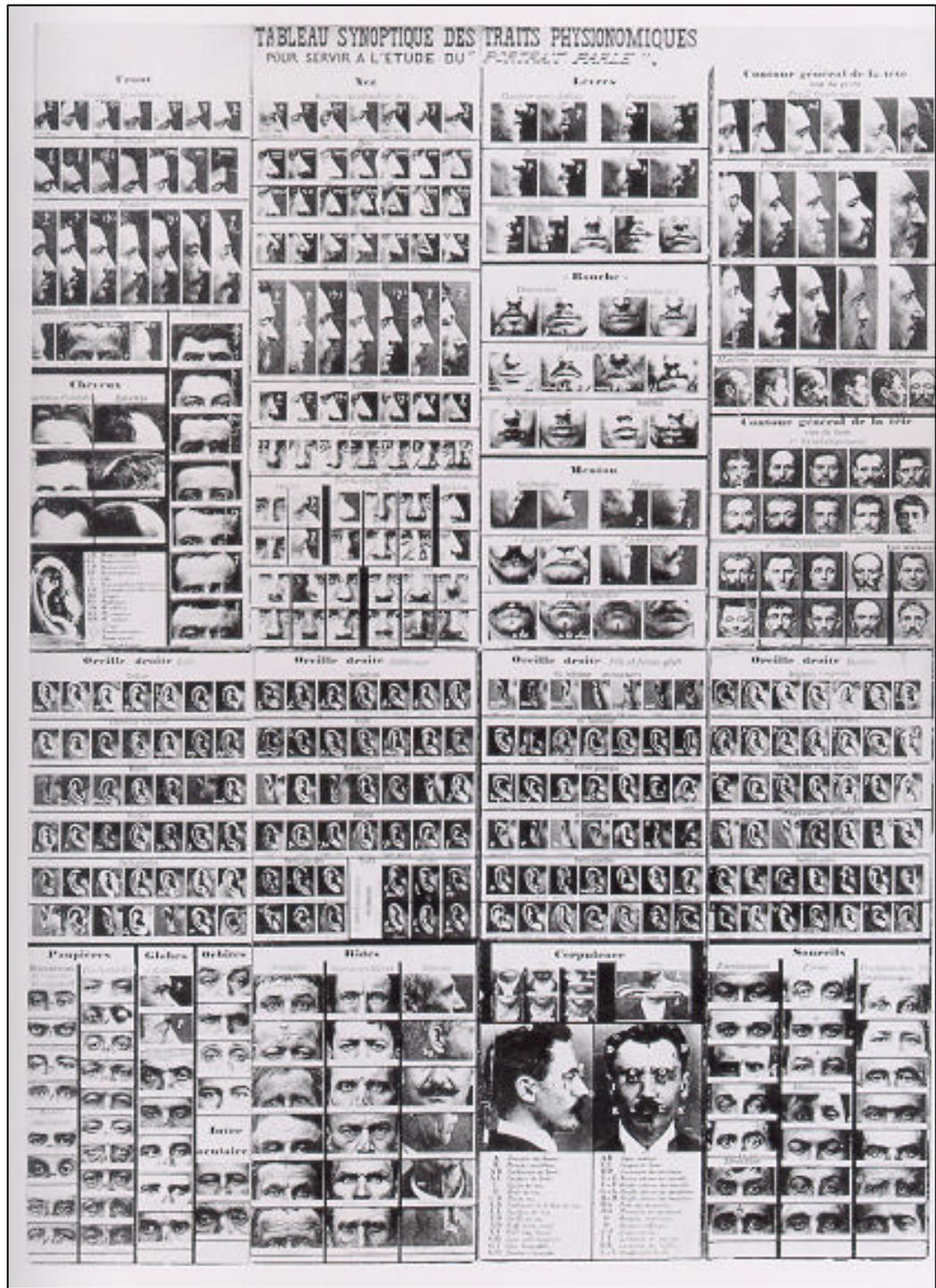


Abb.9 Alphonse Bertillon, Tableau synoptique des traits physiognomiques pour servir à l'étude du portrait parlé, Paris 1895



Abb.10 Cesare Lambroso, Album of Criminals, no. 2, Late 19th Century



Abb.11 Anonyme, Types de criminelles russes, Paris 1897



Abb.12 Thomas Barnardo, Vorher–Nachher–Prinzip, London um 1870

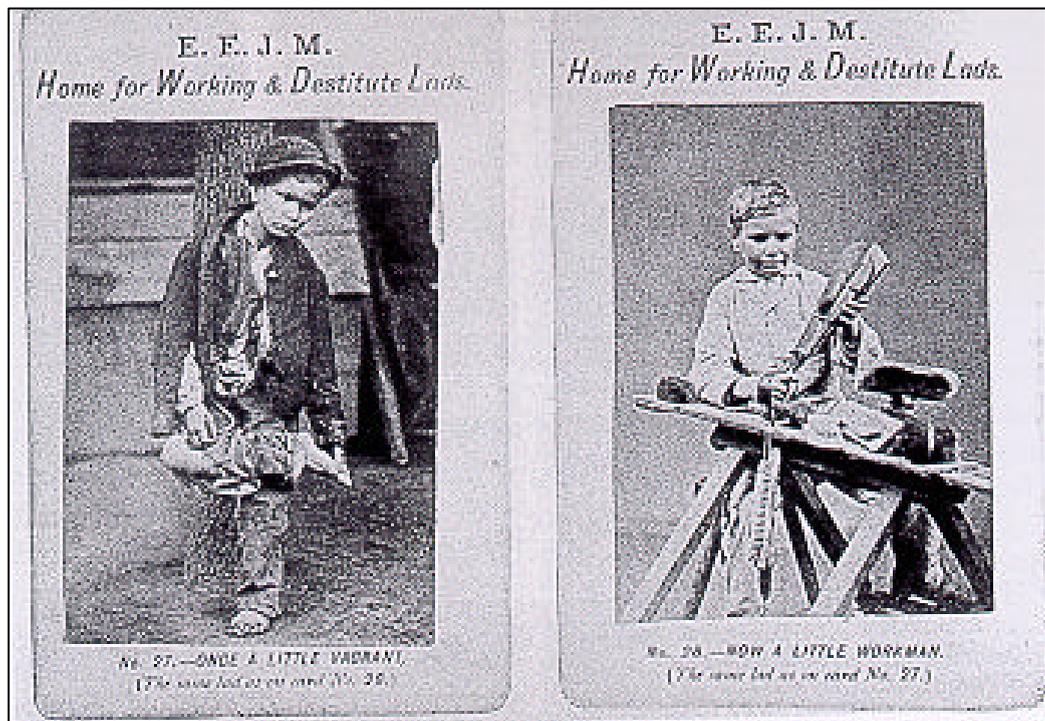


Abb.13 Thomas Barnardo, 'Once a little vagrant – Now a little workman', London 1880

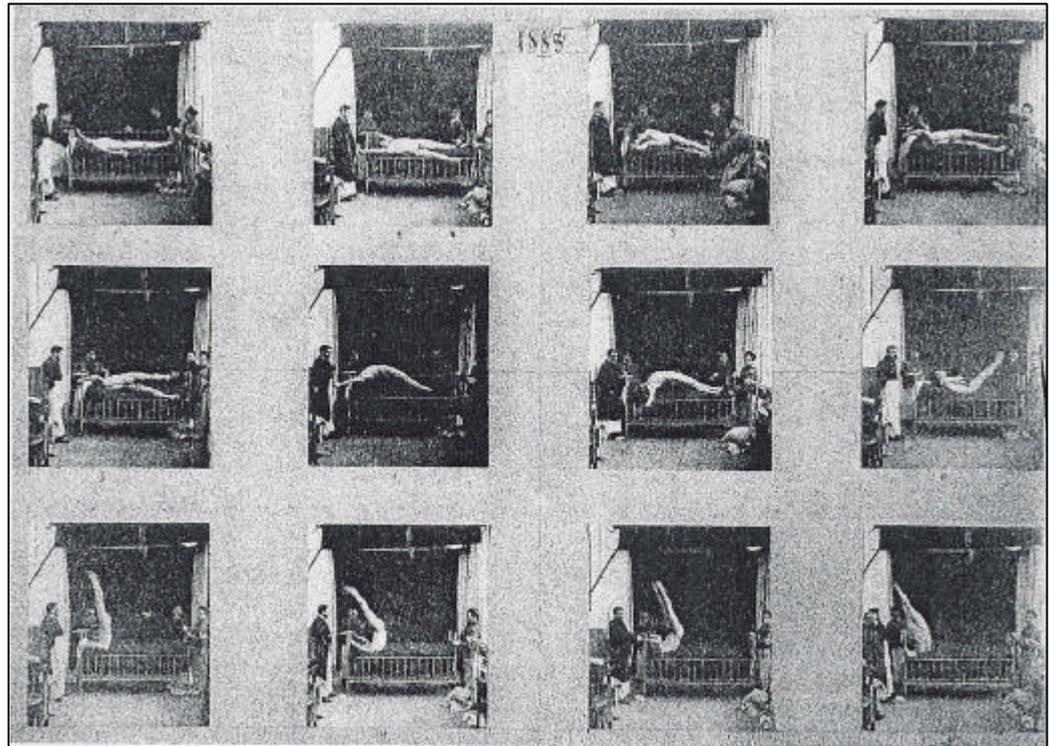


Abb.14 Albert Londe, Hysterieanfall beim Menschen, Paris 1885

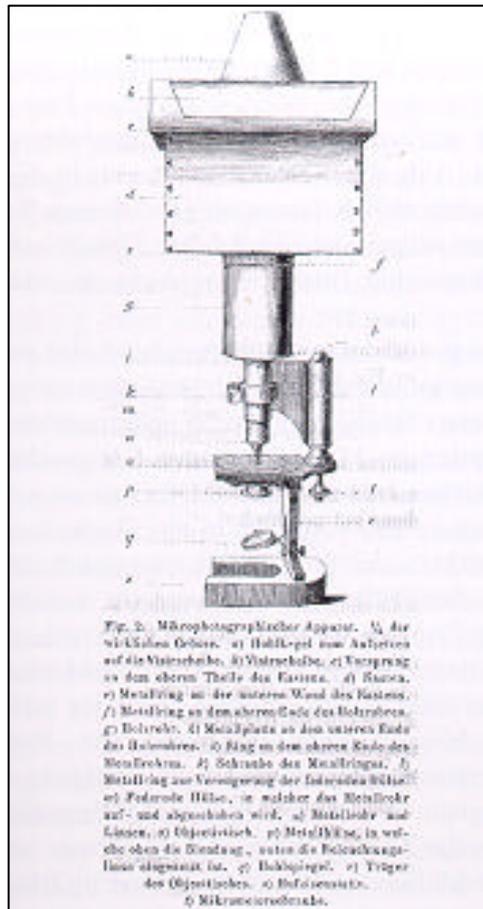


Abb.15 Mikrophotographischer Apparat um 1863

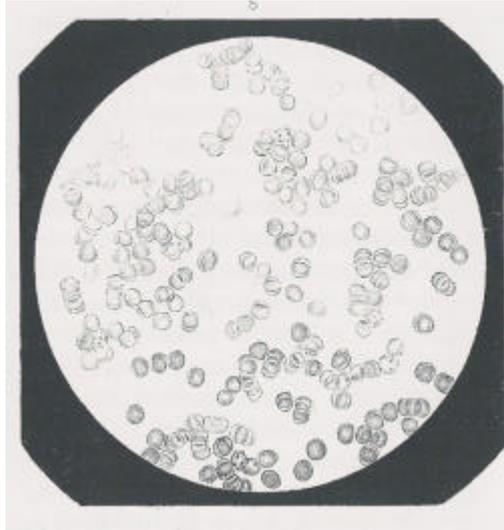


Abb.16 Léon Foucault, Globules de sang humain avec le centre clair, Paris 1845

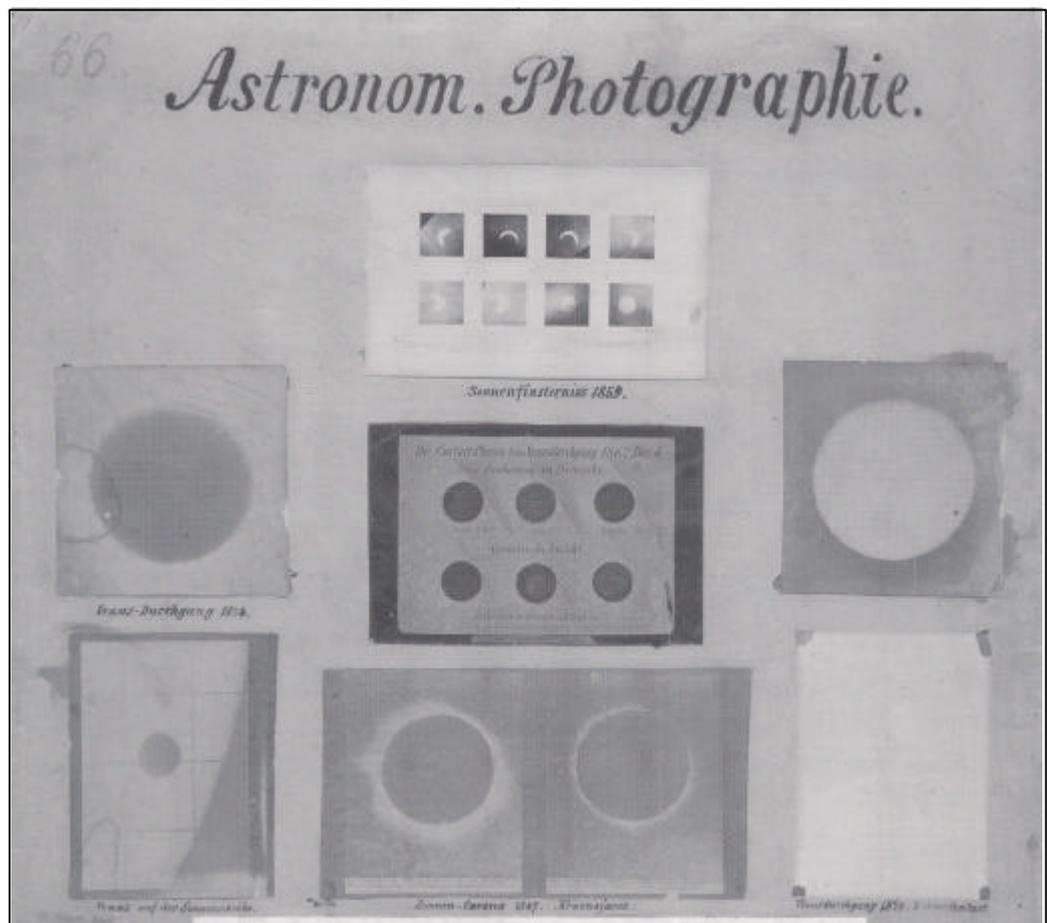


Abb.17 Hermann Krone, Tafel 66 aus dem Historischen Lehrmuseum für Photographie

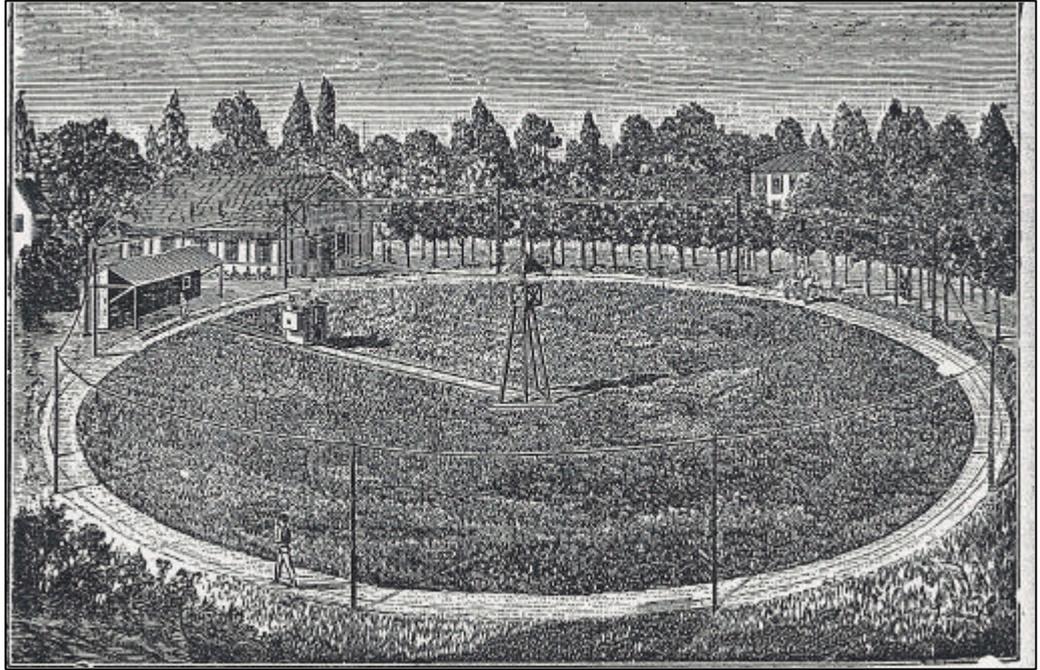


Abb.18 Laufbahn zur Aufnahme fotografischer Momentbilder, Abbildung aus Josef Maria Eders ‚Ausführliches Handbuch der Photographie‘, Halle 1882

IV. DIE ERSCHLIEßUNG DES ARCHITEKTONISCHEN GEGENSTANDES

1. FOTOGRAFISCHE FIXIERUNG VATERLÄNDISCHEN BEWUSSTSEINS

1.1 DIE IDENTITÄTSBILDENDE FUNKTION DES VORBILDES

Das Aufgreifen nationaler Wesensmerkmale, der Entwurf und die exaltierte Hinwendung eines nationalen Selbstverständnisses, das das „Deutsche“ im nationalen Sinn erfahrbar zu machen versuchte, erstarkte in der Ära der napoleonischen Vorherrschaft. Volk und Vaterland wurden als eine geschlossene Handlungsgemeinschaft gesehen und in einer geradezu obsessiven Weise emotionalisiert.

Im nationalen Schrifttum der Zeit wird die emphatische Imagination des nationalen Selbstbeweises von der appellativen Mobilisierung zum Kampf gegen Napoleon getragen. Friedrich Ludwig Jahn, Gründervater der Deutschen Turnvereine, bekundete in seiner Schrift *„Deutsches Volkstum“*⁸⁴, die nationale Abneigung gegen alles Französische und gegen Napoleon.

Eine Nationalisierung der Feindschaft, die dann im Begriff der „Erbfeindschaft“ kulminiert, evozierten die Schriften der Berliner Historiker Rühs⁸⁵ und Arndt, die zum dauerhaften „Volkshass“ gegenüber den Franzosen aufriefen:

„Ich will Haß gegen die Franzosen, nicht bloß für diesen Krieg, ich will ihn lange Zeit, ich will ihn für immer. Dieser Haß glühe als Religion des deutschen Volkes.“⁸⁶

In dieser Zeitachse der Niederlage war das Unternehmen *Walhalla* bei Regensburg eines der bezeichnendsten Vorhaben des bayerischen Kronprinzen Ludwig I., das vaterländische Bewusstsein durch einen signifikanten Tempel, der den deutschen Größen zugedacht war, zu zentrieren (Abbildung 1).

Nach Zerschlagung der napoleonischen Armee, ein Ereignis, das den 18. und 19. Oktober 1814 zum „Fest aller Teutschen“⁸⁷ erklärte, galt das 1842

⁸⁴ Jahn, (1810), Friedrich Ludwig, *Deutsches Volkstum*, Lübeck 1810

⁸⁵ Rühs, (1815), Friedrich, *Historische Entwicklung des Einflusses Frankreichs und der Franzosen auf Deutschland und die Deutschen*, Berlin 1815, S. 1 f

⁸⁶ Arndt, (1813), Ernst Moritz, *Über den Volkshaß und über den Gebrauch einer fremden Sprache*, Leipzig 1813, S. 18 f.

⁸⁷ Hoffmann, (1995), Stefan-Ludwig, *Mythos und Geschichte. Leipziger Gedenkfeiern der Völkerschlachten im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft*, Hrsg. v. Etienne Francois, Hannes Siegrist, Jakob Vogel, Nation und Emotion, Göttingen 1995, S. 112

vollendete erste deutsche Nationaldenkmal als triumphales Zeichen des Sieges.

Im demonstrativen Bewahren und Erinnern nationaler Größen sollten sich die Deutschen ihres kollektiven Erbes und ihrer nationalen Eintracht bewusst werden. Nation wurde als Schlüssel zur eigenen Lebenswelt, dem Verständnis von Kultur und Geschichte begriffen.

Die 1843 auf dem Stuttgarter Schlossplatz errichtete Jubiläumssäule des Hofbaumeisters Johann Michael, galt als sichtbares Zeichen des ruhmreichen französischen Feldzugs im Jahr 1814. Heideloff hatte diesbezüglich in seinem Wettbewerbsentwurf sogar „eine Art Ruhmeshalle in klassischen Formen, woraus sich in der Mitte in verschiedenen Abstufungen die Säule entwickelt“⁸⁸ vorgesehen (Abbildung 2).

Mit der Verwirklichung der Walhalla entstand nicht nur ein Ehrentempel in topographisch exponierter Lage, sondern ein nationaler Geschichtskosmos, der durch die versammelte Präsenz kulturell-historischer Größen der Nation zum monumentalen Wahrzeichen erklärt wurde.

Dieses Bestreben Statuen zum Gedenken nationaler Geistesgrößen und Patrioten aufzurichten, kam im späten 18. Jahrhundert im Bereich der Gartenkunst auf, die sich in der Programmatik an englische und französische Vorbilder anlehnte, wie etwa das Tempeldenkmal der ‚*British Worthies*‘ in Stowe in Buckinghamshire (um 1734) oder den kosmopolitisch-aufklärerischen ‚Tempel der Philosophie‘⁸⁹ auf dem Landsitz des Grafen Girardin in Ermenonville (um 1779). Im ‚*Temple of British Worthies*‘ des Architekten William Kent platzierte man neben den Büsten von King Alfred, Queen Elizabeth, King William III und Edward, Prince of Wales ausgewählte britische Repräsentanten aus den Sparten der Wirtschaft, des Rechts, Militärs, der Literatur, Architektur etc., wie Walter Raleigh, John Hampden, John Barnard, Francis Bacon, Francis Drake, Isaac Newton, Alexander Pope, Ignatius Jones, John Milton, William Shakespeare, John Locke, die sich durch ihre besonderen Verdienste für das Vaterland auszeichneten (Abbildung 3).

„Here you are presented with an illustrious Set of the greatest Wits, Patriots, and Heroes, that are to be met with in our Chronicles. This is an Edifice of a very singular Taste, without Roof or Gate, built in the Shape of a Quadrant:

⁸⁸ Bach, (1900), Max, Stuttgarter Kunst 1794-1860, Stuttgart 1900, S. 275 f.

⁸⁹ Wiebenson, (1978), Dora, The Picturesque Garden in France, Princeton 1978, S. 71 f.

But when you view those Bustoes, is not your Breast warmed by a Variety of grand Ideas, which this Sight must give Birth to...“⁹⁰

In Deutschland forderte der Kieler Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld in seiner ‚*Theorie der Gartenkunst*‘, „Statuen der Helden, Gesetzgeber, Erretter des Vaterlandes“⁹¹ aus den „Gärten von Privatpersonen“ in die öffentliche Sphäre zu rücken.

„Am meisten müssen uns Statuen, die der Patriotismus dem nationalen Verdienst errichtet, interessant seyn. Männer, denen wir Aufklärung, Freyheit, Wohlstand und Vergnügen verdanken“⁹²

Entsprechend dem Rat Hirschfelds sollte im Zentrum des Englischen Gartens nach Erhebung Bayerns zum Königreich ein Pantheon der „Großen vaterländischen Ereignisse“⁹³ errichtet werden. Auch das Vorhaben des Kronprinzen Ludwig, die Walhalla im nördlichen Teil des Englischen Gartens zu errichten, ist auf diese Intention zurückzuführen⁹⁴.

Ausgebildet als eine prachtvolle Totenhalle waren in der Walhalla Seite an Seite die Büsten ausgewählter deutscher Denker, Künstler, Wissenschaftler, Reforme, Feldherren und Herrscher aneinandergereiht, deren Präsenz die Erinnerung an deutsche Werte, Tugenden und Ideale wachhielt bzw. diese belehrte. Durch den Tempel, der die Repräsentanten von Geist und Wesen der Nation ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, sakralisierte man die Vorstellung von Volks- und Gottestreue, Gemeinsamkeit der Sitten, Sprachen und Literatur, Opfer- sowie Sendungsglaube und die Erinnerung an gemeinsam erkämpftem Ruhm, welcher an die Vorväter anknüpfte.

Die hohen Ideale, deutschen Tugenden und moralischen Werte der als „Gesichtstempel“⁹⁵ glorifizierten Autoritäten sollten der breiten Volksschicht empfänglich gemacht werden.

⁹⁰ Engraver, Bickham, A Description of the most Noble House and Gardens with the Temples of the Right Honourable Earl Temple, Viscount & Baron Cobham at Stow, in Buckinghamshire, in: John Dixon Hunt, The English Landscape Garden, Examples of the important literature of the English landscape garden movement together with some earlier garden books, New York, London, 1982, S. 21

⁹¹ Hirschfeld, (1780), Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Band III, Leipzig 1780, S. 80 f.

⁹² ibid., S. 131 f.

⁹³ Dombart, (1989), Theodor, 200 Jahre Englischer Garten München, München 1989, S. 93 f.

⁹⁴ ibid., S. 180

⁹⁵ Deutsches Kunstblatt 1.1851, S. 5

Als „allgemein deutschen Wesen(s)“ charakterisierte Goethe in seinen Tag- und Jahreshften Gleims „Freundschaftstempel“, einer „Sammlung von Bildnissen älterer und neuerer Angehöriger... eine angenehme Rekapitulation so vieler ausgezeichneten Gestalten, eine Erinnerung an die bedeutenden einwohnenden Geister... man sah über hundert Poeten und Literatoren... Alles zusammengenommen beweist (er) sich gegen Stadt und Provinz und Königreich als Patriot, gegen deutsches Vaterland und Welt als echten Liberalen. Alles Revolutionäre dagegen, das hervortritt ist ihm höchlich verhasst, so wie alles, was früher Preußens großem Könige und seinem Reiche sich feindselig entgegenstellt.“⁹⁶

Ein wesentlicher Nährboden der patriotischen Gefühlkultur ist in den illustrierten Chroniken und Massenblätter des 19. Jahrhunderts vorzufinden.

„Die Stärkung des nationalen Bewußtseins und die Liebe zur weiteren und engeren Heimat“⁹⁷ waren bis in das Jahr 1916 die ungebrochenen, leitenden Grundsätze des Stuttgarter *Schwäbischen Merkurs*.

Als Deutschlands größtes – seit 1853 von Ernst Keil in Berlin herausgegebenes – illustriertes Volks- und Familienblatt *Die Gartenlaube*, das mittels Romane, Novellen, Erzählungen untermalt von Text-Illustrationen sowie Reproduktionen von Kunstwerken die Besinnung auf die Familie, Beschaulichkeit, Geborgenheit und Verehrung der Autorität und Ordnung stärkte, um 1883 an den *Gebrüder-Kröner-Verlag* in Stuttgart übergang, versicherte die Redaktion dem Leserkreis, dass dieses Blatt auch in Zukunft weiterhin für die „Verherrlichung unseres Vaterlandes“⁹⁸ bürgte.

Unter Bewahrung des einzelstaatlichen Bewusstseins – die im sogenannten „engeren Vaterland“⁹⁹ lebte – sollte die Eintracht des „weiteren Vaterlandes“ im Bewusstsein des Volkes verankert werden, das „Volk“ und „Vaterland“ als eine Handlungsgemeinschaft emotionalisierte.

Ähnlich der *Gartenlaube* verherrlichten auch die *Illustrierte Welt*, *Deutsches*

⁹⁶ Goethe, (1805), Johann Wolfgang von, Tag und Jahreshfte, in: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 10, Autobiographische Schriften II, München 1988, S. 488

⁹⁷ Wie gut Württemberg allewege (1916), Ein Erinnerungsbuch zur 25jährigen Feier der Regierung seiner Majestät König Wilhelms II von Württemberg, Stuttgart 1916, S. 12

⁹⁸ Die Gartenlaube, (1883), Illustriertes Familienblatt, Berlin, Leipzig, Stuttgart 1883, S. 725

⁹⁹ Schwäbische Chronik, 1. Dezember 1876, S. 2681

Familienbuch, Blätter aus Natur und Leben, Wissenschaft und Kunst (Stuttgart 1857-1902), *Kunst- und Unterhaltungsblatt für Stadt und Land* (Stuttgart 1852-1854), *Spemann's illustrierte Zeitschrift für das deutsche Haus* (Stuttgart 1881-1917), *Über Land und Meer: allgemeine illustrierte Zeitung* (Stuttgart 1858/59-1918) die romantische Vorstellung einer organischen Gemeinschaft christlichen Charakters sowie mittelalterlichen Kaiser- und Rittertums. Das Titelblatt des 1845 vom Carl Jügel-Verlag herausgegebenen *Frankfurter Albums* mit malerischen Stadtansichten der mittelalterlichen Kaiser- und Handelsstadt Frankfurt im Stahlstich nahm zwei entscheidende Szenen auf: die Krönung Karls des Großen und die in über achtzig deutschen Städten zelebrierte Gutenbergfeier von 1840 (Abbildung 4). Das *Deutsche Kunstblatt* huldigte seinerseits dem Mittelalter, indem es das Portrait von Albrecht Dürer (Ausgabe von 1850), Hans Holbein (Ausgabe von 1851) oder Andreas Schlüter (Ausgabe von 1855) auf die Frontseite einer gesamten Jahresausgabe setzte (Abbildung 5).

Abgesehen von den Publikationen hielten volkstümliche Denkmals- und Jubiläumsfeste¹⁰⁰ sowie ein aufblühendes Vereinswesen mit ritueller Sorgfalt das Erbe der Vorväter wach.

Die unmittelbare Verbundenheit und exaltierte Innerlichkeit des Individuums wurde aus den vaterländischen Identifikationsmerkmalen des jeweiligen Partikularstaates gespeist. Den eigentlichen Lebensgrund sah man im Glauben, in der Familie, der Erziehung und in der Heimat gefestigt. Hoffnung für die Zukunft wurde aus dem Bewusstsein der Verbundenheit mit den Vorvätern geschöpft. Diese zeitspezifischen Inhalte, Zielsetzungen und moralisch-politischen Identifikationsanforderungen nährten die patriotische Propaganda.

Der Schwabe begriff sich als Patriot seiner engeren Heimat bzw. Heimatstadt und stand in dementsprechend enger, stark emotionalisierter Verbundenheit zum landesväterlichen Patriarchalismus. Als die napoleonische Herausforderung die Emotionalisierung des Nationalgefühls einleitete, wurde die politische Einheitsbewegung vom Patriotismus begleitet, ohne jedoch seine eigentlich spezifische Gesinnung: die Anhänglichkeit an die Heimat, das Herrscherhaus des Landes und die überkommenen Institutionen einzubüßen.

¹⁰⁰ Dann, (1995), Otto, Nationale Fragen in Deutschland: Kulturnation, Volksnation, Reichsnation, in: Nation und Emotion, Hrsg. v. Etienne Francois, Hannes Siegrist, Jakob Vogel, Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 1995, S. 68

Als „Schöpfer des gesunden Partikularismus“ bezeichnete König Friedrich von Württemberg, der „das Unterscheidungsvermögen im engen Kreise des Heimatlandes heranwachsen (ließ), um den Aufgaben im großen Verbande der Nation gewachsen zu sein“ war dieser „ruhmvollen That“ wegen Gegenstand patriotischer Erinnerungsbücher der 1880er und 90er Jahre.

„So hat den Friedrich in seinem Teil als Erzieher ein Stück deutschen Volks aus der Vaterlandslosigkeit gerettet und mit starker Hand in ein abgesondertes, eigenes Staatsleben zusammengeführt. Selbstredend war er damit auch Schöpfer eines kräftigen Partikularismus.“¹⁰¹

Der politische Halt wurde durch die wiederholte Bestätigung und Festigung der deutschen Monarchie, hohen Bürokratie und Kirche eindringlich bekräftigt.

Nach der Niederwerfung Napoleons rühmte Ludwig Uhland in seinem 1815 veröffentlichtem Balladen-Zyklus ‚*Graf Eberhard der Rauschebart*‘ die Treue der Untertanen zum Landesherrn. Justus Kernalers Gedicht ‚*Preisend mit viel schönen Reden*‘ aus dem Jahr 1818 idealisierte das Treueverhältnis zwischen Herrscherhaus und Untertanen. Hauff entwarf in seinen ‚*Kriegs- und Volksliedern, 1824*‘ und historischen Romanen ein für die nachnapoleonische Ära als Vorbild wirkendes Beispiel des patriotischen Monarchismus, das in seinem Roman die Gestalt des vertriebenen Herzogs personifiziert.

1848 erschien von Carl Alexander Heideloff eine fünfzehn Seiten umfassende Abhandlung, die die Regierungsformen einer Monarchie und einer Republik vergleichend gegenüberstellte und jeweils in einer Einzeldarstellung beleuchtete.

Heideloffs Darstellung einer zum Scheitern verurteilten ‚*respublica*‘, die er einer „Pöbelherrschaft“ gleichsetzte, erfolgte am Beispiel Griechenlands, das seine einstige „Größe und Herrlichkeit“ aufgrund des Einflusses der Parteien einbüßte, der zudem „das Volk durch Sittenverderbniß“ entartete. Als „Todeskeim“, der „das Oberste nach unten kehrt“ verurteilte Heideloff „des Zeitgeists giftige Lehre“. Mit seiner Schlussfolgerung, dass „alle Revolutionen in großen Staaten, welche mit Gründung einer republikanischen Verfassung begannen, früher oder später, mit der Monarchie geendigt haben“, untermauerte Heideloff dieses Ordnungsprinzip als die einzig legitime und funktionsfähige Regierungsform.

¹⁰¹ Pfister, (1888), Albert, König Friedrich von Württemberg und seine Zeit, Stuttgart 1888, S. 365

Sein pathetisches Bekenntnis zum monarchischen Prinzip resümierte er mit der Glorifizierung des „feingebildeten“, sowie „weise und gerecht“ herrschenden Monarchen, den „Beschützer der Kunst und des Wissens“, unter dessen Obhut die „Künste des Friedens gedeihen können“.

„... entschieden müssen wir alle Versuche zurückweisen, die das Bestehende zu zertrümmern suchen, und mit Verachtung spricht schon jetzt das ganze gut gesinnte Deutschland die Namen der deutschen Männer aus, die nach solchem anstreben und einem Volk eine Verfassung aufbringen wollen, die seinem Bewußtsein und seiner Neigung geradezu widerspricht. Was unser Deutschland betrifft, so kann man auf die Frage, ob es Republik oder Monarchie sein soll, kurz antworten, daß es nicht zur Republik eignet und höchstens durch einen Kaiser und den angestammten Fürstenbund regiert werden kann. Als Kaiserreich würde Deutschland eine glückliche imponierende Stellung einnehmen.“¹⁰²

Die poetische Antizipation des Vaterlandes wurde von derselben Emphase durchdrungen, die zudem den Modus pietistischer Beweggründe aufgriff, um appellative religiöse Gelöbnisformeln mit dem Vaterland und seinem König zu verbinden. In Wilhelm Schöttlens patriotischem Gedichtsband *„Vaterland, Freundschaft und Liebe, Stuttgart 1848“* wurden die hymnischen Lobpreisungen des „Schwabenlands“ als das „Land der Lande“ von einer demütigen Verehrung und dem engen Band der beschützenden „Vaterfigur“ König Wilhelm zu Württemberg begleitet. Die Hymnen bezweckten zudem eine enge Verknüpfung zwischen dem „Adel“ und dem „deutschen Wesen“.

„Ist der Vater uns beschert!... Wilhelm herrschet mild und weis‘; Möge Gott ein langes Leben, Möge er Gesundheit geben, Ihm und seiner Lieben Kreis!“¹⁰³

Gerade die exaltierte Innerlichkeit des Schwaben, der Souveränitätsanspruch seines „lieben Schwabenlands“, die dynastische Bindung und Unterwürfigkeit an „seines Königs Hand“ prägten eine patriotische Gefühlskultur, die im Einklang mit dem Königreich Württemberg stand und in Kuno Unraths Gedicht *„Mein Vaterland“* als eine emphatische Selbst-Entdeckung zelebriert wurde, die den Adel als eine segensreiche und schützende Hand gegen „fremde“ bzw. andersartige Einflüsse darstellte und den „Rittergeist“¹⁰⁴ beschwor.

¹⁰² Heideloff, (1848), Carl Alexander, Monarchie und Republik. Eine geschichtliche, artistische und praktische Skizze, Pforzheim 1848, S. 14

¹⁰³ Schöttlen, (1848) Wilhelm, Vaterland, Freundschaft und Liebe. Gedichte, Stuttgart 1848, keine Seitenangabe

¹⁰⁴ Moltke, (1830), Magnus von, Ueber Adel und dessen Verhältniß zum Bürgerstande, Hamburg 1830

„... Kennt ihr das Land, von dessen Gauen der Dichter viel gesungen euch? An edlen Männern, zücht'gen Frauen, An tapfren Söhnen hehr und reich. Das schöne Land, sei euch genannt:
Es ist mein liebes Schwabenland... Das Land, wo deutsche Art und Sitte, Man pflegt von alten Zeiten her, Wo Palast, in nied'rer Hütte, Sein Volk hält deutsche Treu' und Ehr'...
In meines Königs Hand geborgen, Ruht Schwert und Scepter, streng und mild, Droh'n mir Gefahr und schwere Sorgen, Schirmt mich gerecht sein starker Schild, Drum lieb' ich stolz mit Herz und Hand Mein schönes teures Vaterland.
O Vaterland, dir ganz ergeben, furchtlos und treu zu dir zu stehen, Weih' ich mein Gut und Leib und Leben, Es möge, was da will, geschehen – Ich bau' auf Gott, trau' seinem Werk, Erschützt mein liebes Württemberg.“¹⁰⁵

Als ein wesentliches Identifikationspotential der Vaterlandsliebe erwies sich vor allem das Festhalten an der monarchischen Struktur und der von ihr repräsentierten Werte. Wortführer argumentierten mit althergebrachtem Recht und gottgegebener Legitimität, die von Kirche und Religion gefestigt waren.

„Und darum halten Sie fest meine Herren, an Monarchie und Beamtentum, den Säulen unseres Staates! Sie sind der Fels, an dem sich die Wogen brechen, der Fels, auf dem auch in Zukunft Deutschlands Geschick ruht.“¹⁰⁶

Die Denk- und Festschriften¹⁰⁷ zum 25-jährigen Regierungsjubiläum bekundeten in überschwänglichen Ovationen die „Schwabentreue“ und „Liebe seines Volkes“ zum „teuren Landesvater“ und seiner „beglückenden Regierung“, die Württemberg „rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft und aufwärts zum allmächtigen Lenker der Völkergeschichte“ blicken ließ.

„Gott schütze und erhalte noch lange Jahre den König und die Königin; Er schirme und segne bis auf die spätesten Geschlechter das hohe Haus und das schöne Land Württemberg! Das walte Gott!“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Unrath, (o.J.), Kuno, Mein Vaterland, Stuttgart o. J., (Faltblatt)

¹⁰⁶ Troeltsch, (1898), Walter, Über die neuesten Veränderungen im deutschen Wirtschaftsleben, Vortragszyklus gehalten in Stuttgart vom 21. Nov. bis 19. Dez. 1898, Stuttgart 1899, S. 156

¹⁰⁷ Wochner, (1871), Georg G., Stuttgart seit fünf- und zwanzig Jahren, Stuttgart 1871; Leins, (1889), Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889; Württemberg und sein König 1864-1889. Eine Festgabe zum 25 jährigen Regierungsjubiläum seiner Majestät des Königs Karl von Württemberg, Stuttgart 1889;

¹⁰⁸ Württemberg und sein König 1864-1889. Eine Festgabe zum 25jährigen Regierungsjubiläum seiner Majestät des Königs Karl von Württemberg, Stuttgart 1889;

1.2 PHOTOGRAPHISCHE VERBREITUNG DES VORBILDES

Um die „Tugend und Notwendigkeit“¹⁰⁹ einer Popularisierung politischer, militärischer, geistlicher und wissenschaftlicher deutscher „Größen“ voranzutreiben, setzte man im verstärkten Maße die Abbildungstechnik der Daguerreotypie ein, die für die Druckmedien als Vorlage diente.

Bis Ende der 60er Jahre erfuhr der Zweig der Portraitfotographie eine enorme Produktionssteigerung, eingeleitet mit dem Visitenkartenformat – das der Pariser Fotograf André Disdéri 1854 patentieren ließ –, um einem breiten Publikum das fotografische Produkt zugänglich zu machen.

„Die Erfindung der Visitenkartenportraits machte die Photographie populär, schaaarenweise strömte das Publikum in die Ateliers, die allmählig gleich Pilzen aus der Erde wuchsen. In gleicher Weise hob sich die Fabrikation der zur Ausübung der Photographie nöthigen Apparate und Chemikalien.“¹¹⁰

Im Anschluss an die erfolgreiche und sehr beliebte Stereoskopfotographie erlaubte nunmehr das Carte-de-visite-Format die Vermarktung der Fotografie als ein Massenprodukt im großen Stil. Eine Sättigung der zunehmenden Sammelmanie von Prominenten-Portraits, Genreszenen, Kunstreproduktionen und Städteansichten konnte erst gegen Ende der 1850er Jahre im Zuge der Standardisierung der Bildherstellung mit dem aufkommenden Sammelbild im Visit- und Stereoformat erreicht werden, da es eine enorme Produktionssteigerung erlaubte.

Angehörige europäischer Herrscherhäuser sowie Persönlichkeiten von hohem gesellschaftlichen Rang ließen sich porträtieren, um ihre Popularität zu steigern. Ihre Abdrucke in Journalen und Intelligenzblättern stärkten zudem das Selbstverständnis des monarchischen Prinzips.

Satirische Darstellungen und kritische Äußerungen gegenüber monarchistischen und konservativen Kreisen hingegen, die in Stuttgart der Verleger Ludwig Pfau mit seinem politisch-satirischen Karikaturenblatt *Eulenspiegel* verfolgte, wurden nach Niederlage der Revolution im Sommer 1849 als Pressevergehen gegen die Staatsregierung geahndet¹¹¹.

¹⁰⁹ Deutsches Kunstblatt 1.1851, S. 5

¹¹⁰ Vogel, (1870), Hermann, Lehrbuch der Photographie, Theorie, Praxis und Kunst der Photographie, Berlin 1870, S. 6

¹¹¹ Königlich württemberg'sches allgemeines Landes-Intelligenz-Blatt und Stuttgarter Anzeigen, 25. September 1850

Bereits in den späten 1840er Jahren entstanden die ersten umfangreichen Porträt-Galerien einflussreicher Zeitgenossen. Daguerreotypien dienten dabei als Vorlage in den lithographischen Anstalten, deren grafische Reproduktionstechnik eine erhebliche Auflagenhöhe garantierte, wovon die Zeitschriften- und Buchillustration profitieren konnte.

So erhielt 1847 Hermann Biow vom König von Preußen den Auftrag, Daguerreotypien von Familienmitgliedern und Freunden zu erstellen. Es entstanden Aufnahmen von Alexander von Humboldt (Abbildung 6), Schadow und anderen Persönlichkeiten Berlins. Biow erweiterte diese Bildfolge mit der Aufnahme deutscher Berühmtheiten aus dem Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Politik zu einem ‚*Album deutscher Zeitgenossen*‘ – der ersten daguerreotypierten Ahnengalerie deutscher Vorbilder, deren Würdigung das *Deutsche Kunstblatt* als eine „innere Verpflichtung“¹¹² proklamierte, da diese Haltung als Bürgertugend, die in Kongruenz zur Tugend des Patrioten stand, galt. In derartigen oftmals mit pädagogischem Zeigefinger vorgebrachten Aufrufen tritt ein wesentliches sozialpsychologisches Motiv des bürgerlichen Patriotismus hervor. Im Mittelpunkt stand ein wachsendes Interesse an Fragen der Erziehung, Belehrung und das Verständnis von Patriotismus als eine auf das Gemeinwesen bezogene moralisch-politische Gesinnung. Vor allem das Selbstwertgefühl des bürgerlich Gebildeten basierte darauf, die Tugendlehre des Patrioten als ein nützliches, rechtschaffendes und verdienstvolles Bestreben zu verkünden. Eine administrative oder erzieherische Tätigkeit im fürstlichen, kirchlichen oder städtischen Dienst wurde als Sinnbild patriotischen Wirkens und Seins angesehen. Herrscherpersönlichkeiten, der Adel, sowie führende Gelehrte und prominente Persönlichkeiten standen in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung, patriotischen Literatur und in den photographischen Alben im Mittelpunkt. Diese Form der publizistischen Arbeit suchte das Vaterlandsbewusstsein zu wecken und zu stärken.

Auf Grundlage von Portraits der Mitglieder der Deutschen Nationalversammlung in Frankfurt im Jahr 1848 entstand das lithographierte Tafelwerk ‚*Die Männer des deutschen Volks, besonders nach Biows Lichtbildern auf Stein gezeichnet von Schertle und Hickmann, 126 Tafeln, Frankfurt am Main 1849*‘.

¹¹² Deutsches Kunstblatt 1.1851, S. 5

April 1849 wurden die Daguerreotypen im *Sächsischen Kunstverein Dresden*¹¹³ ausgestellt und erschienen im Jahr 1850 – dem Todesjahr von Biow – als Kupferstichwerk¹¹⁴ in einem Leipziger Verlag. Ein ähnliches Unternehmen, das kurz nach Biows Vorhaben bekanntgegeben wurde, ging vom Frankfurter Verleger *Carl Jügel* und dem Fotografen Jacob Seib aus. Mit ihrem *Album der deutschen National-Versammlung* beabsichtigten sie ein „historisches Denkmal zu stiften“¹¹⁵.

Der Münchner Fotograf Alois Löcherer fertigte von bedeutenden Persönlichkeiten Talbotypen an, die er dann als zusammenhängendes Mappenwerk mit dem Titel *Aus dem photographischen Album der Zeitgenossen* auf den Markt brachte (Abbildung 7).

Eine fortlaufende Sammlung von Münchner Prominentenportraits in verschiedenen Formaten wurde als *Album der Zeitgenossen*¹¹⁶ seit Mitte der 50er Jahre von Franz Hanfstaengel angeboten, das sich an sein zwischen 1825 bis 1835 entstandenes *Corpus Imaginum*, einer Sammlung lithographischer Bildnisse führender Persönlichkeiten in München und Dresden anlehnt (Abbildung 8).

Das Portrait als ruhmvolles Denkmal hatte über die Ehrung eines Staatsbürgers hinaus eine moralisch-politische und sozialpsychologische Funktion, da es als Verkörperung bestimmter Ideale, der Tugendhaftigkeit und des Patriotismus' einen volkserzieherischen und charakterformenden Einfluss implizierte.

Prinzipiell sah die Kritik eine „unverantwortbare Gefahr“, wenn „irgend etwas verloren gehe, was im Stande ist, eine, wenn auch nur im beschränkteren Kreise, merkwürdige oder anziehende Persönlichkeit, zu charakterisieren... Nachschlagebücher, die bis auf den heutigen Tag reichen, Charakterschilderungen, Handschriftensammlungen, endlich Abbildungen aller Art, lassen nicht allein Nichts unbeleuchtet, sondern dringen in wohlfeiler und bequemer Ausstattung überall hin, erfreuen sich weiter Ausbreitung.... Denn es adelt der Verkehr mit dem Edlen. Giebt es eine Behausung, giebt es ein Zimmer,

¹¹³ Weimar, (1915), Wilhelm, Die Daguerreotypie in Hamburg 1839-1860, Hamburg 1915, S. 21

¹¹⁴ Deutsches Kunstblatt 9.1850, S. 70

¹¹⁵ Frankfurter Oberpostamts-Zeitung, 5.10.1848, in: wie Silber und Salz, S. 411

¹¹⁶ Gebhardt, (1984), Heinz, Franz Hanfstaengl - Von der Lithographie zur Photographie, München 1984, S. 122 und 139

wo nicht neben den Geliebten des Herzens auch die Bildnisse aufgestellt sind der Lieblinge oder Verwandten des Geistes?“¹¹⁷

In diesem Sinne einer Formierung sozio-kultureller Identität erstellte Johann Arnold Günther bereits um 1800 für die Stadt Hamburg nahezu hundert Portraitskizzen¹¹⁸ herausragender und als würdig befundener Persönlichkeiten aus dem Kreis der Juristen, Mediziner, Gelehrten, Theologen, Architekten, Schauspieler, Musiker und Maler.

Zur Etablierung deutscher Werte und Tugenden erklärte man die Daguerreotypie als ein angemessenes technisches Instrument, das den Ethos der patriotischen Gemeinnützigkeit umzusetzen vermochte.

„Was Wunder also, dass man auch hier, wo es galt, das Ausgezeichnete, gleichsam für die Zukunft Maassgebende zu liefern, die Methode zu Hülfe rief, die Daguerreotypie.“¹¹⁹

Ähnlich Johann Gottlieb Fichte, der in seinen ‚*Reden an die deutsche Nation*‘, durch die „neue Erziehung... eine eigentümliche deutsche Nationalerziehung“¹²⁰ entstehen sehen wollte, gab Wilhelm Lübke in seinem umfassenden ‚*Bericht über die künstlerische Abtheilung der Allgemeinen Ausstellung zu Paris*‘ zu verstehen, dass zum „allgemeinen Verlangen eines idealistisch gesinnten Volkes“ neben der als notwendig erachteten Anschaffung von Büchern, Kupferstichen, Gemälden oder Skulpturen allem voran die Gegenwart autoritärer Bildnisse zu zählen sei.

In dieser kollektiven Bewahrung und Verehrung sah Lübke die ersehnte „Freude am Schönen und Pflege idealer Interessen“¹²¹ erfüllt.

Vaterländische Vereinsgründungen, die in Stuttgart erstmals mit der Bildung des *Württembergischen Kunstvereins* im November 1827 eingeleitet wurden, folgten den Statuten, „die Kunst selbst zu fördern“ und „ihren Einfluß auf die Gesamtheit zu verbreiten“ mit dem Ziel, „Gefühle zu veredeln und unsere Begriffe vom Wahren und Schönen zu läutern.“¹²²

¹¹⁷ Deutsches Kunstblatt 1.1851, S. 5

¹¹⁸ Hanseatisches Magazin 5.1801, S. 115, in: Eliten um 1800, Erfahrungshorizonte, Verhaltensweisen, Handlungsmöglichkeiten, Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz, Abteilung für Universalgeschichte, Duchhardt, Heinz (Hrsg.), Band 183, Mainz 2000, S. 215

¹¹⁹ Deutsches Kunstblatt 1.1851, S. 5

¹²⁰ Fichte, (1808), Johann Gottlieb, Reden an die deutsche Nation, Hrsg. von Lauth, Reinhard, Philosophische Bibliothek, Bd. 204, Hamburg 1978, S. 23.

¹²¹ Lübke, (1867), Wilhelm, Bericht über die künstlerische Abtheilung der Allgemeinen Ausstellung zu Paris auf Veranlassung des Königlich-Württembergischen Kultministeriums, Stuttgart, 1867, S. 78

¹²² Deutsches Kunstblatt, 1.1851, S. 170

Eine Besprechung des 1853 von Ludwig Bechstein herausgegebenen ersten Heftes mit der Titulierung ‚*Vierhundert deutsche Männer in Bildnissen und Lebensbeschreibungen*‘ hob lobend hervor, dass „nichts von so grosser Wichtigkeit, nichts wirksamer und zugleich anziehender, als das Beispiel“ sei. Da es vor allem galt, „ideale Naturen“ anzufeuern, erachtete man das Lebensbild „grosser Männer von grossem Einflusse.“¹²³

Ein ähnlich ambitioniertes, zeitgleiches Unterfangen wie Biows oder Löcherers Porträtanfertigung ging in Paris von den erfolgreichen *Bisson frères* aus, die zwischen 1849 und 1851 insgesamt 900 Daguerreotypen von den Mitgliedern der *Assemblée Nationale* anfertigten, die dann als lithographische Vorlage Verwendung fand. Théophile Silvestres ‚*Histoire des artistes vivants* (1853)‘ setzt sich aus Porträtfotografien der *Bisson frères*, Baldus, Victor Laisné und Henri Le Secq zusammen.

Die Zeit zwischen 1858 und 1876 war der Höhepunkt der Visitenkarten-Fotografie, die es ermöglichte, eine Art persönliches Pantheon der Wissenschaftler, Künstler, Ärzte, Musiker, Schauspieler, Staatsmänner, Generäle, höfischer Kreise, Vertreter des Geldadels etc. zusammenzustellen. Die Bildvorlagen eröffneten eine imaginäre Annäherung an das Leben, Handeln und den besonderen Status der Großen der Zeit. Ihre Verbreitung sicherte zudem die propagandistische Breitenwirkung (Abbildungen 9,10,11).

Fotografien militärischer Elite oder von Herrscherpaaren repräsentierten und legitimierten das Regierungssystem. Ingenieure, Naturwissenschaftler und Mediziner fungierten als Symbol der Prosperität und als Garanten des Fortschritts. Glanzvolles Finale der französischen Albentradition ist Disdéri ‚*Galerie Contemporaine, littéraire, artistique*‘, die ab 1876 vom Pariser Verlagshaus Ludovic Baschet herausgegeben wurde und die es dem Sammler ermöglichte, eine persönliche Galerie zusammenzustellen (Abbildung 12). Das zweimal pro Jahr erscheinende Album umfasste gesellschaftlich verehrte Persönlichkeiten und Repräsentanten aus Militär, Politik, Wissenschaft, Literatur und Kunst.

Bereits Mitte der 50er Jahre betonte Waagen, Korrespondent des *Deutschen Kunstblatts*, anhand eines von Disdéri erstellten Portraits einer Pariser Persönlichkeit, das starke Ausdrucksvermögen und die Imaginationsfähigkeit des Mediums:

¹²³ Deutsches Kunstblatt, 28.1853, S. 253

„Das Bild, ein männliches Portrait mit einer Hand von würdevoller Haltung, macht in seinem dunkeln, weichen Ton einen eigenthümlichen, geheimnisvollen Eindruck wie eine Geistererscheinung. Solche Lichtbilder von hervorragenden Persönlichkeiten müßten in Museen oder gar in Kapellen aufgestellt, einen Zauber ausüben, wie gemalte Bilder es nicht vermögten. Die Zukunft wird es nicht daran fehlen lassen!“¹²⁴

In New York veröffentlichte Edward Lester um 1850 *The Gallery of Illustrious Americans* - eine von d'Avignon lithographierte Portraitsammlung amerikanischer Staatsmänner, Wissenschaftler und Schriftsteller, die nach Daguerreotypen des New Yorker Fotografen Mathew B. Brady (1823-1896) erfolgte. Eggers hob in seiner Besprechung über Lesters Portraitsammlung jene amerikanische Zielsetzung hervor, die er von der deutschen deutlich unterschied:

„Letzteren zeugen von deutschem Fleisse und deutscher Gründlichkeit, der mit einer gewissen Ehrerbietung an seine Grössen herantritt und nichts ungethan lässt, was geschehen kann, um sie in künstlerischer Vollendung darzustellen und prächtig auszustatten... Anders tritt der Amerikaner auf. Bei ihm liegt der Hauptaccent auf der Verbreitung der Portraits für jedes Zimmer, ja für jedes öffentliche Lokal, für den Markt. Auf diese praktische Richtung deutet jeder Zoll der Ausstattung des Unternehmens hin.“¹²⁵

Daguerreotypierte Portraits fanden als Holzstich bereits um 1849 Eingang in die führenden illustrierten Zeitungen (Abbildungen 13 und 14). Die in Stuttgart herausgegebene *Neue Illustrirte Zeitschrift*, *Illustrirtes Volksblatt*, die *Illustrirte Zeitung* in Leipzig und *Neue Illustrirte Zeitschrift für Hannover* druckten die Porträts auf ihre erste Seite. Das Verwenden von Fotografien bestätigte auch die enge Vernetzung zwischen Fotografen und der xylographischen Anstalt sowie dem Verlag.

Hermann Schönlein, der in Stuttgart seit 1872 die *Illustrirte Chronik der Zeit, Zur Unterhaltung und Belehrung* herausgab, ließ Kolb eine Zeichnung auf Grundlage daguerreotypierter Gelehrter, Geistlicher und Hoheitsträger anfertigen. Auf der Frontseite des Blattes untermauerten die Bildnisse die Illustrierte als eine aktuelle „Chronik der Zeit“.

Das zugrunde liegende Credo solcher Massenblätter war eindeutig: „möglichst populair zu werden und eine weit ausgedehnte Verbreitung zu erfahren“¹²⁶, um der „allgemeinen Teilnahme des Volkes“¹²⁷ zu entsprechen.

¹²⁴ Deutsches Kunstblatt, 25.1855, S. 219

¹²⁵ Deutsches Kunstblatt, 3.1851, S. 23

¹²⁶ Deutsches Kunstblatt, 28.1853, S. 253

¹²⁷ Lübke, (1885), Wilhelm, Bunte Blätter aus Schwaben 1866-1884, Berlin und Stuttgart, 1885, S. 8 f.

Die Bestrebungen, Persönlichkeiten des Vaterlandes in Form einer fotografischen Galerie der Zeitgenossen vorzustellen, stehen in engem Zusammenspiel mit der Verherrlichung der deutschen „Monumentalkunde“.

1858 proklamierte das *Deutsche Kunstblatt*, die Monumentalkunde als eine „Pflicht für das geistige Leben der Nation“ wahrzunehmen, da sie „eines der mächtigsten Mittel ist, um die Liebe für die vaterländische Vorzeit und mithin die wahre conservative Gesinnung zu wecken und zu erhalten“.

Den Engländern, Italienern und Franzosen sprach man diesbezüglich eine vorbildliche Haltung zu und rief dazu auf, sich der „Leistungen deutscher Monumentalkunde“¹²⁸ zu besinnen und diese zu ehren.

In einer im März 1872 gehaltenen Rede Wilhelm Lübkes an der *Stuttgarter Kunstschule* über die „Pflege der Kunst“, wurde diese Verpflichtung als eine der „höchsten Aufgaben nationaler Cultur“ verkündet, da schließlich „Museen, Kirchen, Ausstellungsgebäude, Lehranstalten, milde Stiftungen, endlich Monumente zur Verherrlichung deutschen Ruhmes und Geisteslebens“¹²⁹ dienen würden.

¹²⁸ Deutsches Kunstblatt, 9.1858, S. 174

¹²⁹ Lübke, (1872), Wilhelm, Über Kunstpflege, Stuttgart 1872, S. 17

1.3 DIE VORREITERROLLE FRANKREICHS

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigte sich der Blick verstärkt auf den französischen Nachbarn gerichtet, von dem die wesentlichen vorbereitenden Impulse in der fotografischen Erfassung von Baudenkmalern ausgingen.

Mit der Proklamation der ‚*Mission héliographique*‘, die von 1851 an im Auftrag der staatlich anerkannten ‚*Commission des Monuments Historiques*‘ (gegründet 1837) handelte, instrumentalisierte erstmals Frankreich die Fotografie als ein offiziell anerkanntes Medium der Reproduktion und als wissenschaftliches Hilfsmittel. Auftrag und Sendungsbewusstsein der ‚*Mission Héliographique*‘ blieben weltweit einzigartig und unübertroffen.

„C’est de 1851 que date la première association de photographes français; ils prirent le nom de „Société héliographique“ en mémoire de Niépce. A la vérité, en janvier 1848, des amateurs de Londres s’étaient rassemblés, dans le but spécial de pratiquer et de répandre la talbotypie, sous le nom de Société calotype; mais leur réunion était fermée et, comme la Royal Photographic Society ne date que de janvier 1853, la Société héliographique est peut-être la première de son espèce créée dans le monde.“¹³⁰

Die ebenfalls im Jahr 1851 hervorgegangene ‚*Société héliographique*‘ konstituierte mit der Herausgabe der Zeitschrift *La Lumière* ein für die Fotografie einzigartiges publizistisches Organ, das regelmäßig Berichte über photochemische Experimente abdruckte und über die technischen Entwicklungen hinaus am regen Diskurs zwischen der Fotografie und der Malerei teilnahm.

„La Lumière sieht seine Aufgabe darin, all denen, die über die ganze Welt verstreut an der Verbesserung der Photographie arbeiten, die Möglichkeit zu bieten, ihre Ergebnisse auszutauschen... 1851 hatte man begonnen, die Gesetzmäßigkeiten des photographischen Prozesses zu erforschen. La Lumière versichert den Lesern, ein besonderer Redakteur werde ständig über die neuesten Erkenntnisse auf dem Gebiet der Photochemie berichten.“¹³¹

Für die fotografische Kampagne von Staatsseite rekrutierte man Frankreichs bedeutendste Fotografen wie Edouard Denis Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave le Gray, Mestral oder Jean-Louis-Henri le Secq.

Jeder Fotograf erhielt als Vorgabe ein von der *Commission* zusammengestelltes Denkmäler-Inventar jener als historisch wertvoll erachteten Baudenkmäler, die es abzulichten galt.

¹³⁰ Potonniée, (1925), S. 318

Bis Mitte der 1850er Jahre wurden rund 300 Aufnahmen angefertigt, unter denen gotische Sakralbauten den eigentlichen Schwerpunkt bildeten.

Gegen Mitte der 50er Jahre reduzierten sich allmählich die Aufträge der ‚*Commission des Monuments Historiques*‘ und zahlreiche Einzelaufträge von Seiten privater oder staatlicher Auftraggeber bestimmten die nun etablierte Arbeit der an der Mission beteiligten Fotografen.

Die entgegengebrachte Begeisterung für die Architektur des Mittelalters – allem voran an den großen Kathedralen – stand in engem Zusammenhang mit ihrer Wiederentdeckung in der Romantik und der politischen Restauration unter Napoleon I.

Als wesentlicher Impulsträger dieses neu gewonnenen Bewusstseins, der ausreichend religiöse und politische Motive zum Restaurierung der *Notre Dame* lieferte und sie zu einem Monument nationaler Größe erhöhte, wirkte das 1831 erschienene Werk ‚*Notre Dame de Paris*‘ von Victor Hugo (Abbildung 15). Hugo war ein wichtiges Mitglied der ‚*Comité historique des arts et monuments*‘ – einer Institution, die die Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler einleitete, bevor dieser komplette Aufgabenbereich von der 1838 gegründeten und zentralistisch operierenden ‚*Commission des Monuments Historique*‘ übernommen wurde, die in der Folgezeit die gesamten Denkmalpflege Frankreichs als oberste Instanz kontrollierte.

Die *Notre Dame* war sowohl vor als auch nach Beginn der Restaurierungsarbeiten durch Lassus und Viollet-le-Duc ein zentraler fotografischer Gegenstand. 1838 hatte bereits Daguerre eine Ansicht der Kathedrale¹³² angefertigt, die von Arago der Deputiertenkammer vorgelegt worden war.

„Viollet-le-Duc considered photographs to be irrefutable records of evidence, *procès-verbaux irrécusables*’, which could be consulted constantly in the process of restoring ancient buildings.

In the 1840s he may have commissioned daguerreotypes of Notre-Dame Cathedral to help him develop plans for its restoration.“¹³³

Henri Le Secq des Tournelles, einer der wichtigsten französischen Kalotypisten, der 1848/49 bei Gustave Le Gray die Fotografie erlernte, dokumentierte zwischen 1849 und 1853 die baulichen Veränderungsprozesse in Paris.

¹³¹ Buddemeier, (1970), S. 98

¹³² Sachsse, (1988), Rolf, Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts an Beispielen aus der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, in: Stationen der Fotografie, Berlin 1988, S. 5

¹³³ Pare, (1982), Richard, Photography and Architecture: 1839-1939, Canadian Centre for Architecture, Montréal 1982, S. 9

Seine fotografischen Serien, die unter anderem die Skulpturen der Notre Dame in Paris (1850) oder die der Kathedrale von Chartres (1852) aus unterschiedlichen Blickwinkeln aufzeichneten, sind von kunsthistorischen Überlegungen geleitet (Abbildungen 16 und 17).

Charles Marville, der seine frühen Großaufträge von der Pariser Stadtpräfektur erhielt, ist zu den herausragenden Dokumentaristen der alten Quartiere, Straßen und Plätze in Paris zu zählen.

Die von ihm erstellten unterschiedlichen Ansichten und Detailaufnahmen der Notre-Dame de Paris sowie Aufnahmen im Bois de Boulogne fanden in den ersten großformatigen Alben wie etwa der 1851 von Blanquart-Evrard herausgegebenen Edition *„Album Photographique de l'Artiste et de l'Amateur“*¹³⁴ Eingang.

Die deutliche Vorreiterrolle Frankreichs in der Handhabung der Fotografie beim Erfassen von Baudenkmalern rief in Deutschland der 1850er Jahre zwar keinen vergleichbaren „nationalen Auftrag“ hervor, forcierte jedoch in erheblichem Maße die Bekundungen einer fehlenden gesetzlichen Grundlage eigener Denkmalschutzbestrebungen und die Verherrlichung vaterländischer Baudenkmalern, die im *Deutschen Kunstblatt* ein öffentliches Sprachrohr fanden.

Bereits im Jahr 1850 hatte Franz Kugler in der Märzangabe des *Kunstblattes* eine *„Kunde zur Erhaltung der Denkmale“* verfasst. Kugler griff dabei eine Arbeit des Architekten und Professors an der Stuttgarter Gewerbeschule Johann Matthäus Mauch auf, eine als vorbildlich erachtete Abhandlung der mittelalterlichen Baudenkmalern in Württemberg, die Teil der *„Einladungsschrift der Königlich Polytechnischen Schule in Stuttgart zu der Feier des Geburtsfestes des Königs Wilhelm v. Württemberg, den 27. September 1849“* war.

Die Würdigung Kuglers bezog sich auf das beigefügte Bildmaterial der *Einladungsschrift*, das Zeichnungen eines Altartisches, zweier Säulenkapitelle, einer ornamentierten Schlussrosette und die Außenansicht der Kirche zu Stuttgart-Plieningen enthielt – Illustrationen, die „die vaterländische Denkmälernkunde auf willkommene Weise vermehrt“¹³⁵.

¹³⁴ Potonniée, (1925), S. 271

¹³⁵ Deutsches Kunstblatt, 12.1850, S. 93

Mauch selbst wollte mit seiner Schrift auf die Notwendigkeit einer von der Regierung ausgehenden allgemeinen Maßregelung „zum Schutze der auf schwäbischem Boden befindlichen Denkmale“¹³⁶ hinweisen.

1858, neun Jahre nach Erscheinen der Mauch'schen ‚*Einladungsschrift*‘, wurde im Königreich Württemberg das Landeskonservatorium errichtet. Eine im *Staatsanzeiger* veröffentlichte Absichtserklärung verwies auf das nun bevorstehende Vorhaben, alle „Denkmale, welche öffentlich sichtbar und zugänglich sind, und durch ihren Kunstwerth oder die geschichtliche Erinnerung Bedeutung haben“¹³⁷ zu erfassen.

Die früheste Berichterstattung im *Deutschen Kunstblatt*, in der erstmals die Vorzüge der Fotografie in Zusammenhang mit der Dokumentation von Baudenkmalern betrachtet wurde, erschien in der Juni-Ausgabe des Jahres 1850. Gegenstand der Darstellung war eine im großen Maßstab angelegte Mission der Fotografen *Jakopssen und Claine*, die das Ziel verfolgten eine Auswahl bürgerlicher und sakraler Denkmäler Belgiens zu dokumentieren. In Anbetracht der „wunderbaren Genauigkeit und Wahrheit des Charakters, welche die Photographie ihren Erzeugnissen verleiht“, resümierte der Berichtersteller den unschätzbaren Wert einer derartigen Sammlung für die „Althertumskunde der Baukunst, wie der Kunst im Allgemeinen“¹³⁸.

Die zur Erfassung von Bauwerken geradezu prädestinierte Rolle der Fotografie rückte in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre zusehends in den Mittelpunkt der Besprechungen und kam im *Kunstblatt* immer deutlicher zum Tragen. Ganz im Gegensatz zu den Franzosen, die es verstanden hatten, die „bedeutendsten und wichtigsten Monumente der verschiedensten Zeiten“ auf vorbildhafte Weise fotografisch zu dokumentieren, stieß ein fehlendes adäquates Vorhaben im eigenen Land auf scharfe Kritik.

„Während nun Paris uns eine kostbare Anzahl der herrlichsten Photographien nach seinen hervorragendsten Denkmalen des Mittelalters und der neuen Zeit lieferte, andere Städte Frankreichs nicht zurückblieben und mit der Aufnahme der Kathedralen von Chartres, Rheims, Amiens und vieler anderen nachfolgten, während die Italiener uns die Monumente von Venedig, Florenz, Rom und anderen Hauptorten vergangener Kunstübung vor Augen führten, und selbst in Spanien sich mit Erfolg an den Bauten von Burgos, Sevilla und Alhambra versuchte... blieb Deutschland hinter all diesen Bestrebungen

¹³⁶ Mauch, (1849), Johann Matthaeus, Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg, Programm der Königlich polytechnischen Schule, Stuttgart 1849, keine Seitenangabe

¹³⁷ *Staatsanzeiger für Württemberg*, 14.03.1858

¹³⁸ *Deutsches Kunstblatt*, 24.1850, S. 187

zurück und schien der Kunstwerke des eigenen Bodens zu vergessen.“

Mit Ausnahme einzelner fotografisch angelegter Dokumentationsbestrebungen wie die „vortrefflichen Photographieen nach Nürnberger Monumenten, die von Oppenheim angefertigten Dresdener Gebäuden, mehrere Photographieen des Kölner Doms und einige schöne Blätter von Schmidt nach Gebäuden von Berlin und Potsdam“¹³⁹, auf die der Bericht aufmerksam machte, wurde mit aller Deutlichkeit auf die Rückständigkeit Deutschlands im Vergleich zu Frankreichs fotografischem Missionseifer hingewiesen. Zwar begrüßte man 1858 das „erwachte Interesse für vaterländische Alterthümer“, verwies aber darauf, dass es noch „viele Schätze in Franken, Würzburg, Bamberg...“¹⁴⁰ zu heben gelte.

Auf der Pariser Weltausstellung der Kunst und Kunstindustrie im Jahr 1867 bestätigten deutsche Beobachter die Führungsrolle Frankreichs.

Auf Veranlassung des *Königlich Württembergischen Kultministeriums* besuchte Wilhelm Lübke die Weltausstellung. In seinem umfangreichen Bericht, der noch im Jahr der Ausstellung beim Stuttgarter Verlag *Ebner & Seubert* erschien, zeigte er sich von den „Leistungen der Franzosen“ stark angezogen und resümierte diesen „imponierenden Gesamteindruck“¹⁴¹ wie folgt:

„Auf fast allen Gebieten der Kunst und des Kunstgewerbes haben wir die Franzosen an der Spitze gefunden. Ihre Ueberlegenheit ist vielfach eine so hervorragende, dass kaum ein Nebeneinanderstellen mit anderen Völkern möglich wird.“¹⁴²

Aus dieser Haltung geht deutlich hervor, dass die Überlegenheit der Franzosen als Ansporn dienen sollte, um den Leistungswillen der Deutschen zu schüren. In den 70er Jahren griff Lübke diese leistungsorientierte Gegenüberstellung in einem eindringlichen Appell erneut auf und beleuchtete den marktbeherrschenden Status der Franzosen, um die eigenen Kräfte auf ein Ziel hin zu mobilisieren.

„Das Ausland, namentlich die Superiorität der Franzosen ist für uns gewiß der wichtigste Sporn.
Es handelt sich in Frankreich nicht bloß darum, daß man dort schon seit langer Zeit den großen Weltmarkt besitzt, sondern daß man auch auf alle Weise sich ihn zu erhalten sucht...“¹⁴³

¹³⁹ Deutsches Kunstblatt, 7.1856, S. 323-327

¹⁴⁰ Deutsches Kunstblatt, 9.1858, S. 174

¹⁴¹ Lübke, (1867), S. 7

¹⁴² *ibid.*, S. 74 f.

¹⁴³ Lübke, (1877), Wilhelm, Die Kunstgewerblichen Bestrebungen, Stuttgart 1877, S.

Als unabhängiger Beobachter besuchte auch Friedrich Pecht die Weltausstellung und rühmte – ähnlich seinem Kollegen Lübke – die französische Kunstindustrie ohne jegliche Vorbehalte.

In der fortschrittlichen „Vereinigung von künstlerischen und industriellen Kräften“ deutete Pecht die eigentliche Keimzelle der französischen Überlegenheit, die sich im *Buchhandel*, *Buchdruck*, der *Papeterie* und in der *Photographie* deutlich zeigte.

„Besonders ist hier die ungeheure Anzahl der illustrierten Werke, welche die Pariser Verleger herausgeben und womit sie die ganze Welt überschwemmen, bemerkenswerth durch den Luxus und Geschmack sowie die unendliche Menge der technischen Procedures, die daraus verwendet werden. So sind z.B. bekannt durch ihre Gediegenheit die archäologischen, architektonischen und decorativen Publicationen der Firma Morel, Sammelwerke alter Kunstthätigkeit, die auch in Deutschland eine weite Verbreitung gefunden haben.“¹⁴⁴

Unter den anwesenden Repräsentanten der deutschen Industrie, lobte Pecht die herausragenden Leistungen des Stuttgarter Buchhandels. Dies betraf die Publikationen der Cotta'schen Firma und die gerühmten Illustrationen des Stuttgarter Holzschnitzers J. Schnorr¹⁴⁵.

Dass gerade in Stuttgart „eine Reihe der trefflichsten Journale“¹⁴⁶ entstanden, war primär auf das Wirken Johann Friedrich Cottas zurückzuführen. Als sein wohl aufwendigstes Unternehmen galt das Werk über den Kölner Dom von Sulpitz Boiserée, das auch erstmals die Neugierde der *Academie Française* auf sich zog. Am 21. Oktober 1820¹⁴⁷ wurde ein Abdruck von Quatremère de Quincy vorgestellt. 1822 schrieb der Stuttgarter Kritiker Rapp in seinem Kunstbericht:

„Es giebt bei uns noch kein Prachtwerk, das diesem den Rang streitig machen kann, und selbst Franzosen und Engländer werden dasselbe mit ihren seltensten und ersten Werken konkurrieren lassen müssen.“

Gleichzeitig mit dem Kölner Domwerk erschienen ebenfalls im größten Folioformat insgesamt 12 Hefte über die Denkmäler Nubiens, die von Pariser Künstlern gestochen waren. Ende der 20er Jahre folgte ein Panorama von Stuttgart im Steindruckverfahren.

¹⁴⁴ Pecht, (1867), Friedrich, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung, Leipzig 1867, S. 232

¹⁴⁵ *ibid.*, S. 259

¹⁴⁶ Lübke, (1877), S. 14

¹⁴⁷ Bach, (1900), S. 202

„Ganz selbstverständlich war, daß dieser Verlag auf die Illustrationskunst einen großen Einfluß hatte; doch nicht allein illustrierte Bücher, sondern auch kostbare Kupferwerke, wie solche bisher nur in Paris erscheinen konnten, gingen aus dem Verlage hervor.

Alle neuen Erfindungen, die Wiedererweckung des Holzschnitts, die neu erfundene Lithographie, später der Stahlstich, der Kartenstich u.s.w. fanden sofort Berücksichtigung... auch die Kunstwissenschaft erhielt durch das weltberühmte Kunstblatt ein erstes größeres und regelmäßig erscheinendes Organ, welches auch die Archäologie in ihr Programm aufnahm.“¹⁴⁸

Bei der *Fortschrittsausstellung* im Jahre 1858 in Bad Cannstatt erhielt die Verlagsbuchhandlung *Cotta* die höchste Auszeichnung. Das Ausstellungsmotto war auch Anlass, erstmals fotografische Arbeiten zu präsentieren, die von den Fotografen Franz Brandseph sowie Pfann & Widmayer ¹⁴⁹ stammten.

Im Rahmen der 1871 in Ulm stattfindenden schwäbischen Industrieausstellung inserierten im großen Stil zwei Anstalten für Fotografie-Druck: Martin Rommel¹⁵⁰ empfahl zur Vervielfältigung von Fotografien das neue Verfahren der „Alberto-Typie“ – einem vom Münchner Fotografen Josef Albert entwickelten Lichtdruckverfahren¹⁵¹, das er während der 1868 stattfindenden ‚*III. Deutschen photographischen Ausstellung*‘ in Hamburg vorgestellt hatte.

Die „photographisch-artistische Druckerei Rud. Eisenblätter“¹⁵² übernahm zur Druckvervielfältigung Fotografie-Negative.

In der fünf Jahre später folgenden Münchner *Kunst- und Kulturindustrierausstellung*¹⁵³ wurden die Arbeiten der *Rommel'schen Druckanstalt* gemeinsam mit den Publikationen der Verleger *Engelhorn und Speemann*¹⁵⁴, positiv hervorgehoben.

¹⁴⁸ *ibid.*, S. 185-201

¹⁴⁹ Schwankl, (1988), Herbert, Das württembergische Ausstellungswesen in: Beiträge zur südwestdeutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Hrsg. v. Gert Kollmer und Harald Winkel, Band 8, St. Katharinen 1988, S. 193

¹⁵⁰ Wegweiser durch die schwäbische Industrie-Ausstellung in Ulm, zugleich Adresskalender schwäbischer Industrieller, Stuttgart 1871, Teil IV. Katalogzusätze und Annoncen, S. 99

¹⁵¹ Dieses permanent verbesserte Flachdruckverfahren zählt zum ersten photomechanischen Druckverfahren, mit dem photographische Vorlagen in allen Halbtönen reproduziert werden konnten. Auch nach Aufkommen der Autotypie blieb das Lichtdruckverfahren bei der Reproduktion von Photographien weiterhin aktuell.

¹⁵² wie Anm. 150, S. 133

¹⁵³ Pecht, (1876), S. 141

¹⁵⁴ Nach 1885 erscheint in diesem Verlag die von den Architekten Eisenlohr und Weigle herausgegebene *Architektonische Rundschau*

Ende der 1850er Jahre etablierte sich das ‚*Gewerbeblatt aus Württemberg*‘ zu einem Informationsblatt, das Berichte über die „Anwendung der Photographie zur Herstellung der Holzschnitte“¹⁵⁵ sowie „Methoden, um Stiche von Lichtbildern zu erhalten“¹⁵⁶ veröffentlichte und die gängigen Reproduktionsmethoden sowie jüngsten Erfindungen auf dem französischen oder englischen Markt kurz darstellte.

Als vorherrschende Reproduktionsmethode im Zeitschriftendruck ¹⁵⁷ galt – bis zum Aufkommen der um 1880 erfundenen Autotypie¹⁵⁸ – ein kostengünstiges fotomechanisches Reproduktionsverfahren, das sich jedoch erst nach der Jahrhundertwende durchsetzte: der Holzstich. Diese Sonderentwicklung des Holzschnitts erlaubte es Text und Bild gemeinsam auf einer Seite in einer hohen Auflage abzudrucken. Bis in die Anfänge der 1890er Jahre illustrierte man die großen Reisewerke über Stuttgart¹⁵⁹ mit Holzstichen.

Xylographische Ateliers setzten eine Bildvorlage in den Holzstich um. Ähnlich dem Kupferstichverfahren musste in der Regel erst ein Zeichner die Vorlage des Künstlers auf die Druckplatte aufbringen. Danach konnte der Stecher mit der eigentlichen Arbeit beginnen.

Dieser Zwischenschritt wurde vom Historien- und Genremaler Hermann Kaulbach bemängelt:

„Ich habe nicht die Zeit und nicht Lust, selbst auf Holz zu zeichnen, es muß also jemand anders meine Zeichnung übertragen, da geht schon ein Stück Originalität fort, dann kommt der Xylograph daran, der schneidet da, was noch übrig geblieben, gründlich zusammen, und wenn das Ding schließlich fertig ist, so sieht es gottsjämmerlich aus, und macht einem Kummer und Mitleiden, aber keine Freude.

¹⁵⁵ *Gewerbeblatt aus Württemberg*, Beilage zum Staats-Anzeiger für Württemberg, Hrsg. von der Zentralstelle für Gewerbe und Handel, No. 19, 9. Mai 1858, S. 179; No. 48, 28. November 1858, S. 459

¹⁵⁶ *ibid.*, No. 24, 13. Juni 1858, S. 228 f.

¹⁵⁷ Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges ist es die ‚Union – Deutsche Verlagsgesellschaft‘, ein Zusammenschluss der großen Stuttgarter Verlage Cotta, Kröner, Keil, sowie Schönlein und Spemann. Die Verlagsgruppe gab die Zeitschriften ‚Illustrierte Chronik der Zeit‘, ‚Buch für Alle‘, ‚Gartenlaube‘ und ‚Vom Fels zum Meer‘ heraus.

¹⁵⁸ Das Neuartige an der Autotypie war die Reproduzierbarkeit von Halbtonbildern im Hochdruck, die alle dazwischen liegenden Grautöne von der Vorlage übernehmen konnte. Dabei wurde das Bild mittels eines Rasters in verschieden große schwarze Pünktchen zerlegt, die das Auge als geschlossene Fläche wahrnimmt. Die unterschiedliche Größe und Dichte der Punkte ermöglichte die Visualisierung feiner Licht- und Schattenabstufungen.

¹⁵⁹ Hartmann, (1887), Julius, Stuttgart und Cannstatt, in: *Städtebilder und Landschaften aus aller Welt*, No. 7 & 8, mit 36 Illustrationen und 1 Plan, Zürich 1887
Durch Schwaben, (1892), I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892

Da lobe ich mir die Photographie, die giebt treu wieder, was ich gemacht habe.“¹⁶⁰

Auch Wilhelm Lübke kritisierte in der *Schwäbischen Chronik* den „Uebelstand“ der „Vervielfältigung durch eine andere Hand“, die „die ursprüngliche künstlerische Auffassung“ und damit die „geistreiche Lebendigkeit und Frische der Originalzeichnung“, ¹⁶¹ verwische.

Erst die fotografische Übertragung einer Bildvorlage, die direkt auf den Holzstock erfolgte, bewahrte die vom Künstler erwünschte Originalität der Vorlage.

Neben Berlin und Leipzig zählte Stuttgart zu den führenden Städten des xylographischen Gewerbes.

1875 lobte Ludwig Vischer die industrielle Entwicklung im Königreich und Leistungen im Verlags- und Druckwesen, kritisierte jedoch die ausbleibende Würdigung dieses sichtbaren Fortschrittes.

„Wer die Leistungen Württembergs in der Typographie und Lithographie, insbesondere der Xylographie und in der Photographie und selbst im Kupferstich wirklich kennengelernt hat, der kann sich nur wundern, wenn sogar berufene Beförderer dieser Leistungen dieselben mit Wort und Schrift völlig ignorieren. – Aus Württemberg stammt ein in 7 Sprachen erscheinendes, Dank der allgemeinen Industrie-Ausstellung, über die ganze civilisierte Welt verbreitetes Kunst-Journal, in dieser Beziehung das erste und einzige, aus welchem das Kunstgewerbe aller Länder schöpft....“¹⁶²

¹⁶⁰ Die Gartenlaube, Illustriertes Familienblatt, Berlin 1865, S. 316

¹⁶¹ Schwäbische Chronik, 22. September 1871, S. 2865

¹⁶² Vischer, (1875), Ludwig, Die industrielle Entwicklung im Königreich, Stuttgart 1875, S. 480 f.

1.4 BEWAHRUNG UND BELEHRUNG

Die ungebrochenen fotografischen Unternehmungen der Franzosen sowie zahlreiche Bildeditionen, die bereits am Anfang der 40er Jahre auf fotografischer Grundlage gestochen wurden, zentrierten zunehmend die Wahrnehmung deutscher Beobachter auf die patriotische Notwendigkeit, eigene Bau- und Kunstdenkmäler in Form von fotografischen oder graphischen Mappenwerken zu dokumentieren.

Die „Schöpfungen der Künste – das Einzige, wodurch Nationen unsterblich werden“¹⁶³, sollten zudem in Editionen, Reihenwerken, Büchern, Kunstblättern und Sammlungen erhalten, vergegenwärtigt und gepflegt werden.

In den 1840er Jahren kristallisierte sich die nationale Anstrengung, die Kräfte von Vaterland, Religion und Kunst in den aufkommenden vaterländischen Vereinsgründungen zu bündeln (Abbildungen 18 und 19). Carl Alexander Heideloffs Appell an das aufkommende Vereinswesen richtete sich auf die Wahrnehmung seiner „heiligen Pflicht“, die „älteste und würdigste Kunst“ – womit er das Mittelalter meinte –, „diesen unendlich theuren und werthvollen Schatz uns zu erhalten, den bereits gebahnten Weg nicht verwildern zu lassen, das stets aufwuchernde Unkraut mit Kraft und Beharrlichkeit auszujäten, den anerkannt sichern Pfad immer mehr zu cultiviren, ihn der Gesamtheit immer zugänglicher zu machen, und so einer großen Vergangenheit, theils selbsthaltend und nachahmend, ein möglichst entsprechendes Gegenbild in der Gegenwart zu schaffen.“

Ferner stand die Zielsetzung der Vereine unter dem patriotischen Nimbus eine volkserzieherische Mission erfüllen zu müssen. Sie drückte sich darin aus „seine Ergebnisse in das Volksleben“ einzuführen, „wo es durch Auffassung und Anschauung, Eigenthum und endlich (als) charakteristisches Abzeichen der Masse“¹⁶⁴ eine prägende Beständigkeit im Volksleben erlangen sollte.

¹⁶³ Lübke, (1872), S. 25

¹⁶⁴ Heideloff, (1844), Carl Alexander, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefaßte geschichtliche Darstellung mit Urkunden und anderen Beilagen, so wie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architektur der Alten als Vorläufer der Grundzüge der altdeutschen Baukunst und auch an des Verfassers Werk ‚die Ornamentik des Mittelalters‘ sich anreihend, Nürnberg 1844, Kapitel an die Hochverehrte Baugenossenschaft!

Der Auftrag des im November 1843 gegründeten *Württembergischen Altertumsvereins*, an dessen Spitze Graf Wilhelm von Württemberg stand, lautete: „... die im Lande so zahlreich vorhandenen Denkmäler aus dem Mittelalter und früheren Zeiten zu erhalten, zu sammeln und abzubilden.“ Ein Jahr später erschienen die *Jahreshefte des württembergischen Altertumsvereins*, mit Aufsätzen von Beisbarth, Bunz, Dürrich, Hölder, Menzel, Müller, sowie Paulus d. Ä. und d. J..

Großer Wert wurde auch auf eine umfangreiche Illustration der Berichte gelegt.

„Unter den damals in Deutschland bestehenden Vereinen war der Württembergische Altertumsverein der erste und wohl auch der einzige, welcher seinen Publikationen dadurch, daß das Hauptgewicht auf große Abbildungen gelegt wurde, einen künstlerischen Wert verlieh.“

G. Eberlein – ein Schüler Heideloffs – und Fellner waren als Zeichner für den Verein tätig und galten als „Meister in der Darstellung altdeutscher Bau- denkmale und besonders deren Ornamentik.“¹⁶⁵

Franz Kugler sah 1850 in der anwachsenden Zahl von Geschichts- und Altertumsvereinen eine bestehende Struktur vorbereitet, an die ein Gesetzeserlass zum Schutz der Denkmäler anknüpfen könnte. Er missbilligte jedoch die selbstgenügsame Funktion einer stark nach innen ausgerichteten, eigen- nützigen Tätigkeit des Vereinswesens, dessen Grundintention Kugler viel- mehr in der Wahrung der Interessen des jeweils engeren Vaterlandes sah und in der Erfüllung eines volkserzieherischen Auftrags:

„Sie müssen praktisch auf den Sinn des Volkes einwirken, populäre Belehrungen über den Werth der Denkmäler verbreiten (in selbstän- digen Schriftchen und ganz besonders in den kleinen städtischen Wochenblättern) und mit ihren Agenten überall zur Hand sein, um im einzelnen Fall durch gütliches Besprechen mit den Beteiligten das Wünschenswerthe und Mögliche zu vermitteln.“¹⁶⁶

Diese Haltung wurde auch von Wilhelm Lübke geteilt, der die „Hauptaufga- be“ des Vereinswesens darin sah „auf das Publikum selbst zu wirken theils durch Vorträge, theils namentlich auch hinzuweisen auf die Schätze der öf- fentlichen Sammlungen“¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Bach, (1900), S. 218-220

¹⁶⁶ Deutsches Kunstblatt, 12.1850, S. 94

¹⁶⁷ Lübke, (1877), S. 14

Zeitgleich mit dem *Württembergischen Altertumsverein* gründeten Baurat Etzel und Leins – der sich bis 1840 in Paris aufgehalten hatte und in Stuttgart privaten Bauvorhaben nachging – den *Stuttgarter Verein für Baukunde*. Vor der offiziellen Kundgebung des Vereins strebten Etzel und Leins bereits unter dem Namen *Parthenon* die „Fortbildung der Baukunst, neben Begründung eines geselligen, freundschaftlichen Verhältnisses unter seinen Mitgliedern“ an.

1847 erschien die *Zeitschrift des historischen Vereins für das württembergische Franken* mit Berichten von den Lokalhistorikern Bauer, Ganzhorn, Haug, Bach und Betz. Um 1850 gab Eggers in Leipzig das *Deutsche Kunstblatt* heraus.

Die im Jahr 1850 in Stuttgart gegründete Künstlergesellschaft *Bergwerk*, unter dem Vorsitz von Hackländer pflegte seit 1852 die Darstellung von „lebenden Bildern“, die vom königlichen Hoftheater aufgeführt wurden. Zum beliebtesten Bild, das die *Baukunst* symbolisierte, zählte die Grundsteinlegung des Ulmer Münsters in Anlehnung an Zeichnungen von Fellner.

In den regelmäßigen Versammlungen, die im Bergwerksaal des Stuttgarter Hotels ‚*König von England*‘ abgehalten wurden, pflegte man eine mittelalterliche Kostümierung mit „Fahnen, Knappen, goldene(n) mit Blumengewinden verzierte(n) Fässer(n).“ (Abbildung 20)

1851 wurde von Fr. Baudri das *Organ für christliche Kunst* in Köln ins Leben gerufen, zwei Jahre später entstand in Stuttgart *Der Verein für christliche Kunst in der katholischen Kirche Württembergs*, gefolgt vom *Christlichen Kunstverein*, den 1857 die evangelische Seite gründete.

Als Vereinsorgan erschien in Stuttgart ab 1858 das *Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* von Grüneisen und Merz.

„Der Verein für christliche Kunst in der katholischen Kirche Württembergs ist gegründet 1853. Der Zweck heißt es in der ersten Kundmachung des Vereins, umfaßt das Gesamtgebiet christlicher Kunst, Architektur, Malerei und die Wirksamkeit soll sich in Belehrung durch Wort und Schrift und in Erforschung, Beschreibung und Abbildung vorhandener Kunstwerke, in der Sorge für Erhaltung und würdige Wiederherstellung derselben.“¹⁶⁸

Im Jahr 1855 forderte erstmals Carl Alexander Heideloff eine lückenlose Erfassung der mittelalterlichen Kunstmonumente Schwabens.

¹⁶⁸ Bach, (1900), S. 214-223

„Statt chronologisch geordnet und systematisch nach ihren verschiedenen Gattungen und Stoffen gesondert, die Monumente zusammenzustellen, müssen wir sie topographisch nach den Localen aufsuchen, prüfen, zeichnen, sammeln. Innerhalb dieses Rahmens werden wir alle Denkmale, die von irgend welcher Bedeutung für die Verfolgung der geschichtlichen Entwicklung der mittelalterlichen Kunst in Schwaben erscheinen, aufnehmen, und zwar die Werke der Architektur je nach ihrer historischen Bedeutsamkeit, nach Grösse und Ausdehnung der Anlage, in perspectivischen Ansichten, Grund- und Aufrissen, in Durchschnittszeichnungen ganzer Bauten oder besonderer Theile.... Die bildliche Veraugenscheinlichung wird in ganzen Blättern, einzelnen Abbildungen oder in den Text gedruckten Holzschnitten geschehen.“

Der patriotische Aufruf verfolgte das Ziel eine „Uebersicht über alle Monumente“ zu geben, um nach sorgfältiger Erfüllung dieser vaterländischen Mission die „reiche Erndte des Schönen auf den Altar des deutschen Vaterlands niederlegen zu können.“¹⁶⁹

Dieser Aufruf war ein wesentlicher Ansporn für den Einsatz der Fotografie, der im Königreich Württemberg in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre erfolgte.

Erst in den frühen 1890er Jahren ordnete das Königliche Ministerium des Kirchen- und Schulwesens eine offizielle „Inventarisierung der Kunst- und Altertumsdenkmale“ des Landes an.

Das von Eduard Paulus bearbeitete 4-bändige Inventarwerk (Neckarkreis-Jagstkreis-Donaukreis-Schwarzwaldkreis), dem zahlreiche Zeichnungen und Fotografien zu Grunde liegen, erklärte im Bildbestand, „das wirklich Monumentale groß und breit zu geben, das Minderwertige in den Hintergrund zu stellen, damit unser Volk nicht verwirrt werde durch eine Unsumme sich gegenseitig stoßender Einzelheiten, sondern die reine Glut der Begeisterung für unsere Kunst- und Altertumserschätze fröhlich weitertrage von Herzen zu Herzen.“¹⁷⁰

In diesem Werk fungiert die Fotografie als ein deskriptives Instrument, das die Gesamtheit des Bauwerks und seine Teile mittels einzelner Bildabfolgen zusammenfügt.

¹⁶⁹ Heideloff, (1855), Carl Alexander, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Stuttgart 1855, Seite II und III

¹⁷⁰ Paulus, (1897), Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar Schwarzwald, Stuttgart 1897, Vorwort

Zudem evoziert die zusammenhängende Sequenz von Einzelfotografien eine Narrativisierung des Gegenstandes, da das Objekt durch die Regie unterschiedlicher perspektivischer Standpunkte, Blickwinkel, Distanzen sowie eine thematische Auswahl von Detailaufnahmen (beispielsweise bestimmte Heiligenfiguren) schrittweise erschlossen wird. So wird beispielsweise eine Bildsequenz der Marienkirche in Reutlingen erst mit einer lithographischen Darstellung der Südseite und des Chores eingeleitet, die ein Gesamtbild der Kirche vermittelt. Die nachfolgende Sequenz fotografischer Ansichten verkürzt die Distanz zum Bauwerk mit dem Fokus auf die Portale gerichtet und schließt dann mit Fotografien einzelner Skulpturen sowie ornamentaler Details ab.

Einer der einflussreichsten Befürworter des fotografischen Bildgebrauches für volkserzieherische und belehrende Zielsetzungen war Wilhelm Lübke. Fotografien beispielhafter Bauten sollten speziell für Architekten sowie Kunsthandwerker als Vorbildsammlung dienen und über den Kreis der Gelehrten und Künstler hinaus „mit der Zeit auch bei unserem großen Publikum in Fleisch und Blut eindringen“¹⁷¹.

Für die Umsetzung dieses volkserzieherischen Auftrages wurde das Bild als das geeignetste Medium erachtet.

Da die meisten Baudenkmäler vielmehr als „Gegenstand literarischer Arbeiten“ bereits „hinreichend beschrieben“ worden waren, galt es nun die rein bildliche Erfassung der ausgewählten Objekte zu forcieren:

„... als Ciceroni der photographischen Aufnahme werden sie willkommen und für manchen Leser belehrend sein.“¹⁷²

An diesem Punkt stellte sich zudem die Frage, welches Medium für die Dokumentation von Architektur das geeignetste und sinnvollste wäre. Durch eine vergleichende Betrachtung zweier Bilder – einer Fotografie und einer Zeichnung – desselben Baudenkmal (es handelte sich dabei um den Mainzer Dom) befand ein Autor des *Deutschen Kunstblatts* die von Moller angefertigten Zeichnungen im Gegensatz zu Emdens Fotografie vor allem in der Genauigkeit der stilistischen Vermittlung als viel zu „schwach“:

¹⁷¹ Lübke, (1877), S. 14

¹⁷² Lorent, (1866), Jakob August, Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg, Photographisch mit erläuterndem Texte dargestellt, I. Abtheilung, Mannheim 1866, S. 124

„Die Vergleichung dieser Blätter mit jenen älteren Zeichnungen zeigt, wie viel mehr die Photographie leistet, sowohl in Beziehung auf Genauigkeit der Details als in Beziehung auf Wirkung und stilistische Eigenthümlichkeit des Ganzen.“¹⁷³

Derartige Vergleiche adäquater Motive bezweckten die Stärken und Qualitäten der Fotografie zu untermauern und sie als ein weitaus vorteilhafteres Reproduktionsmittel von Architektur hervorzuheben.

Im Gegensatz dazu stand die Lithographie „mit ihren unbestimmten, der Phantasie Spielraum übrig lassenden Umrissen“, die man für das wissenschaftliche Studium als „nicht ausreichend“ betrachtete, wohingegen die „Photographie mit ihrer stoischen Strenge“ als das „eigentliche Mittel der wissenschaftlich historischen Darstellung“ propagiert wurde.

Baudenkmäler, die im Kupferstich, Holzschnitt und sonstigen Versuchen wiedergegeben wurden, erachtete man im Vergleich zu einer Fotografie als vollkommen „unzulänglich“¹⁷⁴, da es galt, die „Leistungen deutscher Monumentalkunde vorbildlich darzustellen“¹⁷⁵.

Als die „folgenreichste Bestrebung zur Verallgemeinerung und Popularisierung des Kunstgenusses“ wurden Mitte der 50er Jahre, die von Leopold Ahrendts herausgegebenen *Architektonischen Blätter*, hervorgehoben, die bedeutende zeitgenössische Bauwerke in Berlin - wie etwa das Schinkel'sche Alte Museum – fotografisch abbildeten.

„...zeigt den Bau in der ganzen Ausdehnung seiner großartigen, mit achtzehn kolossalen ionischen Säulen geschmückten Front. Bis zu den zierlichen Metallgittern des Oberbaues und freistehenden krönenden Bildwerke ist Alles von miniaturhafter Feinheit, Schärfe und Bestimmtheit.“

Die „ausgezeichneten architektonischen Prospecte Berlins“ wurden nicht nur als meisterhaft ausgeführte Fotografien begrüßt. Als die eigentliche vorbildliche Leistung dieses Vorhabens galt die fotografische Zusammenstellung beispielhafter vaterländischer Denkmäler:

„Nach solchen ausgezeichneten Proben wünschen wir Nichts angelegentlicher, als daß der Schöpfer dieser schönen Blätter, wenn er die Monumente der preußischen Residenz photographisch ausgebeutet hat, auch auf andere deutsche Städte, namentlich auf Braunschweig, Köln, Münster, Danzig..... seine Thätigkeit richte, damit die schönsten und ausgezeichnetsten unserer vaterländischen Denkmäler uns bald

¹⁷³ Deutsches Kunstblatt, 9.1858, S. 173

¹⁷⁴ Deutsches Kunstblatt, 24.1857, S. 175

¹⁷⁵ Deutsches Kunstblatt, 8.1857, S. 174

in einer Sammlung tüchtiger Photographieen vorliegen und das Ausland uns nicht länger beschäme.“¹⁷⁶

Eine regelrechte Verbreitungsflut von Architektur und Stadtansichten aus dem In- und Ausland fand durch die Errungenschaft der Stereoskopfotografie statt, die seit der Londoner Industrieausstellung im Jahre 1851¹⁷⁷ großes Aufsehen auslöste und die Nachfrage nach Stereoskopbildern gewaltig ansteigen ließ. Nach Erfindung der Kollodiumfotografie wurden Stereoskopbilder zu einem Medium des Massenverlages und bedeuteten einen weiteren Schritt in der Demokratisierung des Bildgebrauchs – wie vormals schon die Drucktechniken der Lithographie (1798) und des Stahlstichs (1818), die im Vergleich zum Kupferstich weit höhere Auflagenzahlen mit einem niedrigen Verkaufspreis erzielten.

Bereits zwei Jahre nach Gründung der Londoner *Photographic and Stereoscopic Company* im Jahr 1854 hatte die Gesellschaft mit dem Wahlspruch „No home without a stereoscope“¹⁷⁸ bereits um die 500.000 Stereoskope verkauft. Die *Company* verbreitete Stereoskopbilder in allen Kunstläden Europas und hatte 1862 während der Londoner Weltausstellung das Monopol zum Fotografieren von Kunst- und Industriegegenständen.¹⁷⁹

Das Stockholmer Unternehmen Ludwig C. de Vylder & Cie organisierte 1859 mit „neuen ausgezeichnet schönen Ansichten von Stuttgart, von Wien, Paris, Petersburg...“¹⁸⁰ eine stereoskopische Ausstellung in Stuttgart. Ludwig Schaller, der nach 1861 in Stuttgart eine Fotoartikelhandlung betrieb, fertigte selbst Stereo-Fotografien von Stuttgart an, die im Rahmen einer Ausstellung im *Kunstverein* für Aufmerksamkeit sorgten.

„...dankbar dürfte es der Leser erkennen, auf die stereoskopischen Ansichten von Stuttgart aufmerksam gemacht zu werden, welche Herr Ludwig Schaller, für dieses Fach in französischer Schule gebildet, hat mit ebenso viel Verständnis in Bezug auf die Wahl des Ortes der Aufnahme, als Geschicklichkeit in der Ausführung bestellt.“¹⁸¹

In Tübingen bot Paul Sinner „... von 48 kr. An Stereoscop-Bildern, deutsche, englische, Ansichten aus Italien...“¹⁸² an.

¹⁷⁶ Deutsches Kunstblatt, 7.1856, S. 323-252

¹⁷⁷ Eder, (1932), Josef Maria, Geschichte der Photographie, in: Ausführliches Handbuch der Photographie, 1 Band, 1 Teil, Halle 1932, S. 534

¹⁷⁸ Barret, (1978), André, Die ersten Photoreporter 1848-1914, Frankfurt 1978, S. 10

¹⁷⁹ Eder, (1932), S. 536

¹⁸⁰ Schwäbische Chronik Nr. 197, 21. August 1859, S. 1294

¹⁸¹ *ibid.*, Nr. 78, 2. April 1861, S. 677

¹⁸² Hesse, (1989), Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 50

Stereoskopische Architekturansichten wurden 1858 im *Gewerbeblatt aus Württemberg* unter dem thematischen Motto „Sehen bildet“ als Unterrichtsmittel in den Schulen empfohlen.

„Die stereoskopischen Ansichten ägyptischer Baumonumente haben mir und Anderen große Freude bereitet. Wie bis jetzt nur in kleineren Kreisen Belehrung und richtige Anschauung durch das Stereoscop verbreitet wurden, so sollte dasselbe als Lehrmittel für die Anschauung in Schulen eingeführt werden... Die Leute sehen nicht! Darum glaube ich, daß bei der jetzigen Billigkeit der Instrumente und Bilder die Anschaffung für Schulzwecke um so mehr sich wird rechtfertigen lassen... wie der Gipsabguß zum Verständnis des Details unentbehrlich ist, so kann nur das stereoskopische Bild eine richtige und lebendige Anschauung des Ganzen gewähren, die zum Verständnis überhaupt unerlässlich ist.“¹⁸³

Von großer Beliebtheit waren Reproduktionen bekannter Bauwerke. Mitte der 1850er Jahre erfuhr der Londoner Kristallpalast von Paxton, deren räumliche und konstruktive Präsenz auf die Besucher (wie z.B. auf Friedrich W. von Hackländer) eine starke, bleibende Faszination ausübte, eine weitreichende fotografische Verbreitung (Abbildung 21).

„Der Anblick ist überwältigend großartig! Er übertrifft alle Beschreibungen, alle Erwartungen. Aus dünnen schlanken Pfeilern und Bogen aus Eisen bauen sich zur Rechten und Linken die kolossalen Wände leicht und zierlich in die Höhe. Nirgends Mauerwerk, nirgends schwerfälliges Gebälk. Wir sehen, wie sich das alles so leicht zusammengefügt hat, ein Eisennetz, dessen feinen Maschen durch Glas verbunden sind.“¹⁸⁴

Unter dem Titel *„The Progress of the Crystal Palace, Sydenham“*¹⁸⁵ gab 1855 Philip Henry Delamotte, der am Londoner *King's College* Zeichnen lehrte, eine Auswahl von 160 Fotografien heraus. Darüber hinaus fertigte Delamotte zahlreiche Stereoskopien des Kristallpalastes an. Die Bildproduktion des Kristallpalastes fand selbst in deutschen Wohnungen Eingang:

„Der Bau stieß auf keine Gegnerschaft, und er machte auf alle diejenigen, die ihn sahen, einen solchen Eindruck romantischer Schönheit, daß Reproduktionen des Palastes an den Wänden von Gehöften in entlegenen deutschen Dörfern zu sehen waren.“¹⁸⁶

¹⁸³ Gewerbeblatt aus Württemberg, No. 33, 15. August 1858

¹⁸⁴ Hackländer, (1851), Friedrich Wilhelm von, London 1851 Weltausstellung, Hrsg. v. Taro Breuer, Hamburg 2000, S. 14 f.

¹⁸⁵ Gernsheim, (1968), Helmut and Alison, *The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York 1968, S. 280

¹⁸⁶ Benevolo, (1988), Leonardo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Band I, München 1988, S. 152

Nach und nach ersetzten Fotografien, die in den bürgerlichen Wohnungen als Wandschmuck in Anspruch genommen wurden, die sonst üblichen Druckgraphiken.

Für diese Zwecke bot der Stuttgarter Fotograf Heinrich Köhler in den 1860er Jahren *Photographien zu Alben wie zur Dekoration*¹⁸⁷ an.

Die fotografischen Stadtansichten Stuttgarts orientierten sich in der Standpunktwahl zumeist an den lithographischen Veduten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Eine als Vorbild dienende lithographische Ansicht, stammt aus dem Jahr 1834 von Eberhard Emminger (1808-1885) – einer der produktivsten Stuttgarter Lithographen, Veduten- und Ansichtenmaler (Abbildung 22).

Emmingers Stadtansichten fixierten vor allem Standpunkte mit einem bestimmten Blickfeld auf die Stadt, die ebenso in der Reisliteratur als überaus reizvoll und malerisch Blickpunkt auf Stuttgart Aufnahme fand und die über das ganze 19. Jahrhundert als Ausflugs- und Aussichtspunkte sowie fotografischer Standpunkt kaum an Attraktivität einbüßten. Stuttgart zeigt sich in Emmingers Ansicht im pittoresken, von Weingärten umgebenen Tal eingebettet. Nur das Alte Schloss und repräsentative Kirchen heben sich vom Konglomerat der Wohnbauten deutlich ab.

Die 1884 fotografierte Stadtansicht des Stuttgarter Hoffotografen Hermann Friedrich Brandseph blickt in Anlehnung an Emmingers Standpunkt ebenfalls auf die Südseite Stuttgarts (Abbildung 23).

Brandsephs Fotografie, die den Stadtraum vom Betrachterstandpunkt eines Spaziergängers aus erschließt, war wiederum eine beliebte Vorlage, für die repräsentative Eingangsseite einer patriotischen Veröffentlichung über die Lebensgeschichte und Regierung König Karl von Württemberg aus dem Jahr 1891. Die identische Ansicht wurde zusätzlich mit Staffagefiguren belebt, um diese Hanglage als geselligen Ausflugspunkt stärker zu thematisieren (Abbildung 24).

Das Aufsuchen von bereits festgelegten Aussichtspunkten empfahlen bereits *Wegweiser für Einheimische und Fremde* aus den 1830er Jahren, die dem Reisenden, Wanderer oder Künstler, der „das Schöne genossen wünscht“, einen malerischen und imposanten Blick auf die Stadt versprachen.

¹⁸⁷ Siener, (1998), Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, S. 141

„Die Aufnahme von der Ostseite, beim Kanonenwege, möchte immer den besten Standpunkt gewähren. Die imposantesten Gebäude, die bedeutendste Vegetation sind im Vor- und Mittelgrunde; der Hasenberg und seine Nachbarn ersetzen durch ihre reizenden Aus- und Einbiegungen die etwas sparsam zugemessene nordöstliche Ferne, und bilden einen wirklich malerischen Hintergrund.“¹⁸⁸

Sowohl Reiseführer als auch topographische Atlanten bedauerten jedoch das Fehlen „pittoresker Massen“ bzw. der „Profile alterthümlicher Architektur“, die ein Maler oder Fotograf in seine Komposition hätte einbinden können.

„Der Wandel um die Stadt ist kein Spaziergang in der Art, wie man es bei vielen anderen Städten findet. Dennoch bietet der Gang um die Stadt manche reizende An- und Aussicht dar; nur keine pittoresken Massen des Vordergrundes, Profile alterthümlicher Architektur darf der Maler erwarten. Ueberhaupt ist die Auffassung Stuttgarts für den zeichnenden Künstler eine kritische Aufgabe. Es hat keine markierte Physiognomie; die großartigen Gebäude stellen sich nur aus der Höhe in der Vogelperspektive malerisch geschieden dar; der Thürme sind wenige höher.

Je höher er sich stellt, desto größer wird die Ueberzahl der gleichgültigen Häuser, desto weniger heben sich die pittoresken Massen am Horizont ab, desto mehr füllt die Stadt ihr Thal aus.“¹⁸⁹

Eine besondere Betonung erfährt der mannigfaltige Formenreichtum des Naturraumes und seine topographische Ausprägung, die das Wahrnehmungsbild Stuttgarts entscheidend mitformte.

„... das unebene Gelände, auf dem die Stadt ruht, schafft eine Fülle malerischer Reize. Vor allem fesseln die reich- und feingegliederten Bergeshalden, die sich fast allseitig um die Stadt aufbauen, überall so nah, daß das Auge auf dem Grün der Rebenhügel und des Waldkranzes, der sie bekrönt, ausruhen kann.

Besonders anziehend sind auch die Ausblicke, die sich in erstaunlicher Weite und Mannigfaltigkeit vor allem den Terrassen und Höhen ringsum darbieten. Ein Formenreichtum, der leicht vergessen läßt, daß Stuttgart gerade die Vorzüge entbehrt, die anderen Städtebildern ihre stärkste Anziehungskraft verleihen, den Schmuck bergkrönender Schlösser und Ruinen, die Fülle historischer Erinnerungen, die an ehrwürdige Monumentalbauten sich knüpfen.“¹⁹⁰

¹⁸⁸ Bührlen, (1835), Friedrich Ludwig, Stuttgart und seine Umgebungen, Wegweiser und Erinnerungsbuch für Einheimische und Fremde, Stuttgart 1835, S. 302

¹⁸⁹ Bührlen, (1835), S. 48 f.

¹⁹⁰ Das Königreich Württemberg (1904), Eine Beschreibung nach Kreisen, Oberämtern und Gemeinden, Hrsg. vom K. Statistischen Landesamt, 1. Band, Allgemeiner Teil und Neckarkreis, Stuttgart 1904, S. 164

Brandseph platzierte die als „äusserst reizend und romantisch“¹⁹¹ empfundenen Weingärten in den Vordergrund seiner sorgfältigen Bildkomposition: der in Richtung Stadt weisende Wegverlauf als breite Bilddiagonale, die auf eine gegenläufige Bilddiagonale stößt (diese Linie erstreckt sich über den gesamten Bildraum bzw. teilt diesen in zwei gleichgroße Flächen und entsteht dort, wo Hang und Stadtkante diagonal zusammentreffen) und eine einzelne Staffagefigur, die auf der Hangseite mit den Weinreben steht und dessen Blick sich auf den Weg gerichtet zeigt, bilden auf der Anhöhe das räumliche Pendant einer idyllischen Enklave, von der aus der Betrachter in nur distanzierter Zwiesprache mit „seiner Stadt“ steht.

Paul Sinners Stadtansicht auf Tübingen vom Westen aus zählt ähnlich jener Brandsephs zu einem ähnlich beliebten Standpunkt, der selbst nach der Jahrhundertwende den Blick auf Tübingen definierte (Abbildungen 25 und 26). Sie zeigt sich als eine von Weinreben umsäumte und von der Windung des Neckars begleitete malerische Universitätsstadt mit dem Schloss Hohentübingen und der Stiftskirche als seine markantesten altertümlichen Bau- und Denkmäler. Ein nach fotografischen Vorlagen von Sinner umgesetzter Holzstich, der anlässlich des 100. Geburtstags von Ludwig Uhland angefertigt wurde und in der Zeitschrift *Über Land und Meer* erschien, montierte vor die Gesamtansicht drei Einzelansichten unterschiedlichen Formats, auf denen das Wohnhaus Uhlands, seine Grabstätte und sein Denkmal abgebildet waren – bildnerische Ausschnitte, die eine identitätsbildende Funktion spielten: Die Person des viel gerühmten Dichters und Politikers Uhland wurde mit seiner Geburtsstadt und seinem Wohnort sowie Stätte des Wirkens in Einklang gebracht (Abbildung 25). Gemeinsam mit dem Grundriss des Schlosses wurde diese Fotografie als „Schloßansicht vom Berg aus“, in Leins Sammelband *„Hoflager und Landsitze“* aufgenommen (Abbildung 26).

Um die malerische Wahrnehmung einer Stadt zu begünstigen empfahlen Reiseführer, grundsätzlich einen Aussichtspunkt aufzusuchen, der sich über der Stadt erhebt. Im Zentrum der Stadt galt der höchste Kirchturm als der wichtigste Standpunkt, der dem Betrachter es ermöglichte ein Gesamtbild der städtischen Bebauung zu gewinnen.

¹⁹¹ Bernhard, (1863), Julius, Reisehandbuch durch Württemberg und die angrenzenden Nachbarstaaten, Stuttgart 1863, S. 564

„Wer sich für eine Stadt im Ganzen interessiert, Einwohner oder Fremder, sollte niemals unterlassen, den Hauptthurm zu besteigen, um von diesem höheren Centralpunkt aus die Gesamtbehausung der Gemeinde, die Wohnungen der Einzelnen, überragt von den öffentlichen, weltlichen und kirchlichen Gebäuden zu überschauen. Von selbst ladet ein solcher hoher Standpunkt zu Betrachtungen ein. Auf der Zinne der Stiftskirche versetzen wir uns wohl in jene uralte Zeit zurück, wo die Stadt noch den bloßen Umfang einer Landstadt hatte.“¹⁹²

Die frühesten Fotografien vom Turm der Stiftskirche aus, die das repräsentative Zentrum Stuttgarts – den Schlossplatz – fokussierten, stammen von einem anonymen Fotografen aus den 1860er Jahren, die dann vom Lithographen C. Schacher vervielfältigte (Abbildungen 27 und 28). Die Anlage des Alten Schlosses wurde ebenfalls vom selben Standpunkt aus fotografiert (Abbildung 29).

Aus dem Jahr 1862 stammt der Blick vom Turm der Stiftskirche in Richtung obere Königstraße, der den Verlauf der Königstraße und den monumentalen Kasernenbau als die markantesten Strukturen inmitten der kleinteiligen Stadtstruktur erkennen lässt (Abbildung 30).

Noch wirkt in den Fotografien das Pathos der Stille, da infolge der langen Belichtungszeiten jede Form von Bewegung ausblendet ist. Erst die Entwicklung lichtstärkerer Objektive in den 80er Jahren ermöglichte es, Bewegungen im Straßenraum festzuhalten.

¹⁹² Bührlen, (1835), S. 19 f.

1.5 DIE FOTOGRAFISCHEN MAPPENWERKE VON LORENT UND SINNER

Jakob August Lorent

Zu einer Übersicht heimischer Monumente verhalfen erstmals fotografische Alben bzw. Mappenwerke, die sich aus mehreren nachfolgenden Lieferungen zusammenhängender Bildprogramme zusammensetzten und in denen die Fotografie als autarkes Medium in Erscheinung trat.

Im süddeutschen Raum war es Jakob August Lorent, der – angeregt durch die *Mission Heliographique* – das Vorhaben aufgriff, die erste fotografische Darstellung der ‚*Denkmale des Mittelalters in dem Königreich Württemberg*‘ zu erstellen, die sämtliche romanischen sowie gotischen Klöster bzw. deren Ruinen einbeziehen sollte.

„Zu vorliegendem Werke wurde ich durch die Betrachtungen beseelt, welche die zahlreichen Monumente einer großen, mächtig ringenden Vergangenheit in mir rege machten, jener Monumente, welche in dem Vaterlande der schönsten Blüthe der Ritterschaft, unterlagen. Eifrig such der Maler ihre pittoresken Trümmer und selbst der gleichgültige Tourist hemmt vor ihnen seine Schritte, um im Geiste bei den Anfängen unserer gegenwärtigen Cultur zu verweilen. Rücksichtlich möchte daher auch meine Bemühung, von Württemberg's prächtigen Denkmalen gleichfalls dem Auslande Kunde zu geben.“¹⁹³

Zwischen 1866 und 1869 erschien ein insgesamt drei Bände bzw. drei „Abtheilungen“ (1866, 1867 und 1869) umfassendes fotografisches Werk der süddeutschen Bau- und Kunstgeschichte einschließlich drei separat angelegter, umfangreicher Textbände, die über dieselbe Gliederungsstruktur verfügten wie die einzelnen fotografischen Bände, wodurch ein direkter Zusammenhang zu den jeweiligen Fotografien hergestellt werden konnte.

Die Einteilung erfolgte nach ausgesuchten Orten, deren „historische Erinnerung“ Lorent für die Kunstgeschichte als wichtig erachtete und die „bisher nicht bildlich dargestellt worden“ waren.

¹⁹³ Lorent, (1866), Einleitung

Über diesen Aspekt der reinen fotografischen Würdigung vaterländischer Denkmäler wollte Lorent sein Werk auch als lokalhistorischen Reiseführer für den Touristen anbieten, da diesbezüglich kein Werk im Buchhandel existierte, „welches gedrängt und doch einigermaßen ausführlich eine Uebersicht des Sehenswerthen“¹⁹⁴ enthielt.

Das Gesamtwerk widmete Lorent dem König von Württemberg:

„Da ich als Amateur die Photographie immer zur Begleiterin meiner Excursionen wähle, machte ich während meiner Reisen in Ihrem Land Aufnahmen in Maulbronn, Hirsau, Alpirsbach, Herrenalb und Bebenhausen, sämtliche Orte waren überaus reich an pittoresken und künstlerischen Bildern.

Liebhaberei zur Sache war der Anfang dieser Arbeit; doch als ich näher mit den reichen Schätzen Württembergs bekannt wurde, welche größtenteils im Abendland gar nicht geahnt werden, beseelte mich der Wunsch, sämtliche Denkmale des Königreichs photographisch aufzunehmen, was natürlich eine Arbeit von mehreren Jahren sein wird, und dieselben mit kurzem erläuterndem Texte zu veröffentlichen.“¹⁹⁵

Lorents fotografisches Mappenwerk setzt sich aus insgesamt 188 Fotografien zusammen, die im nassen Kollodiumverfahren angefertigt wurden.

Der erste Band (*I. Abtheilung, 1866*) enthält insgesamt 59 Fotolithografien (je 19x24 cm) von Sakralbauten oder deren Ruinen in der Abfolge: Maulbronn (30 Fotolithografien), Bebenhausen (13 Fotolithografien), Hirsau (6 Fotolithografien), Alpirsbach (6 Fotolithografien) und Herrenalb (4 Fotolithografien).

Im Unterschied zum Album der *I. Abtheilung* umfasst die Bildersammlung der *II. Abtheilung* (1867) 57 Fotografien im 19x24 cm Format, die jeweils auf einem Einzelblatt aufgeklebt sind. Sie dokumentieren die Klöster und Kirchen von Lorch (15 Fotografien), Murrhardt (7 Fotografien), Rieden (2 Fotografien), Göppingen (5 Fotografien), Comburg (12 Fotografien), Farndau (10 Fotografien) und Oberstenfeld (6 Fotografien).

Das dritte und letzte Album (*III. Abtheilung, 1869*) hält diese Form bei und verfügt über 72 eingeklebte Fotografien im Format 10x12,5 cm mit Ansichten der Stadt Denkendorf (15 Fotografien), der Johanneskirche sowie Kirche des heiligen Kreuzes in Schwäbisch Gmünd (24 Fotografien), der Kirche von Brenz (10 Fotografien), der Stiftskirche von Ellwangen (10 Fotografien) und des Klosters in Blaubeuren (13 Fotografien).

¹⁹⁴ Lorent, (1866), Einleitung

¹⁹⁵ Lorent, (1861), S. 239

Die Auswahl sowie strukturelle Gliederung der von Lorent fotografisch dokumentierten und textlich portraitierten Orte mit ihren jeweils hervorgehobenen mittelalterlichen Kirchenbauten ist ähnlich angelegt wie der 1841 von Philipp Ludwig Adam herausgegebene Band *„Das Königreich Württemberg nebst den von ihm eingeschlossenen Hohenzollern'schen Fürstenthümern“*, der als „Wegweiser für Reisende durch Württemberg“ dienen sollte (Abbildung 31).

Insgesamt 48 Stahlstiche illustrieren im Wesentlichen mittelalterliche Kirchenbauten oder Burgruinen in Orten wie Comburg, Maulbronn, Hirsau, Schwäbisch Gmünd, Blaubeuren, Hall, Ulm, Reutlingen, Tübingen, Stuttgart etc. und portraituren den Ort oder die Architektur harmonisch eingebettet in einem charakteristischen Landschaftsgefüge (Abbildungen 32 und 33). Ein zwei bis drei Seiten umfassender Textteil umreißt die Historie des Ortes und verweist primär auf die „im schönsten altdeutschen Styl erbauten Kirchen“ als „herrliche Denkmale deutscher Kunst“¹⁹⁶.

Lorent bekräftigt im Einführungsteil seines ersten Textbandes den wissenschaftlichen Dokumentationscharakter seiner Arbeit und gibt zu verstehen, dass die Fotografien als Vorbildsammlung und Anregung für den Architekten, den Künstler oder die Lehre an den Gewerbeschulen dienen können.

„Die photographische Darstellung ist allein im Stande, die Genauigkeit der Formen und Gestalten zu geben, wie sie sowohl dem Künstler als dem Gelehrten zur Basis seiner Schöpfungen nöthig ist.“¹⁹⁷

Sein dreiteiliger Werkkomplex, die Rolle des Textes im Verhältnis zum Bild, sowie der Versuch, die Fotografie dem ästhetischen Anspruch der Malerei anzugleichen, lehnt sich stark an Henry Fox Talbots Werk *„The Pencil of Nature“* (1844-1846) an (Abbildung 34).

Talbots Arbeit umfasst insgesamt 24 eingeklebte Kalotypien¹⁹⁸, wobei jedem einzelnen fotografischen Abzug jeweils ein Textblock vorgeschaltet ist, der Bezug auf die Abbildung nimmt.

¹⁹⁶ Adam, (1841), Philipp Ludwig, *Das Königreich Württemberg nebst den von ihm eingeschlossenen Hohenzollern'schen Fürstenthümern in ihren Naturschönheiten, ihren merkwürdigen Städten, Badeorten, Kirchen und sonstigen vorzüglichen Denkmälern für den Einheimischen und Fremden dargestellt*, Ulm 1841, Kapitel Tübingen

¹⁹⁷ Lorent, (1866), Einleitung

¹⁹⁸ Part of Queen's College, Oxford, View of the Boulevard at Paris, Articles of China, Articles of Glass, Bust of Patroclus, The open door, Leaf of a plant, A scene in a Library, Fac-Simile of an old printed page, The Haystack, Copy of a lithographic print, The Bridge of Orleans, Queens College, Oxford, The ladder, Lacock Abbey in Wiltshire, Cloisters of Lacock Abbey, Bust of Patroclus, Gate of Christchurch, The Tower of Lacock Abbey, Lace, The Martyrs' Monument, Westminster Abbey, Hagar

Sowohl bei Talbot als auch bei Lorent hat der Text nicht nur die Funktion, die Bildinhalte zu referieren, sondern auch jene, die Fotografie mit historischen Fakten als auch mit Anekdoten anzureichern, um dadurch den Bildgegenstand mit Hilfe einer erzählerischen Handlung zu durchdringen. Im Regelfall belebt der Text das in der Fotografie Nicht-Enthaltene. Rein fiktive Vorgänge, die im Text konstruiert werden, erhalten durch die fotografische Abbildung von Architektur, die als Indikator des unumstößlichen visuellen Beweises fungiert, einen authentischen und konkreten Bezugsraum. Fotografische Aufzeichnungen profaner oder sakraler Baudenkmäler bzw. Ruinen, die beide Fotografen zum Teil mit Staffagefiguren bereichern, sind dadurch als passiver „Resonanzkörper“ des Erzählerischen wirksam (Abbildungen 35 und 36).

Als ein diesbezüglich exemplarisches Beispiel erweist sich der Text zum ‚*Tower of Lacock Abbey*‘ (Plate XIX) von Talbot. Nach einem Hinweis auf die historische Bedeutsamkeit des aus der Elisabethanischen Zeit stammenden Turmes von *Lacock Abbey* versetzt Talbot den Blickwinkel – ohne jedoch den perspektivischen Standpunkt, der in der Fotografie eingenommen wurde, zu verlassen – hinter die Mauern der Architektur und setzt seine Erzählung weiter fort (Abbildung 37).

Selbst wenn Talbot den Ort des fotografisch erfassten Raumes verlässt und in seiner Beschreibung auf den „Alfred’s Tower“ hinüberschwenkt oder den Turm von *Lacock Abbey* mit allerlei mündlichen Überlieferungen und phantastischen Geschichten regelrecht anekdotisch verziert, geschieht dies immer im Blickpunkt des fotografisch definierten Raumes, der als eine feste, strukturelle Beziehungskonstante wirkt. Schrittweise verhilft der Text zur Entschlüsselung der im *tower* ruhenden Geheimnisse. Es baut sich eine emotionale Beziehung zum Bauwerk auf, das zusehends an Vertrautheit gewinnt und das wiederum eng mit der dort lebenden Aristokratie, oder sonstigen Persönlichkeiten verflochten ist.

„The tower contains three apartments, one in each story. In the central one, which is used as a muniment room, there is preserved an invaluable curiosity, an original copy of the Magna Charta of King Henry III. It appears that a copy of this Great Charter was sent to the sheriffs of all the counties in England.

in the Desert, A fruit piece in: Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, New Introduction by Beaumont Newhall, New York, 1969

The illustrious Ela, Countess of Salisbury, was at that time sheriff of Wiltshire, and this was a copy transmitted to her, and carefully preserved ever since her days in the abbey which she founded about four years after the date of this Great Charter...

From the top of the tower there is an extensive view, especially towards the South, where the eye ranges as far as Alfred's Tower, in the park of Stour-head, about twenty-three miles distant.

From the parapet wall of this building, three centuries ago, Olive Sherington, the heiress of Lacock, threw herself into the arms of her lover, a gallant gentleman of Worcestershire, John Talbot, a kinsman of the Earl of Shrewsbury. He was felled to the earth by the blow, and for a time lay lifeless, while the lady wounded or broke her finger...¹⁹⁹

Ähnlich der Talbotschen Text-Bild-Symbiose verfährt auch Lorent bei seinem Text bezüglich der Fotografie des ‚Faust- oder Lust-Thurm(s)‘ in Maulbronn (Abbildung 38):

„Aus dem dunklen Grün der Gärten, welche das Kloster von dieser Seite umgeben, erhebt sich äußerst romantisch ein Doppelthurm mit seinen mittelalterlichen Formen, dessen schlankere Hälfte das Treppenhaus enthält. Dieser war einer von den Eckthürmen der Ringmauer des Klosters und wurde nach einer daran befindlichen Jahreszahl 1604 errichtet oder wenigstens renovirt; er wird gewöhnlich Faustthurm genannt, weil nach dem Volksglauben der berühmte Zauberer von Knittlingen denselben bewohnte.

Nach der Sage wurde Doctor Faust auch während seines Aufenthaltes in Maulbronn von dem Teufel geholt; die Zelle mit den Blutspuren des Kampfes an der Wand wird sogar noch über dem südlichen Kreuzgange gezeigt. Diejenigen, welche keine Freunde von solchen Sagen sind, nennen diesen kleinen Bau Lustthurm; welche Benennung wohl die richtigere sein mag, indem er an dem Klostergarten gelegen, wahrscheinlich ein Lusthäuschen des Abtes in letzterer Zeit.“

Ogleich die jeweiligen Texte in Lorents Werk inhaltlich weitaus komplexer und vielschichtiger strukturiert sind und zudem als separat erhältliche Einzelbände veröffentlicht wurden, steht Text und Bild in enger Wechselwirkung. Die Sprache durchdringt zwar explizit den Gegenstand der fotografischen Abbildung, geht jedoch nur peripher einer rein beschreibenden Funktion des Abgebildeten nach. Der Text eröffnet Einblick in historische Zusammenhänge oder baut eine fiktive Parallelhandlung auf, die sich in der fotografisch aufgezeichneten gegenständlichen Welt abgespielt hatte. Jene subjektive Empfindsamkeit der Sprache, die auf das Unsichtbare und Wesentliche hinter den Dingen ausgerichtet ist und die Phantasiekräfte der Wahrnehmung forciert, findet im fotografisch inszenierten Motiv einen Resonanzraum.

¹⁹⁹ Talbot, (1844), Henry Fox, The Pencil of Nature, New Introduction by Newhall, Beaumont, New York 1969, Plate XIX

Der Text okkupiert diesen Raum und lädt diesen gewissermaßen auf. Jene Verschmelzung von subjektiver Empfindsamkeit und gegenständlicher Welt lenkt von der Technizität des Mediums ab und lässt vielmehr ein ebensolches fotografisches Begehren nach romantischer Empfindsamkeit und imaginärer Tiefe auf der Bildfläche wirksam werden. Die konnotative bzw. suggestive Funktion der Sprache kommt vor allem bei der Darstellung von Klostersruinen stark zum Vorschein, da sie mit pittoresken und mystisch-religiösen Stimmungswerten nuancenreich untermalt werden:

„Dieselbe Aureole umschwebt die Ruinen von Stätten, deren Einfluß in dahingegangenen Zeiten die Umgebung weitaus beherrschte.

Der Todtenkranz von Moos und Epheu mag schon längst ihre melancholisch düstern Mauern bekränzt haben, dennoch fordern die Trümmer entschwundener irdischer Größe ferne Generationen zu der ehrerbietigen Achtung auf, welche die Vorwelt ihrem Ursprunge zolle ehe deren Lenz entflohen, ehe deren Ruhm zum Nachruhm geworden war.

Zu diesen bedeutungsvollen Ruinen gehören die der ehemaligen Benedictiner-Abtei Hirschau, welche als hervorragender Bildungssitz, eines europäischen Ruhmes sich erfreute.

Die pittoresken Ueberreste erheben sich am Rande des schwäbischen Schwarzwaldes, wo sich unfern der Stadt Calw die Nagold eine malerische Landschaft durchströmt, in welcher phantastisch wilde Formen mit sanften, ruhigen Bildern, sich gegenseitig verschönernd, abwechseln; wo romantisch dichtbewaldete Berge, Sinnbilder einer von der Cultur noch unüberwältigten Kraft, reizende Thäler umschließen – In dieser einsamen wilden Gegend liegt auf beiden Seiten des benannten Flußes das freundliche Dörfchen Hirschau; auf dem rechten Ufer desselben ist es von den Ruinen der klösterlichen Stiftung überragt, welche noch heute wie ehemals ein Diadem ist.

Mit ihrem magischen Lichte verschönert die weitzurückgehende und daher nothwendig mit Legenden vermengte Geschichte die ernsten Zeugen vergangener Herrlichkeit und erhöht ihre großartige Wirkung.“²⁰⁰

Lorent inszeniert sowohl fotografisch als auch sprachlich die Ruine des Hirschauer Kreuzganges, dessen poröse Sandsteinoberfläche mit den Blättern der Bäume im weichen Abendlicht oszilliert und der von kräftigen Schlag Schatten durchgliedert und belebt wird (Abbildung 39).

Wie sehr die Wirkung des Abendlichtes das Erscheinungsbild der Architektur durch eine zutiefst romantische Wahrnehmung verklärt, veranschaulicht ein im Jahr 1886 herausgegebenes Reisebuch über Wildbad von Julius Hartmann.

²⁰⁰ Lorent, (1866), S. 64 und S. 123 f.

„...im tiefen Nagoldtal auf Hirsau... das Wanderziel von Freunden der altdeutschen Baukunst, der würzigen Luft und des Friedens der Tannenwälder... Wenn die Strahlen der untergehenden Sonne den ganz aus edlem braunrotem Sandstein erbauten Turm goldrot färben, steigt er wie verklärt aus dem dunklen Hintergrunde der Tannenwälder, und dazu, weit von ihm entfernt, wölbt sich zwischen den vier Renaissancegiebeln wunderbar hoch aufgeschlossen der Wipfel der Ulme.“²⁰¹

Dem Sprachbild entspricht auch eine Illustration, die das Kloster im Vollmondlicht darstellt (Abbildung 40).

Wie in zahlreichen spätrömantischen Darstellungen ist es allein dem Mond vorbehalten, die Rolle als „sanfter Verklärer der Formen“²⁰² zu spielen.

Seine Wirkung lässt auch Talbot in seinen Text zur Fotografie des „Kreuzgangs von Lacock Abbey“ (Plate XVI) einfließen, da gerade jener Kreuzgang „besonders im Mondlicht eine feierliche und malerische Wirkung“²⁰³ entfaltet (Abbildung 41).

Im gesamten Mappenwerk von Lorent stehen die Fotografien in einem chronologischen Zusammenhang. Eine Dokumentationsreihe beginnt in der Regel mit einer Fernsicht auf den Ort, in welchem sich das Bauwerk befindet oder sie wird mit einer Gesamtansicht auf das Bauwerk eingeleitet. Danach folgen verschiedene perspektivische Ansichten, die ein ganzheitliches Bild von der Lage und der Architektur vermitteln. Alle fotografischen Sequenzen erfolgen aus der Perspektive eines Spaziergängers, der den Raum flanierend erschließt.

Zu Beginn einer jeden „Wanderung“ steht der Bahnhof als Ankunftsort und Ausgangspunkt des Spaziergangs, der danach durch den Ort selbst führt, den Blick immer auf eine malerische Landschaft gerichtet.

„Von dem Bahnhofe führt ein halbstündiger anmuthiger Weg Maulbronn zu; wo das Gehölz aufhört den Blicken eine nur enge Grenze zu gewähren, erscheinen sanft anschwellende Hügel, mit Feldern und Weinbergen bedeckt... Nach einer weiteren viertelstündigen Wanderung in dem heiteren Thale, erscheint, ohne lange in der Ferne sich schon anzukündigen, die aus wenigen Häusern, worunter der Gasthof zur Post, bestehende kleine Vorstadt, welche vor den Gebäuden der Abtei in neuerer Zeit entstanden sind...“²⁰⁴

²⁰¹ Hartmann, (1886), Julius, Wildbad, mit 36 Illustrationen von Max Ringe, Stuttgart 1886, S. 58

²⁰² Stieler, (1876), Karl, Paulus, Eduard, Kaden, Woldemar, Italien – Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, Stuttgart 1876, S. 40

²⁰³ Talbot, (1844), in: Wiegand, (1981), S. 78

²⁰⁴ Lorent, (1866), S. 44

Bevor jedoch das eigentliche Baudenkmal von verschiedenen perspektivischen Standpunkten fotografisch erfasst wird, thematisiert Lorent mit der Gesamtansicht des Bauwerks das organische Verwachsensein von Bauwerk und Naturraum.

Die Erschließung der Klosterkirche von Lorch (Band II) erfolgt gemäß einer präzisen Regie, die von einem exakt konstruierten Bildaufbau bestimmt wird. Der Weg zum Ort wird mit einer Ansicht auf den Bahnhof mit dem Blick auf den Marienberg eingeleitet, auf dem sich das Kloster befindet (Abbildung 42). Am Ort selbst fokussiert Lorent eines der Dorfhäuser, dessen Fassade mit dem gegenüberliegenden Verlauf des Zaunes einen zentralperspektivischen Fluchtpunkt bildet, der auf die nordöstliche Ansicht der Kirche verweist (Abbildung 43).

Belebt wird die Szenerie von einer sitzenden Frau und einem stehenden Mann, der am rechten Bildrand angeschnitten ist sowie alltäglichen Beiläufigkeiten wie etwa die im Obergeschoss zum Lüften ausgehängte Bettwäsche. Lorent nutzt den Verlauf des Zauns als perspektivische Linienführung, die direkt in den Außenbereich des Klosters mündet und das Tor fokussiert. Dieses Zaunmotiv greift Lorent auch in der Abbildung des südlichen Eingangs der Kloster-Kirche auf. Indem Lorent den Durchgang bildzentrisch in den Vordergrund aufnimmt, verstärkt er die fokussierende Wirkung der südlichen Eingangstüre. Durch die Platzierung derselben Frauengestalt (wie in Abbildung 43) neben dem Eingang erhält die Fotografie über die dokumentarisch-bildhafte Qualität hinaus eine atmosphärische, stimmungshafte Wirkung und ein narratives Moment. Der Charakter einer reinen „Staffagenwirkung“ wird in derartigen Bildsequenzen abgelöst, da die Person vielmehr als eine Art „Begleiterin“ fungiert (Abbildung 44).

Kirchen, die sich auf einer leichten Anhöhe befinden, inszeniert Lorent mit Vorliebe in Zusammenhang mit dem ansteigenden Weg. Diese Perspektive betont die Dominanz des Bauwerks im Ort und erleichtert dem Betrachter den Einstieg in den Bildraum (Abbildung 45).

Dieser Standpunkt war ebenso in den etwa zeitgleich entstandenen architektonischen Reiseskizzen von Dollinger²⁰⁵ ein beliebter perspektivischer Blickwinkel (Abbildung 46).

²⁰⁵ Dollinger, (1871-73), Conrad von, Architektonische Reiseskizzen aus Deutschland, Frankreich und Italien, Stuttgart 1871-73

„Der Herausgeber hat auf seinen Studienreisen in Deutschland, Frankreich und Italien eine große Anzahl von Zeichnungen nach den interessantesten Denkmälern des Mittelalters und der Renaissance erworben.

Seine Art zu skizzieren darf als meisterhaft bezeichnet werden, denn er bringt durch glückliche Wahl des Standpunktes, volle Meisterschaft durch jene Abbeviatur der Darstellung eine treffliche Gesamtwirkung zu Tage.“²⁰⁶

Den „Effekt“ des tiefer gesetzten Kamerastandpunktes nutzt Lorent in seinem dritten Band, wo Sanktuarium und nördliche Nebenapsis der Brenzer Kirche vom Blickpunkt des Friedhofs aus erfolgt (Abbildung 47).

Das signifikante Motiv der Holzkreuze, die der Kirche vorgeblendet sind und durch den Blickwinkel der Kamera eine besondere Gewichtigkeit erhalten, sind eine Anspielung auf die Vergänglichkeit und in Zusammenhang mit der gotischen Ruine²⁰⁷ ein beliebter Motivgegenstand des 19. Jahrhunderts (Abbildung 48).

Im dritten Band nimmt die Stadt Schwäbisch Gmünd einen besonderen Stellenwert ein, da über die Kreuzkirche eine umfangreiche Bildfolge existiert, die die Kirche nahezu systematisch erschließt (Gesamtansicht von der Südseite aus – Ostseite der Kirche – südliches Chorportal – südliches Portal – Westportal – nördliches Chorportal – nördliches Portal – Innenansicht – Christi Stammbaum Altar – Grab Christi Kapelle – Sebalduskapelle – Altes Kreuz – gotische Monstranz).

Diese fotografische Sequenz der Kirche leitet Lorent erneut, wieder mit einem Blick auf die Bahnhofsanlage ein. Als nächste Anhöhe wählt er den Salvatorberg, der zum einen eine Gesamtansicht vom Bahnhof mit seiner Gleisanlage vermittelt, zum anderen den Blick auf die unmittelbar angrenzende Stadt ermöglicht (Abbildung 49).

Nach diesem Einblick in die topographische Lage des Ortes und seiner günstigen verkehrstechnischen Anbindung folgt etappenweise die fotografische Erfassung der Kreuzkirche.

Die erste Ansicht, die die Südseite des Bauwerks und seine Lage im Stadtraum wiedergibt, nimmt Lorent aus der Ferne von einem erhöhten Standpunkt, vermutlich von einem der benachbarten Häuser aus auf (Abbildung 50).

²⁰⁶ Schwäbische Chronik, 22. September 1871, Nr. 224, S. 2865

²⁰⁷ Paulus, (1889), Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Stuttgart 1889, S. 362

Nach diesem Gesamtüberblick folgen nur noch Kameraeinstellungen, die sämtliche Portale dokumentieren, ohne jedoch auf weitere Baudetails einzugehen (Abbildungen 51-54).

Wie sehr der vom Fotografen gewählte Standort und Blickwinkel, die Wahrnehmung der Architektur in Einklang steht mit einer malerischen Rezeptionsweise, untermauern die Fotografien des ‚Fünfköpfigen Turms‘ in Schwäbisch Gmünd (Abbildung 55), des Klosters in Alpirsbach (Abbildung 56) und der Blick auf das Kloster in Maulbronn von Osten aus (Abbildung 57). Allen drei Aufnahmen gemeinsam ist das „Herauswachsen“ des Bauwerks aus dem es umgebenden Grün – Basis und Umraum werden von dichtem Baumwuchs und grünem Dickicht umrahmt bzw. „verziert“.

Die Fokussierung des Turms in Schwäbisch Gmünd und jenes des Alpirsbacher Klosters erfolgt in strenger achsenmittiger Positionierung von einem tiefen Kamerastandpunkt aus, der die erhabene Wirkung des Bauwerks stark hervorhebt.

Am eindrucksvollsten verdeutlicht die Klosterkirche in Maulbronn, wie sehr mittelalterliche Architektur als ein Ausschnitt aus der Natur empfunden und dementsprechend fotografisch umgesetzt wurde. Um die Gesamtanlage des Klosters fotografisch zu veranschaulichen und die von einer üppigen Pflanzenwelt durchdrungene, pittoreske Lage des Kloster hervorzuheben, wählte Lorent die Ost-Ansicht. Von dieser Position aus erschien die architektonische Gesamtkomposition regelrecht aus dem opulenten Grün heraus zu wachsen.

Diese beliebte Ansicht fand in der Veröffentlichung *„Das Schwabenland und seine kulturelle Entwicklung“*²⁰⁸ Eingang (Abbildung 58).

„Den einzigen Standpunkt, von welchem aus das ganze Kloster sich den Blicken darstellt, bietet der in das Metterthal führende Weg. Man übersieht hier die Ostseite des Baues, dessen Basis aber von dem Dickichte benachbarter Bäume verhüllt ist, und wo das gotische Fenster des Chores und der Dachreiter, aus dem fünfzehnten Jahrhundert, dominieren...“

Lorent, der in seinem Textteil den Leser beim Gang durch die „uralten Hallen“ zu „stillen Betrachtungen“ aufforderte, bei der Erläuterung der architektonischen Gliederung insbesondere die „schönen Schatten und Lichteffecte“

²⁰⁸ Das Schwabenland und seine kulturelle Entwicklung, Stuttgart 1891, S. 92

hervorhob und „den schönen Schimmer der Antike“²⁰⁹ – der sich auf die Umgebung verbreitet – festzuhalten versuchte, wollte diese malerische Wertigkeit und den Ausdruck einer empfindsamen Aneignung von Geschichte auch in der Fotografie spürbar werden lassen.

Im Gegensatz zu Paul Sinners oder Christian Pfanns Fotografien des Kreuzganges von Bebenhausen (Abbildungen 59 und 60) weicht Lorent von einer in sich ruhenden zentralperspektivischen Frontalität ab und hebt durch die leichte Schrägeinstellung der Kamera die Gliederung des Kreuzganges stärker hervor (Abbildung 61). Darüber hinaus überwiegt der lichtmalerische Einfluss, der in der gesamten ersten fotografischen Lieferung das Stimmungsbild der Architektur prägt. Die Innenansicht des südlichen Seitenschiffes in Maulbronn wird durch kräftige Schlagschatten modelliert. Durch die Hell-Dunkel-Abstufungen wird der Raum durch lichte und dunkle Partien gegliedert und regt eine düstere und kontemplative Stimmung an (Abbildung 62).

Hinzu kommt der Einsatz einer knienden Staffagefigur, die als kompositionelles Mittel präzise in die Bildkomposition platziert wurde (die Faltungen des Rockes korrespondieren mit dem gedrehten Säulenschaft). Die andächtige Geste der Figur und das Spiel des Lichtes verklären die Architektur zu einem stimmungsvollen Denkmal der Vergangenheit und lassen etwas von jener „Aureole“, die das Bauwerk umgibt, spüren, die der Fotograf in seinen Texten ersehnt.

²⁰⁹ Lorent, (1866), S. 14-63

1.5.2 Paul Sinner

Eine fotografische Dokumentationsreihe über die bedeutendsten Baudenkmäler und Kunstwerke in Württemberg, Hohenzollern und den angrenzenden Gebieten Badens, deren „Lieferungen“ über einen Zeitraum von 39 Jahren gepflegt wurden, erstellte der in Tübingen tätige Fotograf Paul Sinner.

Seine erste fotografische „Lieferung“ erschien im Jahr 1876 und bildete den Auftakt zu insgesamt 29 Lieferungen. Das gesamte Konvolut zählt etwa 300 Fotografien. Die letzte Edition ist auf das Jahr 1915 datiert und trägt den Titel *Originalaufnahmen alter feudaler Herrnsitze und Schlossbauten, Grabdenkmale, Epithapien und Wappen der gotischen und Renaissancezeit*.

Sinner ordnete sein Inventarwerk nach Regionen, Gruppen von Denkmälern sowie einzelnen Kunstgattungen.

„Überall drängt sich uns eine Fülle der reizendsten Bilder, dem Fachmann besonders ein Reichthum von Motiven und mustergültigen Vorlagen auf, wie er sie vielleicht von ferne geahnt. Denn, was wohl zu beachten, nicht etwa ein allgemein ästhetisches oder kunstgeschichtliches, sondern das unmittelbar praktische Interesse steht bei diesem Unternehmen im Vordergrund.

Wenn sich hierbei das Werk in der Hauptsache innerhalb der Grenzen unseres Vaterlandes hält, so liegt dieser Selbstbeschränkung nicht nur ein berechtigter Patriotismus im Allgemeinen, sondern speziell die Thatsache zu Grunde, daß wir, statt weiter zu schweifen, eine Menge des Schönen, vielleicht ohne es zu wissen, in nächster Nähe haben.“²¹⁰

Im Gegensatz zu Lorents fotografischer Eigeninitiative stand hinter Sinners Vorhaben die Unterstützung und Einflussnahme der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke, der an der königlichen Bauakademie in Berlin lehrte, sowie Eduard Paulus und Franz Xaver Schwarz, die von Anfang an als Herausgeber der *Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten* fungierten.

Neben Lübke kam das Mitwirken von Schwarz, der an der Gewerbeschule Rottenburg als Zeichenlehrer tätig war und 1858 gemeinsam mit Laib die *Formenlehre des romanischen und gotischen Baustils* herausgegeben hatte, deutlich zum Tragen.

Ähnlich Lübke erkannte auch Schwarz die Notwendigkeit fotografischer Vorlagenblätter für den kunsthandwerklichen Zeichenunterricht.

²¹⁰ Schwäbische Chronik, 1. Dezember 1876, Nr. 285, S. 2681

Dieser Anspruch beeinflusste die fotografischen Lieferungen Sinners, der mit besonderer Vorliebe das Kunsthandwerk aus der romanischen und gotischen Zeit thematisierte. Hierin lag auch der wesentliche Unterschied zu Lorents Mappenwerk, das den kunsthandwerklichen Gesichtspunkt nicht beleuchtete.

Sinner hingegen strebte mit dem Heften III, VIII und XI eine direkte Verbindung zur kunstgewerblichen Gegenwartsproduktion an.

Das III. Heft seines Mappenwerkes thematisiert ausschließlich eine Auswahl von ‚Kunstarbeiten‘ (*Bestecke und Gefäße*) aus der Zeit der Renaissance. Heft VIII (Holzschnitzwerke) hat die gotische Holzschnitzkunst zum Schwerpunkt, die Sinner mit der Dokumentation des filigranen Zierwerks eines Kirchenstuhls in Urach vertiefte (Abbildung 63). 1890 erschien Heft Nummer XI mit zahlreichen Abbildungen von Taufsteinen aus Freudenstadt, Urach, Reutlingen sowie Herrenberg.

Den Blick auf das Ornament richtete Sinner auch in Bezug auf die Dokumentation von Chorgestühlen (Abbildung 64), die ab dem VI. Heft (*‚Münster zu Ulm‘*) immer wieder in das architekturfotografische Bildprogramm aufgenommen wurden, um ein ganzheitliches Bild des gotischen Bau- und Kunsthandwerks zu vermitteln.

Das Gewerbeblatt aus Württemberg machte auf die „verdienstliche patriotische Publication“ aufmerksam und empfahl deren Anschaffung für die „vorangeschritteneren gewerblichen Fortbildungsschulen des Landes.“

Lobend hervorgehoben wurden „die vorzüglichsten mittelalterlichen Kunstdenkmale der Städte Tübingen, Reutlingen, Rottenburg etc., ferner kunstgewerbliche Erzeugnisse aus Bebenhausen etc. etc.“²¹¹

Vor Paul Sinners rein fotografisch angelegter Publikation strebte bereits Carl Alexander Heideloff mit seinem 1855 erschienenen Werk *Die Kunst des Mittelalters in Schwaben* durch „möglichst vollständige und zweckentsprechende Abbildungen der Ornamentik des Mittelalters in Schwaben die Förderung der Kunstindustrie in allen ihren verschiedenen Zweigen“²¹² anzuregen. Entsprechend der historistischen Architekturauffassung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielten Sammlungen von Modellen, Gipsabgüssen von Architekturteilen, vorbildliche Zeichnungen usw. eine zentrale Rolle in der Architekturausbildung.

²¹¹ Gewerbeblatt aus Württemberg, Nr. 49, 27.Jg., 3.12.1876

²¹² Heideloff, (1855), S.II

An der Architekturfakultät der Technischen Hochschule in München wurde anhand derartiger Beispielsammlung das Entwerfen im Stil der Antike, des Mittelalters oder der Renaissance geschult.²¹³

Seit der Edition der fotografischen *„Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredelung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz“*²¹⁴, die in der zweiten Hälfte der 40er Jahre von Baron Minutoli zu Liegnitz angelegt wurde und zu den frühesten deutschen Mustersammlungen zu zählen ist, die lokale Erzeugnisse dokumentierte, wurden Fotografien von Kunstgewerbe zunehmend als didaktisches Instrument im Rahmen einer Ausbildung gehandhabt. Schließlich versprach man sich in der kunsthandwerklichen Mimesis von Details durch den fotografischen Motivschatz in vielerlei Hinsicht Nutzen für die kunstgewerbliche Gegenwartsproduktion.

„Der Zweck dieser Sammlung ist die photographische Wiedergabe der hervorragendsten Baudenkmale und kunstgewerblichen Erzeugnisse unseres Landes als Vorlagen für Zeichner, Architekten, Bildhauer, Maler, Zeichenschulen u.s.w.

Das erste Heft enthält in meisterhaften Photographien das berühmte Schloß zu Tübingen sammt seinen originellen, zum Theil phantastischen Details, alles mit außerordentlicher Schärfe und Eleganz wiedergegeben; besonders ist auch der große Maßstab der Darstellungen der Details rühmend hervorzuheben, so daß diese Blätter unmittelbar als Zeichenvorlagen benutzt werden können.“²¹⁵

Paul Sinners erstes Heft lieferte eine kurze fotografische Abhandlung des Tübinger Schlossportals, die – ohne die Frontalansicht auf das Portal zu verlassen – in vier Kameraeinstellungen erfolgte. Die erste Einstellung erfasste die gesamte Architektur mit ihren ornamentalen Details und figürlichen Ausschmückungen, die Sinner in den nachfolgenden drei Naheinstellungen fokussierte (Abbildungen 65 und 66).

Allein diese vier Fotografien einschließlich der von Sinner erstellten Stadtansicht von Tübingen vom Westen bildeten eine für Tübingen repräsentative fotografische Auswahl, auf die bis zur Jahrhundertwende in allen großen Veröffentlichungen zurückgegriffen wurde.

²¹³ Nerdinger, (1985), Winfried, Die Architektursammlung der Technischen Universität München, in: Ausstellungskatalog, Vom barocken Idealplan zur Axonometrie, Zeichnungen aus der Architektursammlung der TU München, Frankfurt, München 1985, S.7 f.

²¹⁴ Deutsches Kunstblatt, 25.1855, S. 219

²¹⁵ Schwäbische Chronik, 21. Mai 1876, S. 1133

Als Leins seine Festschrift *„Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889“* zur Feier des 25-jährigen Regierungs-Jubiläums Königs Karl von Württemberg herausgab, wurde das Kapitel „Tübingen“ mit Sinners Gesamtansicht auf das untere Schlosstor und seiner Westansicht auf die Stadt illustriert.

1897 nahm Eduard Paulus zwei der Sinner'schen Aufnahmen (die Gesamtdarstellung und die des Landsknechtes am äußeren Schlosstor) in sein Inventarwerk über den Schwarzwaldkreis *„Kunst und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg“* auf (Abbildung 67).

Die nur sporadischen Textpartien in Sinners gesamtem Mappenwerk sind zum großen Teil Beschreibungen des fotografisch aufgezeichneten Objekts.

Sowohl von Sinner als auch von Lorent wurden Außenaufnahmen der Kirche von Farndau angefertigt. Im Gegensatz zu Lorent, der primär die Lage der Kirche in einer malerischen Wertigkeit durch die Nähe zum Wasser betonte (Abbildung 68), fokussierte Sinner den Chor der Kirche und verknüpfte die fotografische Ansicht mit einem kurzen, beschreibenden Textabschnitt (Abbildung 69):

„Die Wandlung der halbrunden Chornische ist durch dreifach gegliederte Lisenen in drei Felder geteilt. In den mittleren derselben ist ein Rundbogenfenster, welches 1/3 der Apsishöhe einnimmt.“²¹⁶

Sinners Fotografien kunsthandwerklicher Arbeiten, die mit Vorliebe die reich verzierten Chorstühle in Ulm, Maulbronn und Zwiefalten dokumentierten, sollten als Studienvorlage Verwendung finden und im Sinne von Lübke das Stilbewusstsein zu formen verhelfen.

Lübke erkannte in diesen „reinen Formen eine Fülle von Stoff für das Studium der Kunstgewerbe“.

Im eingehenden Studium der großen Baumeister des Mittelalters sollte man „vor allem das architektonische Stylgefühl, den Sinn für das ausdrucksvolle, stylvolle Ornament wieder gewinnen“. Schließlich waren die „alten großen Meister, ein Holbein und Dürer... voll Verständnis dieser architektonischer Formen.“ In dieser Rückbesinnung sah Lübke eine wichtige Quelle für die „Befruchtung der Gegenwart“²¹⁷ und verwies darüber hinaus auf die „großartige Leistung“ der französischen Architektur.

²¹⁶ Sinner, (1888), Paul, Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, Heft XII, Die romanischen Kirchen zu Murrhardt, Farndau und Gmünd, 1888

²¹⁷ Lübke, (1877), S.14 f.

Das „eminente Nachahmungstalent der Franzosen“ und deren „tüchtige Kenntniss der betreffenden Style“ setzte er in direkten Zusammenhang mit der Vielzahl architekturfotografischer Publikationen bzw. Mappenwerke, die stilistische Gesetzmäßigkeiten jederzeit verfügbar und lesbar machten, was wiederum eine „consequente Durchbildung der Pläne“ ermöglichte.

Als Erklärung für diese „hohe Begabung für formelle Vollendung“ schrieb er explizit:

„... der ausserordentliche Fleiss, mit welchem sie sich in das Studium der Denkmäler der Vergangenheit vertiefen: ein Fleiss und ein Studium, dem wir nicht entfernt Aehnliches an die Seite zu setzen haben.... Um indess den Eifer der französischen Architekten nicht zu beschämend für uns ins Licht zu setzen, dürfen wir nicht verschweigen, dass es die Regierung ist, welche in Frankreich durch die grossartigste Unterstützung solche umfassende Arbeit den Künstlern ermöglicht.

Aus derartigen Studien, die häufig mit grösseren wissenschaftlichen Expeditionen zusammenhängen, gehen dann solche Prachtwerke hervor, wie von Texier über Kleinasien und Persien, von Abel Blouet über den Peloponnes... ferner die Voyage dans l'ancienne France, die mustergültigen Monuments historiques, die Monographien über die Schlösser von Fontainebleau und Anet, und so viele andere ähnliche Publikationen.

Und blicken wir nun nach Deutschland, wie niederschlagend ist dieser Vergleich!²¹⁸

Fotografische Publikationen sollten primär „reiches und werthvolles Anschauungsmaterial“ zur Verfügung stellen, ohne jedoch „aus einem Buch ein Bilderbuch zu machen.“²¹⁹ In eigenen Veröffentlichungen legte er großen Wert auf eine gezielte Bildauswahl, die im Besonderen die Gotik akzentuierte.

Holzschnitte, die den 1860 herausgegebenen ‚*Grundriss zur Kunstgeschichte*‘ illustrierten wie beispielsweise den Giebel vom Stephansdom in Wien²²⁰, wurden dann in der ‚*Geschichte der Deutschen Kunst, Stuttgart 1890*‘ durch eine adäquate Fotografie ersetzt (Abbildungen 70 und 71).

In seinem zweibändigen Werk ‚*Geschichte der Architektur, Leipzig 1886*‘ entstanden alle 441 Holzschnittillustrationen von Lambert und Stahl auf Grundlage von Fotografien.

„ Was die Abbildungen betrifft, so habe ich dieselben so reichlich, wie das Verständnis es mir zu erheischen schien.

²¹⁸ Lübke, (1867), S. 54 f.

²¹⁹ Lübke, (1890), Wilhelm, *Geschichte der Deutschen Kunst, Stuttgart 1890*, S. 2

²²⁰ Lübke, (1860), Wilhelm, *Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart 1860*, S. 401

Unter den neu angefertigten Illustrationen wird man manches bisher nicht publizierte Werk finden, namentlich bringe ich zum ersten Mal eine Abbildung des Freiburger Hochaltars von Hans Baldung. Helm in Stuttgart hat ihn vortrefflich in Holz geschnitten.

Die Zinkotypieen und Autographieen sind in der Anstalt Weinwurm und Hafner in Stuttgart mit großer Sorgfalt hergestellt worden. Die Verlagsbuchhandlung war unablässig bemüht, allen meinen Wünschen für reiche und würdige Illustrationen zuvorzukommen.

Für das Schlusskapitel, welches die Kunst unseres Jahrhunderts schildert, habe ich eine Illustration unnötig erachtet, weil die Schöpfungen unserer Zeit durch tausendfache Vervielfältigungen aller Welt bekannt und zugänglich sind.“²²¹

Ähnlich den Stadtveduten, die in die Stadtfotografie Eingang fanden, erfuhren lithographierte Architekturansichten repräsentativer Bauwerke eine bildnerische Umsetzung mit dem neuen Medium.

Oftmals richtete sich die Auswahl der Bildmotive bzw. der fotografisch zu dokumentierenden Architektur oder Architekturdetails nach früheren Veröffentlichungen, in denen ein Bauwerk bereits eine Würdigung erfahren hatte. Der Turm der Domkirche in Rottenburg, der erstmals in Leins Grundlagenwerk *Beitrag zur Kenntniss der vaterländischen Kirchenbauten, Stuttgart 1864* dargestellt worden war, fotografierte Sinner zwölf Jahre später nur gering abweichend (Abbildungen 72 und 73).

Umgekehrt fanden zahlreiche Fotografien von Sinner in Jubiläumsalben, Inventarwerken, in der Reiseliteratur oder in Illustrierten wie beispielsweise die von Hackländer herausgegebene *Über Land und Meer: allgemeine illustrierte Zeitung* Verwendung.

Aufnahmen zu Hohenzollern sowie Lichtenstein (siehe Kapitel 1.5) sowie Ansichten der Klosterkirche in Bebenhausen wurden zumeist als Holzstich veröffentlicht (Abbildungen 74 und 75). Dabei war es dem Künstler vorbehalten, das fotografische Vorbild in seiner Umsetzung durch Staffagen anzureichern, um die Architektur mit Personen zu beleben oder eine nostalgische Beschreibung des gotischen Bauwerks anzustimmen (Abbildungen 76 und 77).

²²¹ Lübke, (1890), S. 2

1.6 REZEPTION UND DARSTELLUNGSFORMEN DES MITTELALTERS

Im Zuge der stark idealisierten und romantisch überzeichneten Geschichtsauffassung vom wiederentdeckten Mittelalter war in der lithographischen Produktion vor allem die Gotik ein beliebtes Motiv. Ihre bevorzugte Thematisierung und die im 19. Jahrhundert unternommenen Wiederentdeckungen alter Fürstensitze, die von Seiten der romantisch gesinnten Könige zu Restaurierungsvorhaben traditionsreicher verfallener Burgen führte, waren eine Folge der Befreiungskriege. Erinnerung und Hinwendung an das Mittelalter stärkten die nationale und kulturelle Identitätskonstitution.

Hierbei spielten die lithographischen Arbeiten Domenico Quaglios (1787-1837) eine wesentliche Rolle, dessen Aufmerksamkeit hauptsächlich mittelalterlicher Burgen, gotischen Domen, Kapellen und Ruinen aus dem süddeutschen Raum galt. Nach der napoleonischen Ära hervorgebrachte Kreidelithographien wie die *„Ruine der Frauenkirche mit dem Grabmale der Genofeva und des Pfalzgrafen Siegfried im Moselthale unweit Andernach“* aus dem Jahr 1821, welche der Volkssage nach an der Stelle errichtet wurde, wo Siegfried seine Gemahlin im Walde gefunden hatte, die *„Liebfrauenkirche in Oberwesel am Rhein mit Schloß Schönburg“* (um 1822) oder die *„Gotische Klosterruine mit Mönch“* (um 1824) zählten im Gegensatz zu den teuren und exklusiven Kupfertafelwerken zu den frühen Beispielen, auf dem Weg der rationalisierten Bildherstellung eine preisgünstige Massendrucksache hervorzubringen²²².

Die Darstellung gotischer Bauwerke im mystifizierenden Mondscheinlicht oder von leichten Nebelschwaden umhüllt war auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wesentlicher malerischer Stimmungsträger im Rahmen der Illustration von Reisewerken. Als ein Meister derartiger „Mondscheinillustrationen“ galt der Stuttgarter Zeichner, Landschaftsmaler und Illustrator Adolf Cloß (1840-1894), dessen xylographische Anstalt in Stuttgart zu den besten Deutschlands zählte. Neben idyllischen Ansichten auf Burgruinen gehörten gotische Kirchen zu einer zentralen Bildprogrammik.

²²² Trost, (1973), Brigitte, Domenico Quaglio, Monographie und Werkverzeichnis, in: Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 6, Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung Arbeitskreis Kunstgeschichte, Passau 1973, Ruine der Frauenkirche mit dem Grabmale der Genofeva (Blatt 184), Liebfrauenkirche in Oberwesel am Rhein mit Schloß Schönburg (Blatt 182), Gotische Klosterruine mit Mönch (Blatt 185)

Die vormals von Domenicus Quaglio lithographierte gotische Liebfrauenkirche in Oberwesel mit der im Hintergrund als dunkle Kontur auftauchenden Ruine der Burg Schönberg zählt zu einer von zahlreichen Vollmondnachtsdarstellungen, mit denen Cloß das 1875 in Stuttgart herausgegebene Reisewerk über eine Rheinfahrt illustrierte (Abbildung 78) ²²³.

Mit ähnlichen Holzschnitten bebilderte Cloß den 1876 im Stuttgarter *Engelhorn Verlag* erschienenen Reiseband über Italien (Abbildung 79).

Die im Vollmondlicht oder unter pathetischen Wolkenformationen der Abenddämmerung dargestellten Architekturruinen und Stadtpanoramen wurden von der Imaginationskraft emphatisch gestalteter Textbeiträgen der Autoren Karl Stieler, Eduard Paulus und Woldemar Kaden begleitet:

„Der Abend löscht eben der Sonne Fackel aus, und fliegt auf den purpurnen Flügeln des Traumes von den sanftschimmernden Höhen in die Gassen der Stadt hinein.

Mit leiser, leichter Hand wischt er die flüchtigen bunten Farben des Tages von den Mauern und pflückt die letzten bleichen Rosen von den Thürmen und Kuppeln der Stadt. Sein Freund, der Mond, der sanfte Verklärer der Formen.

Die geborstene Säule hebt sich wieder stolz wie einst... da fügt sich wieder Stein dem Steine und alle Bilder leben auf ...

Das Pantheon! Da steht es, das erhabene Götterhaus, selbst wie ein erstandener Gott taucht es aus der Nacht empor.“²²⁴

Derartige Stimmungsszenarien²²⁵ waren im Frankreich der 20er Jahre eine beliebte Vorlage für die großen, in Mode gekommenen dioramatischen Inszenierungen, die auf die Pariser Stadtbevölkerung eine starke Anziehungskraft ausübten.

In diesen Inszenierungen lässt sich ein Rezeptionsverhalten feststellen, das später auch im Lesen einer Daguerreotypie verstärkt zum Ausdruck kam: Der „gefrorene Zeitpunkt“ des authentischen Raums wurde mit großer Faszination in seiner mannigfaltigen Detaillandschaft durchleuchtet.

Ein wesentliches dramaturgisches Moment lag in der Ausdruckskraft des Exakten, das in einer dioramatischen Vorstellung eine zusätzliche sinnliche Steigerung erfuhr.

²²³ Stieler, (1875), Karl, Wachenhusen, Hans, Hackländer, Friedrich Wilhelm von, Rheinfahrt – von den Quellen des Rheins bis zum Meere, Stuttgart 1875, S. 319

²²⁴ Stieler, (1876), S. 40

²²⁵ Holzschnitt von Daguerre von der Holyrood Kathedrale in Edinburgh aus dem Jahr 1823, Aquarell einer gotischen Ruine mit Staffage von Daguerre aus dem Jahr 1821, in: Gernsheim, (1968), Abb. 13 und 14

Die Authentizität war von solcher Eindringlichkeit, dass der Besucher sich als Augenzeuge des Dargestellten empfand, ähnlich dem Betrachter einer Daguerreotypie, der „die Sache selbst“ in den Händen zu halten glaubte (wie bereits in Kapitel II aufgeführt).

Im Juli 1822 eröffnete Daguerre das erste Diorama an der *rue Sanson 4* in Paris.

„On voit que le Diorama était placé au centre des attractions du Paris d'alors. Le spectacle se composait, comme dans les établissements similaires, d'une représentation de paysage, quelquefois de monument, où des accessoires vrais...“²²⁶

Es wurden außergewöhnlich große illuminierte, transparente Leinwände mit pathetischen Lichterscheinungen einem staunenden Publikum dargeboten. Da die Bilder auf transparente Materialien gemalt waren, ergab sich durch die rückseitige Beleuchtung im verdunkelten Raum ein besonderer Effekt. Im Gegensatz zur Panoramamalerei konnte die Präsentationstechnik des Dioramas auf die dramaturgische Steuerung des Gemalten Einfluss nehmen: Durch ein raffiniertes Beleuchtungssystem konnte der Hell-Dunkel-Kontrast sowie die Intensität der Farben manipuliert werden. Zudem erlaubte es die technische Regie, den Blick des Betrachters zu steuern, indem sie bestimmte atmosphärische Momente wie etwa Wolkenformationen besonders stark hervorhob.

Die doppelseitige Bemalung der Leinwandfläche verbarg einen Überraschungseffekt, der für die Dioramamalerei typisch war. Durch das Auftragen einer Nachtansicht auf der Rückseite des transparenten Bildträgers wurde der sogenannte „Daguerrische Doppeleffekt“ erzielt. Je nach Einsatz von Auf- und Durchlicht konnte auf dem Bild eine Bewegung von Figuren oder die Verwandlung der atmosphärischen Stimmung von der Tageshelle zur vollständigen Nachtszenarie im Mondscheinlicht vorgetäuscht werden.

Um dem realistischen Gehalt der Bilder eine plastische Dimension hinzuzufügen, wurden vor allem bei Landschaftsszenen im Bereich des Sehtunnels Pflanzen sowie landwirtschaftliches Gerät platziert, eine Hütte aufgebaut und Tiere als lebende Staffage²²⁷ integriert. Bei der Präsentation des salomonischen Tempels zwischen 1836 und 1839 ertönte zusätzlich geistliche Musik und man vernahm sogar den Geruch von Weihrauch²²⁸.

²²⁶ Potoniée, (1925), S. 119

²²⁷ Buddemeier, (1970), S. 34

²²⁸ Gernsheim, (1968), S. 35

Diese effektvolle Vermengung eines Gemäldes und der in den Raum gestellten Staffage einschließlich des Einbringens von Gerüchen und Tönen perfektionierte die Illusion und potenzierte dadurch die emotionale Eindringlichkeit.

„Wir waren Alle wunderbar ergriffen. Miß hatte Thränen im Auge... Dies ist nicht Malerei, so weit erstreckt sich ihr Zauber nicht... Es waltet hier eine so außerordentliche Mischung von Kunst und Natur, die den ungeheuersten Effect hervorbringt, ohne daß man zu bestimmen vermag, wo die Natur aufhörte und die Kunst beginnt.“²²⁹

Am Tag der Eröffnung, die vom englischen Schriftsteller Frederick C. Bakewell besucht und in seinem 1859 erschienenen Werk ‚*Great Facts*‘ festgehalten wurde, präsentierte Daguerre den Innenraum der ‚*Kathedrale von Canterbury*‘.

„The visitors, after passing through a gloomy anteroom, were ushered into a circular chamber, apparently quite dark. One or two small shrouded lamps placed on the floor served dimly to light the way to a few descending steps, and the voice of an invisible guide gave directions to walk forward. The eye soon became sufficiently accustomed to the darkness to distinguish the objects around, and to perceive that there were several persons seated on benches opposite an open space, resembling a large window. Through the window was seen the interior of *Canterbury Cathedral*, undergoing partial repair, with the figures of two or three workmen resting from their labour.

The pillars, the arches, the stone floor and steps, stained with damp, and the planks of wood strewn on the ground, all seemed to stand out in bold relief, so solidly as not to admit a doubt of their substantiality, whilst the floor extended to the distant pillars, temptingly inviting the tread of exploring footsteps.

This impression was strengthened by perceiving the light and shadows change, as if clouds were passing over the sun, the rays of which occasionally shone through the painted window, casting coloured shadows on the floor. The illusion was rendered more perfect by the excellence of the painting, and by the sensitive condition of the eye in the darkness of the surrounding chamber.“²³⁰

Das Bildprogramm der Dioramamalerei konzentrierte sich auf die pathetische Thematisierung der Gotik, auf Landschaftsdarstellungen im dramatischen Wechselspiel vom Sonnenauf- und Untergang, idyllische Dorfansichten, sowie Darstellungen im Vollmondlicht (*L'intérieur de Saint-Pierre de Rome*, ‚*une vue de Basiliques de Saint-Pierre et Saint Paul hors les murs*‘, ‚*une vue des Environs de Naples*‘, ‚*le Village d'Unterssen*‘, ‚*en Suisse*‘, ‚*le Temple de Salomon*‘)²³¹.

²²⁹ Lewald, (1832), August, in: Eder, Josef Maria, Geschichte der Photographie, in: Ausführliches Handbuch der Photographie, 1.Band, 1.Teil, Halle 1932, S. 276

²³⁰ Bakewell, (1857), Frederick C., *Great Facts*, London 1859, in: wie Anm. 47, S. 15f.

²³¹ Potoniée, (1925), S. 120

Diese Form der Bildprogrammatisierung und Kategorie des Pittoresken fand nicht nur bei zahlreichen Reisewerken Zugang, sondern bildete die illustrative Basis jener beliebten Massenblätter wie etwa die in Stuttgart herausgegebenen *Illustrierten Chronik der Zeit* und der *Illustrierten Über Land und Meer*, die eine ausgeprägte pathetische Hinwendung zu Historie und Vaterland zelebrierten. Die Stimmung der ausklingenden Romantik lenkte das christlich-germanische Empfinden zunehmend auf die Herrlichkeit gotischer Kathedralen, Kirchen, Klosteranlagen und Burgen. Im Besonderen der gotische Spitzbogen fand als deutsches Attribut Eingang, das im reich verzierten Rahmenwerk der 1848 verfassten Proklamation König Ludwigs I. von Bayern (Abbildung 80) oder als rahmendes Zierwerk auf dem Titelblatt des bereits erwähnten Stahlstichalbums vom *Carl Jügel Verlag* auftritt, welches Frankfurt als mittelalterliche Kaiser- und Handelsstadt mit Ansichten des Domes, des Kaisersaales, des Eschenheimer Turms, des Römerbergs und der Judengasse wiedergibt. Mit heimatverbundener Emphatie sollten die heimischen Baudenkmäler und Kunstschätze des Mittelalters aufgespürt werden:

„Eßlingen ist voll von Werken aus dem Mittelalter.“²³² Schwaben wurde eine „hervorragende, ruhmvolle Stellung im gemeinsamen Vaterlande“ zugesprochen und in der Zeit des Mittelalters als die „Wiege der Poesie in Deutschland“ bezeichnet. Das Vorwort in Heideloffs Gesamtdarstellung *„Kunst des Mittelalters in Schwaben“* hob die „hohe Culturstufe Schwabens“ in der Präsenz einzigartiger Kunstmonumente hervor. Die Erfassung mittelalterlicher Baudenkmäler sowie Kunstgegenstände bzw. die Erschließung des sogenannten „engeren Vaterlandes“ war zugleich mit der Stärkung des bodenständig-einzelstaatlichen Bewusstseins verbunden. Bauwerke fungierten als repräsentative Symbole sowohl für das „engere“, als auch für das „weitere“ Vaterland“. Begleitet wurde die Ideologisierung der heimischen Baudenkmäler von einer sentimental und beschwörenden Innerlichkeit, die die mittelalterliche Architektur von einer „gedankenvollen Tiefe mit Herzinnigkeit“ sowie einer „bewußten Kraft mit anmuthsvoller Zartheit“ durchdrungen sah. Obgleich „von der allgemeinen geistigen Strömung der Zeit erfasst“, sah Heideloff das „engere Vaterland“ d.h. das Schwabenland von einem „eigenen Lebenslauf“²³³ geprägt, der ihn von den übrigen deutschen Ländern deutlich absetzte.

²³² Paulus, (1887), Eduard, Aus Schwaben, Stuttgart, 1887, S. 237

²³³ Heideloff, (1855), Vorwort

Diese Form partikularistischen Bewusstseins war tief im Adel, in der Bürokratie, der Kirche und im Volk verankert.

„Gerade das schwäbische Land steht nicht zurück, wenn man die Fülle seiner Monumente aus der alten Zeit betrachtet, hinter den übrigen deutschen Ländern. Ich will an die großen Baumeister des Mittelalters erinnern, an die Ensinger und Böblinger, welche unsre Kirchen und Münster aufgethürmt haben.... Welcher Schatz von kunstvollen Schöpfungen findet sich im Münster zu Ulm, in den Kirchen zu Stuttgart, Reutlingen, Urach u.s.w. So spricht das deutlich genug dafür, daß der künstlerische Sinn in dem schwäbischen Volksstamm stets ein ungemein intensiver gewesen ist.“²³⁴

Eduard Paulus, seit 1864 Sekretär des Württembergischen Kunstvereins und nach 1873 Konservator für Denkmalpflege, zählt zu den Protagonisten einer regen Veröffentlichungstätigkeit, die gänzlich der ländlich-heimatlichen Topographie des Königreichs Württemberg gewidmet war. Dabei teilte er ähnlich Heideloff die Überzeugung, dass „die gesegnete Gauen unseres Vaterlandes, das gelegen an den beiden Hauptströmen Europas... an geschichtlichen Erinnerungen seines Gleichen sucht.“²³⁵

Derartige Unternehmungen wurden vom Grundtenor getragen „den deutschen Sinn wieder zum Bewußtsein zu wecken“²³⁶. Den pathetischen Aufruf „diesen alten Glanz wieder ins Leben zurückzurufen“, unterstrich Lübke als „eine der wichtigsten und patriotischsten Aufgaben unserer Zeit“.²³⁷ Nach Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Herausgabe lokalhistorischer Hefte zur Denkmalkunde sowie von Reiseführern, fotografischen Mappenwerken und Einzelblättern forciert, die eine Erschließung und Würdigung der Baudenkmäler und Kunstschatze der Region und eine denkmalpflegerische Inventarisierung einleitete. Gotische Kirchen und Klosteranlagen nahmen einen zentralen Stellenwert ein (Abbildungen 81-83). Lokalhistorische Publikationen, die die heimischen gotischen Sakralbauten beleuchteten, wie etwa die Hefte der ‚*Mittelalterlichen Baudenkmale Niedersachsens*‘, die der *Architekten und Ingenieur-Verein für das Königreich Hannover* in den 1850er Jahren herausgab, architektonische Einzeldarstellungen wie ‚*Sighart's Schriften über den Dom zu Freising*‘ (1852), oder die ‚*Erzdiözese München Freising*‘ (1855) waren zunehmend auch Gegenstand der Besprechung im *Deutschen Kunstblatt*, das derartige Darstellungen lobend hervorhob.

²³⁴ Lübke, (1877), S. 15

²³⁵ Paulus, (1889), Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Stuttgart 1889, S. III

²³⁶ Heideloff, (1855), Vorwort

²³⁷ Lübke, (1877), S. 16

Was als national galt, sollte erhalten, gepflegt, entwickelt und feierlich erhöht werden – der gotische Dom als Konstrukt nationaler Hybris stand dabei als Inbegriff für Größe, Tiefe und Innerlichkeit der Deutschen.

Nachdem der Kölner Dom in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Sinnbild christlich-nationaler Baukunst zum sakralen Denkmal des Triumphs über Napoleon erhöht worden war, erfuhr der gotische Baustil seine Neubewertung: Gotik und Deutschtum stellten eine Einheit dar.

„In keinem Kunstwerk, das wir aus unserer Vorzeit ererbt haben, ist des Deutschen Geist, Gemüth und religiöse Poesie so scharf bezeichnet ausgesprochen, als in den Bauwerken des Mittelalters“, proklamierte Heideloff in der Einleitung seiner Schrift *„Bau-Entwürfe im byzantinischen und altdeutschen Styl, Nürnberg 1850“*, die in den Heften vom *Vaterländischen Bau- und Gewerk-Verein zu Nürnberg* herausgegeben wurde.

Nationale Gemeinschaft und Innerlichkeit des Deutschtums erwachsen aus einem gotischen Selbstverständnis heraus - dem Sinnbild christlicher Gemeinschaft. Seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hatte man der sogenannten „altdeutschen Kunst“ eine immer stärker werdende nationale Verbundenheit entgegengebracht.

Die Wiedergeburt der Nation, des Glaubens, der Sitten und der Kunst sowie das Wesen des Deutschtums kulminierten im gotischen Baugedanken bzw. im „deutsch=mittelalterlichen (gothischen) Styl“²³⁸.

Der Kölner Dom und das Straßburger Münster wurden zu sakralen Hoheitszeichen des Deutschtums erhoben. Wie bereits Goethe und Forster pries auch Ludwig Tieck in seinem Künstlerroman *„Franz Sternbalds Wanderungen“* (1798) – einem beliebten Werk der romantischen Bewegung – den gotischen Dom als eine deutsche Errungenschaft, die „den Namen des Volkes unsterblich machen müsse.“²³⁹

Im August 1814 kündigte sich in einem Schreiben des Malers Lützenkirchen der Gedanke an, im Kölner Dom jenes ersehnte Nationaldenkmal gefunden zu haben, das die Vernichtung der napoleonischen Armee am 18. Oktober 1813 und die Befreiung der Deutschen in Erinnerung rufen sollte.

²³⁸ Adam, (1841), nicht paginiert

²³⁹ Tieck, Ludwig, Werke in 4 Bänden, Nach d. Text d. Schriften von 1828-1854, unter Berücks. d. Erstdr., Hrsg. sowie m. Nachw. u. Anm. versehen von Thalmann Marianne, 3. Band (Novellen), 2. Kapitel München 1963, S. 852

„Mit sichtbarer Freude theilte er mir den Gedanken des Kronprinzen von Bayern mit, nemlich die Deutschen müßten als Denkmal ihrer Befreiung den Dom von Köln ganz in seinem Styl vollenden.“²⁴⁰

Um 1840 verherrlichte August Reichensperger den Kölner Dom als einen „kerndeutschen Bau, ein(em) Nationaldenkmal im vollsten Sinne des Wortes, und dazu noch das glänzendste vielleicht, was uns die Vergangenheit vermacht hat.“²⁴¹

Im Königreich Württemberg erhielt die Stadt Ulm durch die Beschreibung von Grüneisen und Mauch in *„Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1840“* und den *„Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben“* (nach 1844) eine besondere Gewichtigkeit.

1843 lieferte H. Merz in *Schorns Kunstblatt* – einer Beilage zu *Cottas Morgenblatt für gebildete Stände* – eine *Übersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale christlicher Architektur und Skulptur in Schwaben* gefolgt von Carl Alexander Heideloffs *„Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Stuttgart 1844“* mit einer Abhandlung über den *„Spitzbogen in der Architektur der Alten“*. 1849 erschien die *„Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg“* von Johann Matthaeus Mauch.

Ein zentrales Grundlagenwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Heideloffs *„Kunst des Mittelalters in Schwaben, Stuttgart 1855“*.

In Anlehnung an die Festschrift von Mauch gab Oberbaurat Christian Friedrich Leins einen reich mit Holzschnitten bebilderten *„Beitrag zur Kenntnis der vaterländischen Kirchenbauten, Stuttgart 1864“* heraus, der eine Typologisierung der Bauten anhand der Kirchtürme vornahm.

Im Mittelpunkt der Untersuchung standen Kirchen des Mittelalters, die primär aus dem engeren Umkreis Stuttgarts stammten.

Der 28 Seiten umfassende Textteil wurde von sieben lithographierten Tafeln und fünfzehn Holzschnitten begleitet, die unter anderem Pfarr- und Stiftskirchen in Degerloch, Möhringen, Plieningen, Leonberg und Schorndorf in Schnitt, Grundriss, Gesamtansicht sowie in Aufbau und Form des Turmhelms darstellten (Abbildung 84).

²⁴⁰ Festschrift, (1938), zur Erinnerung an die Gründung der alten Universität Köln im Jahre 1388, Hrsg. v. Hubert Greven, Köln 1938, S. 362

²⁴¹ Reichensperger, (1840), August, Einige Worte über den Dombau zu Köln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet, Coblenz 1840, Nachdruck 1948, S. 25

In den 70er Jahren unternahmen Stuttgarter Autorengruppen²⁴² Reisen durch die rheinischen Städte, den umschwärmten Zentren einer regen romantischen Geistesbewegung, die an Goethe, Merck, Basedow, Lavater, die Grafen Stolberg, Matthisson, Tieck, Wackenroder, Körner etc. anknüpfte.

Der Blick der Reisenden war jedoch weniger auf die topographischen Reize, die Größe und Dramatik des Stromes gerichtet, wie etwa zur Zeit der landschaftlichen Entdeckung des Rheins um 1800²⁴³.

Vielmehr erfolgte die Festlegung der Route entlang der herausragenden Baudenkmäler des Mittelalters, die die Bilder der Rheinlandschaften bestimmten.

Diese regelrechte Hingabe an die mittelalterliche Baukunst im eigenen Land wurde von einer nostalgischen Inbesitznahme von Historie und der ersehnten „Aureole“²⁴⁴ einer vergangenen Epoche begleitet, die eine pathetische Rezeptionsweise alles Gotischen schürte. Über dieser Erfahrung schwebte der feierliche Eintrachtsgedanke des Deutschtums.

Eduard Paulus resümierte nach seiner 1869 unternommenen Deutschlandreise, im gotischen Kirchenbau eine „zusammenhängende Ahnung vom deutschen Wesen“ erkannt zu haben. Insbesondere in der Architektonik des Kölner Doms erblickten die aus Stuttgart angereisten Autoren den unmittelbaren Ausdruck göttlicher Erhabenheit, nationaler Souveränität und Stärke. Mit diesem Bauwerk galt die Größe Frankreichs als übertroffen.

„Hier ist Alles weit überboten, was Frankreich schuf an prachtvollen gothischen Schauseiten, ein anderer Odem drang in die Massen, ein noch viel feinerer, ein großartig-milder, und wahrhaft ergreifend... göttlich-zwecklos“²⁴⁵.

Wie vormals Eduard Paulus zeigte sich auch das Stuttgarter Autorentrio Karl Stieler, Hans Wachenhusen und Friedrich Wilhelm von Hackländer, das im Jahr 1875 eine gemeinsame Rheinfahrt unternahm, vom Nimbus der großen gotischen Dome angezogen und ergriffen, der im reich mit Holzschnitten bebilderten Reiseband *„Rheinfahrt – von den Quellen des Rheins bis zum Meere, Stuttgart 1875“* besonders stark hervorkommt (Abbildungen 85-87).

²⁴² Paulus, Eduard und Kaden, Woldemar bilden eine Autorengemeinschaft; Stieler, Karl, Wachenhusen, Hans und Hackländer, Friedrich Wilhelm von eine weitere

²⁴³ Rave, (1924), Paul Ortwin, Rheinbilder der Romantik, Ansichten aus den Reise werken um 1800, in: Rave, Paul Ortwin, Schriften über Künstler und die Kunst, Ausgewählt, herausgegeben und eingeleitet von Stephan Waetzold, Stuttgart, S. 293-309

²⁴⁴ Lorent, (1866), S. 122

²⁴⁵ Paulus, (1873), Eduard, Bilder aus Deutschland, Stuttgart 1873, S. 23

Die Illustrationen heben ausschließlich mittelalterliche Baudenkmäler hervor wie etwa den Dom zu Limburg, den Dom zu Köln, die Abtei von Laach, zeitgenössische gotische Denkmäler (Steins Denkmal), Brunnen und zahlreiche Burgruinen. In der bildenden Kunst thematisierte Moritz von Schwind um 1842 Deutschlands Schicksalsstrom als literarisch gestimmte Allegorie mit weiblichen sowie männlichen Wasserwesen und den baulichen Attributen der Orte wie den Kaiserdom zu Speyer, den Freiburger Münster etc.²⁴⁶

Ähnlich den „Kathedralerscheinungen“ eines Caspar David Friedrich oder Carl Blechen in den 1820er Jahren steigerten die Autoren die gotische Architektur in eine kosmische und mystifizierende Dimension. Als Höhepunkt der *Rheinfahrt* erstrahlte der majestätische Dom des „heiligen Köln“.

„... überragt von Hunderten von Thürmen, die aber alle wieder einem einzigen Punkte zum Relief zu dienen scheinen, dem majestätischen Dome, der mit seinen Tausenden von Spitzen und Zacken, seinen mächtigen Strebepfeilern, seinen leuchtenden Fenstern, umspielt vom Sonnenlichte, wie ein riesiger Juwel erscheint, hoch erhoben über alles ihn umgebende und so von weiter Ferne schon die bewundernden Blicke auf sich ziehend.“²⁴⁷

Neben dem Kölner Dom standen der Dom in Mainz und das Ulmer Münster in einem rivalisierenden Wechselspiel. In den Beschreibungen stand das Pathetische und das Ätherische der architektonischen Ordnungen im Vordergrund. Das Seherlebnis wurde zumeist vom monumentalen Stellenwert des Domes im Stadtgebilde und der als vegetabilisch oder kristallinisch empfundenen Gesamtstruktur des Baukörpers getragen.

Neben dieser sprachlichen Ausdrucksweise ist diese Wahrnehmungsform ebenso in der fotografischen Darstellungsweise spürbar. Eine Fotografie von Theodor Creifelds, die 1875 in der Jahresausgabe des Dombau-Vereins im Lichtdruckverfahren vervielfältigt wurde, um einen bestimmten Bauabschnitt zu dokumentieren, blickt auf die eingerüstete Westfassade des Domes. Der Baukörper wird in seiner steil aufstrebenden Vertikallinie sowie monumentalen Erhabenheit aufgrund der unmittelbaren Relation zu den im Vordergrund stehenden Häusern der Domkurie wahrgenommen (Abbildung 88).

²⁴⁶ Das Gemälde ‚Vater Rhein‘ entstand als Entwurf eines nicht ausgeführten Freskenzyklus für die Trinkhalle Baden-Baden. Öl/Leinwand, 43x77 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. GVL 23

²⁴⁷ Stieler, (1875), S. 319 f.

Ähnlich dem Dom zu Köln wurde auch das Ulmer Münster zum „größten Wunderwerk“ der Gotik erkoren, wobei man sich vor allem in die entmaterialisierende Wirkung der filigranen Bauglieder vertiefte, um den Übergang in eine rein geistige Dimension herzustellen.

„...dem höchsten und schönsten Thurm der Christenheit... unstreitig das größte Wunderwerk der gotischen Baukunst, die ja ihr Genüge sich that im Aufthürmen gewaltigster, himmelanstrebender, dabei bis in kleinste durchgegliederter, von Laub und Blumenwerk verflochter Massen unwillkürlich den Menschegeist losreißend aus dieser Welt des Übels und Kampfes hinauf in die Höhen, wo lauter Geist und Liebe!“²⁴⁸

Jene gern betonte „himmelanstrebende“ Bewegung des Turmes sowie die monumentale Prägnanz des Baukörpers im Stadtraum wurde auch in der fotografischen Erfassung des Domes dementsprechend perspektivisch in Szene gesetzt.

Vom Reisefotografen Friedrich Jakob Radl stammt die 1852 datierte und somit früheste Aufnahme des Münsters (Abbildung 89). Der Fotograf positionierte den Turm des Münsters, der aus der unteren Ebene einer Dachlandschaft emporsteigt und den Bildraum fast gänzlich erfüllt, von einem erhöhten Standpunkt aus nahezu achsenmittig.

Einen ähnlichen Blickwinkel, der jedoch eine stärkere perspektivische Schrägansicht aufweist, wählte 1876 der Stuttgarter Fotograf Paul Sinner (Abbildung 90). Zwar erfolgt der Bildeinstieg ebenfalls von einer erhöhten Position aus, aber infolge der größeren Distanz zum Bauwerk und der Einbindung des freien Platzraumes, über den der Bildeinstieg erfolgte, wurde der gesamte Baukörper erfasst.

Sinner justierte den Turm als zentrale Blickachse, die die Bildmitte dominiert und durch die leichte Schrägstellung der Kamera eine Verjüngung bzw. starke Flucht nach oben hin gewinnt und den Dom im Bildraum mächtiger wirken lässt.

Eine Fotografie, die Karl Herrlinger 1886 vom Dom an der Donaufront anfertigte, wurde als Vorlage für einen kolorierten Stahlstich benutzt, der den Münsterturm in seiner vollen Höhe ergänzte und die Ansicht durch zusätzliche Staffage bereicherte (Abbildungen 91 und 92).

Über den Mainzer Dom schrieb Lübke in seinen Studien und Kritiken *„Altes und Neues“*:

²⁴⁸ Das Schwabenland und seine kulturelle Entwicklung, (1891), S. 95

„Zu den ehrwürdigsten, großartigsten und weihevollsten Denkmälern auf deutschem Boden gehört jener gewaltige Dom, der den Sitz des Weiland mächtigsten deutschen Kirchenfürsten, des Erzbischofs von Mainz, bezeichnet und, seit kurzem vollständig hergestellt und von den Unbildern der Zeiten und der Menschen befreit, seine imposanten von sechs Thürmen gekrönten Massen in Deutschlands herrlichsten Strome spiegelt...“²⁴⁹

Zur frühesten Dokumentation zählt das aufwendige Album über den ‚*Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 36 Originalphotographien von Hermann Emden*‘, das 1858 sowohl in der Juni- als auch in der Juliausgabe des *Deutschen Kunstblatts* eine ausführliche Darstellung erhielt, da „hier zum ersten Male die Fotografie benutzt ist, um für einen mäßigen Preis eine zusammenhängende Monumentalbeschreibung zu liefern.“

Das als Cicerone angelegte Album eröffnete den Rundgang mit einigen Außenansichten und erschloss den Innenraum des Domes von West nach Ost. Danach folgten Einzeldarstellungen von Altären, Grabplatten sowie Skulpturen.

„... die Photographien selbst sind nach Maaßgabe des Gegenstandes bald größer bald kleiner, durchweg angemessen, sehr klar und befriedigend. Zehn Blätter geben das Architektonische, die übrigen Plastisches, besonders die Grabmonumente; beide Reihen sind chronologisch geordnet. Die architektonische Reihe wird eröffnet durch eine Außenansicht von der südöstlichen Seite, so daß man die östliche Chornische mit den benachbarten Thürmen, also die ältesten Theile, dann das Langhaus und Kreuzschiff und darüber den hohen phantastischen Mittelthurm und die Seitenthürme des westlichen Chores sieht, alles freilich nur in den obersten Theilen, da die unteren durch die benachbarten Häuser und den Kreuzgang verdeckt sind.

Weiterhin erhalten wir eine ähnliche Ansicht von Südwesten, wo dann die höchst pittoreske und bizarre Gruppe dieser spätromanischen Theile in volles Licht tritt.

Überraschend sind die beiden Blätter, welche (so viel ich weiß zum ersten Male von einer Kirche) perspectivische Ansichten des Innern geben, beide überaus gelungen, die des Mittelschiffs ganz vorzüglich klar, die des rechten Seitenschiffes zwar auf der Innenseite etwas dunkel, aber in der Beleuchtung der gedrängten Halbsäulen der andern Seite und der schweren Gurtbögen um so wirkungsvoller... die anderen sechs architektonischen Blätter geben Portale.... jedenfalls eröffnet dies Werk uns den Weg zu einer Benutzung der Photographie, welche die Zwecke dilettantischen Genusses und der Wissenschaft verbindet. Geometrische Zeichnungen, Grundrisse, Profile, Durchschnitte bedürfen freilich architektonischer Aufnahmen; allein was hindert daran, Beides zu verbinden?“²⁵⁰

²⁴⁹ Lübke, (1891), Wilhelm, Altes und Neues, Studien und Kritik, Breslau 1891, S.

117

²⁵⁰ Deutsches Kunstblatt, 9.1858, S. 173

Nicht nur die großen, herausragenden Dome wurden mit glorifizierenden Phrasen bestückt. Im Zuge der fotografischen Erschließung des „engeren Vaterlandes“ nahm man selbst unscheinbare Kirchen oder Klosterruinen in den Dörfern und Kleinstädten Württembergs, denen bislang keinerlei Beachtung geschenkt worden war, als unschätzbares „Diadem“ oder „Juwel deutscher mittelalterlicher Baukunst“²⁵¹ wahr.

Derartige fotografische Unternehmungen waren von einer patriotischen Heimatverbundenheit geleitet, die nicht nur im reinen Inventarisierungsbestreben seinen Ausdruck fand, sondern auch in textlichen Anmerkungen zu den jeweiligen Fotografien. So fügte Paul Sinner als kurzen Vermerk zur Fotografie der St. Johanniskirche in Gmünd hinzu:

„Es ist der prachtvollste und schönste Thurm im Schwabenlande, unberührt vom Sturm der Zeiten als höchstes und stolzestes Denkmal der Blüte der Stadt Gmünd unter den ihr so sehr zugethanen hohenstaufischen Kaisern.“²⁵²

Eine besondere Vorliebe von Eduard Paulus bestand darin, dem baulichen Erscheinungsbild einer jeden gotischen Kirche eine bestimmte atmosphärische Wirkung bzw. „Ausstrahlung“ zu verleihen, die das Bauwerk charakterisierte. Jede deutsche Stadt verfügte demnach über einen individuellen „Nimbus“: die Stuttgarter Stiftskirche strahlte etwas „dunkelfarbig erfurchtgebietendes“ aus, als „schlicht, kühn und gehaltvoll“, wurden die „gothischen Kirchen in Lübeck“ charakterisiert und beim Anblick des Doms zu Worms glaubte Paulus unter sämtlichen deutschen Domen den „am meisten hühnenhaft trotzig, meerkühnen, wildnordisch germanischen“²⁵³ zu erblicken. Eine Entsprechung zwischen dem altdeutschen Baustil und dem Lebensgeist der germanischen Völker hatte bereits Sulpiz Boisserée – einer der Hauptinitiatoren des Aufbaus des Kölner Doms – in seiner *„Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, Stuttgart 1823“* dargestellt.

„Die Kunst, wenn sie bei einem Volke sich eigenthümlich entwickelt, wird auch immer den ursprünglichen Lebensgeist dieses Volkes athmen, und dies ist gerade bei der Baukunst ganz vorzüglich der Fall.

²⁵¹ Adam, (1841), S. 123

²⁵² Sinner, (1888), Paul, Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, Heft XII., Die Romanischen Kirchen zu Murrhardt, Farnau und Gmünd, Tübingen 1888, St. Johanniskirche

²⁵³ Paulus, (1883), Eduard, Bilder aus Kunst und Alterthum in Deutschland, Stuttgart 1883, S. 117-129

In dieser Hinsicht bietet sich uns zur befriedigenden Erklärung jenes vegetabilisch-architektonischen Charakters, das tiefe Naturgefühl dar, wodurch die germanischen Völker sich von jeher ausgezeichnet haben. Faßt man dies alles zusammen, so wird man es einleuchtend finden, daß diese von der frühesten Lebensart angestammte Lieblingsneigung eines ursprünglichen Wald und Berg bewohnenden Volkes, unter ganz verändernden Umständen in Zeiten der Bildung einen so entscheidenden Einfluß auf seine Baukunst habe ausüben können."²⁵⁴

Die Bilder der Kathedralen oder jene ihrer Ruinen standen für die Sehnsucht nach einer Einheit mit der Natur, die in manchen Beschreibungen von Bauwerken eine starke Affinität zu vegetabilischen Gebilden herstellten.

„Hohe Linden umschatten ihre Westfront und dringen mit ihren grünen Zweigen bis an die prachtvolle Vorhalle. Zwei und siebenzig rohrartige, in der Mitte des Schaftes gewirbelte Säulen tragen hier, zu Bündeln gehäuft, auf herrlichen Blätterkapitälern die drei großen Rippenkreuzgewölbe und die wunderschönen Kleeblätter der großen Arkadenfenster.“²⁵⁵

Die stark gefühlsgeprägte Einstimmung in das Wesen der Gotik sollte jene verlorenen Einsichten zurückbringen, in denen man den Geist der Gegenwart und den Ursprung deutschen Volkstums erkennen wollte.

So schreibt Jakob August Lorent in der Einleitung zum ersten Band seines fotografischen Sammelwerks:

„Zu vorliegendem Werke wurde ich durch die Betrachtungen beseelt, welche die zahlreichen Monumente einer großen, mächtig ringenden Vergangenheit in mir rege machten, jener Monumente, welche in dem Vaterlande der schönsten Blüthe der Ritterschaft, der großen Hohenstaufen, unterlagen.. selbst der gleichgültige Tourist hemmt vor ihnen seine Schritte, um im Geiste bei den Anfängen unserer gegenwärtigen Cultur zu verweilen.“²⁵⁶

Der romantische Grundtenor, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die „Wahrnehmungen aus dem Vaterlande“²⁵⁷ begleitete, strebte weniger nach persönlicher Erfüllung, sondern versuchte jenes „liebevolle Bild altdeutschen Lebens“²⁵⁸ wiederherzustellen, das im Zuge der fortschreitenden Industrialisierung eine immer stärkere emotionale Positionierung erfuhr.

²⁵⁴ Boisserée, (1823), Sulpiz, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, Stuttgart 1823, S. 41 f.

²⁵⁵ Paulus, (1873), S. 5

²⁵⁶ Lorent, (1866), Einleitung

²⁵⁷ Zoller, (1834), August, Bilder aus Schwaben, Stuttgart 1834, Vorwort

²⁵⁸ Stern, (1878), Adolf, Hauffs Werke, Illustrierte Ausgabe, 3. Band, Berlin 1878, Einführung

Gemeinsam mit den Sagen, Märchen sowie Heldenepen²⁵⁹ (Abbildung Mörike) verkörperten vor allem die Burganlagen des Mittelalters, deren „Trümmer“ den Betrachter „mit stärkster Sehnsucht“²⁶⁰ erfüllten (Abbildungen 93-95), Geist und Wesen der Württemberger,.

„Als ich um fünf Uhr aus einem kleinen Schlummer erwachte, schaute uns zur linken Seite der Rechberg und der Hohenstaufen ernst und traurig durch den Nebel entgegen... der Anblick des alten Staufen erregte in mir ein ganz eigenes Gefühl. Ich kannte dies Thal, hauptsächlich aus dem Kupferstich von Raumers Geschichte der Hohenstaufen... damals träumte ich mir die alten Ritter hinzu, wie sie mit fliegendem Banner in's Thal zogen. Heute baute ich im Geiste die kleine Ruine dort oben zur stattlichen Burg aus, und versetzte mich in die Zeit zurück, wo die Herren des Hohenstaufen noch keine Blätter in der Weltgeschichte ausfüllten.“²⁶¹

Gustav Schwab griff erstmals das Landschaftsbild der Schwäbischen Alb als historischen Hintergrund für die Szenen der württembergischen Geschichte und der „mahlerischen Erscheinung“²⁶² seiner mittelalterlichen Baudenkmäler auf. In seinem Werk *Die Neckarseite der Schwäbischen Alb mit Andeutungen über die Donauseite, eingestreuten Romanzen und anderen Zutaten, Stuttgart 1823'* rief er die romantische Sehnsucht nach einem restaurierten Mittelalter wach und begeisterte damit nicht nur den württembergischen Hof, sondern baute im wesentlichen einen Identifikations-raum des „engeren Vaterlandes“ auf. Schwabs erstmals 1837 erschienenen *Wanderungen durch Schwaben'* zählen zu den beliebtesten Landesbeschreibungen Württembergs im 19. Jahrhundert, illustriert mit Stahlstichansichten der wichtigsten Städte, Burgen und Klöster.

²⁵⁹ Lewald, (1845), August, Deutsche Volks-Sagen, Für die erwachsene Jugend bearbeitet, Stuttgart 1845; Schönmuht, (1850), Ottmar F. H., Gregorius auf dem Stein. Eine wunderbare und rührende Historie. Von neuem an's Licht gestellt, Reutlingen 1850; Mönnich, (1852), Berthold Wilhelm, Nibelungen- und Kudrun-Lieder für Schulen ausgewählt nebst Formenlehre, Wörterbuch und einigen Gothischen und Althochdeutschen Sprachproben, Stuttgart 1852; Kurz, (1855), Hermann, Der Sonnenwirth, Schwäbische Volksgeschichten aus dem vorigen Jahrhundert, Frankfurt 1855; Kugler, (1865), Bernhard, Ulrich - Herzog zu Wirtemberg, Stuttgart 1865; Höfer, (1865), Edmund, Erzählende Schriften, Stuttgart 1865; Klaiber, (1870), Julius, Die Frauen der deutschen Heldensage, Stuttgart 1870; Mörike, (1873), Eduard, Die Historie von der schönen Lau, Stuttgart 1873; Nick, (1875), Friedrich, Stuttgarter Chronik und Sagenbuch. Eine Sammlung denkwürdiger Begebenheiten, Geschichten und sagen der Stadt Stuttgart und Gemarkung, Stuttgart 1875

²⁶⁰ Paulus, (1887), Eduard, Aus Schwaben, Stuttgart 1887, S. 98

²⁶¹ Hackländer, (1842), Friedrich Wilhelm, Daguerreotypien, Aufgenommen während einer Reise in den Orient in den Jahren 1840-1841, Stuttgart 1842, 1. Band, S. 4 f.

²⁶² Schwab, (1823), Gustav, Die Neckarseite der Schwäbischen Alb mit Andeutungen über die Donauseite, eingestreuten Romanzen und anderen Zutaten, Stuttgart 1823, S. 65

„Von Burg zu Burg des heimischen Gebirges hat Gustav Schwab sein Horn ertönen lassen. Aus dem verschütteten Mauerwerk ließ er den Sagenkreis alter Zeit aufsteigen... Darum sei Dank dem Hüter der Schätze“²⁶³

Ausgehend von den Romanen Walter Scotts knüpfte auch Wilhelm Hauff in seinen Werken an jene „patriotische Regung, welche ihn zu einer denkwürdigen Epoche der deutschen und insbesondere der heimatlichen Württembergischen Geschichte führte“²⁶⁴ und die mittelalterlichen Baudenkmäler Württembergs und ihre Herrscherfamilien als Schlüssel für das Verständnis von Geschichte und Kultur sowie der eigenen Lebenswelt betrachtete.

„Auch Wilhelm Hauff, der bekannte neue Novellist aus Schwaben, hat in seinem Roman *Lichtenstein*, eine romantische Sage aus der Württembergischen Geschichte, in drey Theilen, Stuttgart bey Franckh, 1826 der Manier Walter Scotts gehuldigt. Dieser junge Mann gibt das Beispiel einer literarischen Seelenwanderung.“²⁶⁵

Hauffs Ritterroman ‚*Lichtenstein*‘ berief sich auf eine Episode der Württembergischen Geschichte, die als wesentliche ritterliche Tugend die Treue der Untertanen zum Landesherrn beschwor. Zudem fügte sich mit dem Interesse am mittelalterlichen Ritterwesen der Adelsbegriff als „ritterlicher Geist“²⁶⁶ ideologisch fest in das Grundverständnis von Vaterland ein.

Der Blick auf die mittelalterlichen Ursprünge des Adels definierte diesen als einen zentralen Ordnungsbegriff für das 19. Jahrhundert, kräftigte die alte Doktrin des Gottesgnadentums und lieferte ferner mit der Auffassung von „Ehrfurcht“ und „Beständigkeit des Alten“ die metaphorische Basis, die bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck kam:

„Mit einer Mischung von Erstaunen und Ehrfurcht stehen wir vor den Ruinen eines alten Felsenschlosses, weil sie den Strom der Zeit Jahrhunderte lang widerstanden. Mit eben diesem Gefühl betrachten wir einen alten Eichenbaum... der Stamm ist vielleicht zur Hälfte abgestorben, aber ertreibt noch immer neue Zweige.“

²⁶³ Lorent, (1866), S. 71 f.

²⁶⁴ Stern, (1878), Einführung

²⁶⁵ Menzel, (1826), Wolfgang, Romane, in: Literatur-Blatt, Nr. 82, Beilage zum Morgenblatt, 13. Oktober 1826

²⁶⁶ Sainte-Pelaye, (1786-1791), Jean Baptiste de la Curne de, Das Ritterwesen des Mittelalters nach seiner politischen und militärischen Verfassung. Übersetzt und kommentiert von Johann Ludwig Kübler, 3 Bände, Nürnberg 1786-1791

de LaMotte-Fouqué (1819), Friedrich, Perthes, Friedrich, Etwas über den deutschen Adel, über Ritter-Sinn und Militair-Ehre in Briefen von Friedrich de LaMotte-Fouqué und Friedrich Perthes, Hamburg 1819

Moltke, (1830), Magnus von, Ueber den Adel und dessen Verhältniß zum Bürgerstande, Hamburg 1830

Und sollten wir um der dürren Reiser willen, die hin und wieder zwischen den grünen Ästen sich unnütz brüsten, den ganzen Baum verachten?

Ein solcher Eichenbaum ist der edle Menschenstamm, der im grauen Nebel der Vorzeit aufschoss, jedem Sturm und Ungewitter widerstand, vielleicht von manchem Blitz getroffen, doch nie zerschmettert wurde. Wer mag ein heimliches, unbegreifliches Gefühl der Ehrfurcht ihm versagen?

Neuer Adel ist das Werk des Fürsten, alter Adel nur das Werk der Zeit. Jener gebiert öfter Talente, dieser öfter Seelengröße.“²⁶⁷

Graf Wilhelm von Württemberg (1810-1869) – Vetter des württembergischen Königs Wilhelm I., Mitbegründer und Förderer des *Württembergischen Altertumsvereins* (1843), des *Deutschen Geschichts- und Altertumsvereins* und *Vereins für Vaterländische Naturkunde* im Jahr 1844 – verfolgte in den 1830er Jahren im Sinne der romantischen Tradition den Aufbau der Ritterburg Lichtenstein „im edelsten Style des vergangenen Mittelalters... welche an Kühnheit der Lage, Festigkeit der Bauart, deutscher Bequemlichkeit des Innern, gepaart mit einfacher, edler Schönheit, das Schloß Eberstein und selbst das berühmte Hohenschwangau übertreffen sollte.“²⁶⁸

Wesentliches Ausgangsbild für den Promotor des Historismus im Königreich Württemberg war die im Roman dargelegte malerische Beschreibung der Burg.

„War ihm schon in der Nacht, beim ungewissen Schein des Mondes und in der Gemütsstimmung, die ihm nicht zum aufmerksamen Beobachter machte, die kühne Bauart dieser Burg aufgefallen... wie ein kolossaler Münsterturm steigt aus dem tiefen Alpenthal ein schöner Felsen, frei und kühn hervor... wie das Nest eines Vogels auf dem nächsten Wipfel einer Eiche oder auf den kühnen Zinnen eines Turms gebaut, hing das Schlößchen auf dem Felsen.“²⁶⁹

Metaphorische Wendungen wie „Münsterturm“, „Felsen“, „Wipfel einer Eiche“ bekräftigten den Einklang und die Beständigkeit von Architektur und Natur. „Wilde Felsen, brausende Wasserfälle, dunkle Höhlen und Hütten über Abgründen“²⁷⁰ wurden bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Träger national-romantischer Stimmungen aufgegriffen.

²⁶⁷ Kotzebue, (1792), August von, Vom Adel. Bruchstück eines grösseren historisch-philosophischen Werks über Ehre und Schande, Ruhm und Nachruhm, aller Völker, aller Jahrhunderte, Leipzig 1792, S. 140 f.

²⁶⁸ Gratianus, (1844), Carl Christian, Die Ritterburg Lichtenstein. Landsitz Seiner Erlaucht des Grafen Wilhelm von Württemberg. Vergangenheit und Gegenwart, Tübingen 1844, S. 71

²⁶⁹ Stern, (1878), S. 211 f.

²⁷⁰ Hirschfeld, (1785), Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Band V, Leipzig 1785, S. 265

In Anbetracht der „Ehrfurcht, welche die alten Deutschen für ihre geweihten Wälder“²⁷¹ entgegenbrachten, da die Eichenhaine als „Tempel der Natur“²⁷² verehrt wurden, kam insbesondere der Eiche die Bedeutung eines Ikonogramms des Germanischen zu.

Der Architekt, Maler, Bildhauer und Kunstschriftsteller Carl Alexander Heideloff (1789-1865) – ein Schüler von Dannecker, Scheffauer und Thouret, seit 1822 ‚Königlich Bayerischer Conservator mittelalterlicher Baudenkmale zu Nürnberg‘ und Verfechter der Erneuerung altdeutscher Baukunst und der Stilreinheit bei der Restaurierung der Nürnberger Kirchen, des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd, der Heilig-Kreuz-Kirche in Rottweil sowie der Stiftskirche in Stuttgart – wurde von Graf Wilhelm mit dem Entwurf des Bauwerks betraut.

„...es gebührt Euer Erlaucht der unverwelkliche Kranz des Ruhms, auf vaterländischem Boden das erste und nachahmungswürdige Beispiel der Erhaltung des erhabenen Styls altdeutscher Baukunst, den ersten sprechendsten Beweis der Achtung vor den Überresten einer kräftigen deutschen Vorzeit beurkundet zu haben.“²⁷³

Heideloff, der wie Hermann Fürst von Pückler-Muskau²⁷⁴ die „stilreine“ Wiederherstellung des Schlosses im Sinne einer Neubelebung der mittelalterlichen Bauhütte enthusiastisch begrüßte, beschrieb in einem an den Grafen Wilhelm von Württemberg gerichteten Brief seine besondere Verbundenheit zu diesem Ort und Bauwerk aus der Jugendzeit.

„Mir, dem Württemberger, der ich auf dem herrlichen Schloß Lichtenstein so viele schöne Tage meiner Jugend verlebte und aus dem wie im Adlernest auf dem kegelförmigen, scharfen Felsen des tief aufgerissenen Albthals so malerisch gelegenen Schloßchens meine Blicke, wie hingezaubert in das wundervolle Thal heftete, welches zu den größten Schönheiten der Alb gehört, den ersten und bleibenden Eindruck in mir aufnahm.“²⁷⁵

Heideloff gelang die Synthese eines romantischen Geschichtsbildes mit einer Architektur, die der tiefgreifenden „romantischen Ehrfurcht vor dem Alten“²⁷⁶ gerecht wurde.

²⁷¹ ibid., Band II, Leipzig 1780, S. 61

²⁷² ibid., Band I, Leipzig 1779, S. 220

²⁷³ HstA Stuttgart GU BÜ8

²⁷⁴ Assing-Grimelli, (1875), Ludmilla (Hrsg.), Hermann Fürst von Pückler-Muskau, Briefwechsel und Tagebücher, Berlin 1875, S. 339

²⁷⁵ HstA Stuttgart GU BÜ8

²⁷⁶ Pückler-Muskau, (1834), Hermann Fürst von, Andeutungen über Landschaftsmalerei, Stuttgart 1834, S. 39

Sowohl in der Fotografie als auch in der graphischen Darstellung ist die Burg Lichtenstein vor allem aus der Hauff'schen Perspektive wahrgenommen worden, die das Einssein mit dem Felsmassiv, die Erhabenheit und allgegenwärtige Zeichenhaftigkeit des Bauwerks durch seine pittoreske Lage und den Panoramablick auf die Hochfläche der Albregion thematisiert (Abbildung 96).

Die Fotografen bevorzugten dabei zwei Standpunkte: den Blick auf die Burg von der Untersicht aus oder die Ansicht, die von der selben Höhenlage aus erfolgte mit dem Blick in die Talebene (Abbildungen 97 und 99).

„... aus den gothischen Fenstern des Saales, schweift der Blick ungehemmt über das waldreiche Gebirg und das bunte Thal.. und der gewaltige runde Thurm steigt immer höher empor, mit dem Vorsatz, nicht eher inne zu halten, als bis er der Blick auf die befirnten Alpen errungen hat.“²⁷⁷

Angeregt durch das Werk von Hauff und der Reiseliteratur gehörte Lichtenstein zu einem beliebten Ausflugsziel. Vom Norweger Knud Knudsen, der sich 1862 zu Studienzwecken in Stuttgart aufhielt, existiert ein Stereoskopbild der Burg (Abbildung 97).

Gemeinsam mit der Nebelhöhle bildete das Schloss Lichtenstein einen Identifikationspunkt der württembergischen Geschichte und einen Ort der historischen Mystifikation, die mit dem Nebelhöhlenfest an Pfingsten einen rituellen Höhepunkt erfuhr.

Die Wahrnehmung der monumentalen Burganlage Hohenzollern, die auf Ruinen einer mittelalterlichen Burg errichtet wurde, ist eng mit der Kapitulation Napoleons III. nach der Schlacht von Sedan im September 1870 verbunden, die den Ausgangspunkt für die Proklamation des deutschen Kaiserreichs am 18. Januar 1871 unter preußischer Führung bildete.

„...man hat ihn, man hat ihn! Napoleon bei Sedan gefangen... nun danket Alle Gott, Mit Herzen, Mund und Händen.“²⁷⁸

Der militärische Sieg wurde mit einer Triumpharchitektur gefeiert. Tübingen errichtete am 27. Juni 1871 einen Triumphbogen vor der Neckarbrücke. Vom Siegestor in Stuttgart fertigte Johann Bleibel eine Fotografie im Cabinet-Format an und vertrieb diese als Karte zum Gedenken an den Sedan-Tag und zur Feier des deutschen Nationaltriumphes (Abbildungen 100 und 101).

²⁷⁷ Schwäbische Chronik, 22. August 1840, S. 913

²⁷⁸ Paulus, (1873), S. 164

Das für die Gefallenen errichtete Krieger-Denkmal auf dem Fangelsbach-Friedhof erschien als Postkarte (Abbildung 102).

Im Jahr der Proklamation Wilhelms I. zum Kaiser des Deutschen Reiches erstellte das Berliner Atelier Pflaume & Co. auf Grundlage eines Portraits des Königs verschiedene Montagen im Visitenkartenformat, die Wilhelm mit Varianten der kaiserlichen Krone zeigten, obgleich kein Krönungsritual stattgefunden hatte (Abbildung 103). Derartige fotografische Umsetzungen sollten die Popularisierung des Monarchen forcieren, die propagandistische Wirkung sichern und historische Wunschbilder generieren. Diese Popularisierung Wilhelms I. mit dem Ziel, den in Württemberg weit verbreiteten Partikularismus aufzulösen, erstrebte Wolfgang Menzel – Leiter des Cotta'schen Literaturblatts in Stuttgart und Befürworter eines einheitlichen Deutschlands unter Preußischer Führung – mit seiner 1870 herausgegebenen Schrift *„Was hat Preußen für Deutschland geleistet?“*²⁷⁹. Der Stuttgarter Dichter Berthold Auerbach brachte 1871 in seinem vaterländischen Familienroman *„Waldfried“*²⁸⁰ seine Zustimmung zur Reichsgründung begeistert zum Ausdruck. Zum Anlass der Proklamation gab die Stuttgarter Illustrierte *„Über Land und Meer“* im Juni 1871 die *„Kaiser-Nummer“* (Abbildung 104) heraus, die die kaiserlichen Insignien aufgriff und mit der vaterländischen Hymne *„An Deutschland“* eine neue Ära mit der Devise „... mit Gott für König und Vaterland, für Kaiser und Reich“ ankündigte:

„Nun wirf hinweg den Witwenschleier!
Nun gürt dich zur Hochzeitsfeier
O Deutschland, hohe Siegerin!
Die du mit Klagen und Entsagen,
Durch vier und sechzig Jahr getragen,
Die Zeit der Trauer ist dahin...“

Auf dem Lichtenberg mit den Blick auf Hohenzollern und Hohenstaufen pflanzte man eine Kaisereiche und eine Friedenslinde. Vor allem der Burg Hohenzollern kam eine große politisch-symbolische Aufmerksamkeit zu, da das Kaisergeschlecht der Hohenzollern in enger Verbindung mit der Hoffnung auf Schutz vor Krieg in Verbindung stand; zudem war die Burg ein signifikantes Zeichen für die Entwicklung des neuen deutschen Kaiserreiches. Sinners fotografische Ansicht der Burg diente als Vorbild für den Holzschnitt in der *Kaiser-Nummer* der Illustrierten.

²⁷⁹ Menzel, (1870), Wolfgang, Was hat Preußen für Deutschland geleistet, Stuttgart 1870

²⁸⁰ Auerbach, (1874), Berthold, Waldfried, 3 Bände, Stuttgart 1874

Er inszenierte die Burganlage als Verkörperung des dynastischen Stammsitzes der preußischen Könige und Kaiser im Kulturraum Schwaben unter dramatischen Wolkenformationen und lässt die Architektur als solitäres Bollwerk in pathetischer Mittelachse über einem Waldgürtel erscheinen (Abbildungen 105 und 106):

„Die Zollernburg in Schwaben, Von Alters ruhmbehaftet, Vor jeder Burg erhaben im deutschen Vaterland, Sie grüßt aus blauer Ferne, Sie hält die Wacht am Rhein, Sie blinkt gleich einem Sterne in's Elsaß tief hinein, Es wuchs aus ihren Mauern der Stamm des alten Fritz, Er soll gleich ihnen dauern auf Deutschlands Kaisersitz, Ein Hoch auf Wilhelm" Siege, Ein Hoch dem deutschen Heer, Und auch der Heldenwiege vom Felsen bis zum Meer.“

Eine andere Zeichnung in derselben Ausgabe vereinigt vaterländische Attribute wie den gotischen Spitzbogen als rahmendes Fenstermotiv, das den Blick auf die Wacht am Rhein in einer Vollmondnacht freigibt einschließlich der obligatorischen Burgruine im Hintergrund und eines „fest und treu“ stehenden Soldaten, der einen wachsamten Blick auf „den bösen Nachbarn“²⁸¹ richtet. (Abbildung 107).

Der Holzstich über die „Wacht am Rhein“ hat eine deutliche Affinität zu einem Holzstich, der die „Wacht über Strassburg“ illustriert und der nach der Kapitulation von Straßburg in einer früheren Ausgabe der Illustrierten *Über Land und Meer* erschien. Als Vorlage diente die Fotografie ‚Strassbourg. Vom Steintor aus, am Tage nach der Kapitulation 28. September 1870‘ von Paul Sinner, der den deutschen Sieg im Elsass dokumentiert hatte.

Indem der Xylograph den rechts stehenden Soldaten im Vordergrundmotiv wegließ, bekräftigte er die Mittelachse und betonte zudem das axiale Blickfeld zum Münster, das im Holzstich – analog dem statuarisch platzierten Soldaten – am markantesten hervorgehoben wurde.

Das Münster tritt sowohl in der Fotografie Sanners als auch im Holzstich als ein unbeschädigtes Signet auf (Abbildungen 108 und 109). Es verweist auf das Recht des neuen Reichs auf Straßburg bzw. auf das Elsass – ein Anspruch, den sich die Veteranen- und Kriegervereine Tübingens (1872) oder Schwäbisch Halls (1873)²⁸² auf ihre partikularistisch selbstbewussten Fahnen eingeschrieben hatten (Abbildung 110).

²⁸¹ *Über Land und Meer*, (1871), Kaiser-Nummer, XXVI. Band, No. 36, Stuttgart Juni 1871, S. 9-16

²⁸² Fahne des Kriegervereins Schwäbisch Hall, 1873, Seide bestickt; 111x138 cm, Hällisch-Fränkisches Museum, Inv. Nr. 91/77-2



Abb.1 Die Walhalla mit der Fernsicht gegen Regensburg
Lithographie nach dem Gemälde von Leo von Klenze, München 1830

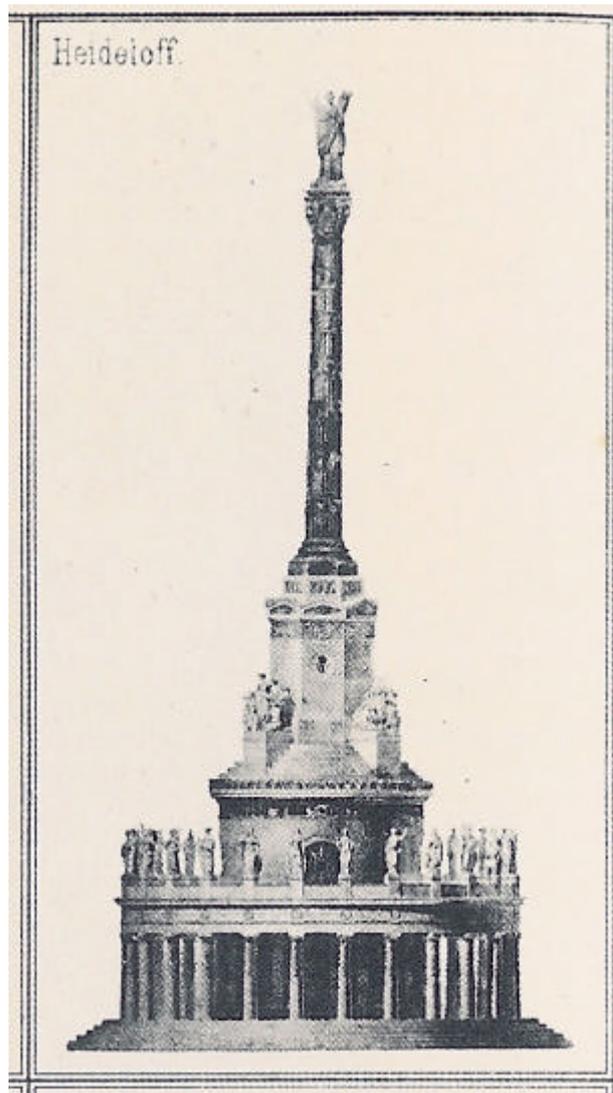


Abb.2
Carl Alexander Heideloff,
Wettbewerbsentwurf zur
Jubiläumssäule in Stuttgart,
Lithographie, 1841

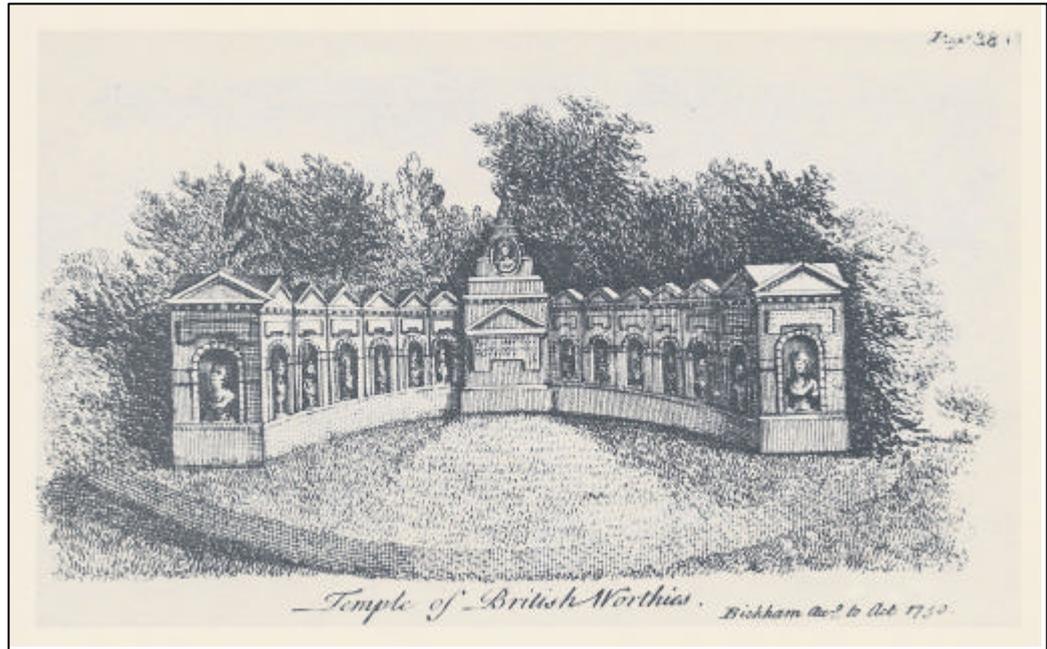


Abb.3 Temple of British Worthies, Stowe, um 1734

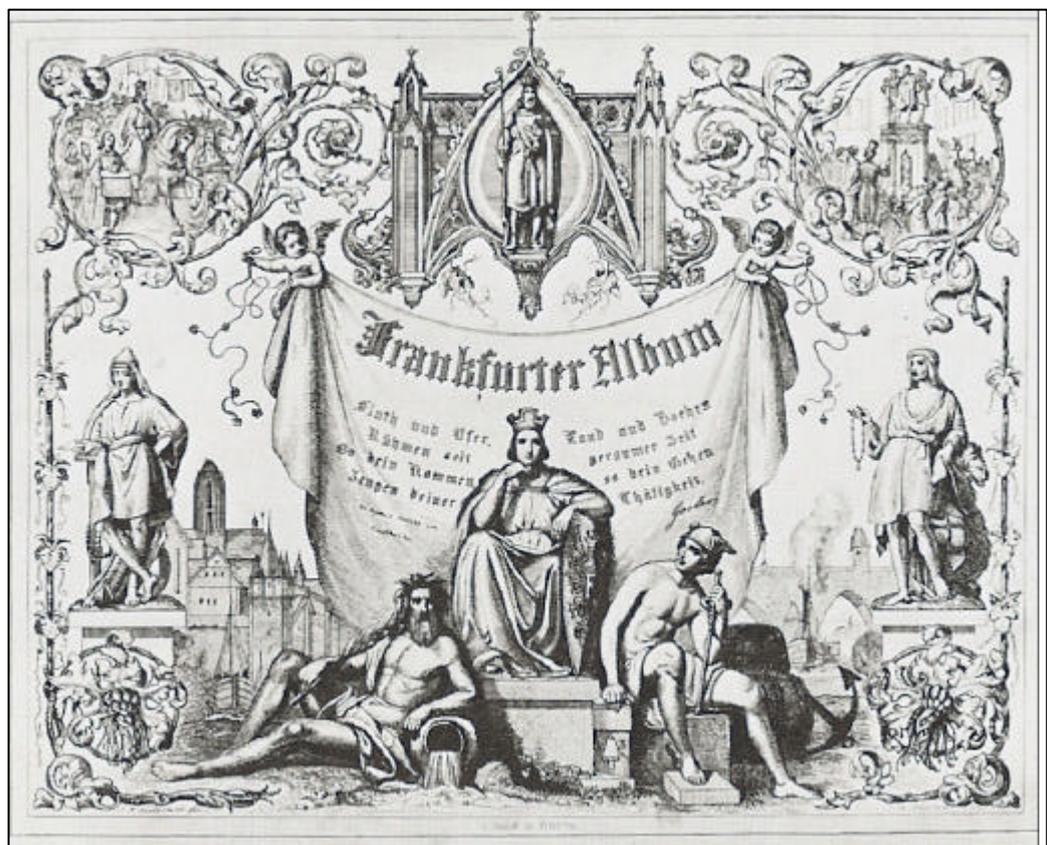


Abb.4 Titelblatt zum Frankfurter Album, Carl Jügel Verlag, Frankfurt 1845



Abb.5 Deutsches Kunstblatt, No. 41, Oktober 1850

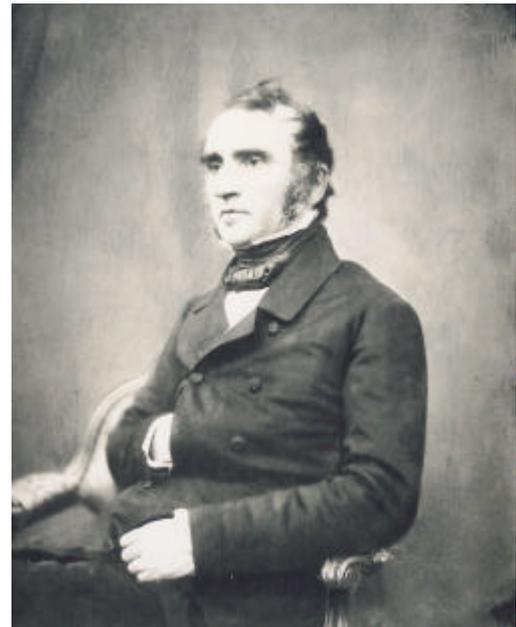


Abb.6 Biow, Porträt Alexander von Humboldt, 1847

Abb.7 Alois Löcherer, Justus von Liebig, München um 1853



Abb.8 Franz Hanfstaengl, Dr. Gustav Scheve, München 1857



Abb.9 Georg Friedrich Brandseph, Kronprinz Karl von Württemberg, Stuttgart um 1859

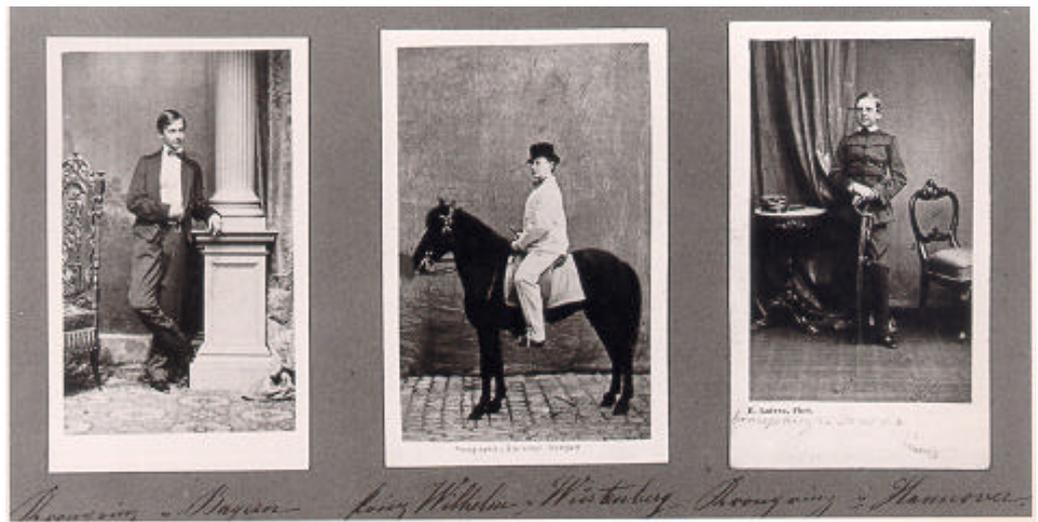


Abb.10 Joseph Albert, Kronprinz Ludwig von Bayern, München 1861
 Georg Friedrich Brandseph, Prinz Wilhelm von Württemberg, Stuttgart um 1861
 E. Lulvers, Hermann Oppermann, Kronprinz Ernst August von Hannover, Hannover um 1860

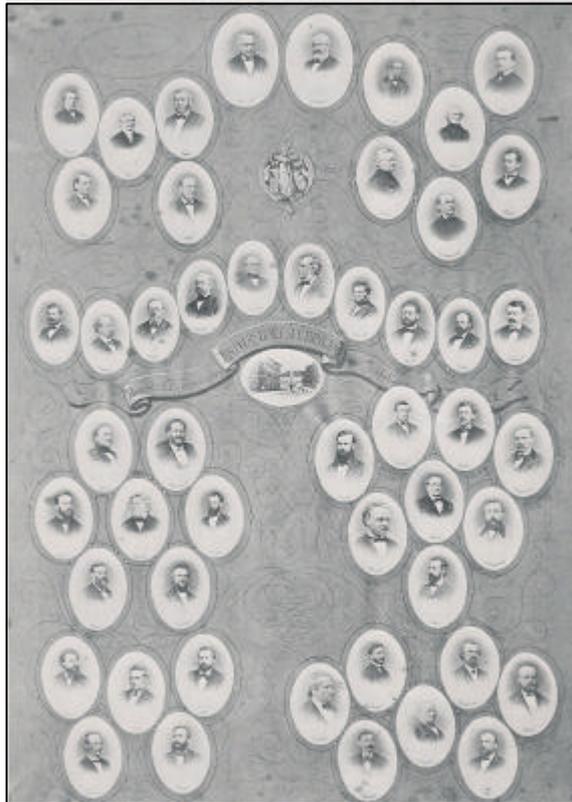


Abb.11 Die ord. Professoren der Universität Tübingen, Tübingen 1877



Abb.12 Adolphe-Eugène Disdéri, Verschiedene Tänzer und Tänzerinnen der Pariser Oper, um 1861



Abb.13 Paul Sinner, Karl Joseph Hefele, Bischof von Rottenburg, 1871



Abb.14 Fritz Kriehuber, Holzstich nach der Fotografie von Paul Sinner

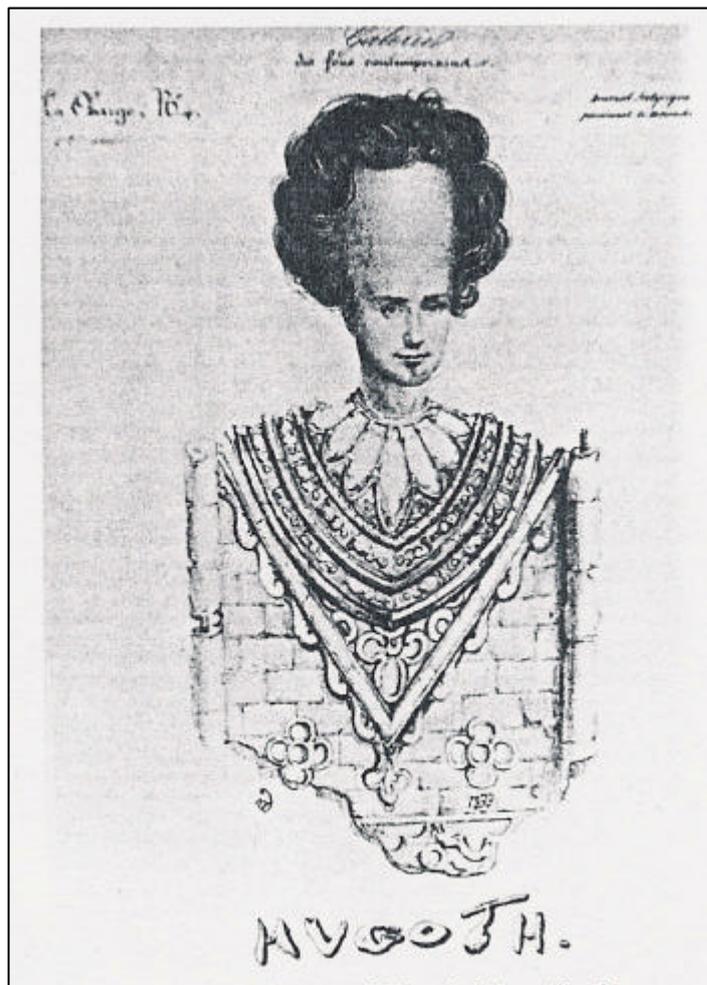


Abb.15 Pétrus Borel, HUGOTH, Paris 1833



Abb.16 Henri Le Secq,
Kathedrale von Chartres,
Nordportal, 1852



Abb.17 Henri Le Secq,
Notre-Dame Paris, Sainte-
Anne-Portal, um 1850



Abb.18 Die Tübinger Königsgesellschaft Roigel, Tübingen um 1860



Abb.19 Militär- und Gesangsverein Sulzdorf, Schwäbisch Hall 1898



Abb.20 Brenz-Festspiel, Fotografie von Hermann Linke, Brenz 1898



Abb.21 Claude-Marie Ferrier, Nave and north Transept, Crystal Palace, London 1851



Abb.22 Eberhard Emminger, Stuttgart von der Südseite, 1834



Abb.23 Hermann Friedrich Brandseph, Ansicht von Stuttgart von der Neuen Weinsteige aus, Albuminpapier-Abzug, Stuttgart um 1884

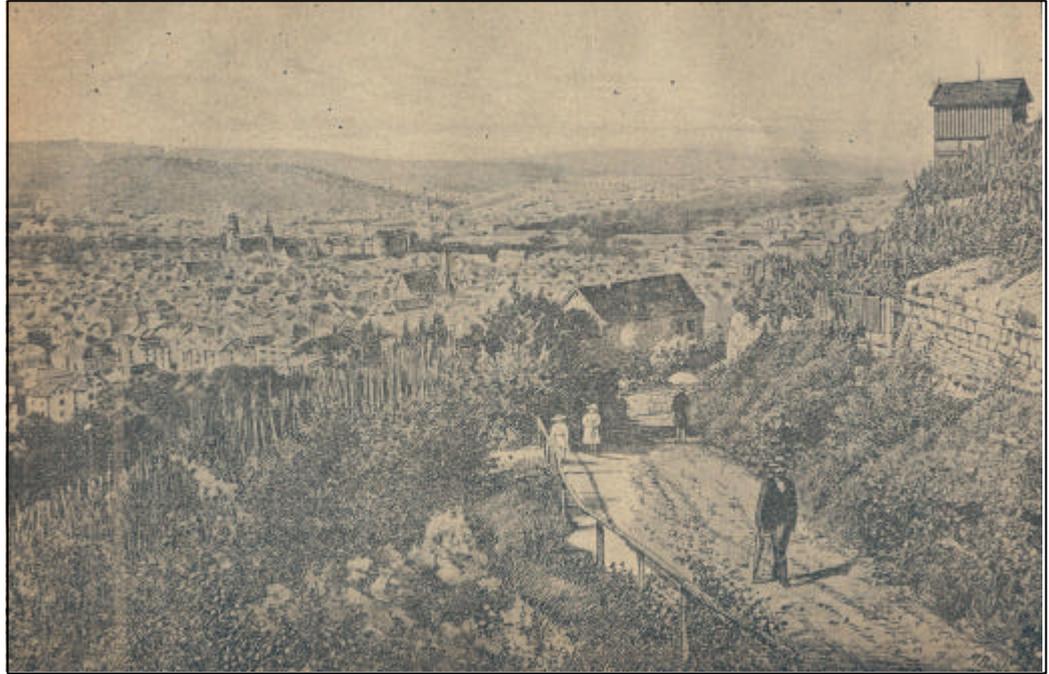


Abb.24 Ansicht von Stuttgart von der Neuen Weinsteige aus, Stuttgart 1891

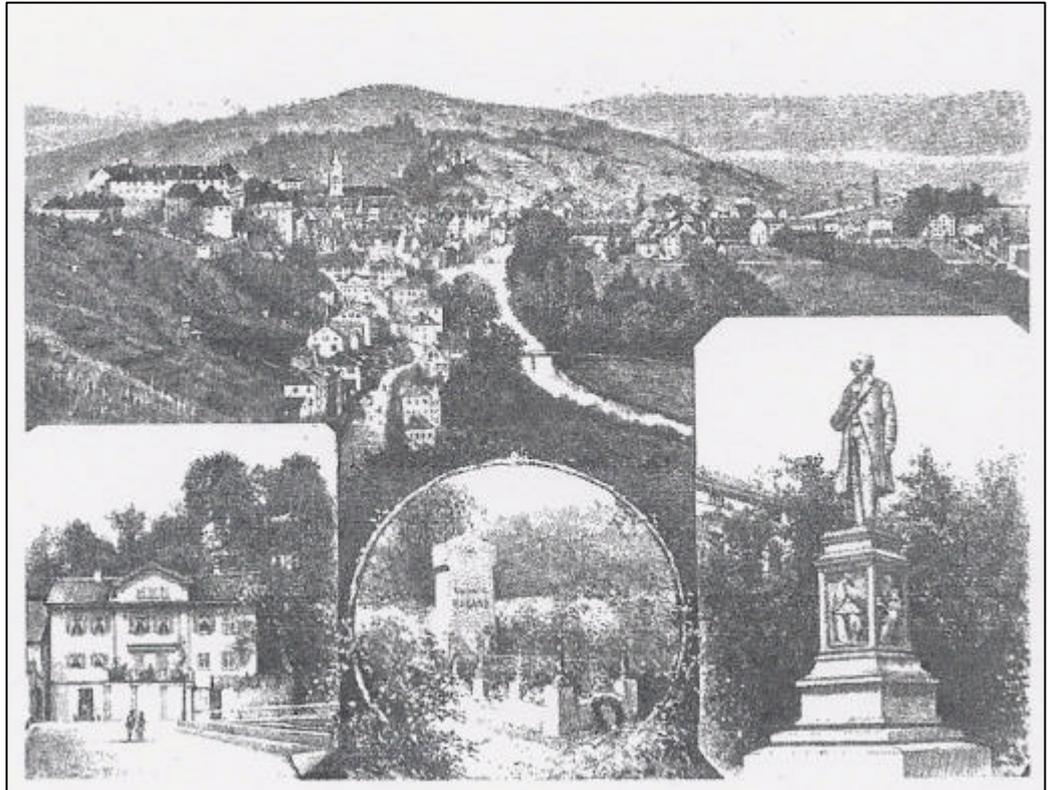


Abb.25 ‚Die Geburtsstadt Ludwigs Uhlands‘, Holzstich nach Aufnahmen von Paul Sinner

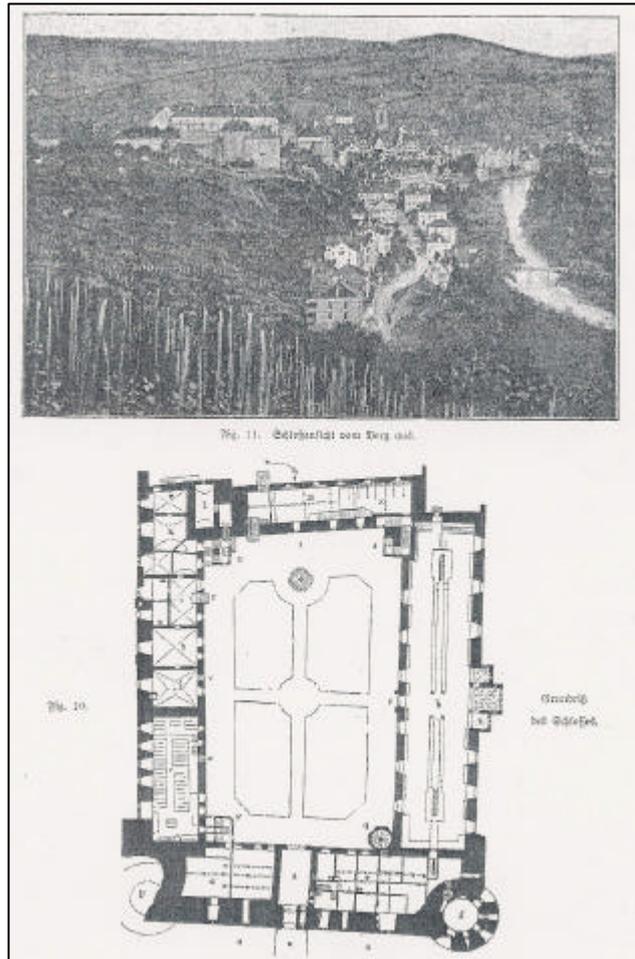


Abb.26 Tübingen,
Schlossansicht vom Berg
aus und Schlossgrundriss,
Stuttgart 1889



Abb.27 Anonym, Schlossplatz vom Turm der Stiftskirche aus, Stuttgart um
1863

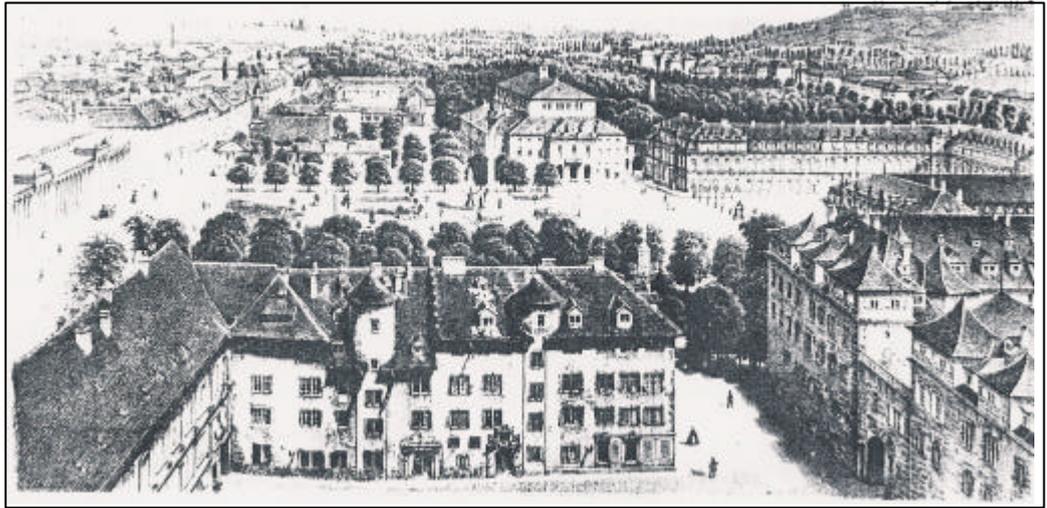


Abb.28 C. Schacher, Schlossplatz vom Turm der Stiftskirche aus, Lithographie um 1863



Abb.29 Anonym, Altes Schloss, Albuminpapier, Stuttgart 1863



Abb.30 Anonym, Blick vom Turm der Stiftskirche auf die obere Königstraße, Albuminpapier, Stuttgart um 1862

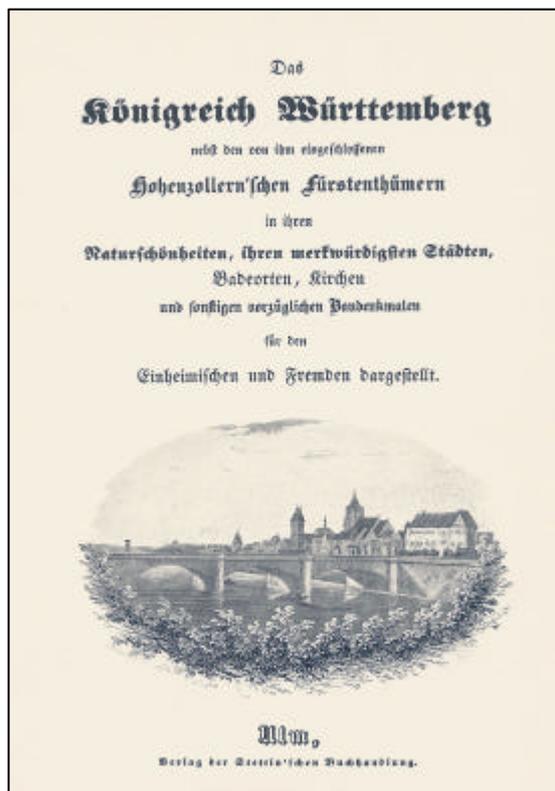


Abb.31 Titelseite 'Das Königreich Württemberg', Ulm 1841

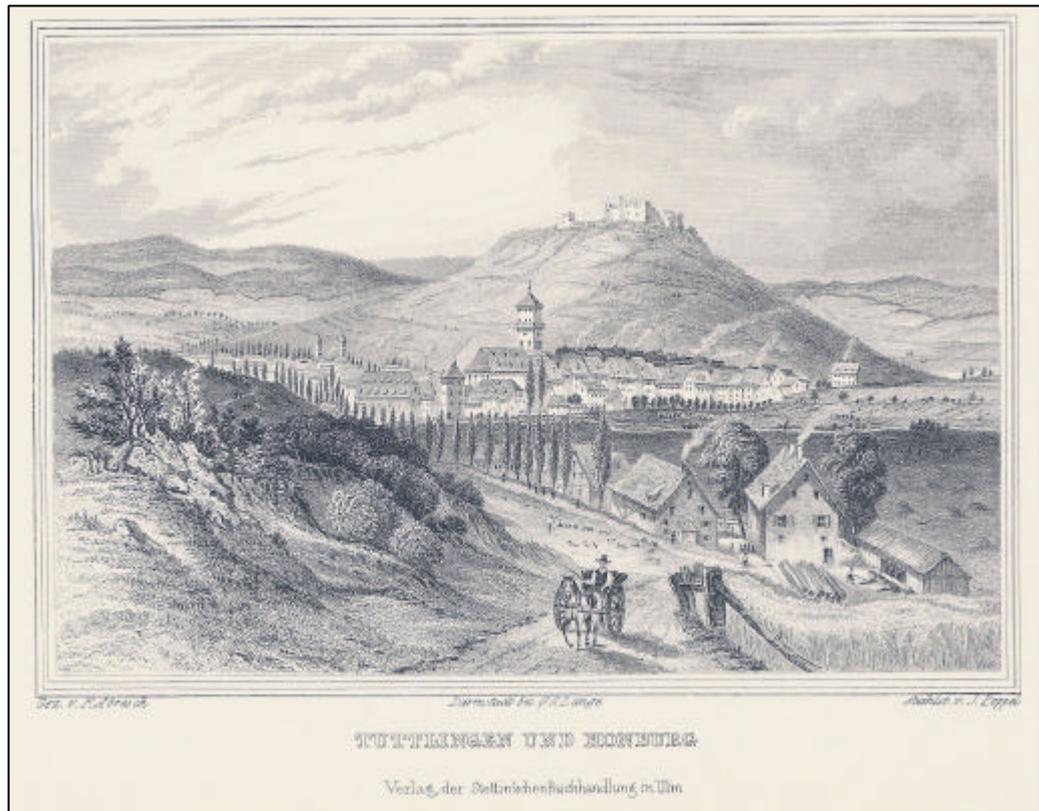


Abb.32 J. Poppel, Tuttlingen und Homburg, Stahlstich, Ulm 1841



Abb.33 E. Willmann, Blaubeuren, Stahlstich, Ulm 1841

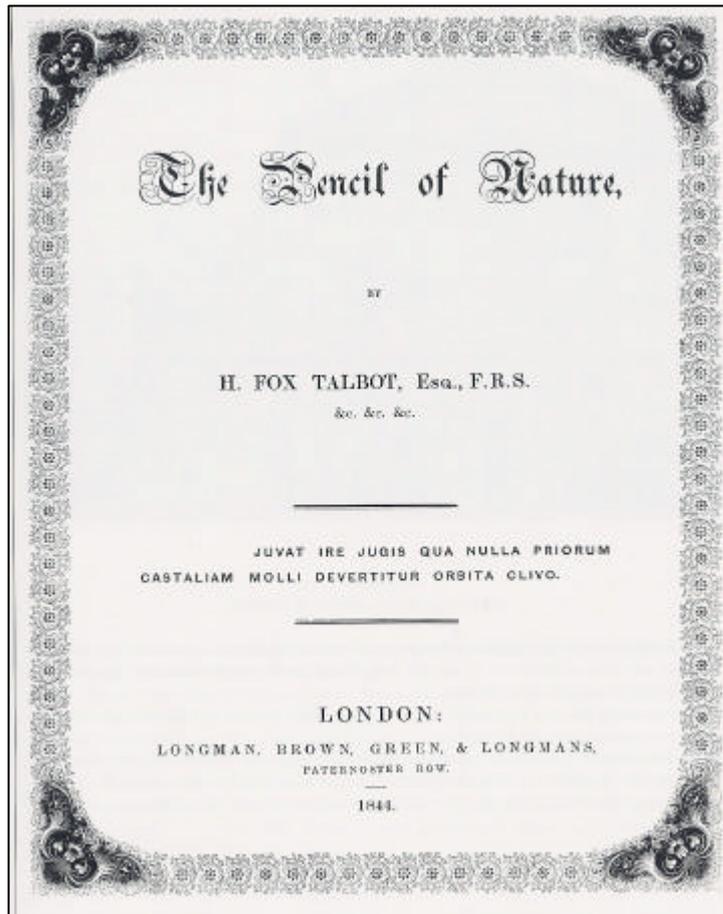


Abb.34 Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature, London 1844



Abb.35 Henry Fox Talbot, The ladder, London 1844

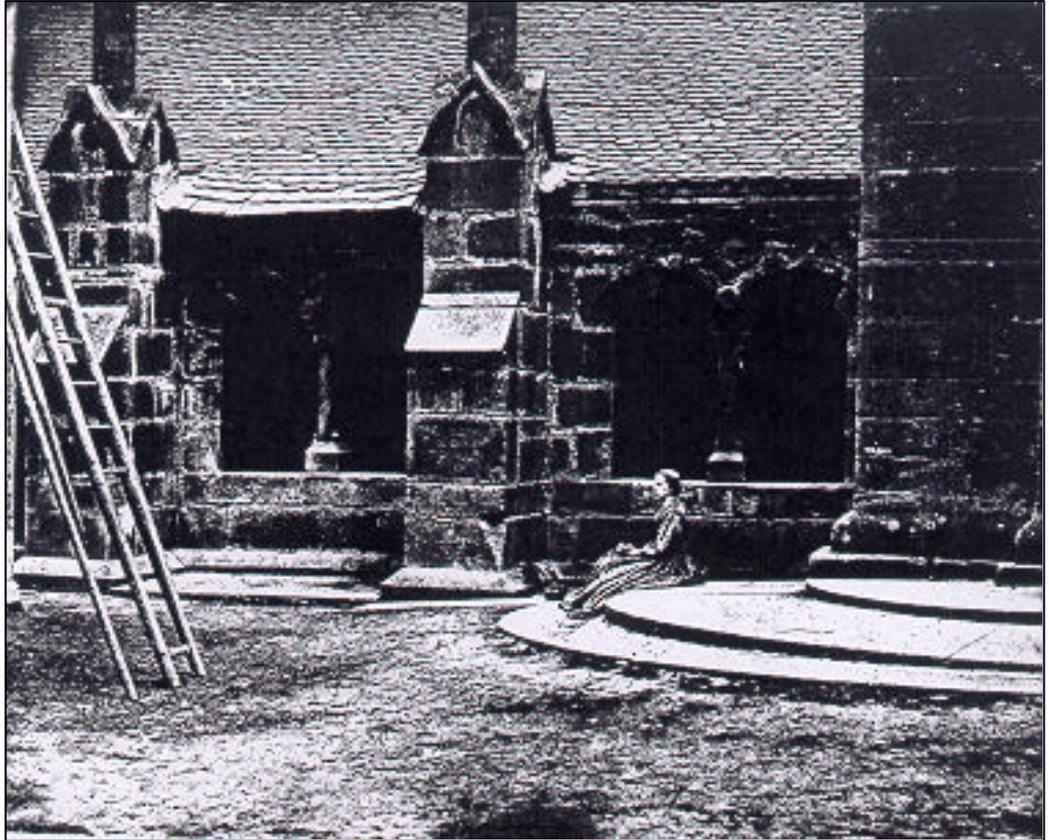


Abb.36 Jakob August Lorent, Maulbronn, Gang neben dem Paradies, Mannheim 1866

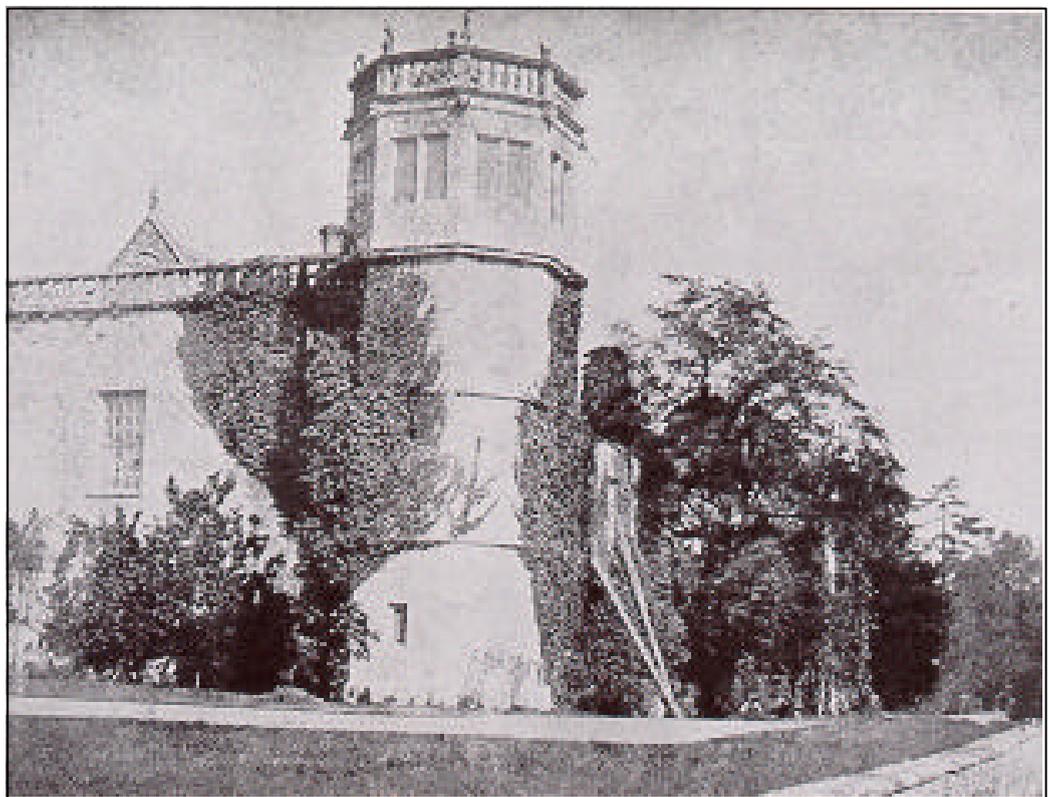


Abb.37 Henry Fox Talbot, The Tower of Lacock Abbey, London 1844



Abb.38 Jakob August Lorent, Maulbronn, Der Faust- oder Lustturm, Mannheim 1866



Abb.39 Jakob August Lorent, Hirschau, Ruine des Kreuzganges, Mannheim 1866



Abb.40 Kloster-Ruinen von Hirsau, Stuttgart 1886



Abb.41 Henry Fox Talbot, Cloisters of Lacock Abbey, London 1844

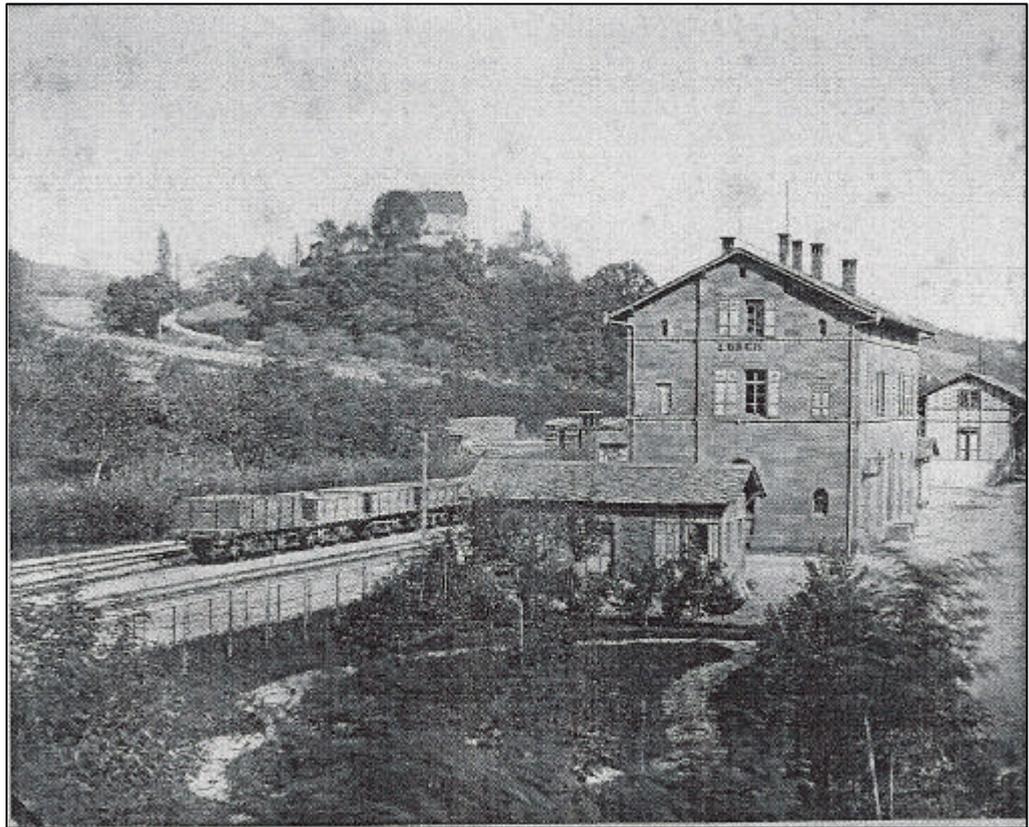


Abb.42 Jakob August Lorent, Lorch, Der Marienberg mit dem Kloster, Mannheim 1867



Abb.43 Jakob August Lorent, Lorch, Kloster-Kirche, Nordöstliche Ansicht, Mannheim 1867



Abb.44 Jakob August Lorent, Lorch, Kloster-Kirche, Südlicher Eingang, Mannheim 1867



Abb.45 Jakob August Lorent, St. Pelagius Kirche zu Denkendorf, 1869



Abb.46 Conrad von Dollinger,
Haus in Ravensburg, Stuttgart
1871-73



Abb.47
Jakob August Lorent,
Kirche von Brenz,
Mannheim 1869



Abb.48
Anonym, Kirchberg,
Kirchhof, Stuttgart 1897

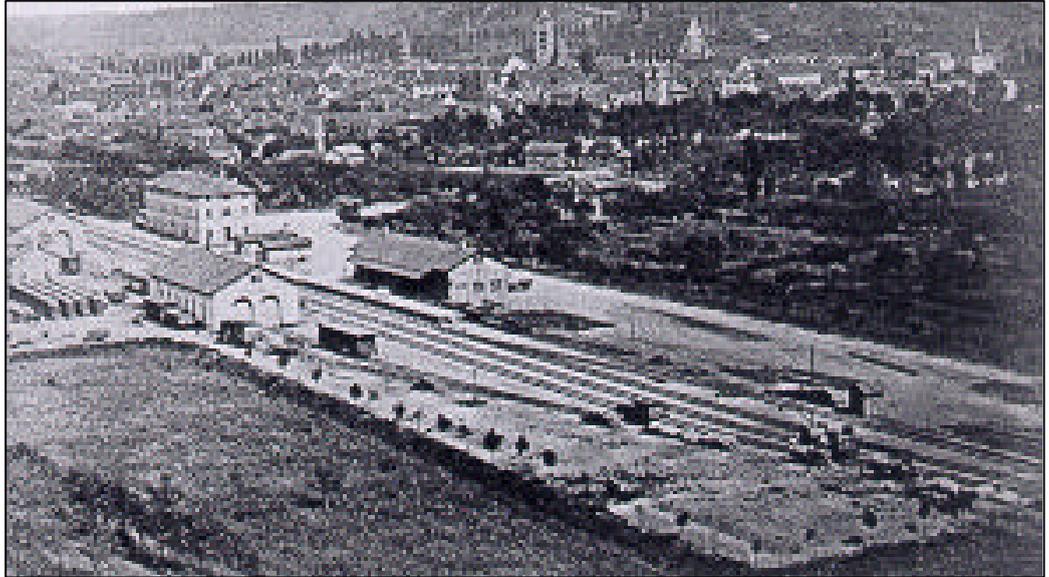


Abb.49 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Ansicht vom Salvatorberg, Mannheim 1869



Abb.50 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Hl. Kreuzkirche, Südseite, Mannheim 1869

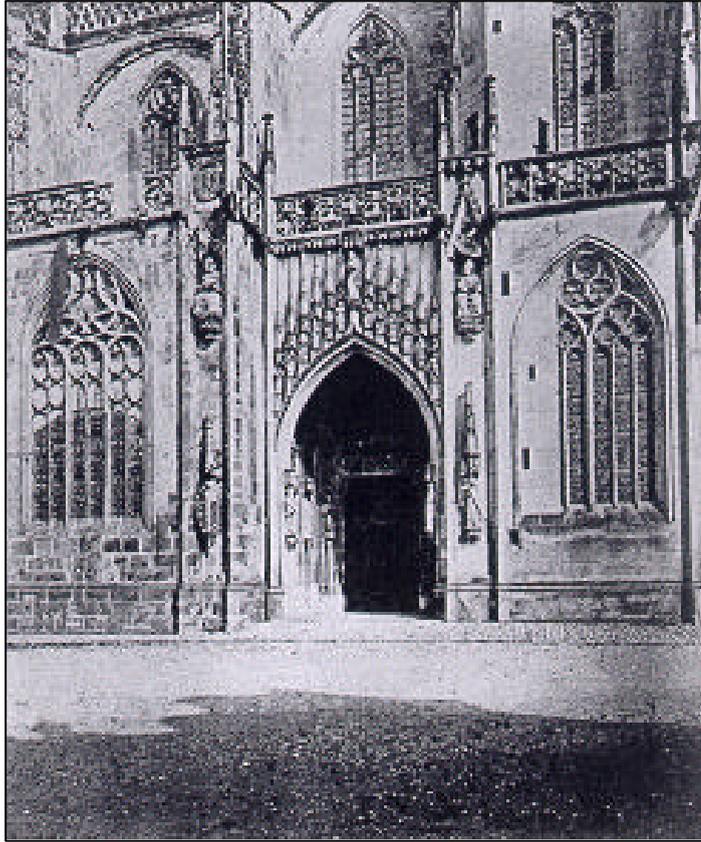


Abb.51 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Hl. Kreuzkirche, Südliches Chorportal, Mannheim 1869

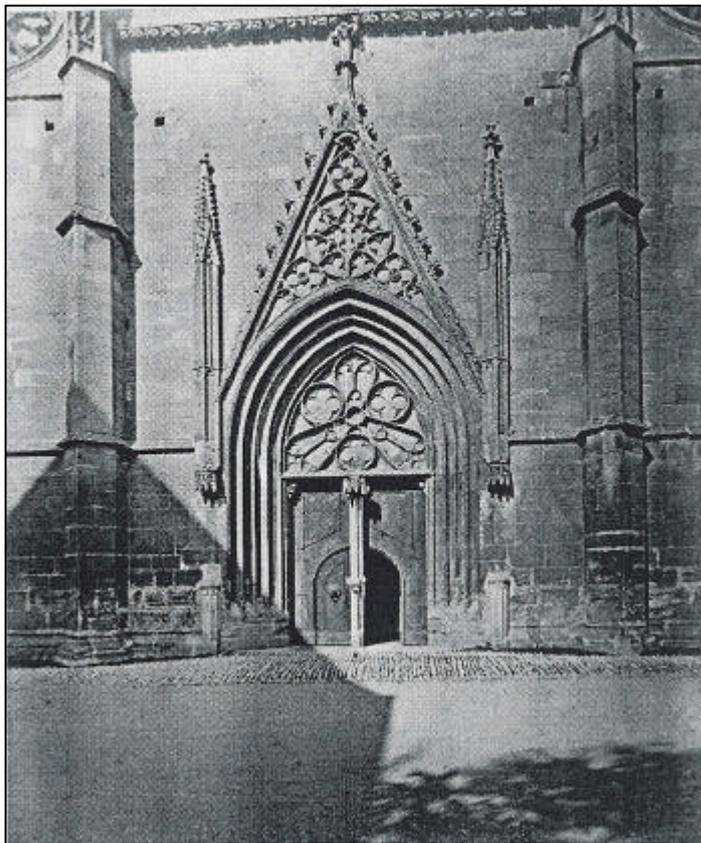


Abb.52 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Hl. Kreuzkirche, Westportal, Mannheim 1869

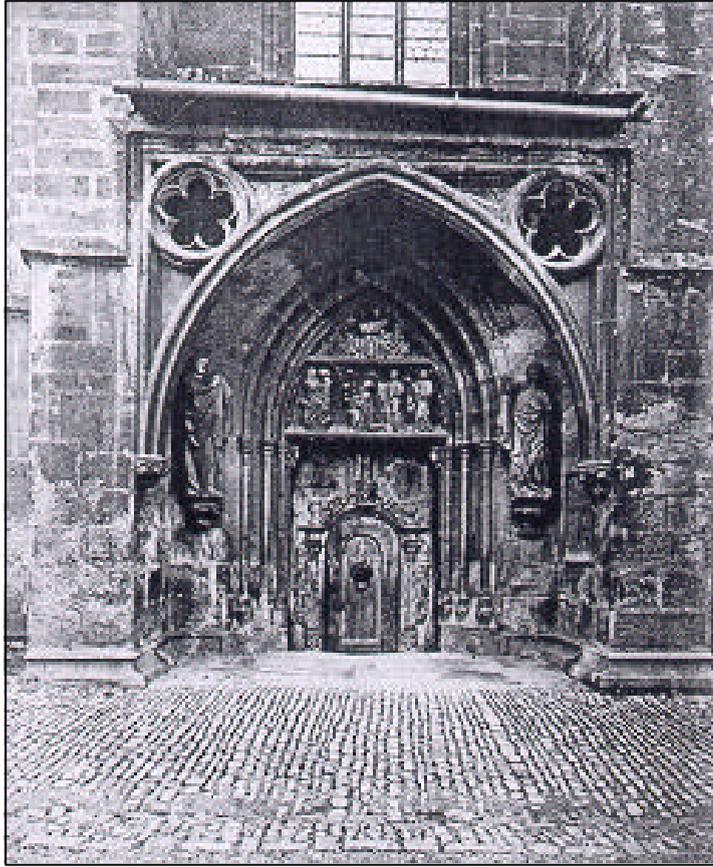


Abb.53 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Hl. Kreuzkirche, Nördliches Portal, Mannheim 1869

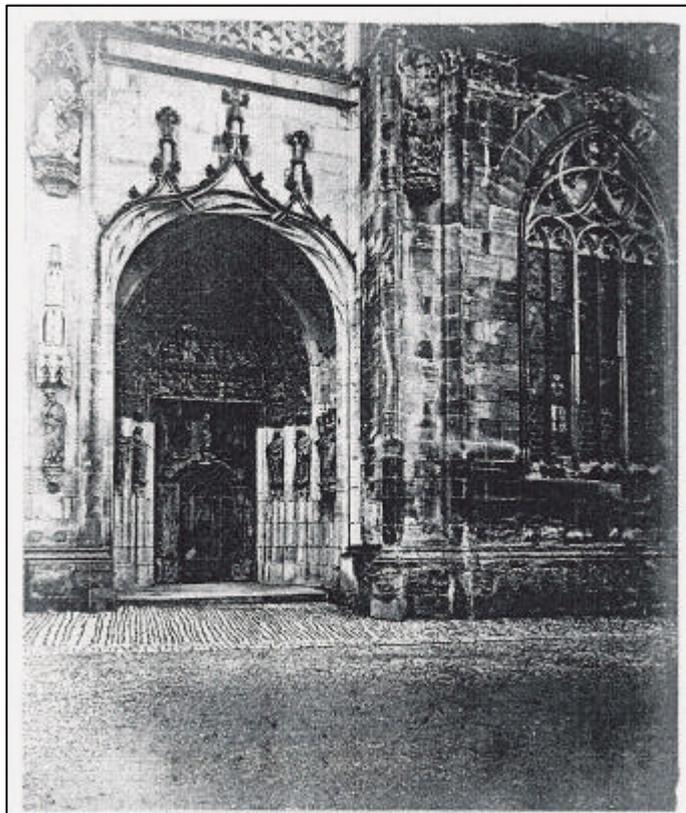


Abb.54 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Hl. Kreuzkirche, Nördliches Chorportal, Mannheim 1869



Abb.55 Jakob August Lorent, Schwäbisch Gmünd, Fünfköpfiger Turm, Mannheim 1869

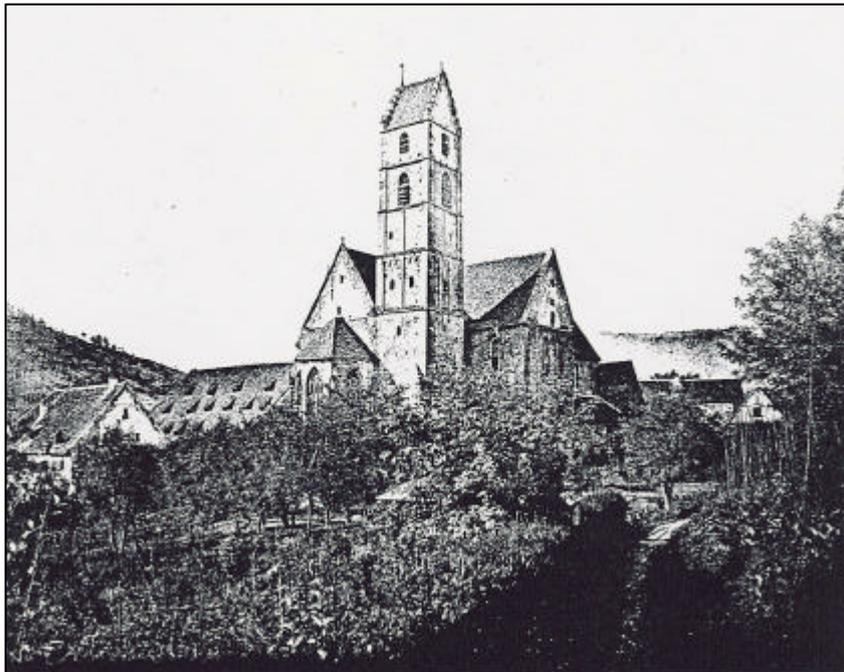


Abb.56 Jakob August Lorent, Alpirsbach, Das Kloster von Osten aus, Mannheim 1866

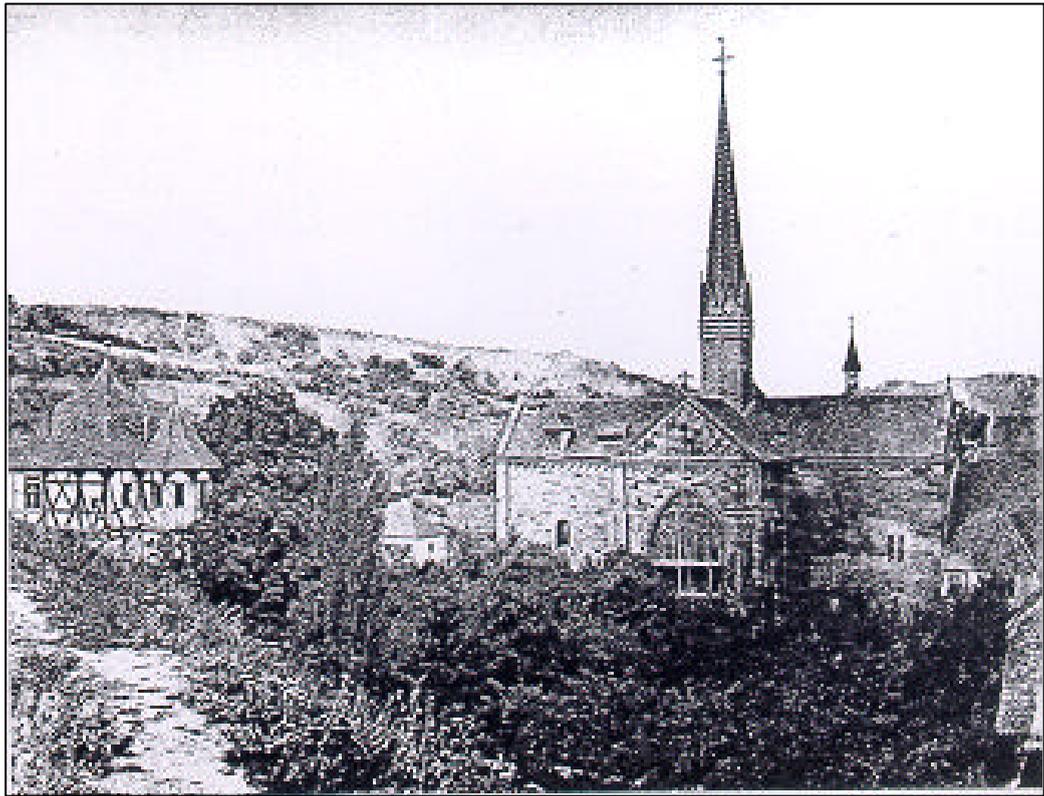


Abb.57 Jakob August Lorent, Maulbronn, Ansicht des Kloster von Osten, Mannheim 1866

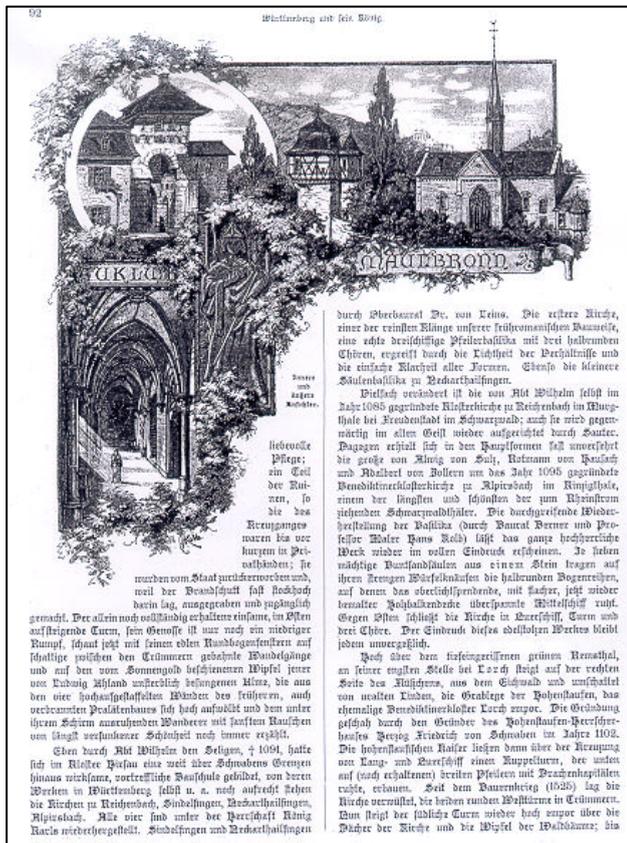


Abb.58 Maulbronn, Stuttgart 1891

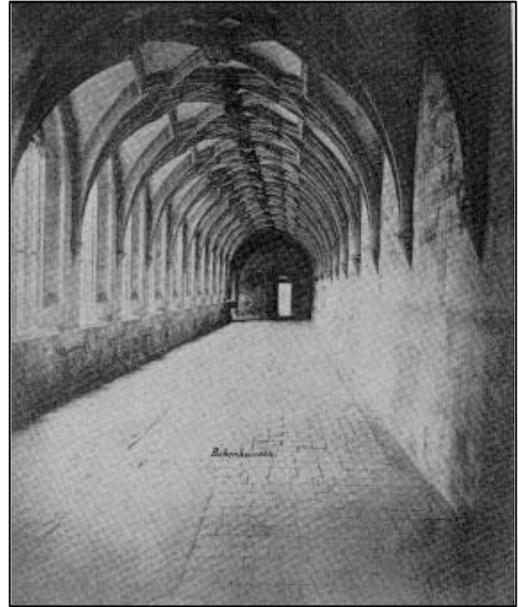


Abb.59 Christian Pfann, Kreuzgang im Kloster Bebenhausen, um 1870

Abb.60 Paul Sinner, Kreuzgang im Kloster Bebenhausen, 1869

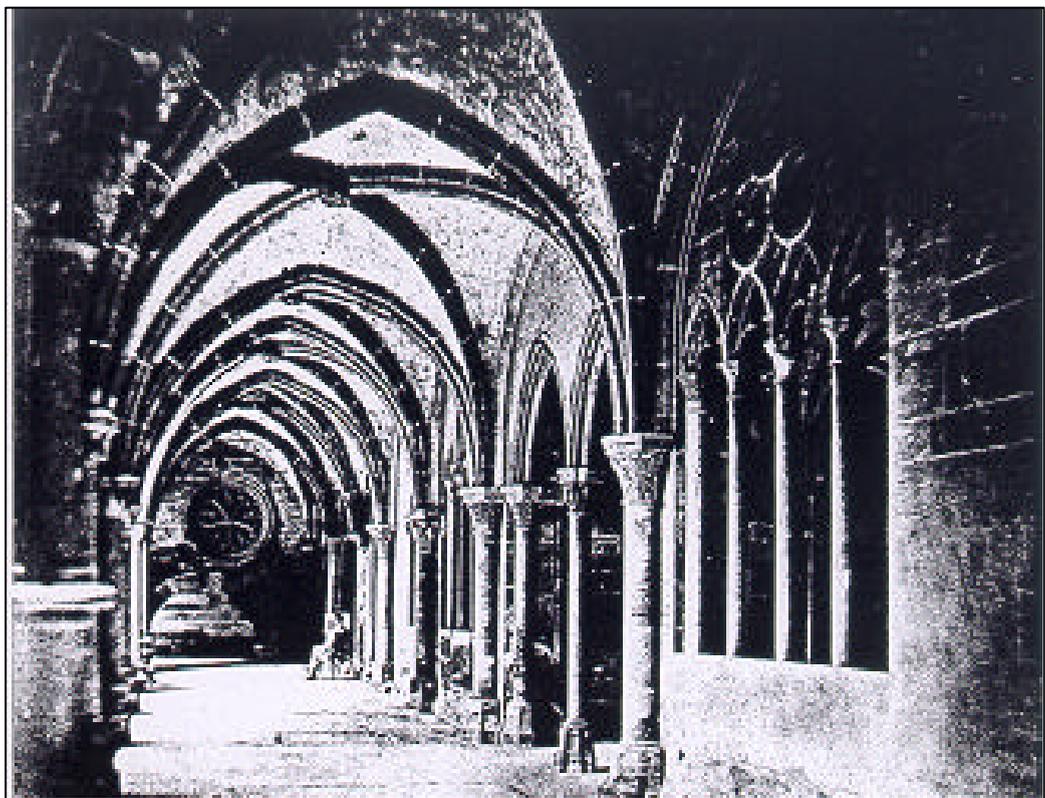


Abb.61 Jakob August Lorent, Maulbronn, Innenansicht des östlichen Kreuzganges, Mannheim 1866



Abb.62 Jakob August Lorent, Maulbronn, Innenansicht des südlichen Seitenschiffes der Kirche, Mannheim 1866

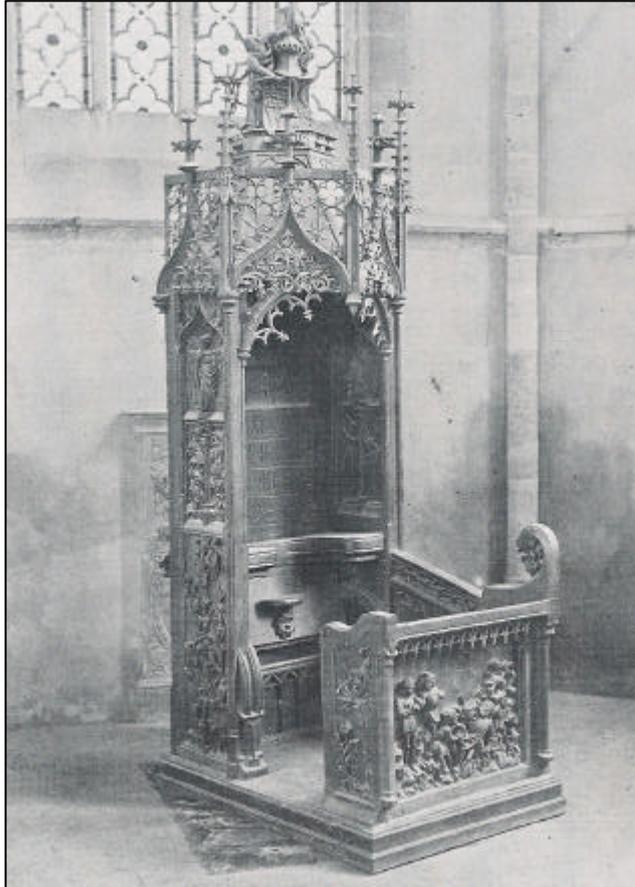


Abb.63 Paul Sinner, Betstuhl in der Amandus-Kirche, Urach, ohne Datierung



Abb.64 Paul Sinner, Maulbronn, Chorstühle, Tübingen 1893

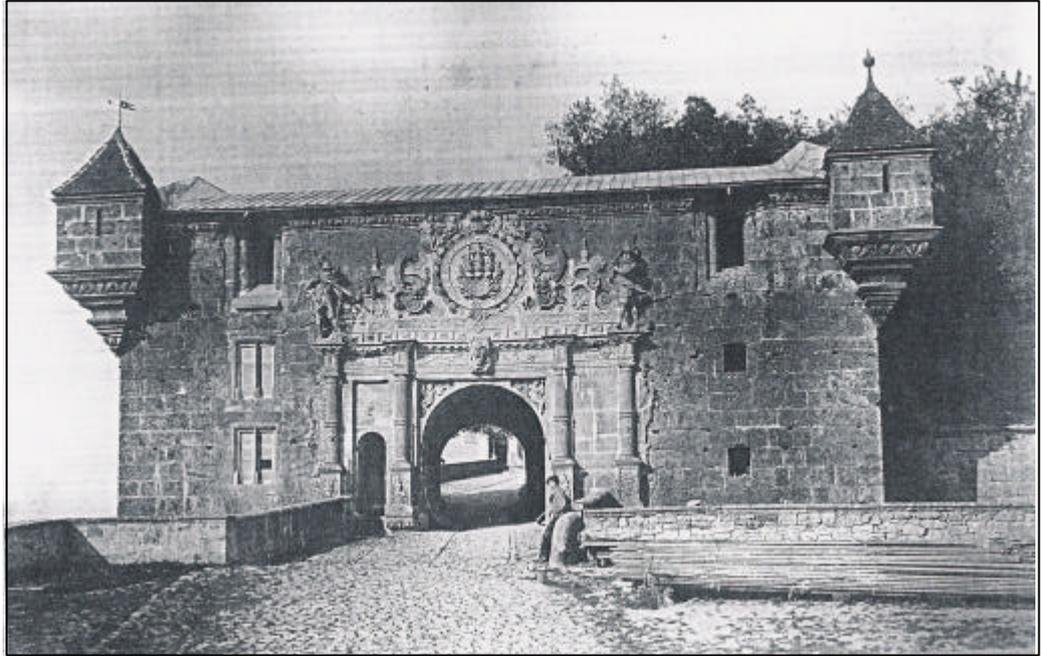


Abb.65 Paul Sinner, Schlossportal, Tübingen, Tübingen 1876



Abb.66 Paul Sinner, Detail vom Schloßportal, Tübingen, 1876

Abb.67 Edurad Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Stuttgart 1897



Abb.68 Jakob A. Lorent,
Kirche in Farndau,
östliche Ansicht,
Mannheim 1867

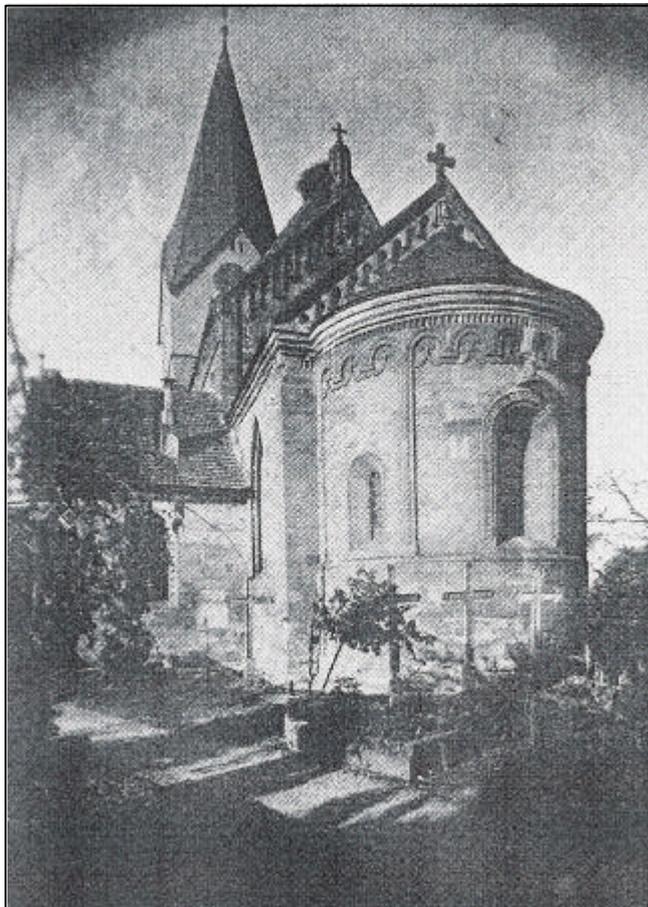


Abb.69 Paul Sinner,
Kirche in Farndau,
Tübingen 1888

den sächsischen Gegenden eine zahlreiche Vertretung der Hallen-
anlage aufzuweisen. Die Kirchen dieser Art sind meist von lichter,
weiter Raumanlage, dabei frei und kühn aufstrebend, aber in der

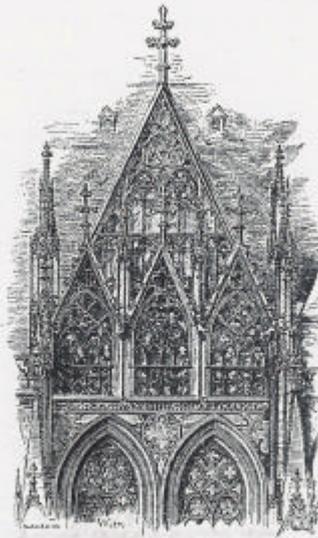


Fig. 258. Giebel von S. Stephan zu Wien.

Einzelgliederung schon mit allen Ausartungen dieser halb nüchternen,
halb phantastischen Zeit behaftet. Besonders macht sich in
den Details ein unruhiges Bäumen, Biegen, Verschnörkeln und
Durchschneiden der Glieder bemerklich, welches, wie z. B. am

Abb.70 Giebel von St. Stephan zu Wien, Holzschnitt, Stuttgart 1860

werden konnte. Herzog Rudolf IV.
begann dann 1359 den Neubau des
Langhauses, an welchem bis 1404
ein Meister Wenzel die Bau-
führung hatte. Bis 1483 war der
gemauerte Südthurm vollendet. Bei
der Anlage des Chores (Fig. 379)
zeigt sich das alte, besonders in
Süddeutschland beliebte System
der dreischifigen Anlage in groß-
artiger Mannigfaltigkeit. Der Chor
besteht aus drei gleich breiten und
fast gleich hohen Schiffen, deren
jedes aus dem Apsis geschlossen
ist, wobei der Hauptschiff um ein
Gewölbehoch vorsteht. Ein eigen-
liches Querchiff wurde nicht in
den Plan aufgenommen, obwohl
die beiden kräftigen Pfeiler am An-
fang des Chores noch auf die
romanische Anlage eines solchen
zurückzugehen scheinen. Dagegen
legte der Meister, da ihm durch
die Beibehaltung der romanischen
Theile ein Thurbau an der
Fassade verlagert war, zwei ge-
waltige Thürme in die Apsis des
Apsischiffes, die mit ihren inneren
und äußeren Vorhallen den Quer-
bau betonen und durch eine elo-
gante östlich angelegte Kapelle sich
noch reicher gestalten. Während im
Chor nur einfache Kreuzgewölbe
herrschen, sind alle diese Theile
bereits mit mannigfachen Kreuz-
und Sternengewölben bedeckt, die nun
auch den großartigen Langhaus-
bau schmücken. Bei diesen wurden
die Dimensionen in der Breite fest-
gehalten, aber die Pfeiler-
abstände wurden bedeutend ver-
größert, so daß die Joche der Seitenschiffe eine quadratische Form erhielten.

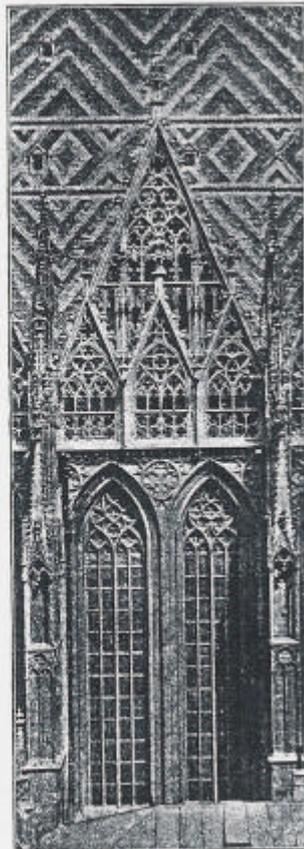


Fig. 380. Der Alt. Chor von S. S. S.

Abb.71 St. Stephan in Wien, Fotografie, Stuttgart 1890



Abb.76 Paul Sinner, Blick vom Kreuzgang des Klosters in Bebenhausen, vor 1874



Abb.77 M. Grörfeld, Kloster Bebenhausen bei Tübingen, Holzstich 1874



Abb.78 Adolf Closs, Liebfrauenkirche in Oberwesel und Schönburg, Holzschnitt, Stuttgart 1875



Abb.79 Ponte del Borghetto bei Valleggio, Holzschnitt, Stuttgart 1876



Abb.80 Proklamation König Ludwigs I. von Bayern, Lithographie, 1848

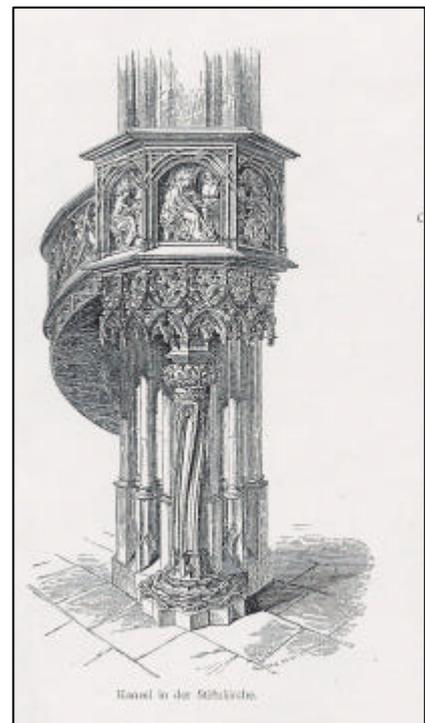


Abb.81 Wappen Graf Ulrich und Kanzel in der Stiftskirche Stuttgart, 1889



Abb.82 Hochaltar in der Stadtkirche zu Böblingen, Lichtdruck von M. Rommel & Co., Stuttgart 1889



Kreuzgang an der Hospitalkirche.

Statue am Apostelthor der Stiftskirche.

Abb.83 Kreuzgang an der Hospitalkirche und Statue am Apostelthor der Stiftskirche, Stuttgart 1889

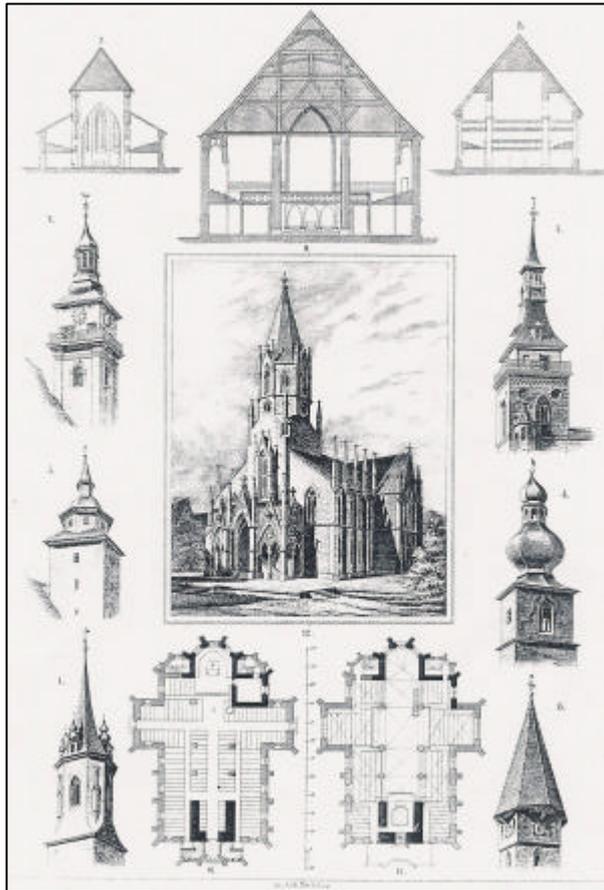


Abb.84 Tafel VII in Christian F. Leins, Beitrag zur Kenntnis der vaterländischen Kirchenbauten; Stuttgart 1864; Schnitte der Kirche zu Neuffen, St. Georgskirche in Tübingen und Kirche zu Owen, (linke Spalte) Kirchtürme: Spitalkirche Stuttgart, Untertürkheim, Oehringen, (rechte Spalte): Stiftskirche Stuttgart, Johanniskirche zu Crailsheim, Plieningen, (Grundrisse und zentrale Abbildung) Kirche zu Vaihingen a.d.F.



Abb.85 R. Püttner, Abtei Laach, Stuttgart 1875



Abb.86 R. Püttner, Dom zu Limburg, Stuttgart 1875

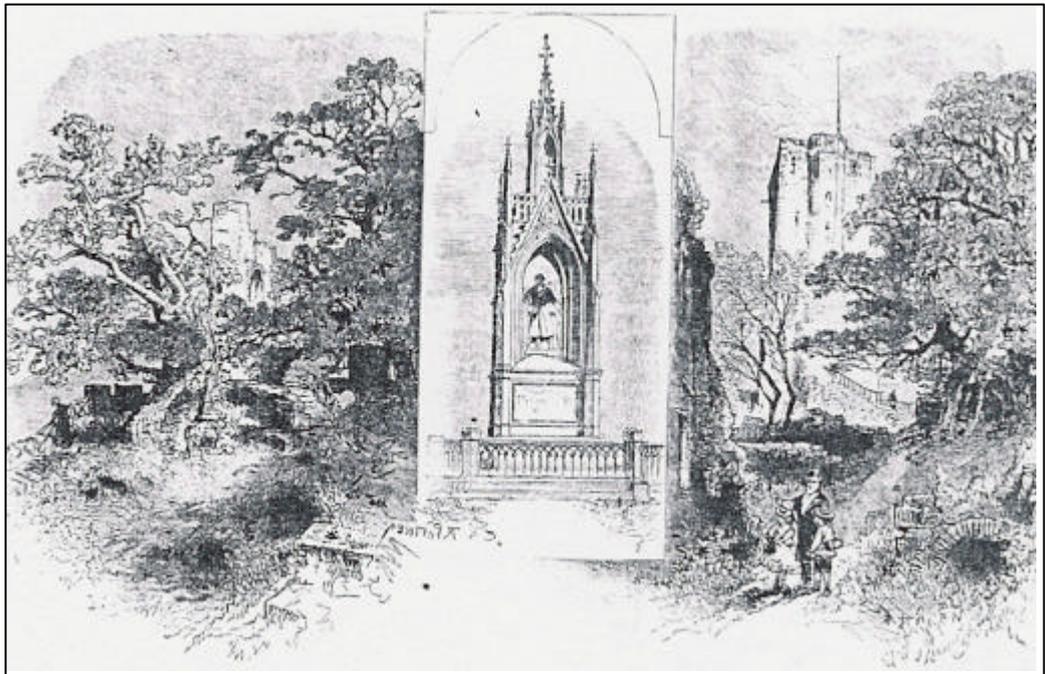


Abb.87 Trümmer der Burg Stein, Stein's Denkmal, Burg Nassau, Stuttgart 1875



Abb.88 Theodor Creifelds, Der Kölner Dom, Lichtdruck 1875

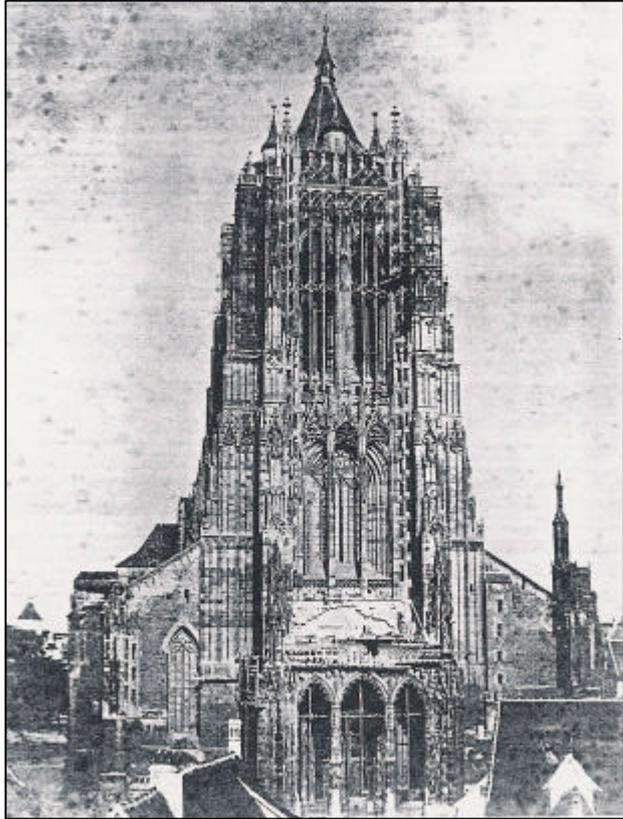


Abb.89 Friedrich Jakob Radl, Das Ulmer Münster, um 1852



Abb.90 Paul Sinner, Münster zu Ulm, um 1876

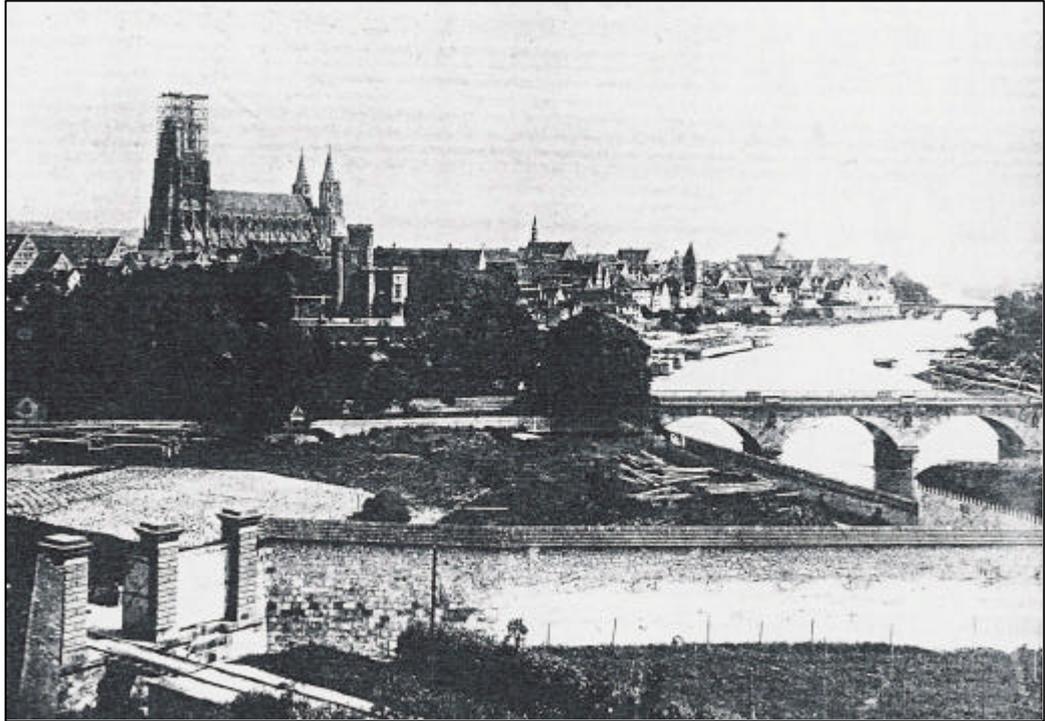


Abb.91 Karl Herrlinger, Donaufront, Ulm 1886

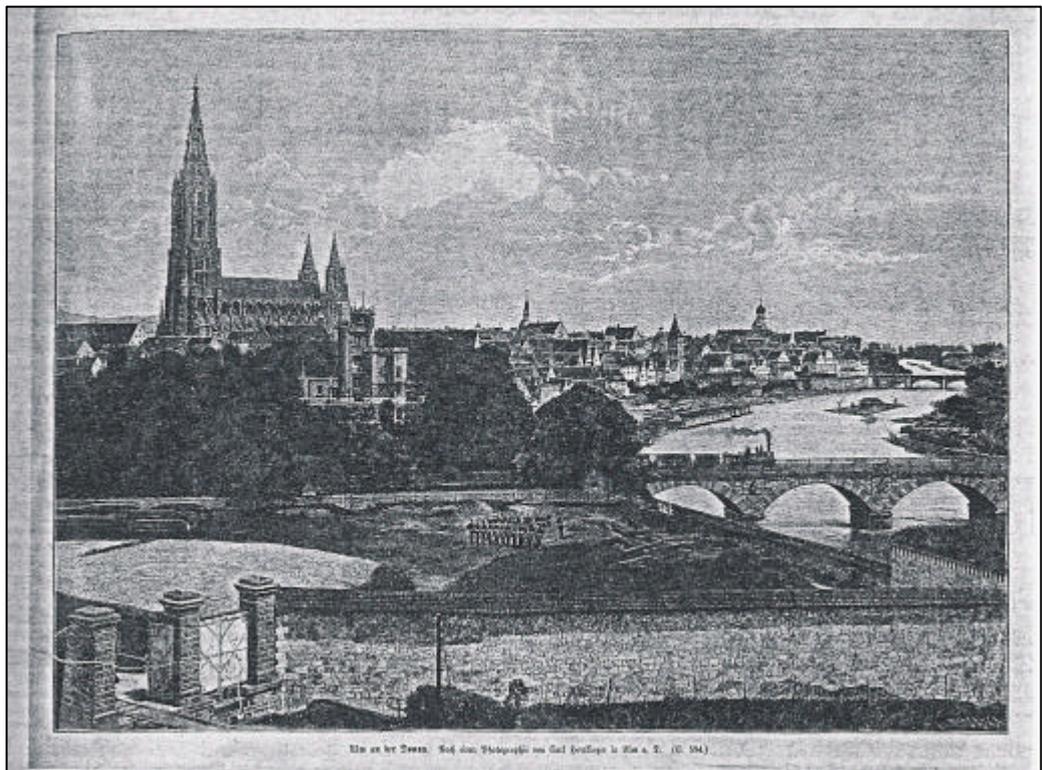


Abb.92 Ulm an der Donau, Kolorierter Stahlstich nach der Aufnahme von Karl Herrlinger. Ergänzung des Münsterturms und Belebung durch Staffage, 1886



Abb.93 Schwäbisches Taschenbuch auf das Jahr 1820, Stuttgart 1820



Abb.94 Eduard Mörike, Balthasar Friedrich Wilhelm Zimmermann (Hrsg.), Jahrbuch schwäbischer Dichter und Novellisten, Stuttgart 1836

Abb.95 Max Bach und Carl Lotter, Bilder aus Alt-Stuttgart, Stuttgart 1896

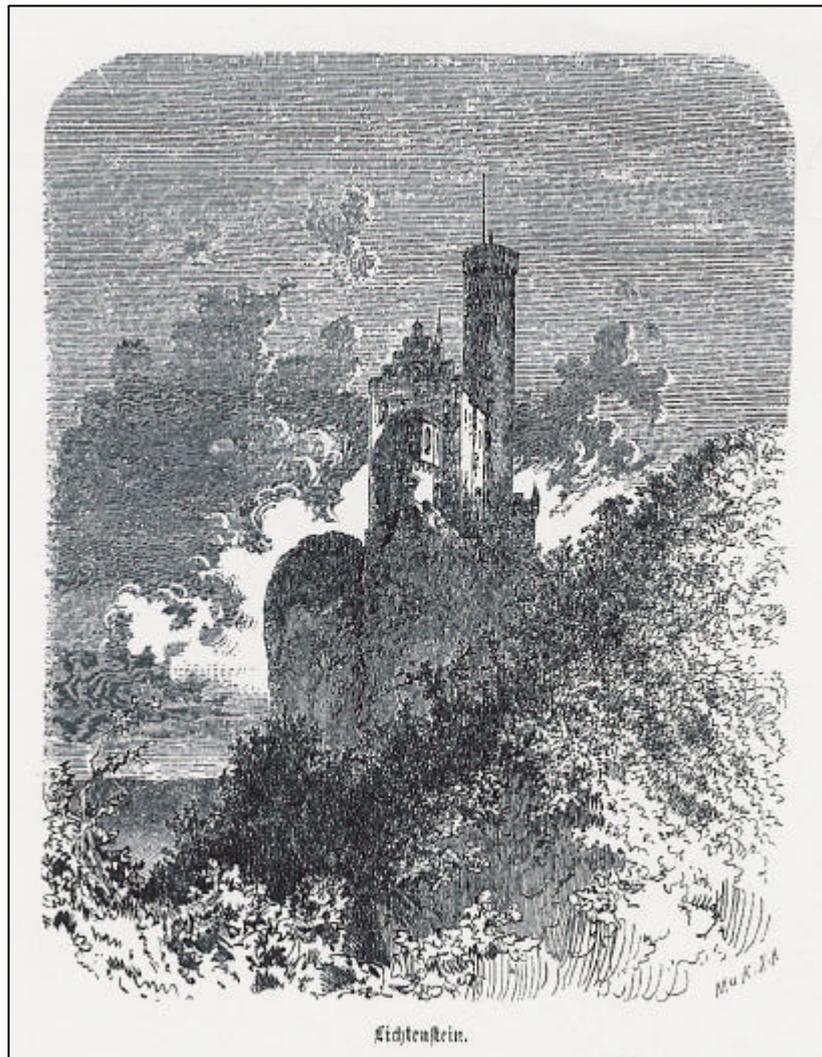


Abb.96 Theodor Griesinger, Lichtenstein, Stuttgart 1866

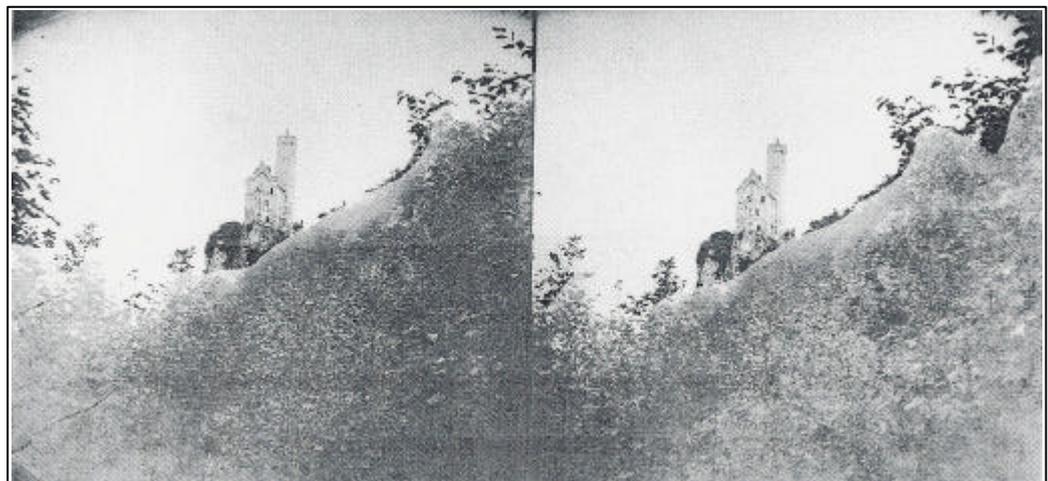


Abb.97 Knud Knudsen, Lichtenstein, Stereoskopbild, 1862



Abb.98 Paul Sinner, Lichtenstein über dem Echaz-Tal, nicht datiert



Abb.99 Paul Sinner, Lichtenstein im Winter, nicht datiert



Abb.100
 Johann Bleibel, Siegestor
 Stuttgart Tübingerstraße,
 Cabinet-Format, 1871



Abb.101 Siegestor in Stuttgart, 1871



Abb.102 Kriegerdenkmal den 138 Gefallenen des Krieges 1870/71 gewidmet, Fangelsbachfriedhof Stuttgart, Postkarte um 1900



Abb.103 Atelier Pflaume & Co. Wilhelm I als Kaiser des Deutschen Reiches, Carte-de-Visite-Montage, Berlin 1871
Originales Portrait (drittes Bild/rechts), Berlin 1871



Abb.104 Über Land und Meer, Kaiser Nummer. XXVI Band, XII Jhg., Stuttgart 1871



Abb.105 Über Land und Meer, Kaiser Nummer. XXVI Band, XII Jhg., Stuttgart 1871

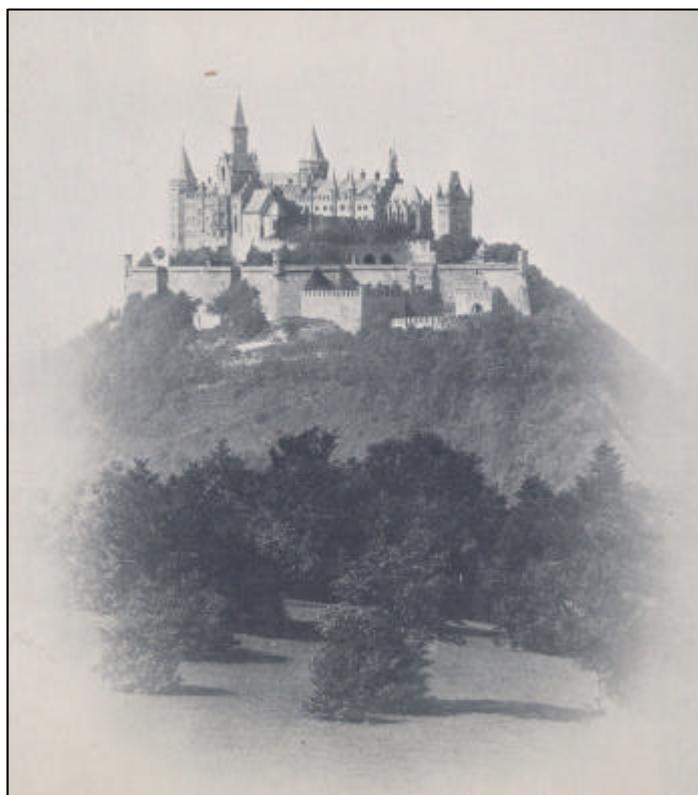


Abb.106 Paul Sinner, Burg Hohenzollern, ohne Datierung



Abb.107 Über Land und Meer, Kaiser Nummer. XXVI Band, XII Jhg., Stuttgart 1871



Abb.108 Paul Sinner, Strassbourg vom Steintor aus, am Tage nach der Kapitulation, 28. September 1870



Abb.109 Über Land und Meer, Nr. 6, Stuttgart 1871, Holzstich



Abb.110 Fahne des Veteranen-Vereins Tübingen, 1872

V. MOTIV-REPERTOIRE UND DARSTELLUNGSKANON REPRÄSENTATIVER BAUTEN STUTTGARTS

Dem Bildaufbau von Architektur- und Landschaftsaufnahmen lag ein sorgfältig ausgewählter *point de vue* zugrunde, der in engem Zusammenhang mit dem Ordnungskanon malerischer Sehgewohnheiten zu betrachten ist.

Diese malerischen Gesetzmäßigkeiten tauchten als kompositorische Richtlinien in den Lehrbüchern der Fotografie auf, die ein Fotograf beim Bildaufbau des jeweils abzulichtenden Objektes zu berücksichtigen hatte. Ein frühes deutsches Grundlagenwerk über die Theorie, Praxis und Kunst der Fotografie²⁸³, das auch nach der Jahrhundertwende aufgelegt wurde, stammte von Hermann Vogel, der an der Königlichen Gewerbe-Akademie in Berlin Fotografie lehrte und als Redakteur der *Photographischen Mitteilungen* tätig war. Sein 1870 herausgegebenes ‚*Lehrbuch der Photographie*‘, das im deutschsprachigen Raum zu den umfangreichsten Lehrbüchern seiner Zeit zählte, legte die Handhabung der Kamera präzise dar und beschrieb bildgestalterische Prämissen anhand unterschiedlicher graphischer und malerischer Beispiele.

Im Kapitel ‚*Arrangement bei Landschaften und Architekturen*‘ betonte Vogel die elementare Wichtigkeit der Wahl des Standpunktes, den es zu ermitteln galt, da er Ansicht und Erscheinungsbild der Architektur maßgeblich beeinflusste.

„Wenn man einen Gegenstand gewählt und sich überzeugt hat, dass derselbe ein gutes Bild geben wird, schenke man denselben seine ganze Aufmerksamkeit. Man betrachte denselben, wie es ein Maler thun würde, wenn er denselben malen will; man achte auf die beste Tageszeit und besuche den Ort mehreremal des Tages, um zu sehen, in welcher Weise die Veränderungen in der Stellung der Sonne Licht und Schatten und Gestalt der Massen verändern.

Der Reiz der Beleuchtung hängt sehr von der Ansicht ab.

Einige Gegenstände verlangen eine Seitenbeleuchtung, andere dagegen erscheinen besser, wenn die Sonne hinter ihnen steht und die Ränder von den Strahlen bestrichen werden.

²⁸³ Vogel, (1870), Hermann, *Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie (Photochemie und photographische Optik, Praxis, photographische Aesthetik)*, Berlin 1870; Vogel, (1879), Hermann, *Lichtbilder nach der Natur, Studien und Skizzen*, Berlin 1879, H. Vogel's *Photographie – Ein kurzes Lehrbuch für Liebhaber und Fachleute*, Braunschweig 1909.

Nachdem man seinen Gegenstand gewählt hat, wähle man den Gesichtspunkt. Man entferne alle Gegenstände, die mit dem Charakter der Scene nicht in Einklang stehen und sehe zu, ob sich nicht noch an der schon guten Composition etwas verbessern lässt.“

Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Standpunkthöhe und Gesamtwirkung der Architektur wurde anhand dreier Zeichnungen erläutert und zwar anhand des Blickes, der von der „Höhe des Augenpunktes“, der „Hüfthöhe“ und von der „doppelten Mannshöhe“ aus erfolgte. Von letzterem, der die „Gegenstände in der Tiefe“ erscheinen lässt, riet Vogel bei der Aufnahme repräsentativer Baudenkmäler strikt ab, da die „an sich hohen Gebäude niedrig und gedrückt erscheinen, d.h. ihre grossartige Wirkung ganz verlieren“ (Abbildung 1).

Um einer „malerischen Darstellung“²⁸⁴ gerecht zu werden, empfahl Vogel, eine zu stark auftretende parallele Linienfolge (diese tritt dann auf, wenn sich die Horizontallinien der Gebäudeansicht mit denen der Landschaft decken) zu vermeiden und den Eindruck von geraden Linien in einem Bild mittels einer perspektivischen Ansicht durch einen Standortwechsel zu umgehen (Abbildung 2).

Ein Bauwerk, das bereits auf einer Anhöhe stand oder durch Bäume bzw. Büsche fokussiert werden konnte, die in den rechten oder linken Bildrand platziert wurden, begünstigten eine „malerische“ Wirkung der Architektur.

Die von Vogel konstituierten malerischen Richtlinien und perspektivischen Gesetzmäßigkeiten, denen adäquate Bildbeispiele in Form von Zeichnungen folgen, stammen teilweise aus Henry Peach Robinsons 1869 erschienenem Werk *‚Pictorial Effect in Photography‘*; in dessen IX. Kapitel die kompositorischen Gesetzmäßigkeiten wie folgt eingehend beschrieben sind:

„Parallel lines are objectionable. If the horizon is bounded by a straight line, the middle distance or foreground should be undulating. This is often easily managed by a change of position, so as to get a perspective view of the foreground.

A move of a few yards will often entirely alter the lines of a picture. A front elevation of an object is seldom so picturesque as the same object seen in perspective.....

The parallel lines of the towers are right angles with the parallel lines of the river, and the alder bush occupies a prominent position in the centre: an arrangement that which nothing could be worse.

²⁸⁴ Vogel, (1870), S .418-444

A position taken forty or fifty yards along the bank of the river would present a view, which entirely agrees with the rules of composition as set down in former chapters.

Now, photographs taken from either of the stand-points indicated by these sketches would be equally true, but fig.1 (siehe Abb.2/Fig.158) is probably the way in which these writers would represent the castle, and fig.2 (siehe Abb.2/Fig.159) is how the same object would be presented by an artist.“²⁸⁵

Bei der Motivwahl aus dem Formenschatz der Natur sollten bevorzugt die „Erscheinungen des Schönen“ Eingang in die fotografische Komposition finden. Um diese Momente größter Ausdruckskraft erkennen und die kompositorische Struktur von Landschaftsbildern als Vorlage benutzen zu können, regte Vogel den Fotografen „zum eifrigen Studium unserer großen Meister Claude Lorrain, Lessing, Hildbrandt“ an.

Zur Veranschaulichung eines kompositorischen Prinzips zog Vogel zwei Holzschnitte heran, die dieselbe Ansicht auf eine Burganlage darboten (Abbildung 3).

Als Beispiel einer vorbildhaften Komposition, die „ein Gefühl der Vollständigkeit“ wiedergab, wurde der Holzschnitt mit dem Boot und dem Baum, der die linke Bildseite abschließt, dargelegt, wohingegen Vogel im anderen Beispiel auf den instabilen Aufbau der Komposition hinwies, da „dem Schlosse der Boden unter den Füßen fehlt... den Linien, welche nach einem entfernten Punkte hinlaufen, scheint es an einer Vereinigung und Regulierung zu fehlen“.²⁸⁶

Vogel, der 1868 eine Expedition nach Ägypten durchgeführt hatte, um Aufnahmen von Tempeln und Grabanlagen anzufertigen, versuchte in seinen Lehrbüchern deutlich hervorzuheben, dass eine dokumentarische Wiedergabe auch künstlerisch zu gestalten sei.

Dieser Aspekt zeigte sich im besonderen beim Einsatz von Figurenstaffage, die der Fotograf wählte, um einen kompositorischen und maßstäblichen Bezugspunkt im Vordergrund zu setzen, da dieser zum einen eine „ebenso effektiv als charakteristische“ Funktion ausübte, zum anderen als „bester Größenmaßstab“²⁸⁷ für die Architektur diene.

²⁸⁵ Robinson, (1869), Henry Peach, Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers, London 1869, Reprinted New York 1971, Chapter IX, S. 47 f.

²⁸⁶ Vogel, (1870), S. 428

²⁸⁷ Stolze, (1896), Franz, Berufsphotograph und Amateur, in: Das Atelier des Photographen, 3.1896, S. 173

Betrachtet man die fotografische Bildproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die als Abbildungsgegenstand in den illustrierten Geschichtsbüchern, der Guidenliteratur und den reich bebilderten Jubiläumsbänden über Württemberg und Stuttgart Eingang fand, lässt sich eine standardisierte kompositorische Abbildungskonvention – der ein feststehender *point de vue* zugrunde lag – und eine immer wiederkehrende Auswahl sowie Hierarchie abbildungswürdiger bzw. beispielhafter Bauwerke feststellen.

Dieses Bildrepertoire hatte eine konkrete Wirkung zu erzielen: Stuttgart als Residenz- und Landeshauptstadt zu charakterisieren und eine emotionale Beziehung zum engeren Vaterland und der Monarchie Württembergs herzustellen.

Die meisten Objektdarstellung von Burgruinen, gotischen Sakralbauten, Klöstern, Kreuzgängen und pittoresken Ortsansichten verfügten über eine „narrative“ Wertigkeit, die in der romantisierenden Tradition stand und vor allem malerische Heimatansichten hervorbringen wollte (Abbildungen 4-5).

„Das Ideal einer Ritterburg im edelsten Style des Mittelalters. Grossartige Kühnheit und ausdauernde Festigkeit sind mit edler einfacher Schönheit wie der Felsen mit dem einfachen Mauerwerk verschmolzen. Indem das Ganze zwar imposant, genial und grossartig auffällt, erscheint es nicht minder gefällig, romantisch und eigenthümlich schön.“²⁸⁸

Baudenkmäler erschienen bevorzugt als Einzelmonumente, die in organischem Einklang mit dem Naturraum standen.

Als „Ruhm von Stuttgart“²⁸⁹ wurde in der Guidenliteratur die topographische Lage der Stadt dargelegt, deren dicht mit Wäldern und Weingärten bewachsenen Hügel die Sicht- und Wahrnehmungsweise der Stadt definierten. Aus dieser Sichtweise wurde eine wirksame Darstellungskonvention entwickelt, die Stuttgart zum „Juwel unter den Hauptstädten Deutschlands“ und zur „Quelle unendlichen Genusses“ erhöhte (Abbildung 6).

„Äußerst reizend und romantisch von mit Weingärten und Wäldern bewachsenen Hügeln umgeben gehört daher seiner Lage nach zu den schönsten deutschen Residenzstädten. Schon die Alten erkannten diese Lage an, indem sie das Stuttgarter Thal das Paradies Deutschlands nannten.“²⁹⁰

²⁸⁸ Bernhard, (1879), Julius, Reise- und Industriehandbuch für Württemberg, 2. Auflage, Stuttgart 1879, S. 334

²⁸⁹ Stuttgart-Cannstatt-Esslingen, (1892), in: Durch Schwaben, I. Bändchen, Mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892, S. 3 f.

²⁹⁰ Stolze, (1896), S. 564

Jene agrarische Aura, die im Stuttgart des 19. Jahrhunderts stark in den Vordergrund trat und zum charakteristischen Wesenszug der Stadt gehörte, zeigte sich ebenso deutlich in der dynastischen Vorliebe für die Gartenkunst und den Garten, des Weiteren in Thourets Beiträgen, die zwischen 1798 und 1803 in Cottas ‚*Taschenbuch für Natur- und Gartenfreunde*‘ erschienen und in den Leistungen der schwäbischen Pomologie und der von Carl Schwarz dokumentierten großen Gartenbau-Ausstellung im September 1870, dem Vorläufer des Stuttgarter Stadtgartens (Abbildung 7). Schwarz beeinflusste auch maßgeblich die fotografische Wiedergabe des Polytechnikums. Hier etablierte sich ein konstanter Darstellungsmodus²⁹¹, der bei gleichbleibender Blickachse auf die Architektur prinzipiell den Stadtgarten einbezog, dessen Grün das Bauwerk einbettete, es von Nachbarbauten isolierte und den Gartenstadtcharakter Stuttgarts untermauerte (Abbildungen 8 und 9).

Der gleiche Betrachterstandpunkt sowie Blickwinkel bleibt auch bei den Aufnahmen der königlichen Landhäuser und Villen verbindlich, da im Besonderen dort die dynastische Affinität zur Gartenanlage rezipiert wurde, die „Schönheitssinn, Kunstschätzung...“ und den „gediegenen Geschmack seines hohen Erbauers“²⁹² feierte.

Auch die von Brandseph fotografierte *Wilhelma* von Karl Ludwig Zanth (Abbildungen 10 und 11) sowie die *Königliche Villa Berg* von Christian Friedrich Leins (Abbildungen 12 und 13) wurden durch das prunkvolle Zusammenspiel ornamentaler Blumenbeete und Baumpflanzungen, d.h. von der Perspektive der gärtnerischen Repräsentation eines „trefflich gepflegten Gartens“²⁹³ aus gesehen. Besonders beliebt war auch die Darstellung des Bauwerks mit der als Repoussoir verwendeten Vegetation, die die Architektur ornamental einrahmte (Abbildungen 14 und 15).

In der ‚*Beschreibung von Land, Volk und Staat des Königreichs Württemberg*‘, die das königliche statistisch-topographische Bureau 1882 herausgab, wurde Stuttgart durch jene naturräumlichen und architektonischen Identitätsmerkmale beschrieben, die in den malerischen Souvenirblättern der 50er und 60er Jahre im Vordergrund standen:

²⁹¹ Hartmann, (1887), Julius, Stuttgart und Cannstatt, in: Städtebilder und Landschaften aus aller Welt, No. 7 & 8, mit 36 Illustrationen und 1 Plan, Zürich 1887, S. 35; Württemberg und sein König 1864-1889, Stuttgart 1889, S. 83; Württemberg und Hohenzollern, (1896), Reisehandbuch herausgegeben von der Redaktion der Union-Führer, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1896, S. 48

²⁹² Borst, (1973), Otto, Stuttgart. Die Geschichte der Stadt, Stuttgart 1973, S. 201

²⁹³ Hartmann, (1887), wie Anm. 290, S. 21

„O meine Heimat in leuchtender Sommerluft und bedeckt mit blühenden Bäumen, wie umfängst du wieder mein Herz, daß es niemals altert und nicht hervorverlangt aus dem himmlischen Thal, das Hügel und Schluchten umgrünen und ragende Wälder umrauschen.

Wer dort geboren, dem ist unauflöslicher Zauber in die Brust gesenkt, und er bringt das Heimweh nicht weg, wie er wandere über Länder und Meer.

Das Herz geht ihm erst wieder auf, wenn er im waldumkränzten Weinthalkessel hinter allen den neuen Prachtbauten den alten dicken Thurm der Stiftskirche wieder schaut.

Beschützt durch ein gütiges Schicksal, steigt der ehrfurchtgebieteten- de noch immer empor über die hochgegiebelten Bürgerhäuser, das burgaltige Alte Schloß und andere Renaissancewerke und blickt traulich herab auf Schwabens größten Sohn, auf Schillers von Thorwaldsen's Meisterhand gefertigtes tiefsinnendes Erzbild.“²⁹⁴

Das Selbstverständnis der Stadt spiegelte sich in besonderer Weise in den frühen und zeitgenössischen Bauten des Württemberger Regentenhauses wieder.

Zu den grundlegenden Werken, die den württembergischen „Landesvater“ als geliebten Herrscher sowie wohlwollenden und einsichtsvollen Förderer der Architektur und der Künste, mit zahlreichen Fotografien sowie Federzeichnungen repräsentativer Bauwerke würdigten und verehrten, zählten die *„Illustrierte Geschichte von Württemberg, Stuttgart“* aus dem Jahr 1886, die 1889 zum Anlass des 25-jährigen Regierungsjubiläums herausgegebenen Werke *„Hoflager und Landsitze des Württemberger Regentenhauses“* und *„Württemberg und sein König 1864 – 1889“* sowie der von Hochstetter herausgegebene Band *„König Karl von Württemberg. Seine Lebensgeschichte und Regierung“*.

Die in den Texten anklingende patriotische Moral bewegte zum redlichen Dienst am Vaterland, indem sie für den väterlichen Patriarchen plädierte, der die identitätsstiftende Kraft der Tradition verkörperte. Fotografische Portraits der Regenten, Darstellungen von Ovationsszenen oder Siegesfeiern sowie zahlreiche Architekturfotografien und Zeichnungen der Burgen, Schlösser, Residenzen, Jagd- und Seeschlösser und Landhäuser des württembergischen Herrscherhauses, gehörten zu einem umfassenden Bildprogramm.

Leins repräsentative Ausgabe, die über 115 Abbildungen verfügte – es handelte sich zumeist um Autotypien, die in den Stuttgarter Druckanstalten Weinwurm & Hafner, sowie E. Schreiber hergestellt wurden –, ist zugleich

²⁹⁴ Das Königreich Württemberg, (1882), Eine Beschreibung von Land, Volk und Staat, Hrsg. v. dem Königlichen Statistisch-topographischen Bureau, Band I Geschichtliche Einleitung der Alterthümer, Bd. II Land und Natur, Stuttgart 1882, S. 338

ein wichtiges Werkverzeichnis, da erstmals sämtliche Sitze des württembergischen Herrscherhauses systematisch in den Kapiteln ‚*Württemberg / Urach / Hohen-Tübingen / Göppingen / Stuttgart / Hirsau / Ludwigsburg / Favorite / Monrepos / Stuttgart / Solitude / Hohenheim / Weil im Kloster / Rosenstein / Wilhelmspalast / Palais des Kronprinzen / Wilhelma / Villa in Berg / Friedrichshafen / Bebenhausen*‘ fotografisch erfasst waren.

Im Jahr 1913 gaben Paul Schmohl und Georg Staehlin den mit Fotografien bebilderten Band ‚*Württembergische Fürstensitze*‘ heraus, dessen „architektonische Auslese“²⁹⁵ der systematisch aufgeführten Bauten eine deutliche Reminiszenz an das Grundlagenwerk von Leins darstellte.

Die Sehweise des Fotografen folgte einem bestimmten Kanon: Die Sicht auf das Gebäude wurde von einem niedrigen Standpunkt aus – analog der Wahrnehmungsperspektive eines Flaneurs – aufgenommen. Im Bildprogramm wurde dieser Blickwinkel durch drei Varianten konstatiert.

Eine Möglichkeit war der im spitzen Winkel zum Bauwerk ausgerichtete Blick, wie beispielsweise in der Fokussierung des *Alten Schlosses* (Abbildungen 16-18), die an lithographische Vorbilder aus den 40er Jahren anknüpfte oder in der Fixierung des *Kronprinzenpalais* (Abbildung 19).

Der spitze Blickwinkel hatte den Vorteil, zum einen die gesamte Tiefendimension des Bauwerks überaus eindrucksvoll zur Geltung zu bringen, um dadurch die Masse eines vielgliedrigen Gebäudekomplexes erfahrbar zu machen, zum anderen sämtliche ornamentalen Applikationen bis unter den Giebelrand in lesbare Nähe zu rücken, weswegen diese Darstellungskonvention bei der fotografischen Aufzeichnung öffentlicher Bauten ein gängiges Aufnahmeprinzip darstellte (Abbildungen 20 und 21).

Bei nicht zu großer Distanz zum Gebäude erlaubte dieser Blickwinkel die Erfassung der Architektur in ihrer monumentalen Gesamtheit einschließlich der dekorativen Ausschmückung.

Als ein weiteres perspektivisches Prinzip ist die Schrägansicht, die sich nicht am spitzen Winkel orientiert, zu nennen. Diese viel Freiraum zulassende Ansicht trat in verschiedenen Variationen auf und fixierte das Bauwerk als Ganzes in seinem Umfeld oder nur als Teilausschnitt, um beispielsweise einen bestimmten räumlichen Bereich hervorzuheben.

²⁹⁵ Die architektonische Auslese, (1913), *Württembergische Fürstensitze*, Hrsg. v. Schmohl, Paul und Staehlin, Georg, Einführung von Baum, Julius, Stuttgart 1913

Brandseph fotografierte das *Schloss Rosenstein* und den *Kursaal in Cannstatt* in dieser Ansicht, um den Fokus auf das Portal und die Fassadenabwicklung zu lenken (Abbildungen 22 und 23).

Des Weiteren wurde die repräsentative Darstellung in klassisch- zentralperspektivischer oder aufrissartiger Komposition bevorzugt. Ein erhöhter und frontalisierender Standpunkt erlaubte einen orthogonalen Fassadenriss und gewährte einen klaren Überblick über die Anordnung und Relation der unterschiedlichen Bauteile. Zusätzliche Detailaufnahmen der ornamentalen Ausschmückung des Gebäudes auf einem separaten Blatt ergänzten manchmal die Frontalansicht.

Diese repräsentative Form des frontalen Zublicks vermittelten die Fotografien des *Ludwigsburger Schlosses*, des *Favorite-Schlosses* und des Mittelbaus des *Königlichen Residenzschlosses* in Stuttgart (Abbildungen 24 und 25).

In Leins Werk fand die *Villa Berg* eine besonders starke Bedeutung, da hierüber eine Bildserie aus sechs Fotografien angelegt wurde. Die Sequenz entsprach einem Rundgang, den eine konventionelle Ansicht auf das Gebäude eröffnete. Danach folgte der Gang durch das untere Treppenhaus, das infolge des tiefen Kamerastandpunktes sowie der frontalisierenden Ansicht eine monumentale Gewichtung erhielt. Der Blick durch das „obere Treppenhaus“ brach mit der strengen Achsensymmetrie und nahm einen Betrachterstandpunkt ein, der in Vogels Lehrbuch am Beispiel eines Kirchenschiffes oder einer geradlinig verlaufenden Straßenachse erläutert wurde (Abbildung 28.1).

„Die Wiederholung der zurückweichenden Pfeiler macht den Eindruck der Großartigkeit, aber die genaue Wiederholung derselben Pfeiler auf der entgegengesetzten Seite würde monoton aussehen.“²⁹⁶

Auf der Fotografie des „oberen Vestibüls“ wurde die obere Kante des Photos analog der Raumstruktur bogenförmig abgerundet. Die Sequenz fand mit Außenaufnahmen von einem klassizistischen Pavillon und ornamentalen Überresten im Areal des Gartens des Stuttgarter Lustschlosses ihren Abschluss (Abbildungen 26-30).

Als Bade- und Kurort nahm Cannstatt aufgrund der weit über Württemberg hinaus geschätzten unterschiedlichen Heilanstalten einen besonderen Status ein, der den Ort zum Zentrum des touristischen Interesses etablierte.

²⁹⁶ Vogel, (1870), S. 446

1868 veröffentlichte Dr. Heinrich Ebner – Direktor einer orthopädischen Heilanstalt in Cannstatt – ein deutsch- und französischsprachiges ‚*Album von Cannstatt und Umgebung*‘, das erstmals ausführlich auf die einzelnen Kur- und Bädereinrichtungen, Heilanstalten, die repräsentative Architektur und die naturräumlichen Besonderheiten einging, um den Stellenwert Cannstatts als „Weltbad“ hervorzuheben. Die Sichtweise des Biedermeiers zeigte sich deutlich in der Darstellungsform der 28 Lithographien und einem mit atmosphärischen und landschaftlichen Eindrücken reich verzierten, subjektiven Sprachbild.

Der Raum wurde – analog den Zeichnungen – aus der Perspektive eines Reisenden erschlossen, der entweder mit der Eisenbahn oder der Pferdekutsche in Cannstatt ankam, gemächlich durch die Stadt promenierte, um den von Ebner angepriesenen „embarras des richesses“ des Ortes wahrzunehmen, wo idyllische Beschränktheit, Ruhe und eine heitere Naturbetrachtung in den Vordergrund rückten.

Den Reisenden, der die „gewaltige Alpenwelt mit den wildromantischen Veduten“ hinter sich gelassen hatte, empfing eine „Landschaft mit einfachen sanften Linien, weinbestockten, leichgeschwellten Hügeln, einem smaragdnen Wiesenteppich, durch das sich silberne Band des Flusses zieht, freundlich in diesem sich spiegelnden Städtchen, deren weißen Häuschen wie schüchterne aber neugierige Landschönen aus dichtem Rebenlaub hervorblicken“²⁹⁷, die einen „wohltuenden Eindruck“ ausübte. Mittels eines Panoramas (Abbildung 31) präsentierte der Autor die Vorzüge Cannstatts: Eine Eisenbahnbrücke und der bis 1914 genutzte Eisenbahntunnel, der sich über das Landhaus Rosenstein erhob, verwiesen auf die günstige und moderne Verkehrsanbindung.

Die Erschließung Cannstatts auf dem Weg über die Neckarbrücke mit der Eisenbahn ist auch in der Guidenliteratur ein zentraler Abbildungsgegenstand (Abbildungen 32 und 33).

Dass man Cannstatt auch über die Fernstraße erreichen konnte, deutete eine mit Koffern beladene Kutsche an. In der Ferne zeichneten sich deutlich die königlichen Residenzen Villa Berg und Rosenstein ab. Im unmittelbaren Vordergrund standen einige Heilanstalten und Institute, ein Gasthaus, die Neckarsturzbäder (im Zentrum des Bildaufbaus) und das im Mai 1840 eingeweihte Wilhelma-Theater.

²⁹⁷ Ebner, (1868), Heinrich, *Album von Cannstatt und Umgebung*, deutsch und französisch, Stuttgart 1868, S.1 f.

„Der Einfluß, den ein Theater überhaupt für jeden Badeort haben muß, ist in die Augen fallend, um so mehr also für Cannstatt, dessen Quelle und freundliche Lage nicht nur Leidende, sondern auch Gäste, die Zerstreuung suchen, anziehen. Dies fühlte jeder Cannstatter und darum war es auch nur ein Wunsch an diesem Tage, den geliebten König vor dem Theater zu empfangen und ihm durch den Stadt-schultheißen den ehrfurchtsvollen Dank darzubringen.“²⁹⁸

Ebners Album illustrierte Cannstatt als einen Ort, der über verschiedenste Heilanstalten, repräsentative Hotels, Gasthäuser sowie Höhere-Töchter- und Knabeninstitute verfügte und den „lebenslustige Angehörige(n) des Militärstandes, Modistinnen, Ladenjungfern, Kommis, Polytechniker...“ aus Stuttgart aufsuchten.

Die Präsenz des Regenten trat durch seine Bauten Villa Berg, Rosenstein, Wilhelma, Rothenberg und den vom *Stuttgarter Tagblatt* gerühmten Kursaal zum Vorschein (Abbildungen 34-37):

„In Cannstatt, wo selbst im Winter die Heiterkeit aus der Natur spricht und sich die Großmut und der Kunstsinn unseres Königs so vielfach an den Tag legt, erheben sich immer mehr die Thermen, der herrliche Bau der warmen Bäder nach Art der Alten, welche Seine Majestät erbauen lässt.

Während die Kolonnade und Palastfronte des Rosensteins pittoresk in das unter der Decke des Winters schlummernde Thal hernieder-schaut, und die Musen im schönen Theatergebäude des die Stadt mächtig belebenden Lenzes harren, entwickelt sich in großartiger Einfachheit dieser Bau, der sowohl in Hinsicht des interessanten Gegenstandes, als der Einrichtung, seinesgleichen in Deutschland suchen wird.“²⁹⁹

In den Veröffentlichungen zeigte sich das Indiz für die Entwicklung Stuttgarts zur Großstadt in den Städtebildern und Reiseführern, die ab den späten 80er Jahren erschienen und einen besonderen Akzent auf die urbane Neugestaltung, Erweiterung und Verschönerung setzten, indem sie diese Maßnahmen durch die beispielhaften Verwaltungsbauten, Schulen, Krankenhäuser, repräsentativen Villen und Schlösser portraitierten.

Bis um die Jahrhundertwende orientierte sich die Bildprogrammatische der Städteführer durch Württemberg primär an den gotischen Baudenkmalern, den profanen Symbolen des Vaterlandes, den folkloristischen Motiven – wie etwa

²⁹⁸ Schwäbische Merkur, 29. Mai 1840, in: wie Anm. 86, S. 295

²⁹⁹ Stuttgarter Tagblatt, 24. September 1843

Darstellungen der Landbevölkerung in ihrer jeweiligen Tracht – und den repräsentativen Residenzen des Königs (Abbildung 38).

Der private Wohnbau trat erstmals in Georg G. Wochners 1871 erschienenen *„Stuttgart seit fünf und zwanzig Jahren“*³⁰⁰ in den Vordergrund. Neben Stichen zur Königlichen Baugewerkschule und der Königlichen Villa Berg wurden „drei Musterbauten“ – *Wohnhaus des Herrn Julius Schnorr*, *Wohnhaus des Herrn Commerzienraths Knosp* und *Wohnhaus des Herrn Bauraths Bok* (Abbildung 39) – vorgestellt.

Mit dem Ortbaustatut von 1874 wurden der stark anwachsenden privaten Bautätigkeit Richtlinien auferlegt, die eine massive Ausführung aller Wohnbauten abverlangten.

Zur Anschauung und zum Studium der aktuellen baulichen Entwicklung diente die seit 1885 von den Stuttgarter Architekten Ludwig Eisenlohr und Carl Weigle herausgegebene *Architektonische Rundschau*, die dem Vorsatz folgte, ein „Sammelpunkt für die besten Leistungen der Gegenwart“³⁰¹ zu sein (Abbildungen 40-41).

Auch hier erfolgte die Sehweise in erster Linie über den spitzen Winkel zur Fassade und von der Augenhöhe eines stehenden Menschen aus. Die präzise Wiedergabe architektonischer Sachverhalte, das starke Hervorheben von Details und von „dem reichen architektonischen Schmucke“ auf separaten Blättern folgte der Vorstellung des veredelnden und erzieherischen Charakters auf Grundlage beispielhafter Objekte bzw. „Musterbauten“³⁰² aus Gegenwart und Vergangenheit.

Entweder beließ man in die Bilder als fotografische Dokumente oder man nutzte sie zur Umsetzung in brauchbare graphische Druckvorlagen.

Der Dokumentationsgebrauch von vorbildhaften Bauten verweist dabei auf ein erzieherisches bzw. pädagogisches Interesse der Bildvermittlung.

³⁰⁰ Wochner, Georg G., *Stuttgart seit fünf und zwanzig Jahren*, Ansichten aus der Hauptstadt in einer Reihe von Bildern zu zeichnen versucht, mit 7 Holzstichen und einem Plan, Stuttgart 1871, Kapitel: Drei Musterbauten

³⁰¹ *Architektonische Rundschau*, (1885), Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst, Hrsg. v. Eisenlohr, Ludwig und Weigle, Carl, Erster Jahrgang, Stuttgart 1885, S. 2

³⁰² Wochner, (1871), *Drei Musterbauten*

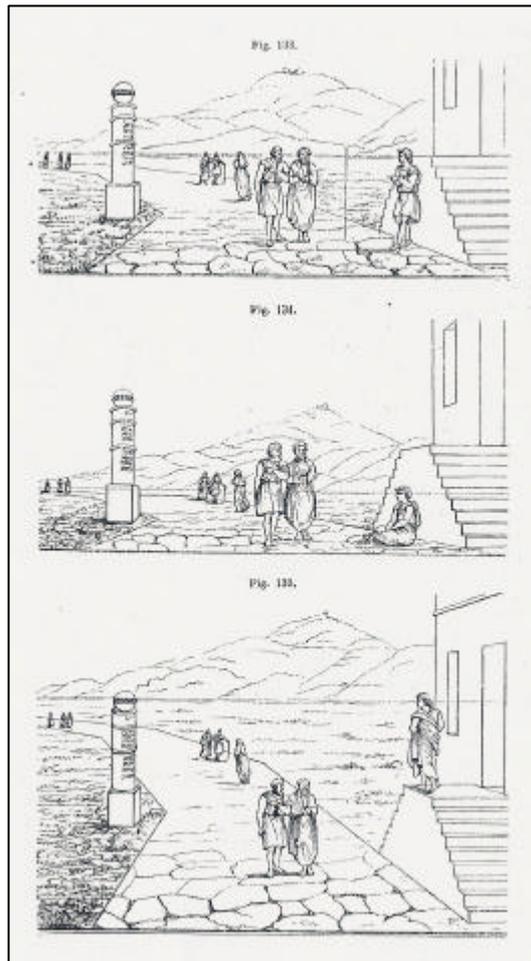


Abb.1 Hermann W. Vogel,
Lehrbuch der Photographie,
Berlin 1870

Figur 1:
„Höhe des Augenpunktes“

Figur 2:
„Hüfthöhe“,

Figur 3:
„doppelte Mannshöhe“



Abb.2 Hermann W. Vogel, Lehrbuch der Photographie, Berlin 1870



Abb.3 Hermann W. Vogel, Lehrbuch der Photographie, Berlin 1870



Abb.4 Edurad Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis, Stuttgart 1889

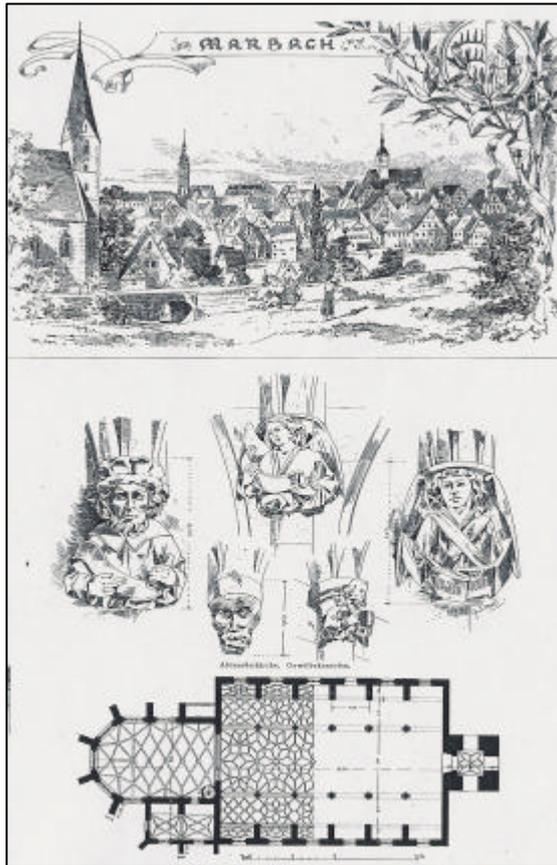


Abb.5 Edurad Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis/ Marbach, Stuttgart 1889



Abb.6 C. Gerstner, Ansicht von Stuttgart, Stahlstich, Ulm 1841



Abb.7 Carl Schwarz, Gartenbauausstellung Stuttgart, Albuminpapier, Stuttgart 1870



Abb.8 Polytechnikum und Stadtgarten, Holzstich nach Fotografie von Hermann F. Brandseph, Zürich 1892

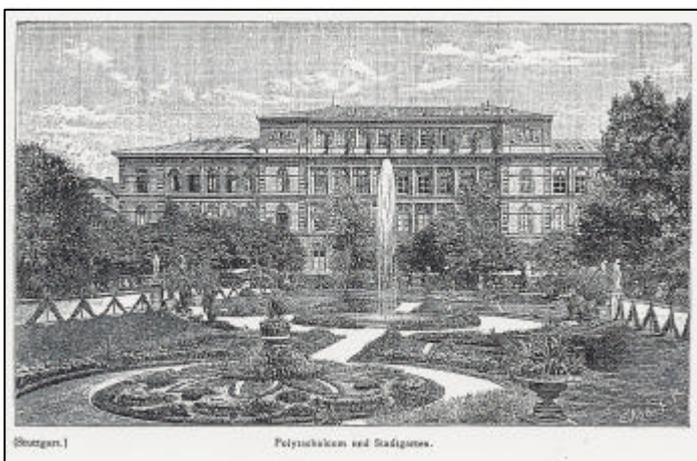


Abb.9 Polytechnikum und Stadtgarten, Holzstich, Zürich 1887

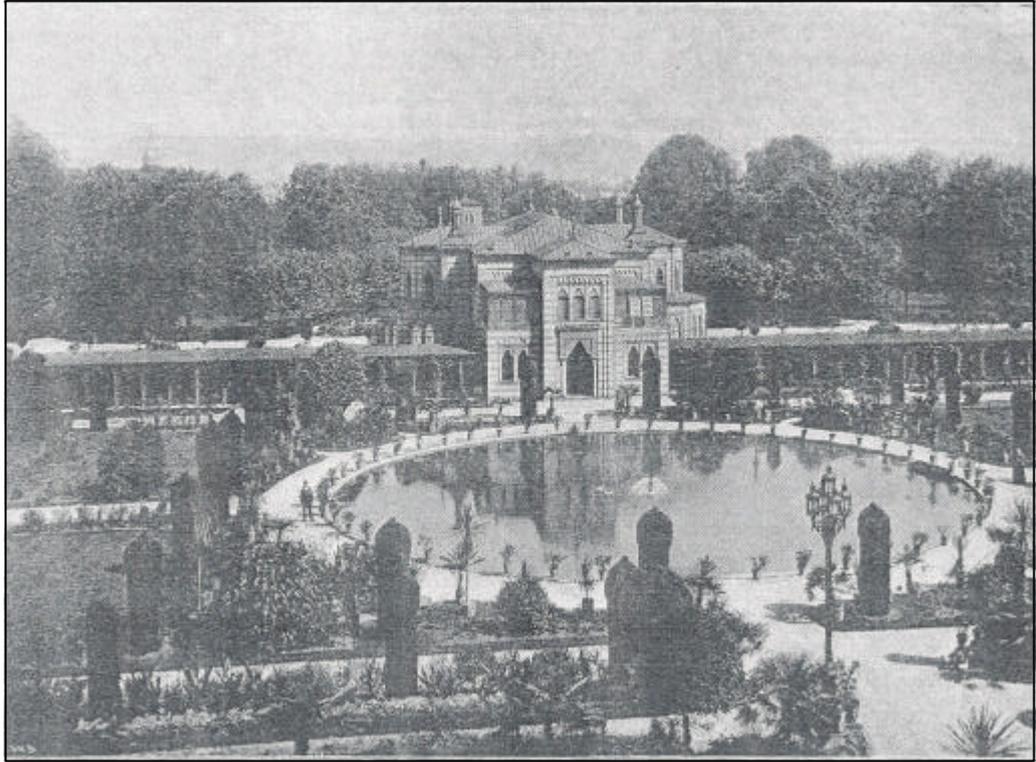


Abb.10 vermutlich Hermann F. Brandseph, Äußere Ansicht des Festsals, Autotypie, Stuttgart 1889

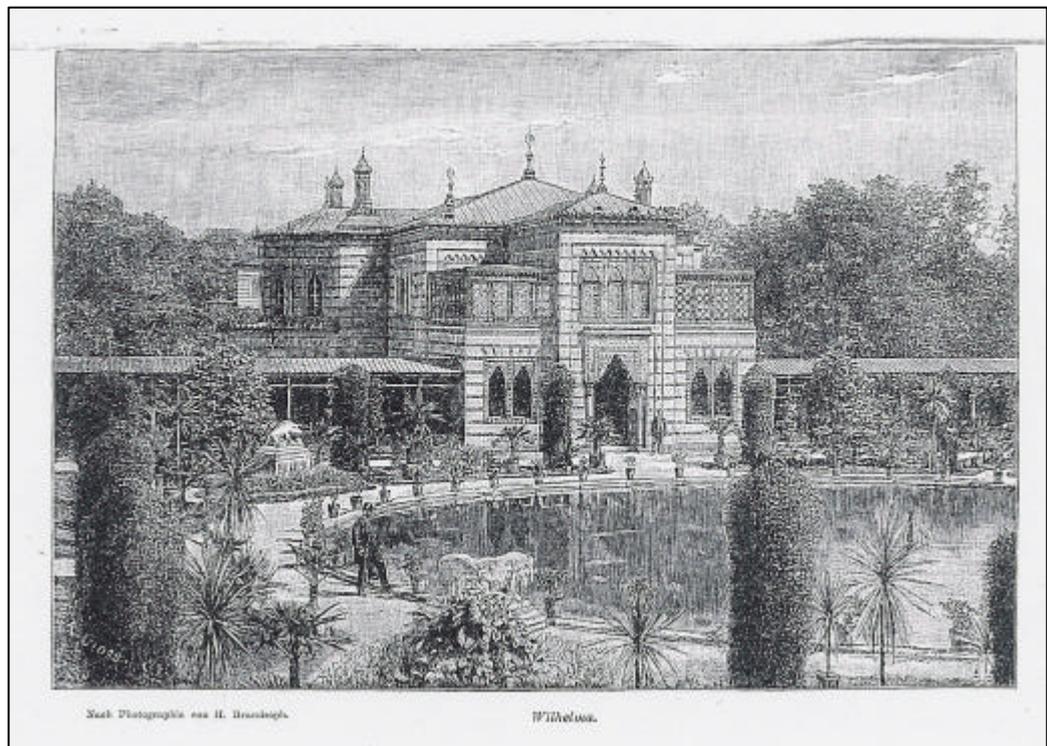


Abb.11 Wilhelma, Holzstich nach Fotografie von Hermann F. Brandseph, Zürich 1892

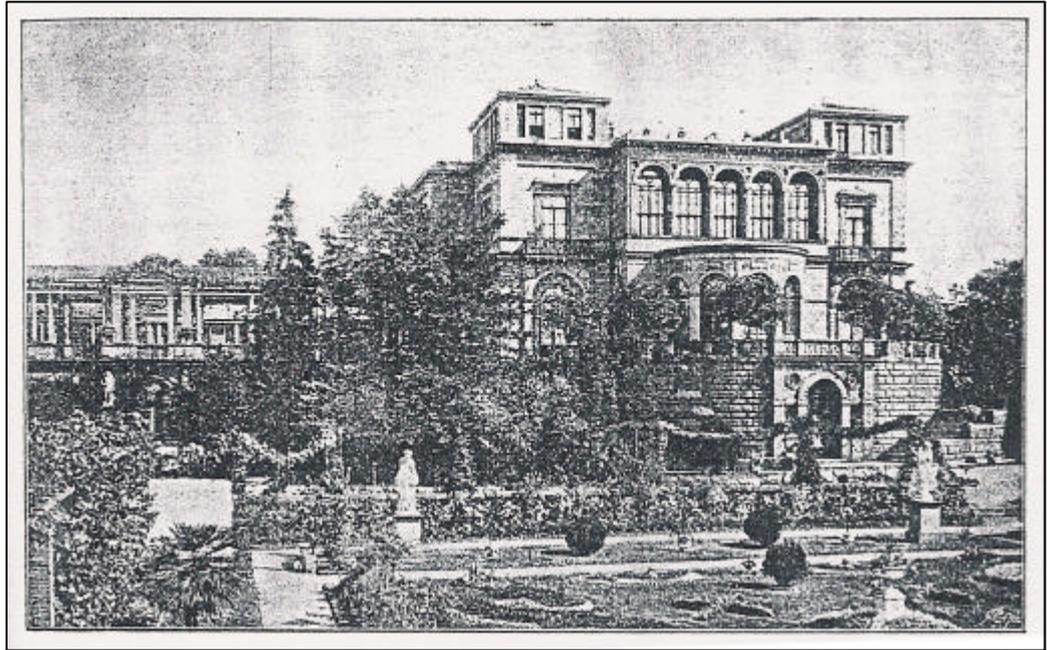


Abb.12 Hermann F. Brandseph, Königliche Villa, Südseite, Stuttgart 1889

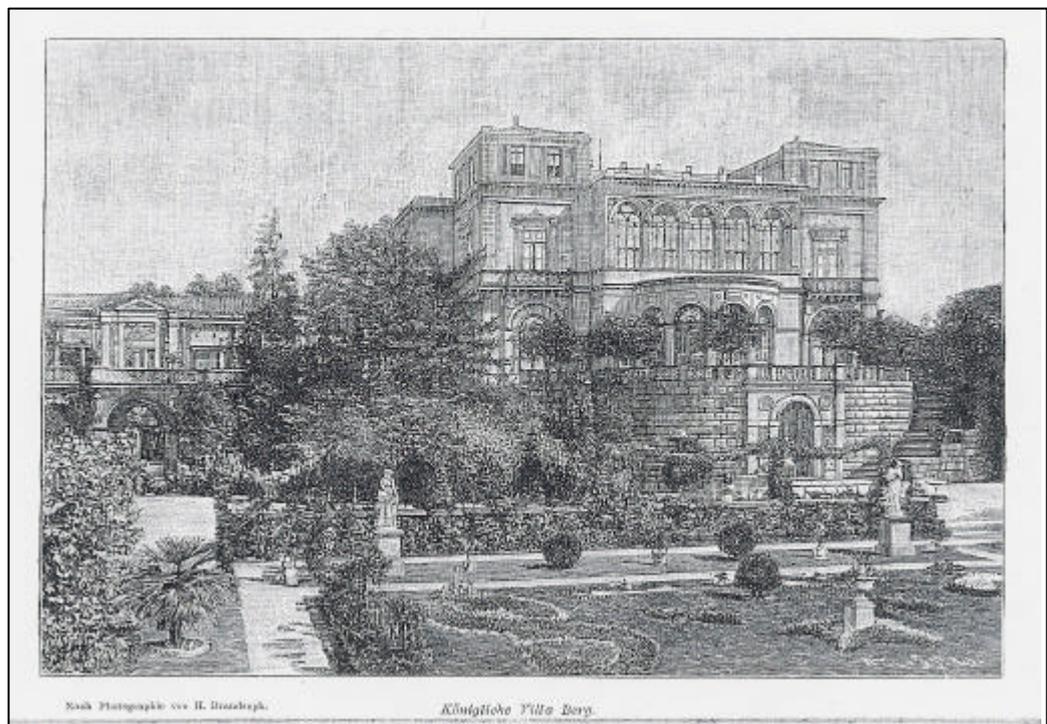


Abb.13 Königliche Villa Berg, Holzstich nach Fotografie von Hermann F. Brandseph, Zürich 1892



Abb.14 Rudolf Pichert, Hohenheim, Photomontage, Stuttgart o. J.



Abb.15 Hohenheim, Stuttgart 1891

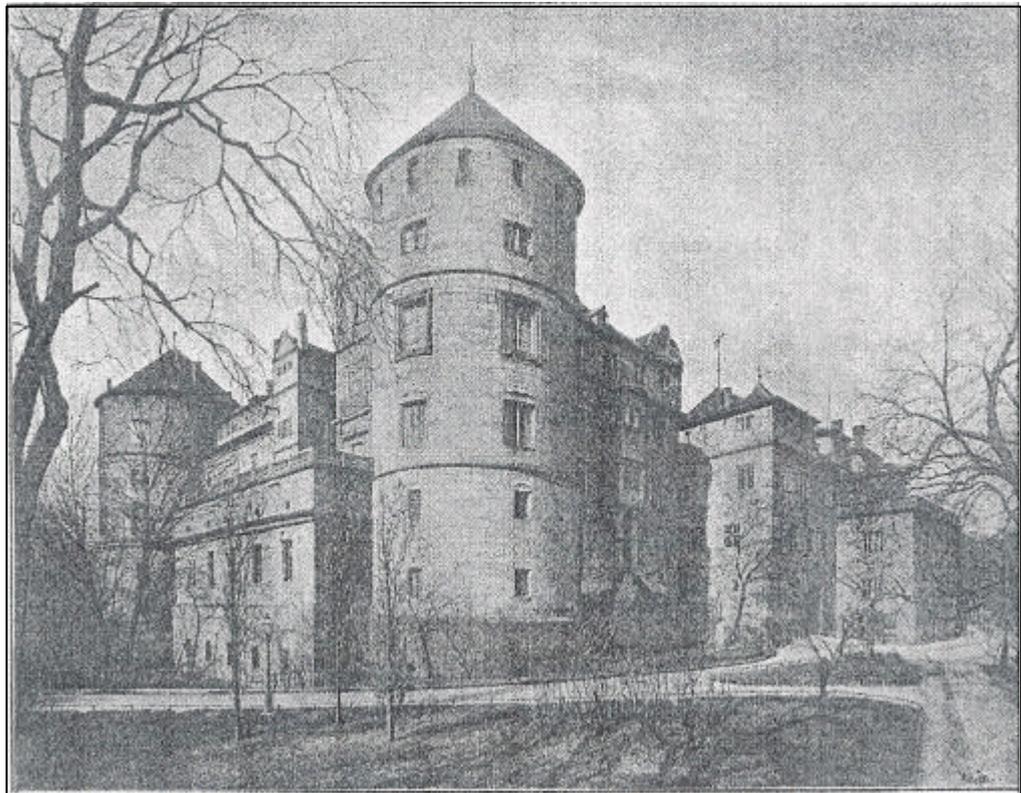


Abb.16 Altes Schloss, Ostseite, Autotypie, Stuttgart 1889



Abb.17 Emden, Das Alte Schloss in Stuttgart, Stahlstich, Ulm 1841

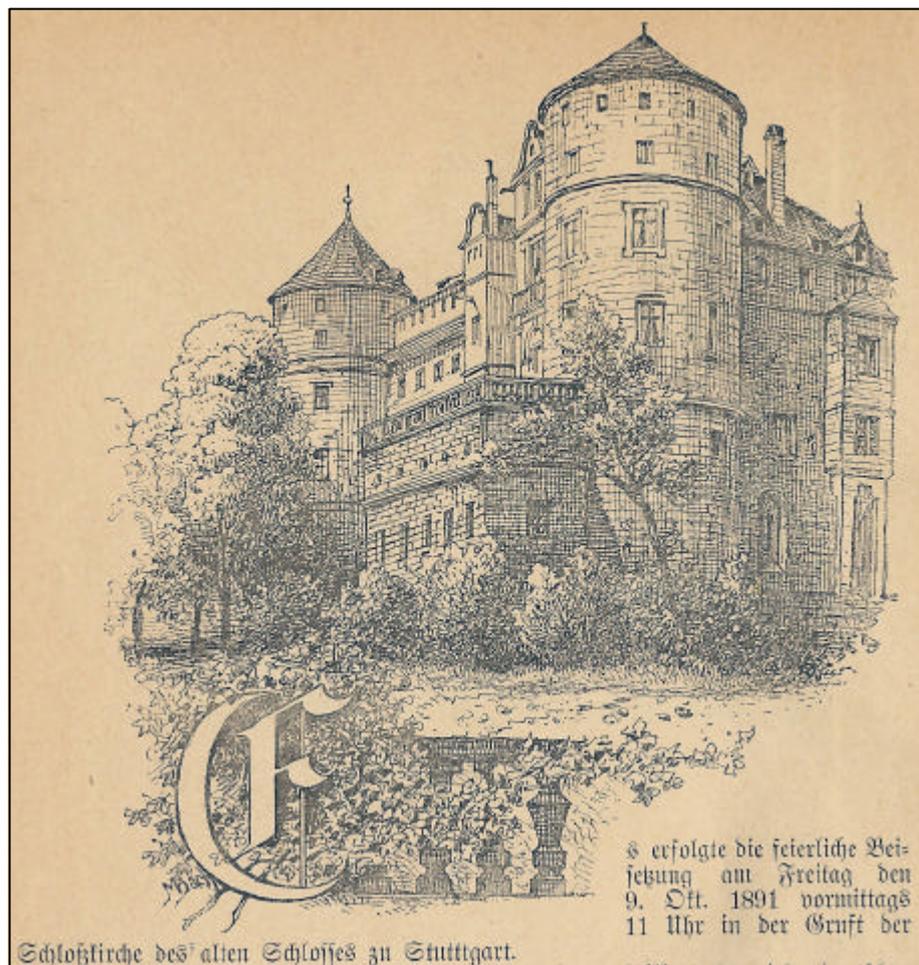


Abb.18 Altes Schloss, Stuttgart 1891

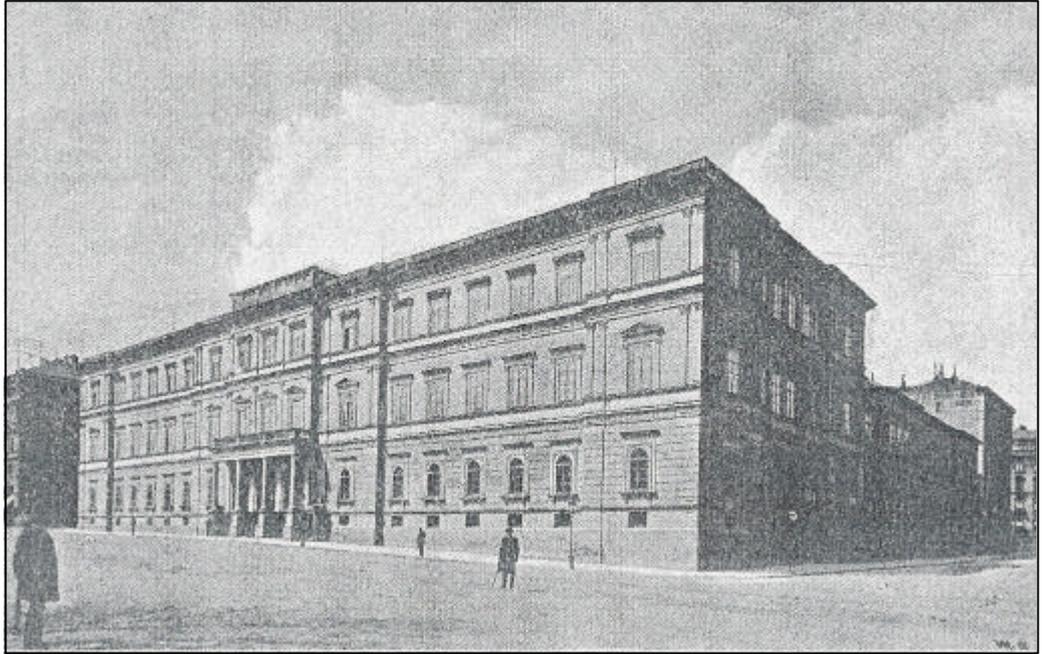


Abb.19 Palais des Kronprinzen, Äußere Ansicht, Autotypie, Stuttgart 1889



Abb.20 Hotel Marquardt in Stuttgart, Perspektivische Ansicht, Stuttgart 1897



Abb.21 Anonym, Hotel Marquardt in Stuttgart, o. J.

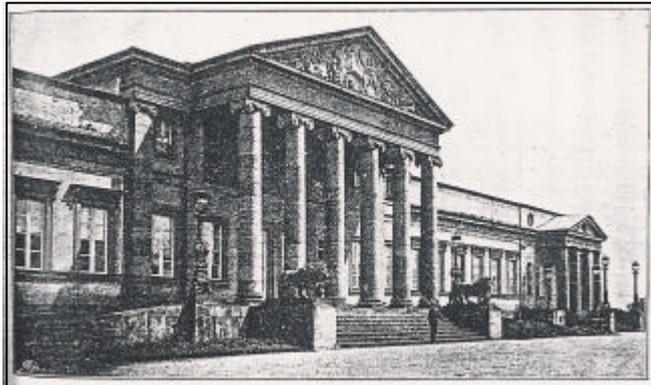


Abb.22 Hermann F. Brandseph, Schloss Rosenstein, Stuttgart 1889

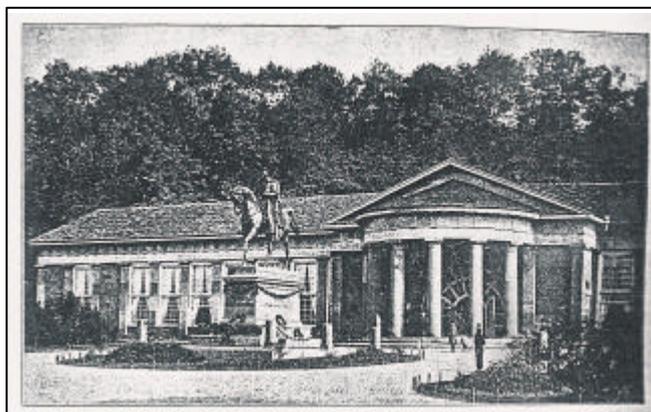


Abb.23 Hermann F. Brandseph, Kursaal in Cannstatt mit dem König Wilhelm Denkmal, Stuttgart 1889



Abb.24 Mittelbau des Königlichen Residenzschlosses, Lichtdruck von M. Rommel & Co., Stuttgart 1889

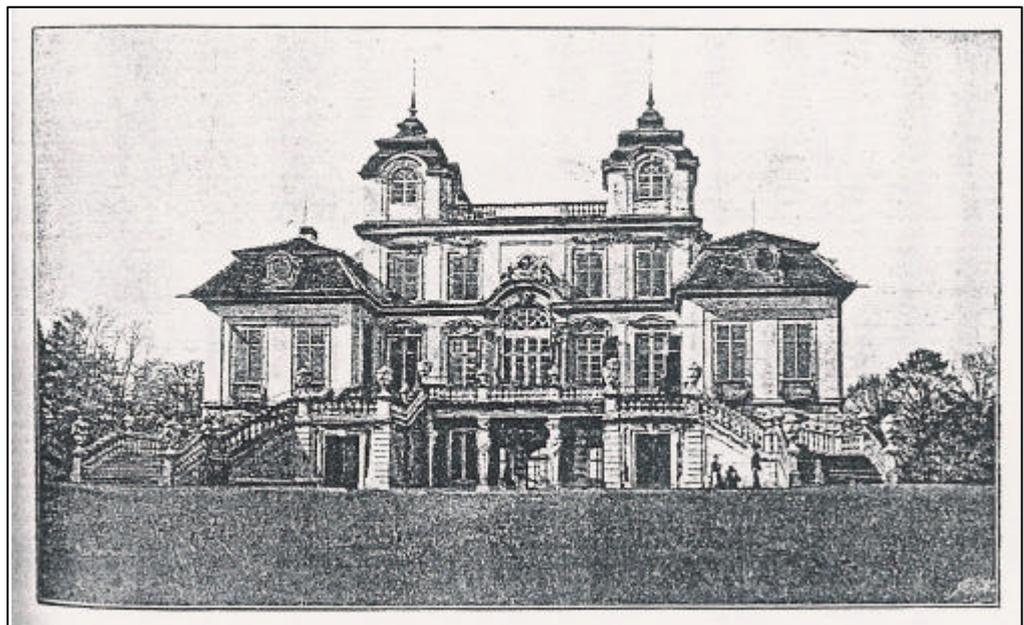


Abb.25 Hermann F. Brandseph, Favorite-Schloss bei Ludwigsburg, Stuttgart 1889

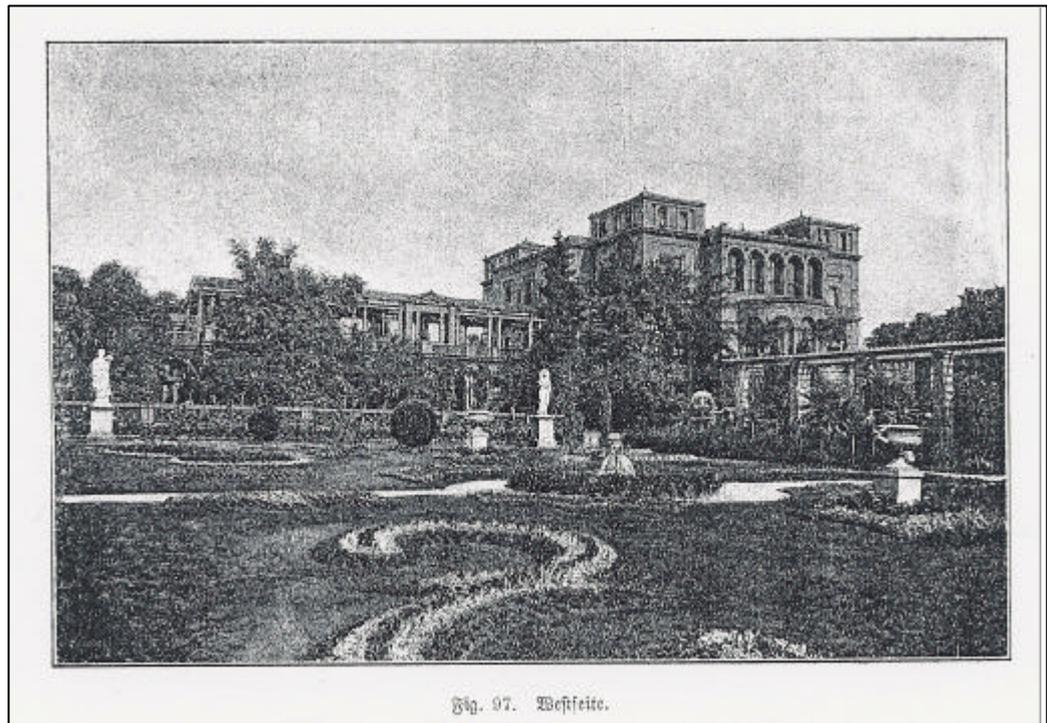


Fig. 97. Westseite.

Abb.26 Königliche Villa Berg, Autotypie, Stuttgart 1889

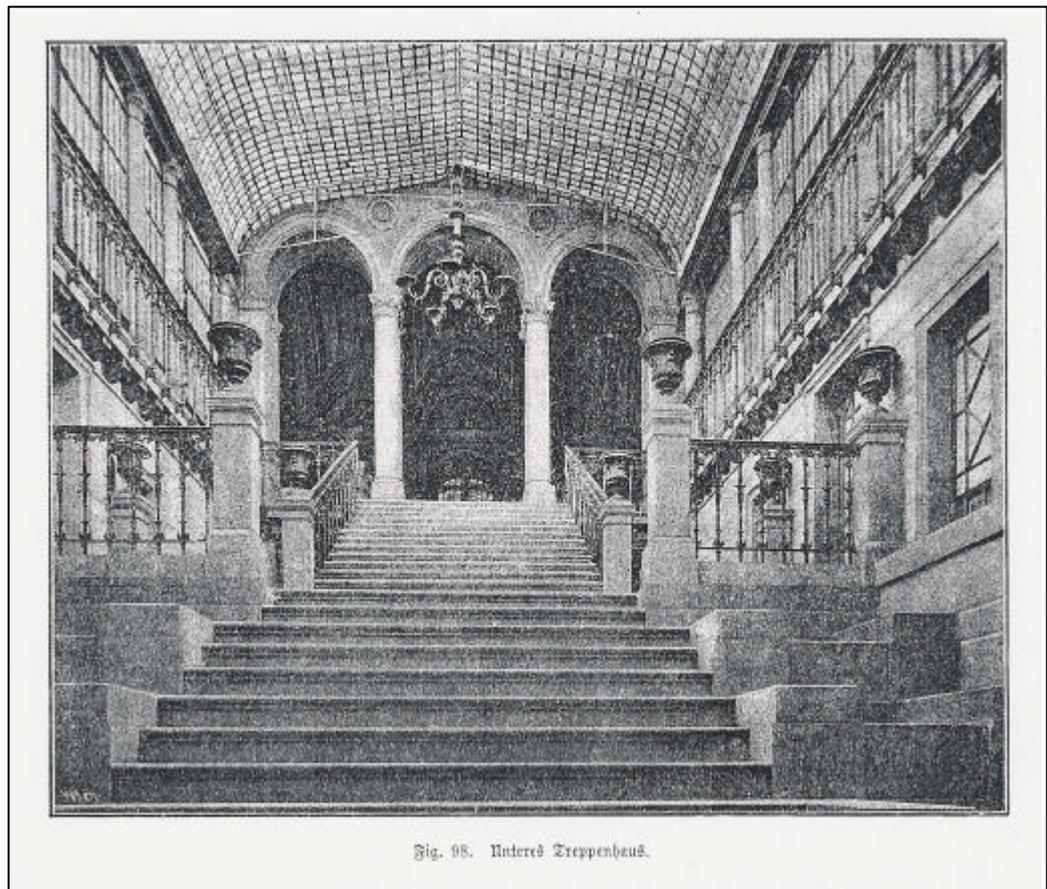


Fig. 98. Unteres Treppenhaus.

Abb.27 Villa Berg, Unteres Treppenhaus, Autotypie, Stuttgart 1889

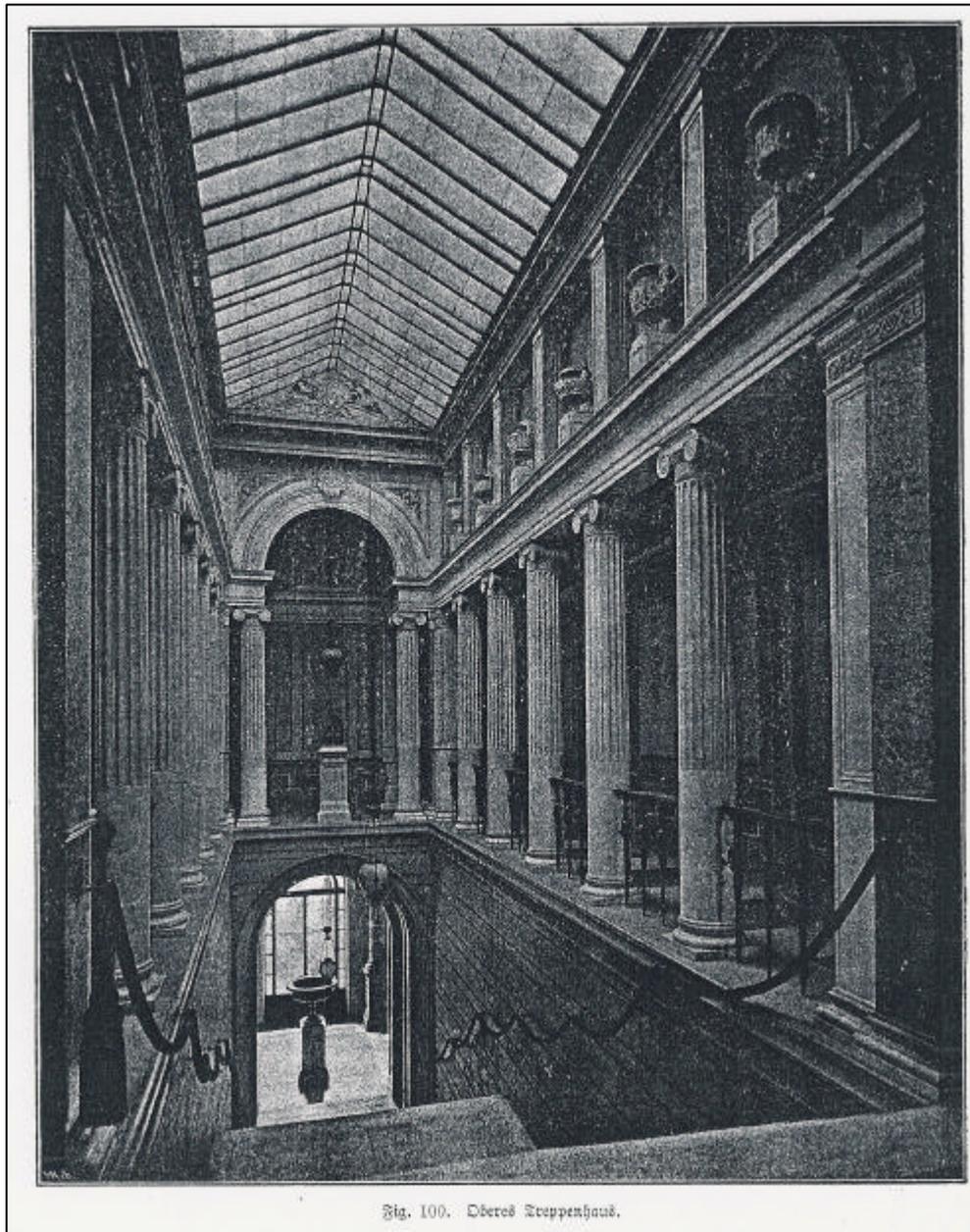


Abb.28 Villa Berg, Oberes Treppenhaus, Autotypie, Stuttgart 1889

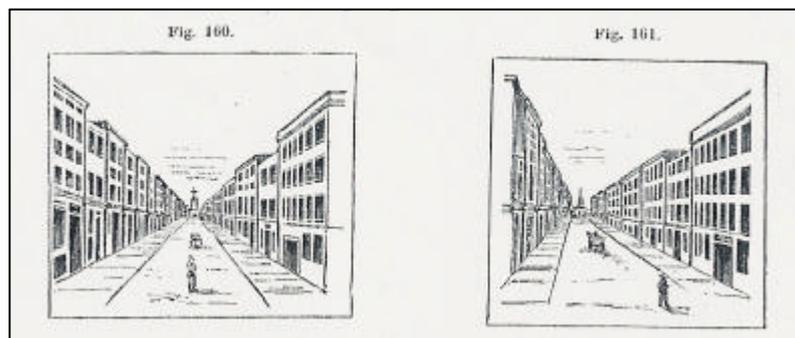


Abb.28.1 Hermann W. Vogel, Lehrbuch der Photographie, Berlin 1870



Abb.29 Villa Berg, Oberes Vestibül, Autotypie, Stuttgart 1889

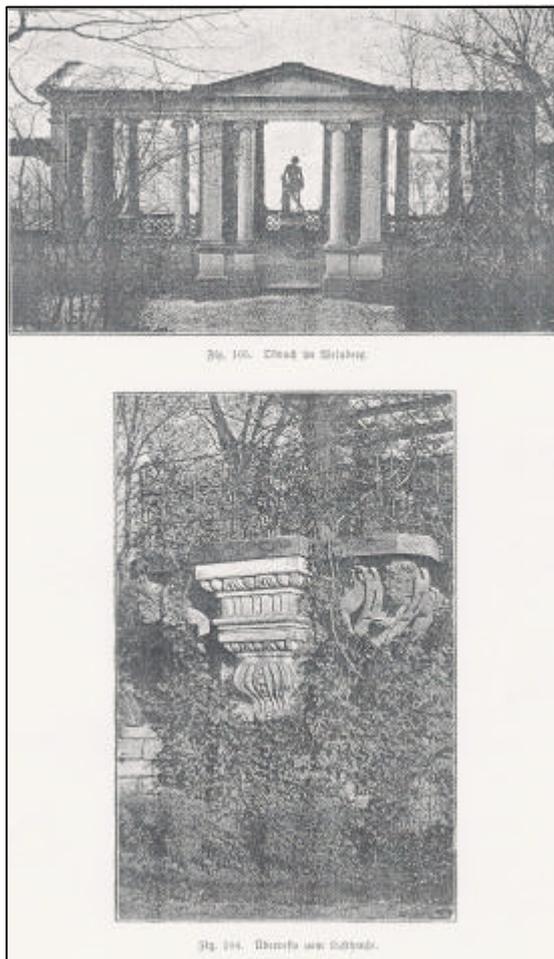


Abb.30 Villa Berg, Obdach im Weinberg und Überreste vom Lusthaus, Autotypie, Stuttgart 1889

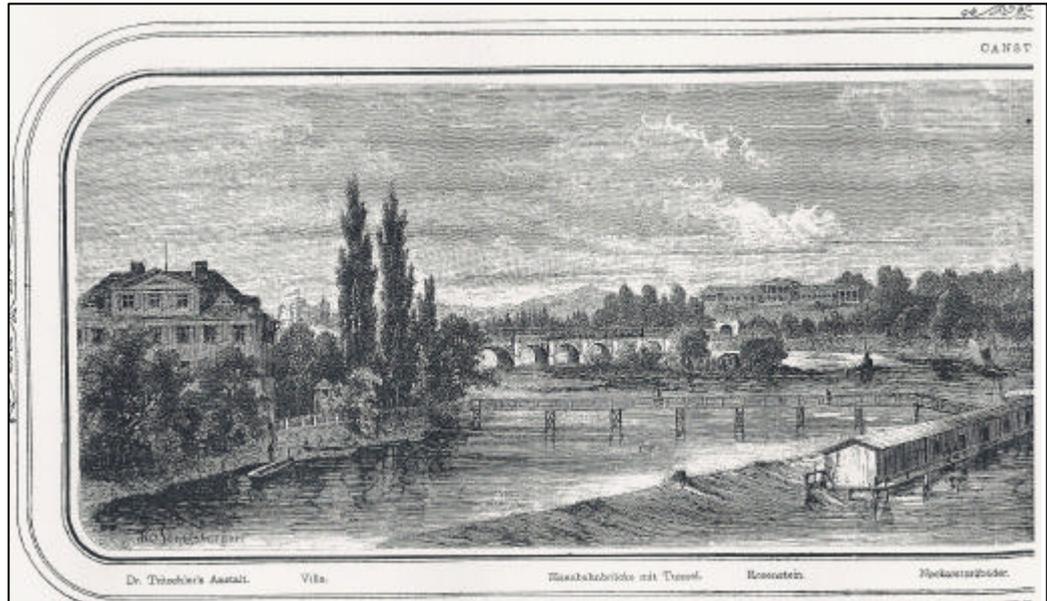


Abb.31 B. Strassberger, Panorama (Ausschnitt), Stuttgart 1868

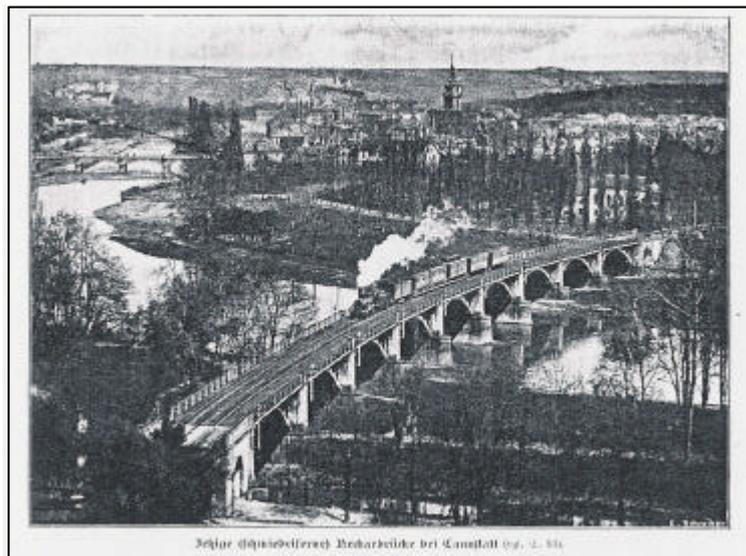


Abb.32,
E. Schreiber,
Schmiedeeiserne
Neckarbrücke bei
Cannstatt,
Stuttgart 1885

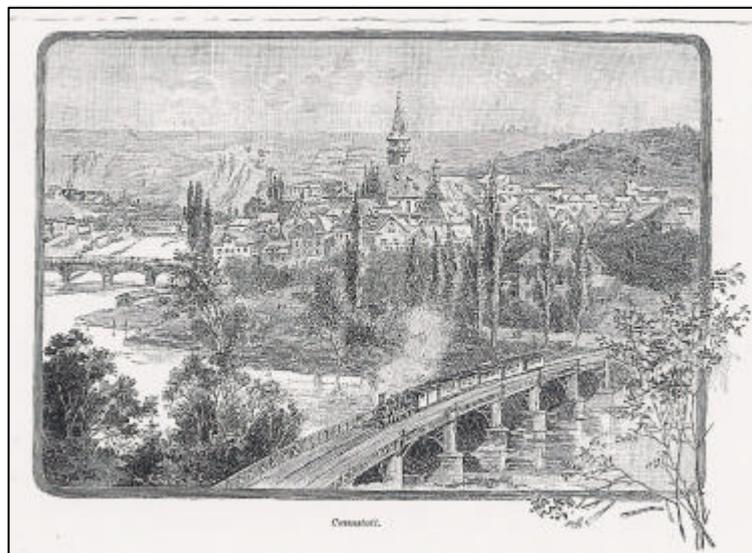


Abb.33
Cannstatt, 1892



Abb.34 B. Strassberger, Orthopädische Heilanstalt von Dr. Ebner, Stuttgart 1868



Abb.35 B. Strassberger, Höhere städtische Töchterschule, Stuttgart 1868



Abb.36 B. Strassberger, Königliche Villa, Stuttgart 1868



Abb.37 B. Strassberger, Rothenberg, Stuttgart 1868



Abb.38
Munde's Städteführer
durch Württemberg,
Stuttgart und seine
Umgebungen, Stuttgart
o. J.

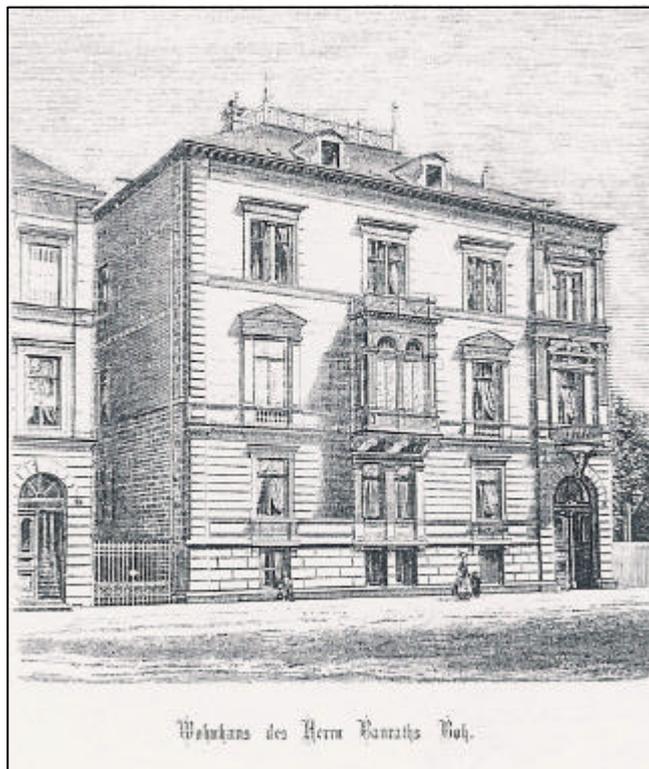


Abb.39
Wochner, Wohnhaus
des Herrn Bauraths Bok
in Stuttgart, 1871

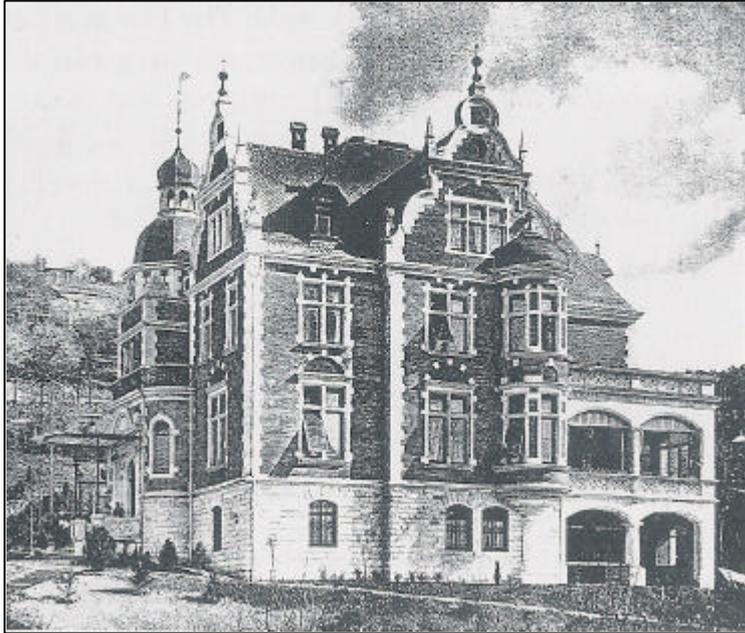


Abb.40 Villa Hohenheimerstraße 93, Stuttgart, Architektonische Rundschau 12. 1896

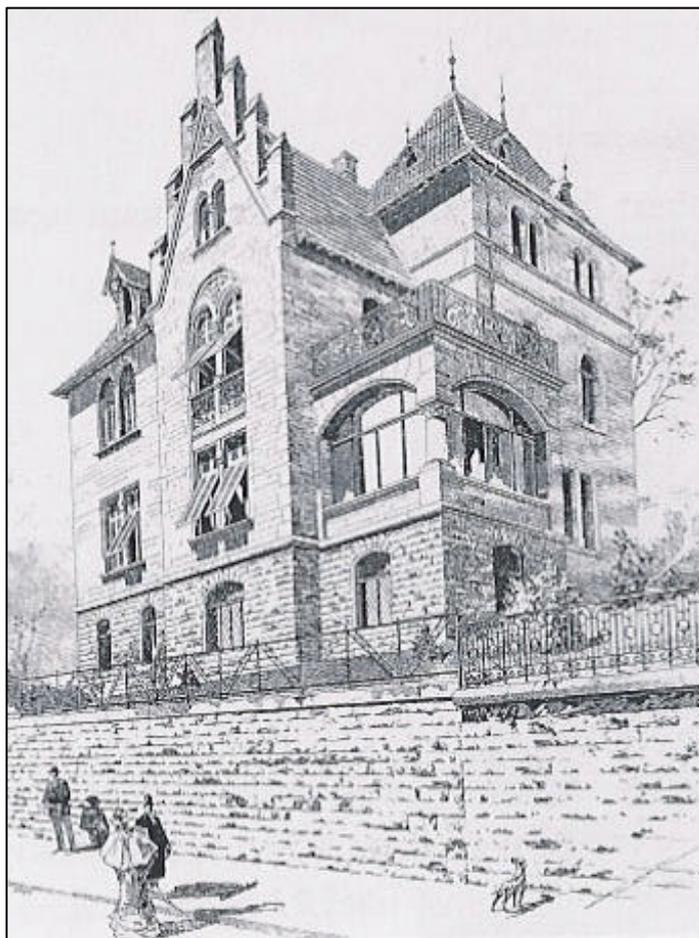


Abb.41 Hohenzollernstraße 12, Stuttgart, Architektonische Rundschau 13. 1897



Abb.42 Entwurf zu einem Landhaus von Franz Brochier, Architekt in München, Architektonische Rundschau 5.1885

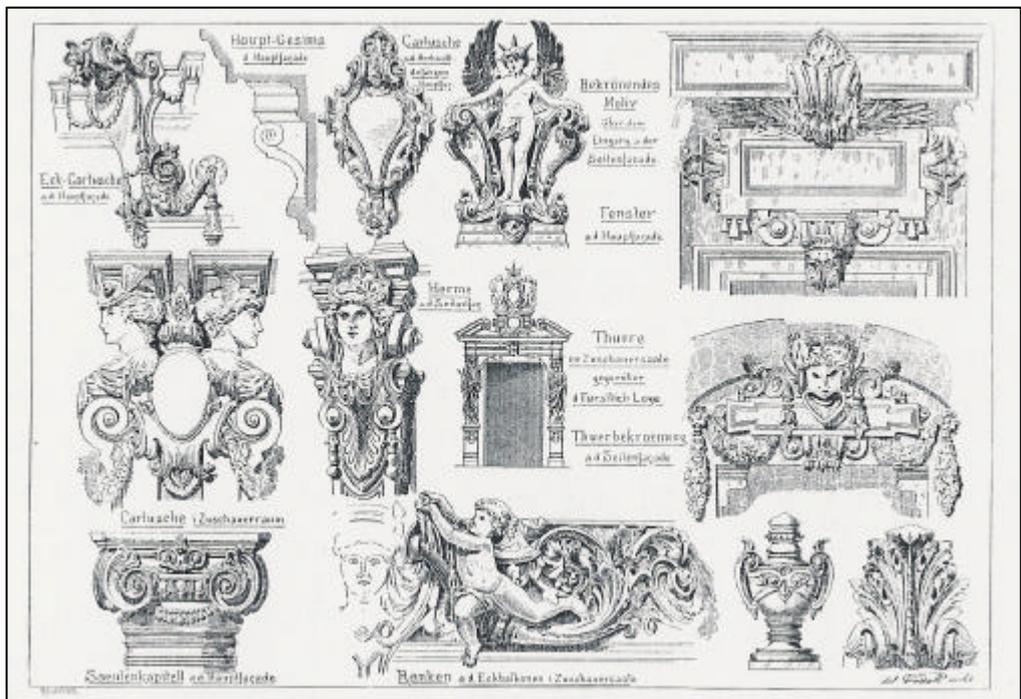


Abb.43 Ornamentale Details vom Theater des Casinos von Monte Carlo bei Monaco, Architektonische Rundschau 5.1885

VI. SCHLUSSBETRACHTUNG

Bereits in der Frühzeit der Fotografie, in der das experimentelle Wirken im Vordergrund stand, wurden die konstitutiven Merkmale einer Daguerreotypie wie Schärfe, Feinheit der Aufzeichnung und automatisierte Perfektion der Naturwiedergabe, in der man das Streben nach einer sachlichen Weltbeobachtung verwirklicht sah, von Seiten der Wissenschaft sowie der Kunstbeobachter emphatisch zu einer entscheidenden Größe der neuen technischen Errungenschaft erhoben.

Diese tiefe Affinität zur Fotografie entsprach der akademischen Positivismus-Ideologie nach Genauigkeit im Detail wie im Ganzen. Vor allem die Möglichkeiten und die Handhabung der Optik, den faktischen Ist-Zustand eines Gegenstandes in seiner Formpräzision und Detailfülle auf rein mechanischem Wege ohne großen Zeitaufwand wiederzugeben, eröffnete ein mannigfaltiges Anwendungsfeld und leitete die Ära einer mechanisch fixierten Weltfassung ein. Mit der Entwicklung des Lichtdruckverfahrens³⁰³ durch Joseph Albert in den späten 1860er Jahren wurde eine direkte Einbindung der Fotografie in das kommerzielle Auftrags- und Produktionssystem ermöglicht, das einen bis Anfang der 90er Jahre anhaltenden Boom auslöste, der unter anderem Postkarten im Lichtdruckverfahren illustrierte.

Die Nutzung der frühen Fotografie als ein musterhaft genaues Beobachtungsinstrument, das komplexe und stark voneinander differenzierte Strukturen zu registrieren vermochte, war ein wichtiger Faktor der Medieneuphorie und der Rezeptionsästhetik, die in Deutschland vom Exaktheithabitus und der Nabsicht der Biedermeiermalerei vorbereitet wurde.

„Bevorzugt war alles das, was einerseits Nahes und Vertrautes darstellte, was andererseits das Große und Ferne annäherte und anekdotisch vermittelte.“³⁰⁴

Der stillgestellte Raumeindruck und die mechanische „Wiedergabe-Treue“ der Fotografie lösten dieses Ethos der geschärften Beobachtungskunst des Biedermeiers ab.

³⁰³ Eder, (1931), Josef Maria, Geschichte der Photographie, 2. Hälfte, 4. Auflage, Halle 1931, S. 890

³⁰⁴ Geismeyer, (1979), Willi, Biedermeier - Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kulturleben des Biedermeier, Leipzig 1979, S. 109

Die Besonderheit der Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts lag primär in der Beständigkeit sowie repräsentativen Bedeutsamkeit des Abgebildeten. Wie sehr die Fotografie zum Ausbau neuer Denkmodelle anregte, veranschaulichten die typologisierenden Anwendungsbeispiele im Bereich der Kriminologie und die umfangreich durchgeführten rassen- sowie sozialtypologischen Ordnungs- sowie Vereinheitlichungsmodelle. Das Bild wurde als nicht anfechtbares wirklichkeitsinterpretierendes Beweismittel benutzt, das zur Pathologisierung und Kriminalisierung diente.

Thomas Barnardo (siehe Seite 34) instrumentalisierte die Fotografie und nutzte ihre massenmedialen Möglichkeiten für seine Ziele. Mit seiner propagandistischen Methodik der Vorher-Nachher Gegenüberstellung von Bildpaaren baute er ein fotografisches Argumentationsschema auf und operierte dadurch mit den Möglichkeiten des „vergleichenden Sehens“, um für seine Ziele zu werben. In der Architekturpropaganda taucht diese Form der fotografischen Gegenüberstellungsdidaktik um 1900 in Paul Schultze-Naumburgs *„Beispiel und Gegenbeispiel“*³⁰⁵ auf, das in aller Deutlichkeit das „gute“ und das „schlechte“ Bauen propagierte.

Für Architektur, Kunst und Archäologie erwies sich die Fotografie als ein ideales Instrument, das vom enzyklopädischen Ambitionismus instrumentalisiert wurde. Diese Phase der fotografischen Inventarisierung von Objekten und Menschen steht wiederum in unmittelbarem Zusammenhang mit einem verstärkt auftretenden Reisebewusstsein.

Reisen hatte sich zu einer „fast unentbehrlichen Lebenskunst“ etabliert und prägte als die „neue Physiognomie mannigfach die moderne Unterhaltungs-, Reise- und Badliteratur“. In Stuttgart war „fast die Hälfte der gebildeten Gesellschaft auf Reisen“, und in den höheren Kreisen zählte es „zum guten Ton, wenigstens sechs Wochen von Hause wegzubleiben“³⁰⁶, berichtete 1856 die März-Ausgabe des *Stuttgarter Morgenblattes*.

Henry Fox Talbot, der auf Reisen die *camera lucida* nutzte, notierte 1833 bei seinem Aufenthalt am Comer See, dass durchaus eine Möglichkeit entwickelt werden könnte, ohne Einsatz der für ihn unbefriedigenden Handschrift einer Zeichnung, das auf die Papierfläche projizierte Bild dauerhaft zu fixieren, um dadurch den unmittelbaren Eindruck des Ortes zu bewahren.

³⁰⁵ Schultze-Naumburg, (1901), Paul, Beispiel und Gegenbeispiel, in: Der Kunstwart, 1. Oktoberheft, 1900; 1. Januarheft, 1901

³⁰⁶ Cottas Morgenblatt für gebildete Stände, No. 9, 2. März 1856, S. 196.

Eine grundlegende Faszination beruhte dabei auf der Fähigkeit die räumliche Distanz aufzuheben und den Betrachter zum Teilhaber einer Wirklichkeit werden zu lassen, die sich anderswo befand.

„One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wollaston's Camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism - in which all looked beautiful - I found that the fathless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold...

Such, then, was the method which I proposed to try again, and to endeavour, as before, to trace with my pencil the outlines of the scenery depicted on the paper in its focus - fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away... how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!

And why should it not be possible? I asked myself.“³⁰⁷

Für den Reisenden, Archäologen und Naturforscher eröffnete die Fotografie die großartige Möglichkeit, vom Ort ein „wahrhaftes Faksimile“ zu erhalten.

„Pour le voyageur, pour l'archéologue, aussi bien que pour le naturaliste, l'appareil de M. Daguerre deviendra d'un usage continuel et indispensable.“³⁰⁸

Gerade die Guidenliteratur trug im Wesentlichen zur Stereotypbildung von Ansichten bei, die den baulichen und landschaftlichen Betrachterstandpunkt definierte und insofern auch das „Seherlebnis“ vorgab. Nicht nur das Objekt an sich stand im Vordergrund, sondern die Wirkung von Architektur, die stark von der romantischen Empfindsamkeit überzeichnet wurde.

„In dem Augenblick, in dem man sich auf die exakte Abbildung der Natur festlegt, gewinnt die Wahl des Blickpunktes größte Bedeutung, da hier die einzige Möglichkeit liegt, Absichten, die über die bloße Dokumentation hinausgehen, zu verwirklichen.“³⁰⁹

Bei der fotografischen Aufzeichnung gotischer Klosteranlagen und Kirchen zeigte sich die ganze Aufmerksamkeit auf die enge Verbundenheit von Natur und Architektur gerichtet.

³⁰⁷ Talbot, (1833), Henry Fox, Selected Texts and Bibliography, in: World Photographers Reference Series, Volume 3, edited by Weaver, Mike, Boston, Massachusetts, 1993, S. 76 f.

³⁰⁸ Janin, (1839), in: Daguerre, (1987), S. 1 f.

³⁰⁹ Buddemeier, (1970), S. 18

Durch das bildbestimmende Einbinden landschaftlicher Reize generierte der Fotograf ein „archetypales Bild“, das ein Verwachsensein mittelalterlicher Architektur und ländlich-heimatlicher Topographie thematisierte. In diesem kompositorischen Verhältnis zeichnete sich vor allem der Wunsch ab, das „Geheimnis der landschaftlichen Stimmung“ einzufangen.

In Jakob August Lorents Mappenwerk lehnt sich diese sentimentale Reflexion von Natur einer Rezeptionsweise an, die der Tübinger Professor Friedrich Theodor Vischer in seinem 1842 verfassten Aufsatz *„Zustand der jetzigen Malerei“* als „als Echo unsrer Seele“ bezeichnete, da in der Landschaft die „Stimmungen des menschlichen Gemüts... die Rührung und Wehmut, das Sentimentale“ verborgen lagen.

Auch der Einsatz von Staffage hatte sich dieser „landschaftlichen Stimmung“ anzugleichen.

„... weil ein Anklang menschlicher Stimmung in der Landschaft liegt, so hebe ich nur die durch jene dunkle Unterschiebung in sie gelegte Seele noch ausdrücklich hervor, indem ich eine Staffage hinzugebe, welche ganz im Sinne der in der Landschaft herrschenden Stimmung komponiert ist.“³¹⁰

Pittoreske Prinzipien sowie das effektvolle Zusammenwirken von Umraum und Staffage sind im 19. Jahrhundert gestalterische Anlagen der Diorama- und Panoramamalerei oder der lithographischen Veduten gewesen, die Standort und Bildordnung fotografisch fixierter Architektur- und Stadtansichten beeinflussten.

Die fotografische Lust an der Genredarstellung oder das bildnerische Referieren architektonischer Monumentalität, die auf bereits publizierte Ansichten zurückgriff, wie Eberhard Emmingers Ansicht Stuttgarts von der Südseite (1834), Emdens Stahlstich der Ostseite des Stuttgarter Alten Schlosses (1841), Strassbergers Stahlstich der Villa Berg (1868) oder die Ansicht der Burg Hohenzollern in der Zeitschrift *Über Land und Meer* (1871), waren ein Ausdruck der Konventionalisierung des Blicks.

Vor allem die organisierte Massenkommunikation, die in Form periodischer Zeitungen und Illustrierten eine starke Ausbreitung erfuhr, und die reich bebilderte Guidenliteratur verbreitete diesen pragmatischen Gebrauch einer bestimmten perspektivischen Ansicht wie etwa die Königlichen Villa Berg, die

³¹⁰ Vischer, (1842), Theodor Friedrich, Zustand der jetzigen Malerei, in: Bättschmann Oskar, Entfernung der Natur, Landschaftsmalerei 1750-1920, Köln 1989, S.314, Dokument 21

von 1871 an bis um die Jahrhundertwende als Holzschnitt oder als Fotografie in der gleichbleibenden repräsentativen Südansicht publiziert wurde.³¹¹

Sowohl in der Stuttgarter Guidenliteratur als auch in verschiedenen patriotischen Veröffentlichungen tauchen adäquate Stadt- und Architekturansichten repräsentativer Baudenkmäler auf. Diese Inflexibilität des fotografischen Blicks, die eine spezielle Ansicht auf die Stadt oder eine bestimmte Auswahl von Bauwerken über Jahrzehnte hinweg unverändert ließ, produzierte die Identitätstopoi der Stadt. Die Abbildungswürdigkeit der Bauwerke, die als lokale Sehenswürdigkeiten bzw. als Fokus des touristischen Blicks Aufnahme fanden, war primär an die Prominenz der Architektur gebunden. Eine wesentliche Rolle spielte dabei die öffentliche Wirkung von Baudenkmälern als Ideenträger der lokalen Geschichte und des „engen Vaterlandes“. Mit der grundlegenden Erschließung und Darstellung der „heimatlichen Baudenkmäler“ verfolgten die historischen Vereine das Ziel „... die Liebe zum Geburtsboden (zu) erhöhen.“³¹²

Das veröffentlichte Bildkompendium, sei es in Form fotografischer Mappenwerke, topografischer Beschreibungen, reich illustrierter Geschichtsbände oder Reisewerke ist in engem Zusammenhang mit dem forcierten Aufruf zu betrachten den „vaterländischen Wissensschatz“ zu sammeln, bewahren, verwalten und zu präsentieren, was der „Ehre des Vaterlandes“ dienen sollte. Publikationen über die Architektur und Kunstdenkmäler Württembergs dienten „zur Ehre Schwabens“ und „zum Ruhme deutschen Namens“.

Durch die Fotografie stand ein technisches Instrument zur Verfügung, mit dem das repräsentative „Kapital“ des Vaterlandes, das nicht nur die Architektur, sondern auch die akkumulierten Sammlungen in den Museen implizierte, bildlich angeeignet und verbreitet werden konnte, um gemäß Wilhelm Lübke

³¹¹ Wochner, Georg G., Stuttgart seit fünf- und zwanzig Jahren, Stuttgart 1871, S. 15; Hartmann, Julius, Stuttgart und Cannstatt, in: Städtebilder und Landschaften aus aller Welt, No. 7 & 8, mit 36 Illustrationen und 1 Plan, Zürich 1887, S. 25; Dürr, Ebner, Th., Geiger, Klemm, A., Landsberger, A., Lang, P., (Hrsg.), Illustrierte Geschichte von Württemberg, Stuttgart 1889, S. 733;

Württemberg und sein König 1864-1889. Eine Festgabe zum 25 jährigen Regierungsjubiläum seiner Majestät des Königs Karl von Württemberg, Stuttgart 1889, keine Seitenangabe;

Leins, Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889, S. 90;

Durch Schwaben, I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892, S. 67

³¹² (1847), Statut des Historischen Vereins für Württembergisch Franken, in: Hall im 19. Jahrhundert. Katalog des Hällisch-Fränkischen Museums Schwäbisch Hall; Nr. 5, Hrsg. Im Auftr. Der Stadt Schwäbisch hall von Elisabeth Schraut, Sigmaringen 1991, S.418/541

die „Verherrlichung deutschen Ruhmes und Geisteslebens“³¹³ zu bewirken. Neben den architekturfotografischen Unternehmungen war ein adäquates Bestreben in der Entwicklung fotografischer Bildnisse von Potentaten, hohen Beamten und Militärs, Diplomaten, Bankiers, Wissenschaftlern und Künstlern festzustellen. Die Verherrlichung und Ehrung des Vorbildes, von dem man sich eine volksbelehrende Einflussnahme versprach, fand in der *Walhalla* einen zentralen Raum, in dem die Bestrebungen nach nationaler Identität und Einheit einen Kristallisationspunkt gefunden hatten. Ein wichtiger volkserzieherischer Faktor³¹⁴ wurde vor allem der bildlichen Anschauung des Vorgelebten, das die moralische Wertewelt wie Gottvertrauen, Königstreue, Tapferkeit, Edelmut oder Rechtschaffenheit personifizierte, zugesprochen. Um die Jahrhundertmitte verdichtete sich in Deutschland der patriotische Aufruf, die vaterländischen Baudenkmäler bildlich zu erfassen. Im ideologisierten gotischen Baustil erblickte man die Kohäsion des zersplitterten Landes, aber auch die „ruhmvolle Stellung“³¹⁵ des engen Vaterlandes. Neben den großen deutschen Domen standen auch die zahlreichen romanischen sowie gotischen Kirchen und Klosteranlagen der ländlichen Regionen im Mittelpunkt der Reiseunternehmungen. In Württemberg erschienen bereits in den 1840er Jahren zahlreiche Schriften über das Kunstleben im Mittelalter, darunter Johann Matthaeus Mauchs *Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg, Stuttgart 1849*, ein Grundlagenwerk, auf das spätere Schriften von Lübke und Leins aufmerksam machten. Eine fotografische Sedimentierung von Spuren „altdeutschen“ Wirkens bzw. der mittelalterlichen Baukunst konnte zwar im großen Stil der französischen *Mission Heliographique* aufgrund der partikulären Struktur des Landes nicht aufkommen, aber im Verlauf der 1860er und 70er Jahre kamen allein in Württemberg umfangreiche fotografische Mappenwerke von Sinner und Lorent heraus, deren Vorhaben eine heimatbetonend-vaterländische Motivation zu Grunde lag. Ein wesentlicher Gebrauchswert derartiger Mappenwerke basierte in ihrer Rolle als Musterbuch beispielhaft arrangierter Bauten und Interieurs oder als Vorbildblatt en detail, das sowohl dem Kunsthandwerk als auch dem Architekten einen direkt anwendbaren Motiv- und Formenschatz anbot.

³¹³ Lübke, (1885), S. 17

³¹⁴ Deutsches Kunstblatt, 1.1851, S. 5; 28.1853, S. 253; Lübke, (1867), Wilhelm, Bericht über die künstlerische Abtheilung der Allgemeinen Ausstellung zu Paris auf Veranlassung des Königlich-Württembergischen Kultministeriums, Stuttgart, 1867, S.78

³¹⁵ Heideloff, (1855), Vorwort

Diese Form der Handhabung rezipierte das Mappenwerk als reinen Motivschatz bzw. präfiguratives Kompendium für den didaktischen Prozess einer Architekten- oder Künstlerausbildung. Dabei trat die eigentliche Quelle der Wahrnehmung in den Hintergrund. Über diese akademische Zweckmäßigkeit und formalistische Wertigkeit hinaus repräsentierten die Mappenwerke die Identität des „engeren Vaterlandes“ nach außen. Nur was fotografisch oder in einer anderen Bildform aufgezeichnet war, konnte rezipiert werden und erst dadurch in Zusammenhang mit dem Ort gebracht werden. In diesem Prozess spielte die Quelle der Wahrnehmung eine entscheidende Rolle.

Diese Wirkung ist unter anderem am Beispiel der Burg Lichtenstein ersichtlich, die zu einem der wesentlichen Identifikationspunkte der württembergischen Geschichte zu zählen ist. Das Bauwerk wurde nicht nur mit dem Grafen Wilhelm von Württemberg in Verbindung gebracht, sondern ließ – angeregt durch Hauffs „patriotischen Roman“³¹⁶ – die Ritterzeit des Herzogs Ulrich aufleben. Jene verfügbar gemachte Realität war im Fall Lichtensteins ein Architektur gewordenes Sehnsuchtsbild aus einer Zeit, in welcher Adel, Klerus und Moral noch unangefochten erschienen und aus der die patriotische Moral schöpfte.

Die verstärkte bildnerische Präsenz herrschaftlicher Architektur und die Thematisierung des Mittelalters, die sich einer emphatischen Rhetorik bedienten, wirkten zugleich als bindender Appell an patrimoniale Herrschaftsverhältnisse, die Tugendhaftigkeit und Vernunft des väterlichen Landespatrarchen. Diese emphatische Vereinnahmung des Monarchischen kristallisierte sich im süddeutschen Raum nach der gescheiterten 1848er Revolution sowohl in vaterländischen Schriften als auch in der Architektur- und Kunstliteratur.

Die aus einem romantischen Verständnis heraus entwickelte Wahrnehmung mittelalterlicher Baudenkmäler beeinflusste auch die Architekturfotografie als Kommunikationsform, die dann in Form einer idyllischen Konservierung der Architektur eine romantische Verinnerlichung des Dinglichen ausstrahlte. In Reiseführern, auf Postkarten, in fachbezogenen Journalen (wie der *Architektonischen Rundschau*), Mappenwerken oder Alben ist diese Wahrnehmungsform von Architektur ein wesentlicher bildnerischer Bestandteil, der seinen ikonographischen Bezugspunkt in der schwäbischen Landschaftsmalerei der Romantik hat.

³¹⁶ Stern, (1878), Einleitung

Ruinen, Kirchen, Burgen und Schlösser dienten als visuell einprägsame Identifikationsräume einer patriotischen Gefühlskultur, die sich an den Spuren altdeutscher Vergangenheit speiste und in schwärmerische Projektionen verfiel.

„... zu diesem gehört das Hohenstaufen Monument in der verlassenen Klosterkirche von Lorch, welche in ihrer Grabesstille ganz geeignet ist, den Geist in die Betrachtung einer der glänzendsten historischen Episoden zu versenken.

Vor die Sinne treten wieder die eisenbekleideten Krieger, die Waffen zum Titanenkampfe ergreifend...

Mit ahnungsvollem Grauen sah dann das Volk um Mitternacht die Priester mit Fackeln in die Kirche ziehen, halb ertönte an ihren Hallen das ernste Miserere...“³¹⁷

Die Bilder wurden – neben eher sachlich angelegten geographisch-historischen Textpassagen, die lediglich der Bilderläuterung dienten – mit sentimental und moralischen Vorstellungen sowie appellativen Gelöbnisformeln aufgeladen, die maßgeblich zur Evokation des patriotischen Gemüts beitrugen.

Bei Lorent steht die fotografierte Architektur in symbiotischer Wechselbeziehung zum Text. Die Initiation heimatlicher Topographie wurde primär durch das Wort eingeleitet, das wiederum in Bezug auf die fotografische Abbildung starke emotionale Bindekräfte aufbaute.

Die Fotografie als Ausdruck des objektivistischen Verständnisses von Wirklichkeit fungierte als eine Art Realitätsindex für die im Text nahegebrachten anekdotischen Schilderungen von Ereignissen, die in der wiedergegebenen räumlichen Realität einen Kondensationspunkt fanden, in welchem sie sich zentrieren konnten. Dadurch fand das Wort in dem aufgezeichneten Raum seinen Handlungsgegenstand.

Sowohl das irreversible historische Ereignis als auch die mit sentimental Bildern durchdrungene Erzählgeste erfuhr in der Fotografie eine räumliche Konkretisierung sowie reale Lokalisierung, die die Glaubwürdigkeit des Gesagten bekräftigte.

Die Subjektivierung des Wirklichkeitszugriffs vollzog sich nicht nur im Sprachbild, das die Bildinformation durchdrang und prägte. Sie tauchte in der fotografischen Aufzeichnung bereits in der Standpunktfrage und im Blickwinkel auf, die eine Positionierung der Architektur nach malerischen Konventionen anstrebten.

³¹⁷ Lorent, (1867), Jakob August, Denkmale des Mittelalters in dem königlichen Württemberg, II. Abtheilung, Mannheim 1867, S. 2 f.

Das Prinzip des objektiven Blicks als oberste Prämisse der fotografischen Propaganda fand in der sich niederlegenden Fülle scharf verzeichneter Details seine Bestätigung.

Anhand der frühen fotografischen Beispiele von Lorent und Sinner wird sichtbar, dass bereits im 19. Jahrhundert eine starke syntaktische Verbindung zwischen Text und Bild wirksam war, die eine emphatische Selbst-Entdeckung des „engen Vaterlandes“ evozierte.

Die Konzeption von Bildbänden und der Umgang mit fotografischen Mappenwerken verdeutlichen, wie sehr das Verhältnis der Fotografie zur Wirklichkeit nicht nur von einer rein realistischen Abbildtheorie bestimmt war. Ihre propagandistische Methodisierung zeigt auf, dass man sich der Wirksamkeit des fotografischen Bildes genau bewusst gewesen war. Fotografien rückten das Abgebildete ins kollektive Bewusstsein, steigerten seine Popularität, hielten seine Erinnerung wach und konnten eine Apotheose des Dargestellten bezwecken.

VII. ANHANG

1. VERZEICHNIS DER ZEITSCHRIFTEN UND ZEITUNGEN

Architektonische Rundschau, Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst, Hrsg. v. Ludwig Eisenlohr und Carl Weigle, 1. Jhg., Stuttgart 1885, 12. Jhg., 1896, 13. Jhg., 1897,

Architektonische Studien, Hrsg. v. Architekturverein am Polytechnikum, Stuttgart 1870

Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters, Nürnberg 1832-1834

Deutsches Kunstblatt, Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk, Organ der deutschen Kunstvereine, herausgegeben von Friedrich Eggers, Stuttgart 1850-1858

Die Gartenlaube, Illustriertes Familienblatt, Berlin, Leipzig, Stuttgart 1853-1898

Gewerbeblatt aus Württemberg, Beilage zum Staats-Anzeiger für Württemberg, Hrsg. v. d. Zentralstelle für Gewerbe und Handel, Stuttgart 1849-1921

Vom Fels zum Meer, Spemanns illustrierte Zeitschrift für das deutsche Haus, Stuttgart 1881 - 1917

Illustrierte Chronik der Zeit, Blätter zur Unterhaltung und Belehrung, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1872 - 1900

Illustrierte Welt, Deutsches Familienbuch, Blätter aus Natur und Leben, Wissenschaft und Kunst, Stuttgart 1857 - 1902

Jahreshefte des Württembergischen Altertumsvereins, Stuttgart 1844 – 1875

Königlich württembergisches Staats- und Regierungsblatt, Stuttgart ab 1806-1823

Kunst-Blatt, Beilage zu Cottas Morgenblatt für gebildete Stände, Stuttgart 1820-1849

Die Kunst für Alle, München 1885 – 1943

Kunst- und Unterhaltungsblatt für Stadt und Land, Keller's Kunstanstalt, Stuttgart 1852 - 1854

Der Kunstwart, München 1887 - 1932

Königlich württemberg'sches allgemeines Landes-Intelligenz-Blatt und Stuttgarter Anzeigen, 1837-1849

Organ für christliche Kunst, Herausgegeben von Fr. Baudri, Köln 1851-1873

Schwabenland, Illustrierte Halbmonatsschrift, zugleich Organ für Schwabervereine Deutschland, Stuttgart 1879-99

Schwäbische Chronik, 22.08.1839, 25.08.1839, 19.09.1839, 09.10.1839, 16.12.1839, 29.05.1840, 22.08.1840, 21.08.1859, 02.04.1861, 22.09.1871, 21.05.1876, 01.12.1876

Schwäbischer Merkur, 22.08.1839

Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, Stuttgart seit 1876
Neues Tagblatt und Generalanzeiger für Stuttgart und Württemberg, Stuttgart, 24.09.1843

Süddeutsche Gewerksvereins-Zeitung, Stuttgart 1898

Über Land und Meer: Allgemeine illustrierte Zeitung, Hrsg. v. Hackländer, Friedrich Wilhelm von, Stuttgart 1.1859, No. 2; 6.1871, No. 36

Verhandlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, dazu Korrespondenzblatt des Vereins, 1843-1875

Die Waage, Blätter für Unterhaltung, Literatur und Kunst, Stuttgart 1841-1842

Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, Stuttgart 1878-1890

2. LITERATURVERZEICHNIS

2.1 Primärliteratur

Adam, (1841), Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg nebst den von ihm eingeschlossenen Hohenzollern'schen Fürstenthümern in ihren Naturschönheiten, ihren merkwürdigen Städten, Badeorten, Kirchen und sonstigen vorzüglichen Denkmalen für den Einheimischen und Fremden dargestellt, Ulm 1841

Arndt, (1813), Ernst Moritz, Über den Volkshaß und über den Gebrauch einer fremden Sprache, Leipzig 1813

Assing-Grimelli, (1875), Ludmilla, (Hrsg.), Hermann Fürst von Pückler-Muskau, Briefwechsel und Tagebücher, Berlin 1875

Auerbach, (1874), Berthold, Waldfried, 3 Bände, Stuttgart 1874

Bach, (1896), Max und Lotter, Carl, Bilder aus Alt-Stuttgart, Stuttgart 1896

Bach, (1900), Max, Stuttgarter Kunst 1794-1860, Stuttgart 1900

Balz, (1844), P., Der Wanderer in der Welt, Stuttgart 1844

Baumann, (1879), Franz Ludwig, Die Gaugrafschaften in Wirtembergisch Schwaben, Stuttgart 1879

Bernhard, (1863), Julius, Reisehandbuch durch Württemberg und die angrenzenden Nachbarstaaten, Stuttgart 1863

Bernhard, (1879), Julius, Reise- und Industriehandbuch für Württemberg, 2. Auflage, Stuttgart 1879

Beschreibung, (1824-1886), der württembergischen Oberamtsbezirke, Herausgegeben vom K. statistisch-topographischen Bureau, 64 Bde., Stuttgart 1824-1886

Boeck, (1858), Urs und Heideloff, Carl Alexander, Sonderdruck aus den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1858

Boisserée, (1823), Sulpiz, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, Stuttgart 1823

Bücheler, (1858), Karl, Stuttgart und seine Umgebungen für Einheimische und Fremde, Stuttgart 1858

Bührlen, (1828-31), Friedrich Ludwig, Bilder aus dem Schwarzwald, Stuttgart 1828-31

Bührlen, (1833), Friedrich Ludwig, Zeitansichten eines Süddeutschen, Leipzig und Stuttgart 1833

Bühren, (1835), Friedrich Ludwig, Stuttgart und seine Umgebungen, Wegweiser und Erinnerungsbuch für Einheimische und Fremde, Stuttgart 1835

Bucher, (1851), Lothar, Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker, Frankfurt 1851

Daquerre's, (1839), ausführliche Beschreibung seiner großen Erfindung, Stuttgart 1839

Darwin, (1873), Charles, The Expression of the Emotion in Man and Animals, London 1873

Dauthendey, (1912), Max, Der Geist meines Vaters, Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert, München 1912

Dollinger, (1871-73), Conrad von, Architektonische Reiseskizzen aus Deutschland, Frankreich und Italien, Stuttgart 1871-73

Donné, (1845), Alfred, Foucault, Léon, Cours de microscopie complémentaire des études médicales: anatomie microscopique et physiologique des fluides de l'économie. Atlas exécuté d'après nature au microscope-daguerréotype, Paris 1845

Dürr, (1889), Ebner, Th., Geiger, Klemm, A., Landsberger, A., Lang, P., (Hrsg.), Illustrierte Geschichte von Württemberg, Stuttgart 1889

Duchenne, (1876), Guillaume Benjamin Armand, Mécanisme de la physiologie Humaine ou analyse Electro-physiologique de L'expression des passions, 2 Ed., Paris 1876

Ebner, (1868), Heinrich, Album von Cannstatt und Umgebung, deutsch und französisch, Stuttgart 1868

Ferdinand, (1833), Wilhelm, Wegweiser Stuttgart 1833

Fraenkel, (1892), Carl und Pfeiffer, Richard, Microphotographischer Atlas der Bakterienkunde, Berlin 1892

Fritsch, (1870), Gustav und Müller, Otto, Die Sculptur und die feineren Strukturverhältnisse der Diatomaceen mit vorzugsweiser Berücksichtigung der als Probeobjekte benutzten Species, Abt.1 (12 Tafeln Mikrographischer Abbildungen), London 1870

Müller, (1888), Nicolaus Joseph Carl, Atlas der Holzstruktur dargestellt in Microphotographien, 21 Tafeln mit erläuterndem Text, Halle 1888

Gerlach, (1863), Joseph von, Die Photographie als Hilfsmittel mikroskopischer Forschung, Leipzig 1863

Glöckler, (1861), J. P., Land und Leute Württembergs in geographischen Bildern dargestellt, 2. Band, Stuttgart 1861

Gratianus, (1844), Carl Christian, Die Ritterburg Lichtenstein. Landsitz Seiner Erlaucht des Grav Wilhelm von Wirtemberg. Vergangenheit und Gegenwart, Tübingen 1844

Griesinger, (1866), Theodor, Württemberg nach seiner Vergangenheit und Gegenwart in Land und Leuten gezeichnet, Stuttgart 1866

Gros, (1851), J. B. Louis, L'Exposition universelle au Crystal Palace, London 1851

Hackländer, (1857), Friedrich Wilhelm von, Der Augenblick des Glücks, Aus den Memoiren eines fürstlichen Hofes, Stuttgart 1857

Hackländer, (1840-1841), Friedrich Wilhelm von, Daguerreotypien, Aufgenommen während einer Reise in den Orient in den Jahren 1840-1841, 1. Band, Stuttgart 1842,

Hackländer, (1851), Friedrich Wilhelm von, London 1851 Weltausstellung, Hrsg. v. Taro Breuer, Hamburg 2000

Hartmann, (1887), Julius, Stuttgart und Cannstatt, in: Städtebilder und Landschaften aus aller Welt, No. 7 & 8, mit 36 Illustrationen und 1 Plan, Zürich 1887

Hartmann, (1886), Julius, Wildbad, mit 36 Illustrationen von Max Ringe, Stuttgart 1886

Hartmann, (1886), Julius, Chronik der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1886

Hauffs (1878), Werke, Hrsg. v. Adolf Stern, Illustrierte Ausgabe, 3. Band, Berlin 1878

Heideloff, (1814), Carl Alexander, Das Vater Unser oder das Gebet des Herrn, Dargestellt in Szenen aus dem Leben eines Deutschen der neuesten Zeit, Stuttgart 1814

Heideloff, (1838), Carl Alexander, Ornamente des Mittelalters, Heft I-III, Nürnberg 1838

Heideloff, (1844), Carl Alexander, Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefaßte geschichtliche Darstellung mit Urkunden und anderen Beilagen, so wie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architektur der Alten als Vorläufer der Grundzüge der altdeutschen Baukunst und auch an des Verfassers Werk, die Ornamentik des Mittelalters' sich anreihend, Nürnberg 1844

Heideloff, (1848), Carl Alexander, Monarchie und Republik. Eine geschichtliche, artistische und praktische Skizze, Pforzheim 1848

Heideloff, (1855), Carl Alexander, Die Kunst des Mittelalters in Schwaben, Stuttgart 1855

Helwig, (1864), Das Mikroskop in der Toxikologie. Beiträge zur mikroskopischen und mikrochemischen Diagnostik der wichtigsten Metall- und Pflanzengifte, für Gerichtsärzte, gerichtliche Chemiker und Pharmazeuten mit einem Atlas photographierter mikroskopischer Präparate, Mainz 1864

Hessling, (1861), Theodor von, Kollmann, Julius, Atlas der allgemeinen thierischen Gewebelehre, Nach der Natur photographiert von Jos. Albert, Lieferung 1 (11 Tafeln) und 2 (17 Tafeln), Leipzig 1861

Hirschfeld, (1779), Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Band I, Leipzig 1779

Hirschfeld, (1780), Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Band III, Leipzig 1780

Hirschfeld, (1785), Christian Cay Lorenz, Theorie der Gartenkunst, Band V, Leipzig 1785

Hirschfeld, (1889), Paul, Württembergs Grossindustrie und Grosshandel, Leipzig 1889

Höfer, (1865), Edmund, Erzählende Schriften, Stuttgart 1865

Jahn, (1810), Friedrich Ludwig, Deutsches Volkstum, Lübeck 1810

Klaiber, (1870), Julius, Die Frauen der deutschen Heldensage, Stuttgart 1870

Kotzebue, (1792), August von, Vom Adel: Bruchstück eines grösseren historisch-philosophischen Werks über Ehre und Schande, Ruhm und Nachruhm, aller Völker, aller Jahrhunderte, Leipzig 1792

Kugler, (1865), Bernhard, Ulrich, Herzog zu Wirtemberg, Stuttgart 1865

Kugler, (1859), Franz, Geschichte der Gothischen Baukunst, in: Geschichte der Baukunst, Band III, Stuttgart 1859

Kurz, (1855), Hermann, Der Sonnenwirth, Schwäbische Volksgeschichten aus dem vorigen Jahrhundert, Frankfurt 1855

Das Königreich Württemberg. (1882), Eine Beschreibung von Land, Volk und Staat. Hrsg. v. dem Königlichen Statistisch-topographischen Bureau, Bd. I Geschichtliche Einleitung der Alterthümer, Bd. II Land und Natur, Stuttgart 1882

König Karl von Württemberg. (1891), Seine Lebensgeschichte und Regierung, Bearb. v. Th. Hochstetter, Stuttgart 1891

Leins, (1889), Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889

Leins, (1864), Christian Friedrich von, Beitrag zur Kenntniss der vaterländischen Kirchenbauten, Stuttgart 1864

Lewald, (1845), August, (Hrsg.), Deutsche Volks-Sagen, Für die erwachsene Jugend bearbeitet, Stuttgart 1845

Lindner, (1820), Patriotische Gedanken, Stuttgart 1820

Londe, (1883), Albert, Chronophotographie. Etude de locomotion pathologique, Paris 1883

Londe, (1905), Albert, Analyse de l'éclair de diverses photo poudres magnétiques, Paris 1905

Lorent, (1905), Jakob August, *Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier, Photographische Skizzen*, Mannheim 1861

Lorent, (1866), Jakob August, *Denkmale des Mittelalters, Band I, Textteil*, Mannheim 1866

Lorent, (1867), Jakob August, *Denkmale des Mittelalters, Band II, Textteil*, Mannheim 1867

Lorent, (1869), Jakob August, *Denkmale des Mittelalters, Band III, Textteil*, Mannheim 1869

Lorent, (1866), Jakob August, *Photolithographischer Bilder-Atlas zu den Denkmalen des Mittelalters in dem Königreich Württemberg, Photographisch mit erläuterndem Texte dargestellt, I. Abtheilung*, Mannheim 1866

Lorent, (1867), Jakob August, *Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg, Photographisch mit erläuterndem Texte dargestellt, II. Abtheilung*, Mannheim 1867

Lorent, (1869), Jakob August, *Denkmale des Mittelalters in dem Königreiche Württemberg, Photographisch mit erläuterndem Texte dargestellt, III. Abtheilung*, Mannheim 1869

Lübke, (1860), Wilhelm, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1860

Lübke, (1867), Wilhelm, *Bericht über die künstlerische Abtheilung der Allgemeinen Ausstellung zu Paris auf Veranlassung des Königlich-Württembergischen Kultministeriums*, Stuttgart, 1867

Lübke, (1872), Wilhelm, *Über Kunstpflege*, Stuttgart 1872

Lübke, (1877), Wilhelm, *Die Kunstgewerblichen Bestrebungen*, Stuttgart 1877

Lübke, (1885), Wilhelm, *Bunte Blätter aus Schwaben 1866-1884*, Berlin und Stuttgart, 1885

Lübke, (1886), Wilhelm, *Geschichte der Architektur, 2 Bd.*, Leipzig 1886

Lübke, (1890), Wilhelm, *Geschichte der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1890

Lübke, (1891), Wilhelm, *Altes und Neues, Studien und Kritik*, Breslau 1891

Marey, (1884), Étienne-Jules, *Chronophotographie. Expérimentation sur la marche de l'homme*, Paris 1884

Martin, (1865), Anton, *Handbuch der gesamten Photographie mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Wissenschaft, zur Kunst und zum Gesetz*, Wien 1865

Mauch, (1849), Johann Matthaeus, *Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg, Programm der Königlich polytechnischen Schule*, Stuttgart 1849

Memminger, (1817), Johann D. von, Stuttgart und Ludwigsburg mit ihren Umgebungen, Stuttgart 1817

Menzel, (1870), Wolfgang, Was hat Preußen für Deutschland geleistet, Stuttgart 1870

Mönnich, (1852), Berthold Wilhelm, Nibelungen- und Kudrun-Lieder für Schulen ausgewählt nebst Formenlehre, Wörterbuch und einigen Gothischen und Althochdeutschen Sprachproben, Stuttgart 1852

Mörike, (1873), Eduard, Die Historie von der schönen Lau, Stuttgart 1873

Mörike, (1836), Eduard, Balthasar Friedrich Wilhelm Zimmermann (Hrsg.), Jahrbuch schwäbischer Dichter und Novellisten, Stuttgart 1836

Moltke, (1830), Magnus von, Ueber den Adel und dessen Verhältniß zum Bürgerstande, Hamburg 1830

Müller, (1888), Nicolaus Joseph Carl, Atlas der Holzstruktur dargestellt in Mikrophotographien, Halle 1888

Nick, (1875), Friedrich, Stuttgarter Chronik und Sagenbuch. Eine Sammlung denkwürdiger Begebenheiten, Geschichten und Sagen der Stadt Stuttgart und Gemarkung, Stuttgart 1875

Paulus, (1866), Eduard, Bilder aus Italien, Stuttgart und Leipzig 1866

Paulus, (1873), Eduard, Bilder aus Deutschland, Stuttgart 1873

Paulus, (1876-77), Eduard, Altherthümer in Württemberg aus der römischen Zeit, Stuttgart 1876-77

Paulus, (1878), Eduard, Die schwäbische Alb, Stuttgart 1878

Paulus, (1879), Eduard, Aus dem Schwabenland, Ansichten in Landschaft und Architektur, Stuttgart 1879

Paulus, (1883), Eduard, Bilder aus Kunst und Altertum in Deutschland, Stuttgart 1883

Paulus, (1886), Eduard, Die Cisterzienser Abtei Bebenhausen, Stuttgart 1886

Paulus, (1887), Eduard, Aus Schwaben, Stuttgart 1887

Paulus, (1893), Eduard, Kurzer Ueberblick über Kunst und Altertum in Württemberg, Stuttgart 1893

Paulus, Eduard, Kaden, Woldemar, (1876), Italien – Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, Stuttgart 1876

Paulus, (1889), Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens, Bildband, Stuttgart 1889

Paulus, (1897), Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar Schwarzwald, Stuttgart 1897

Pecht, (1876), Friedrich, Aus dem Münchner Glaspalast, Studien zur Orientierung in und außer demselben während der Kunst- und Kulturindustrie-Ausstellung des Jahres 1876, Stuttgart, 1876

Pecht, (1867), Friedrich, Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung, Leipzig 1867

Pfau, (1877), Ludwig, Kunst und Gewerbe, Erste Hälfte, Stuttgart 1877

Pfister, (1888), Albert, König Friedrich von Württemberg und seine Zeit, Stuttgart 1888

Pückler-Muskau, (1834), Hermann Fürst von, Andeutungen über Landschaftsmalerei, Stuttgart 1834

Pregizer, (1881), L., Burgen und Klöster sowie abgegangene Orte im württembergischen Schwaben, Stuttgart 1881

Reichensperger, (1840), August, Einige Worte über den Dom zu Köln, Von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet, Koblenz 1840, Nachdruck 1948

Robinson, (1869), Henry Peach, Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers, London 1869, Reprinted New York 1971

Rühs, (1815), Friedrich C., Historische Entwicklung des Einflusses Frankreichs und der Franzosen auf Deutschland und die Deutschen, Berlin 1815

Sainte-Pelaye, (1786-1791), Jean Baptiste de la Curne de, Das Ritterwesen des Mittelalters nach seiner politischen und militärischen Verfassung. Übersetzt und kommentiert von Johann Ludwig Kübler, 3 Bände, Nürnberg 1786-1791

Schöttlen, (1848), Wilhelm, Vaterland, Freundschaft und Liebe. Gedichte, Stuttgart 1848

Schönmuth, (1850), Ottmar, Gregorius auf dem Stein. Eine wunderbare und rührende Historie. Von neuem an's Licht gestellt, Reutlingen 1850

Schubert, (1858), Gotthilf Heinrich von, Parabeln, aus dem Buche der sichtbaren Werke, Kapitel 29, Die Photographie, München 1858

Schwäbisches Taschenbuch auf das Jahr 1820. Mit Beiträgen von Pfister, Le Bret, Huber, Haug, Neuffer, Schwab u.a., Stuttgart 1820

Schwab, (1823), Gustav, Die Neckarseite der Schwäbischen Alb mit Andeutungen über die Donauseite, eingestreuten Romanzen und anderen Zutaten, Stuttgart 1823

Schwab, (1880), Gustav, Wanderungen durch Schwaben, Tübingen 1880

Durch Schwaben, (1892), I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892

Das Schwabenland und seine kulturelle Entwicklung in der Neuzeit, (1891), Stuttgart 1891

Sinner, Paul, (Hrsg.), (1876), Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft I, Renaissance, Tübingen, 1876

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft II, Gothik, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft III, Kunstarbeiten, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft IV-V, Barock, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft VI, Münster zu Ulm, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft VII, Grabdenkmale, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft VIII, Holzschnitzwerke, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), (1883), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft IX-X, Die frühromanischen Chorgemälde der Basilika zu Klein-Comburg, ein Cyclus von 3 Photographien, Tübingen 1883

Sinner, Paul, (Hrsg.), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft XI, Taufsteine, Tübingen o. J.

Sinner, Paul, (Hrsg.), (1888), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, Heft XII., Die Romanischen Kirchen zu Murrhardt, Farndau und Gmünd, Tübingen 1888

Sinner, Paul, (Hrsg.), (1893), Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Heft XV, Tübingen 1893

Sinner, Paul, (Hrsg.), (1904), Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Lieferung XIX, Heiligkreuzthal, Tübingen 1904

Stälin, (1882), Paul, Geschichte Württembergs, Gotha 1882

Stieler, Karl, Wachenhusen, Hans, Hackländer, Friedrich Wilhelm v., Rheinfahrt, (1875) – von den Quellen des Rheins bis zum Meere, Stuttgart 1875

Stieler, (1879), Robert, Aus dem Schwabenland, Stuttgart 1879

Supper, (1885), Otto, Die Entwicklung des Eisenbahnwesens im Königreich Württemberg, Stuttgart 1885

Troeltsch, (1899), Walter, Über die neuesten Veränderungen im deutschen Wirtschaftsleben, Vortragszyklus gehalten in Stuttgart vom 21. November bis 19. Dezember 1898, Stuttgart 1899

Unrath, Kuno, Mein Vaterland, Stuttgart o. J.

Vischer, (1875), Ludwig, Die industrielle Entwicklung im Königreich, Württemberg und das Wirken seiner Centralstelle für Gewerbe und Handel, Stuttgart 1875

Vogel, (1870), Hermann W., Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie (Photochemie und photographische Optik, Praxis, photographische Aesthetik), Berlin 1870

Vogel, (1870), Hermann W., Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie (Photochemie und photographische Optik, Praxis, photographische Aesthetik), Berlin 1870

Walcher, (1887), Karl, Die schönsten Porträtbüsten des Stuttgarter Lusthauses, Stuttgart 1887

Wechsler, (1869), Adolf, Lichtenstein – Ein Schauspiel, Schaffhausen 1869

Weber, (1826), Carl Julius, Reise durch das Königreich Württemberg, Stuttgart 1826

Wegweiser, (1836), durch Stuttgart und die Umgegend, Stuttgart 1836

Wegweiser, (1871), durch die schwäbische Industrie-Ausstellung in Ulm, zugleich Adresskalender schwäbischer Industrieller, Stuttgart 1871

Württemberg und sein König 1864-1889. (1889), Eine Festgabe zum 25 jährigen Regierungs-Jubiläum seiner Majestät des Königs Karl von Württemberg, Stuttgart 1889

Württemberg und Hohenzollern, (1896), Reisehandbuch Herausgegeben von der Redaktion der Union-Führer, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1896

Wochner, (1871), Georg G., Stuttgart seit fünf- und zwanzig Jahren, Stuttgart 1871

Ziegler, (1893), Theobald, Vischer, Friedrich Theodor, Vortrag gehalten im Verein für Kunst und Wissenschaft zu Hamburg, Stuttgart 1893

Ziegler, (1899), Theobald, Die geistigen Strömungen des Neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1899

Zimmermann, (1865), Wilhelm, Geschichte der Hohenstaufen, Stuttgart 1865

Zimmermann, (1868), Wilhelm, Illustrierte Kriegsgeschichte des Jahres 1866 für das deutsche Volk, Stuttgart 1868

Zimmermann, (1872), Wilhelm, Geschichte der Jahre 1860-1871, Stuttgart 1872

Zoller, (1834), August, Bilder aus Schwaben, Stuttgart 1834

2.2 Sekundärliteratur

Amelunxen, (1989), Hubertus von, Die aufgehobene Zeit, Berlin 1989

Baudelaire, (1976), Oeuvres complètes II, Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Éditions Gallimard 1976

Barret, (1978), André, Die ersten Photoreporter 1848-1914, Frankfurt 1978

Becher, (1978), Ursula A., Politische Gesellschaft. Studien zur Genese bürgerlicher Öffentlichkeit in Deutschland, Veröffentlichung des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 59, Göttingen 1978

Benevolo, (1988), Leonardo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band I, München 1988

Bernhard, (1973), Klaus, Die Idylle in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Dissertation), München 1973

Borst, (1973), Otto, Stuttgart. Die Geschichte der Stadt, Stuttgart 1973

Brave, (1966), Michael F., The Photograph. A social History, London 1966

Buddemeier, (1970), Heinz, Panorama, Diorama, Photographie, Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, in: Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Band 7, München 1970

Le Daguerréotype par Daguerre, (1987), Chevalier, Melloni, Hubert, Tome premier, Paris 1987

Le Daguerréotype par Buron, (1987), Brebisson, Chevalier, Gaudin et Lerebours, Tome deuxième, Paris 1987

Dann, (1995), Otto, Nationale Fragen in Deutschland: Kulturnation, Volksnation, Reichsnation, in: Nation und Emotion, Hrsg. v. Etienne Francois, Hannes Siegrist, Jakob Vogel, Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 1995

Dewitz, (1989), Bodo von und Matz, Richard (Hrsg.), Silber und Salz, Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860, Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, Köln 1989

Dombart, (1989), Theodor, 200 Jahre Englischer Garten München, München 1989

Eder, (1882), Josef Maria, Ausführliches Handbuch der Photographie, H.1, Theil 1, Halle (Saale) 1882

Eder, (1892), Josef Maria, Geschichte der Photochemie und Photographie vom Alterthume bis in die Gegenwart, Halle (Saale) 1892

Eder, (1893), Josef Maria, Das Atelier und Laboratorium des Photographen, mit 325 Holzschnitten, Halle 1893

Eder, (1911), Josef Maria, Geschichte der Photographie, in: Ausführliches Handbuch der Photographie, 1 Band, Tl.1. Geschichte der Photographie, Halle 1905, Tl.2. Photochemie (die chemische Wirkung des Lichtes), Halle 1906, Tl.3. Die Photographie bei künstlichem Licht, Spektrumphotographie, Aktinometrie und die chemischen Wirkungen des farbigen Lichtes, Halle 1912, Tl.4. Die photographischen Objektive, Halle 1911

Eder, (1913), Josef Maria, Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie bis zum 18. Jahrhundert, Halle 1913

Hunt, (1982), John Dixon, The English Landscape Garden, Examples of the important literature of the English landscape garden movement together with some earlier garden books, New York, London, 1982

Fichte, (1978), Johann Gottlieb, Reden an die deutsche Nation (1808), Hrsg. von Lauth, Reinhard, Philosophische Bibliothek, Bd. 204, Hamburg 1978

Fink, (1987), Gonthier-Louis (Hrsg.), Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au siècle des lumières, Strasbourg 1987

Fleck, (1911), Caspar, Die Photo-Xylographie, Wien 1911

Freibeuter, (1988), Das 19. Jahrhundert im 20., Heft 38, Berlin 1988

Frizot, (1994), Michel, Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994

Gebhardt, (1984), Heinz, Franz Hanfstaengl - von der Lithographie zur Photographie, München 1984

Geschichte der Stadt Stuttgart, (1905). Auf die Einweihung ihres neuen Rathauses, Herausgegeben von den bürgerlichen Kollegien im April 1905, Stuttgart 1905

Geismeier, (1979), Willi, Biedermeier, Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kulturleben des Biedermeier, Leipzig 1979

Gerndt, (1981), Siegmund, Idealisierte Natur, Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland, Stuttgart 1981

Gernsheim, 1968 Helmut and Alison, The History of the Diorama and the Daguerreotype, New York 1968

Hesse, (1989), Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989

Himmelheber, (1988), Georg, Kunst des Biedermeier 1815-1835, München 1988

Hoffmann, (1995), Stefan-Ludwig, Mythos und Geschichte. Leipziger Gedenkfeiern der Völkerschlachten im 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Nation und Emotion, Hrsg. v. Etienne Francois, Hannes Siegrist, Jakob Vogel, Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Göttingen 1995

Hunt, (1979), John D. (Hrsg.), The Genius of the Place - The English Landscape Garden 1620-1820, London 1979

Jacob, (1990), Frank-Dietrich, Historische Stadtansichten als Quelle für Kunstwissenschaft und Geschichtswissenschaft, Leipzig 1990

Kemp, (1989), Friedhelm und Streiff, Bruno, Baudelaire, Briefe 1856-1860, München, Wien 1989

Kemp, (1980), Wolfgang ,Theorie der Fotografie I, 1839-1912, München 1980

Kemp, (2000), Martin, Wallace, Marina, Spectacular Bodies, The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Howard Gallery Publishing, London 2000

Keyssner, (1913), Gustav, Das Stuttgarter Kunstgebäude, Stuttgart 1913

Kick, (1912/13), W. (Hrsg.), Alte Städtebilder aus Schwaben, Stuttgart 1912/13

Lemagny, 1987Jean- Claude, Rouillé, André, A history of photography, social and cultural Perspectives, Cambridge University Press 1987

Link, (1991), Jürgen, Wülfing, Wulf (Hrsg.), Nationale Mythen und Symbole in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Sprache und Geschichte, Band 16, Stuttgart 1991

Meinel, (1995), Richard (Hrsg.), Stuttgart in alten Ansichtskarten, Würzburg 1995

Nerdinger, (1985), Winfried, Die Architektursammlung der Technischen Universität München, in: Ausstellungskatalog, Vom barocken Idealplan zur Axonometrie, Zeichnungen aus der Architektursammlung der TU München, Frankfurt, München 1985

Potonniée, (1925), Georges, Histoire de la découverte de la Photographie, Publications Photographiques Paul Montel, Paris 1925

Prignitz, (1981), Christoph, Vaterlandsliebe und Freiheit. Deutscher Patriotismus von 1750 bis 1850, Wiesbaden 1981

Reise nach Reutlingen, Stereoskopbilder des norwegischen Photographen Knud Knudsen, Ausstellungskatalog Heimatmuseum Reutlingen, 13.12.1997 - 8.3.1998

Rosenblum, (1989), Naomi, A world History of Photography, New York 1989

Römer, (1990), Christian, Vaterland 1813-1815. Das Ende der napoleonischen Zeit in Braunschweig und Niedersachsen, Braunschweig 1990

Sachsse, (1988), Rolf, Architekturfotografie des 19. Jahrhunderts an Beispielen aus der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, in: Stationen der Fotografie, Berlin 1988

Schaps, (1982), Regina, Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, Frankfurt/M., New York 1982

Scharf, (1976), Aaron, Pioneers of Photography, New York 1976

Scharfe, (1983), Martin, Bilder schwäbischen Landlebens, Stuttgart 1983

Schäfer, (1974), Karl Heinz, Ernst Moritz Arndt als politischer Publizist. Studien zur Publizistik, Pressepolitik und kollektivem Bewußtsein im frühen 19. Jahrhundert, Bonn 1974

Schwankl, (1988), Herbert, Das württembergische Ausstellungswesen in: Beiträge zur südwestdeutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Hrsg. v. Gert Kollmer und Harald Winkel, Bd. 8, St. Katharinen 1988

Siener, (1998), Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998

Schmidt, 1923 Paul Ferdinand, Biedermeier-Malerei, München 1923

Stenger, (1943), Erich, Die Photographie im Spiegel von Tageszeitungen. Ein Beitrag zum hundertjährigen Bestehen der Lichtbildnerie 1839-1931, nach hauptsächlich in der Schweiz durchgeführten Forschungen, Würzburg 1943

Straube, (1963), Fritz, (Hrsg.), Das Jahr 1813, Studien zur Geschichte und Wirkung der Befreiungskriege, Berlin 1963

Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart, (1913), Hrsg. mit Unterstützung Sr. Majestät d. Königs Wilhelm II von Württemberg, der kgl. Württ. Ministerien des Kirchen- und Schulwesens und der Finanzen, der Kunstfördernden Vereine Stuttgarts und zahlreicher Kunstfreunde, mit 39 Farbtafeln, 12 Gravüren, 36 Kunstdrucktafeln und 229 Textillustrationen, Stuttgart 1913

Talbot, (1969), Henry Fox, The Pencil of Nature, New Introduction by Beaumont Newhall, New York, 1969

Talbot, (1993), Henry Fox, Selected Texts and Bibliography, in: World Photographers Reference Series Volume 3, edited by Mike Weaver, Boston, Massachusetts, 1993

Tieck, (1963), Ludwig, Werke in 4 Bänden, Nach d. Text d. Schriften von 1828-1854, unter Berücks. d. Erstdr., Hrsg. sowie m. Nachw. u. Anm. versehen von Thalmann Marianne, München 1963

Tighem, (1971), Philippe van, Dictionnaire de Victor Hugo, Paris 1971

Trost, (1973), Brigitte, Domenico Quaglio 1787-1837, Monographie und Werkverzeichnis, in: Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 6, Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung Arbeitskreis Kunstgeschichte, Passau 1973

Ude, (1978), Karl, Alltagsidylle in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1978

Voigt, (1989), Rüdiger (Hrsg.), Symbole der Politik – Politische Symbole, Opladen 1989

Waetzold, (1967), Stephan, Forschungen zum 19. Jahrhundert an der Kunstbibliothek, in: Jahrbuch der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin 1966, Köln und Berlin 1967

Wiegand, (1981), Wilfried (Hrsg.), Die Wahrheit der Photographie, Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt am Main 1981

Wie gut Württemberg allewege! (1916), Ein Erinnerungsbuch zur 25jährigen Feier der Regierung seiner Majestät König Wilhelms II von Württemberg, Stuttgart 1916

Württembergische Fürstensitze, (1913), in: Die architektonische Auslese, Hrsg. v. Schmohl, Paul und Staehlin, Georg, Einführung von Baum, Julius, Stuttgart 1913

Weimar, (1915), Wilhelm, Die Daguerreotypie in Hamburg 1839-1860, Hamburg 1915

Wiebenson, (1978), Dora, The Pictoresque Garden in France, Princeton 1978

ARCHIVE

HstA Stuttgart = Hauptstaatsarchiv Stuttgart

Krone Archiv, TU Dresden

Stadtarchiv Reutlingen

Stadtarchiv Schwäbisch Hall

Stadtarchiv Stuttgart

Stadtarchiv Tübingen

Stadtarchiv Ulm

Universitätsbibliothek Tübingen

3. ABBILDUNGSNACHWEIS

I. Das fotografische Experiment

Abb. 1

Potoniée, Georges, Histoire de la découverte de la Photographie, Publications Photographiques Paul Montel, Paris 1925, S. 13

Abb. 2

Schwäbische Chronik, 9. Oktober 1839, S. 1102

Abb. 3

Wiegand, Wilfried (Hrsg.), Die Wahrheit der Photographie, Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, Frankfurt am Main 1981, S. 36

Abb. 4

Pecht, Friedrich, Die erste Münchener Jahres-Ausstellung (1889), in: Die Kunst für Alle, 5. Jhg., München 1890

Abb. 5

Über Land und Meer: Allgemeine Illustrierte Zeitung, Hrsg. v. Hackländer, Friedrich Wilhelm von, Stuttgart 1.1859, No. 2, S. 29

Abb. 6

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, S. 89

Abb. 7

TU Dresden, Krone Archiv, KAD T 023

II. Fotografisches Sehen als Erkenntnisleistung

Abb. 1

Himmelheber, Georg, Kunst des Biedermeier 1815-1835, München 1988, S. 40

Abb. 2

Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts, Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, INV. Nr. 89, S. 138

Abb. 3

TU Dresden, Krone Archiv, KAD T 070

Abb. 4

Frizot, Michel, Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994, S. 117

Abb. 5

Frizot, Michel, Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994, S. 112

Abb. 6

Darwin, Charles, The Expression of the Emotion in Man and Animals, London 1873, Chapter VII, table II

Abb. 7

Kemp, Martin, Wallace, Marina, Spectacular Bodies, The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Howard Gallery Publishing, London 2000, S. 191

Abb. 8

Kemp, Martin, Wallace, Marina, Spectacular Bodies, The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Howard Gallery Publishing, London 2000, S. 123

Abb. 9

Frizot, Michel, Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994, S. 261

Abb. 10

Kemp, Martin, Wallace, Marina, Spectacular Bodies, The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Howard Gallery Publishing, London 2000, S. 140

Abb. 11

Frizot, Michel, Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994, S. 261

Abb. 12

Elschenbroich, Donata, Schutzlos, verlassen, bedrohlich, Barnardos Fotoarchiv Londoner Straßenkinder, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.02.1998

Abb. 13

Rosenblum, Naomi, A world History of Photography, New York 1989, S. 352

Abb. 14

Frizot, Michel, Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994, S. 260

Abb. 15

Gerlach, Die Photographie als Hilfsmittel mikroskopischer Forschung, Leipzig 1863; Privatbesitz Dr. Bohlender

Abb. 16

Donné, Alfred, Foucault, Léon, Cours de microscopie complémentaire des études médicales, anatomie microscopique et physiologie des fluides de l'économie. Atlas exécuté d'après nature au microscope-daguerréotype, Paris 1845 ; Privatbesitz Dr. Bohlender

Abb. 17

TU Dresden, Krone Archiv, KAD T 066

Abb. 18

Eder, Josef Maria, Geschichte der Photographie, in: Ausführliches Handbuch der Photographie, 1 Band, 1 Teil, Halle 1932, S. 710

III. Die Erschließung des architektonischen Gegenstandes

Abb. 1

Klenze, Leo von, Sammlung architektonischer Entwürfe, München 1830

Abb. 2

Württembergische Landesbibliothek

Abb. 3

Hunt, John Dixon, The English Landscape Garden, Examples of the important literature of the English landscape garden movement together with some earlier garden books, New York, London, 1982, page 38

Abb. 4

Bartetzko, Dieter, Hoffmann, Detlef, Junker, Almut, Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, Frankfurt in frühen Photographien 1850-1914, München 1977, S. 18

Abb. 5

Deutsches Kunstblatt, No. 41, Oktober 1850

Abb.6

Wiegand, Wilfried (Hrsg.), Die Wahrheit der Photographie, Frankfurt a. M. 1981, S. 20

Abb. 7

Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Eine Auswahl von 150 Fotografien aus der Sammlung, Bearb. v. Ulrich Pohlmann, S. 76

Abb. 8

Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Eine Auswahl von 150 Fotografien aus der Sammlung, Bearb. v. Ulrich Pohlmann, S. 77

Abb. 9

Dewitz, Bodo von und Scotti, Roland (Hrsg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographien und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Die Sammlung Robert Lebeck, Eine Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln 30. November 1996-2. Februar 1997, S. 89

Abb. 10

Dewitz, Bodo von und Scotti, Roland (Hrsg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographien und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Die Sammlung Robert Lebeck, Eine Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln 30. November 1996-2. Februar 1997, S. 89

Abb. 11

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Kunst, Land, Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen P. Sinner (1838-1925), Tübingen 1989, S. 43

Abb. 12

Dewitz, Bodo von und Scotti, Roland (Hrsg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographien und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Die Sammlung Robert Lebeck, Eine Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln 30. November 1996-2. Februar 1997, S. 137

Abb. 13

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 41

Abb. 14

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 42

Abb. 15

Tighem, Philippe van, Dictionnaire de Victor Hugo, Paris 1971, S. 43

Abb. 16

Pare, Richard, Photography and Architecture: 1839-1939, Canadian Centre for Architecture, Montréal 1982, pl. 20

Abb. 17

Pare, Richard, Photography and Architecture: 1839-1939, Canadian Centre for Architecture, Montréal 1982, pl. 21

Abb. 18

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 26

Abb. 19

Schwäbisch Hall, Stadtarchiv, Foto Nr. 3588

Abb. 20

Schwäbisch Hall, Friedrich Gräter, Privatbesitz

Abb. 21

Pare, Richard, Photography and Architecture: 1839-1939, Canadian Centre for Architecture, Montréal 1982, pl. 6

Abb. 22

Im Besitz des Autors

Abb. 23

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, Exponat 201

Abb. 24

König Karl von Württemberg, Seine Lebensgeschichte und Regierung, Bearb. v. Th. Hochstetter, Stuttgart 1891

Abb. 25

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 44

Abb. 26

Leins, Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889, S. 11

Abb. 27

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, Exponat 224

Abb. 28

Württembergische Landesbibliothek

Abb. 29

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, Exponat 217

Abb. 30

Adam, Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg nebst den von ihm eingeschlossenen Hohenzollern'schen Fürstenthümern in ihren Naturschönheiten, ihren merkwürdigen Städten, Badeorten, Kirchen und sonstigen vorzüglichen Denkmalen für den Einheimischen und Fremden dargestellt, Ulm 1841

Abb. 31

Adam, Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg, Ulm 1841

Abb. 32

Adam, Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg, Ulm 1841, Kapitel Hohenwiel

Abb. 33

Adam, Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg, Ulm 1841, Kapitel Drackenstein

Abb. 34 und 35

Talbot, H. Fox, The Pencil of Nature, London 1844

Abb. 36

Lorent, Jakob August, Photolithographischer Bilder-Atlas zu den Denkmalen des Mittelalters in dem Königreich Württemberg, Mannheim 1866, Maulbronn

Abb. 37

Talbot, H. Fox, The Pencil of Nature, London 1844

Abb. 38 und 39

Lorent, Jakob August, Photolithographischer Bilder-Atlas zu den Denkmalen des Mittelalters in dem Königreich Württemberg, Mannheim 1866, Maulbronn, Hirschau

Abb. 40

Hartmann, Julius, Wildbad, mit 36 Illustrationen von Max Ringe, Stuttgart 1886, S. 59

Abb. 41

Talbot, H. Fox The Pencil of Nature, London 1844

Abb. 42-44

Lorent, Jakob August, Denkmalen des Mittelalters in dem Königl. Württemberg, II. Abt., Mannheim 1867, Lorch

Abb. 45

Lorent, Jakob August, Denkmalen des Mittelalters in dem Königl. Württemberg, III. Abt., Mannheim 1869, Denkendorf

Abb. 46

Dollinger, Conrad von, Architektonische Reiseskizzen aus Deutschland, Frankreich und Italien, Stuttgart 1871-73

Abb. 47

Lorent, Jakob August, Denkmalen des Mittelalters in dem Königl. Württemberg, III. Abt., Mannheim 1869, Brenz

Abb. 48

Paulus, Edurad, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar Schwarzwald, Stuttgart 1897, S.362

Abb. 49-55

Lorent, Jakob August, Denkmalen des Mittelalters in dem Königl. Württemberg, III. Abt., Mannheim 1869, Schwäbisch Gmünd

Abb. 56-57

Lorent, Jakob August, Photolithographischer Bilder-Atlas zu den Denkmalen des Mittelalters in dem Königreich Württemberg, Mannheim 1866, Maulbronn

Abb. 58

Das Schwabenland und seine kulturelle Entwicklung in der Neuzeit, Stuttgart 1891

Abb. 59

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998,

Exponat 237

Abb. 60

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tafel XXXVIII

Abb. 61-62

Lorent, Jakob August, Photolithographischer Bilder-Atlas zu den Denkmalen des Mittelalters in dem Königreich Württemberg, Mannheim 1866, Maulbronn

Abb. 63

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 89

Abb. 64

Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Hrsg. v. P. Sinner, Photograph in Tübingen, Heft XV, Maulbronn, die gotischen Bildwerke; das grosse Kruzifix und die Chorstühle, Tübingen 1893

Abb. 65-66

Sammlung schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten unter Mitwirkung von Herrn Prof. Dr. Lübke, Herrn Landeskonservator Prof. Dr. Paulus, Hrsg. v. Sinner, Paul, Photograph in Tübingen, Heft I, Renaissance, Schlossportal zu Tübingen, 1876

Abb. 67

Paulus, Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Inventar Schwarzwald, Stuttgart 1897, S. 378

Abb. 68

Lorent, Jakob August, Denkmalen des Mittelalters in dem Königl. Württemberg, II. Abt., Mannheim 1867, Farndau

Abb. 69

Sinner, Paul, Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, Heft XII., Die Romanischen Kirchen zu Murrhardt, Farndau und Gmünd, Tübingen 1888

Abb. 70

Lübke, Wilhelm, Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart 1860, S. 401

Abb. 71

Lübke, Wilhelm, Geschichte der deutschen Kunst, Stuttgart 1890, S. 445

Abb. 72

Leins, C. F., Beitrag zur Kenntnis der vaterländischen Kirchenbauten, Stuttgart 1864, S. 22

Abb. 73

Sinner, Paul, Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, Heft II., Gothik, Tübingen o. J.

Abb. 74

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, S. 88

Abb. 75

Das Schwabenland und seine kulturelle Entwicklung in der Neuzeit, Stuttgart 1891, S. 97

Abb. 76-77

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, Tafel 121 und 122

Abb. 78

Stieler, Karl, Wachenhusen, Hans, Hackländer, F. W., Rheinfahrt – von den Quellen des Rheins bis zum Meere, Stuttgart 1875, S. 219

Abb. 79

Paulus, Eduard, Kaden, Woldemar, Italien – Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna, Stuttgart 1876

Abb. 80

Busch, Werner, Schmoock, Peter, Kunst, Die Geschichte ihrer Funktionen, Berlin 1987, S. 436

Abb. 81-83

Paulus, Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens, Stuttgart 1889, Bildband

Abb. 84

Leins, Christian Friedrich von, Beitrag zur Kenntnis der vaterländischen Kirchenbauten, Stuttgart 1864

Abb. 85-87

Stieler, Karl, Wachenhusen, Hans, Hackländer, F. W., Rheinfahrt – von den Quellen des Rheins bis zum Meere, Stuttgart 1875

Abb. 88

Architekturphotographie und Stadtentwicklung 1850-1914, Eine Ausstellung organisiert vom Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Stuttgart 1982, S. 50

Abb. 89

Stadtarchiv Ulm, F 3 fa

Abb. 90

Sinner, Paul, Sammlung Schwäbischer Baudenkmale und Kunstarbeiten, Heft XI., Münster zu Ulm, Tübingen o. J.

Abb. 91

Stadtarchiv Ulm, F 3 fa

Abb. 92

Stadtarchiv Ulm, F 3 Ans.223

Abb. 93

Schwäbisches Taschenbuch auf das Jahr 1820. Mit Beiträgen von Pfister, Lebret, Huber, Haug, Neuffer, Schwab u.a., Stuttgart 1820

Abb.94

Mörke, Eduard, Zimmermann, Balthasar Friedrich Wilhelm (Hrsg.), Jahrbuch schwäbischer Dichter und Novellisten, Stuttgart 1836

Abb. 95

Bach, Max, und Lotter, Carl, Bilder aus Alt-Stuttgart, Stuttgart 1896

Abb. 96

Griesinger, Theodor, Württemberg nach seiner Vergangenheit und Gegenwart in Land und Leuten gezeichnet, Stuttgart 1866, S.168

Abb. 97

Reise nach Reutlingen, Stereoskopbilder des norwegischen Photographen Knud Knudsen, Ausstellungskatalog Heimatmuseum Reutlingen, 13.12.1997 - 8.3.1998, S. 81

Abb. 98

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, Abb. XLVIII

Abb. 99

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, S. 90

Abb. 100

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, Exponat 226

Abb. 101

König Karl von Württemberg. Seine Lebensgeschichte und Regierung, Bearb. v. Th. Hochstetter, Stuttgart 1891, S. 36

Abb. 102

Meinel, Richard (Hrsg.), Stuttgart in alten Ansichtskarten, Würzburg 1995, S. 67

Abb. 103

Dewitz, Bodo von und Scotti, Roland, (Hrsg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographien und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Die Sammlung Robert Lebeck, Eine Ausstellung des Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln 30. November 1996-2. Februar 1997, S. 102

Abb. 104, 105, 107

Über Land und Meer, Kaiser Nummer. XXVI Band, XII Jhg., Stuttgart 1871

Abb. 106

Hesse, Wolfgang, Ansichten aus Schwaben, Tübingen 1989, Abb. LIII

Abb. 108

Universitätsbibliothek Tübingen, Fo XIIa.1104

Abb. 109

Über Land und Meer, Nr. 6, Stuttgart 1871, Holzstich, S. 5

Abb. 110

Stadtarchiv Tübingen, Städtische Sammlung (Slg.) Nr. 2059

IV. Motivrepertoire und Darstellungskanon repräsentativer Bauten Stuttgarts

Abb. 1-3

Vogel, Hermann W., Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie (Photochemie und photographische Optik, Praxis, photographische Aesthetik), Berlin 1870, S. 418 f.

Abb. 4-5

Paulus, Eduard, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens, Stuttgart 1889, Bildband

Abb. 6

Adam, Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg nebst den von ihm eingeschlossenen Hohenzollern'schen Fürstenthümern in ihren Naturschönheiten, ihren merkwürdigen Städten, Badeorten, Kirchen und sonstigen vorzüglichen Denkmalen für den Einheimischen und Fremden dargestellt, Ulm 1841, Ansicht Stuttgart

Abb. 7

Siener, Joachim W., Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen, Stuttgart 1998, S. 142

Abb. 8

Durch Schwaben, I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892, S. 21

Abb. 9

Hartmann, Julius, Stuttgart und Cannstatt, in: Städtebilder und Landschaften aus aller Welt, No. 7 & 8, mit 36 Illustrationen und 1 Plan, Zürich 1887, S. 35

Abb. 10

Leins, Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889, S. 83

Abb. 11

Durch Schwaben, I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892, S. 63

Abb. 12

Dürr, Ebner, Geiger, Klemm, Landsberger, Lang (Hrsg.), Illustrierte Geschichte von Württemberg, Stuttgart 1889, S.733

Abb. 13

Durch Schwaben, I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892, S. 67

Abb. 14

Städtebilder, Stuttgart und Umgebung, Stuttgart o. J., S. 57,

Abb. 15

König Karl von Württemberg. Seine Lebensgeschichte und Regierung, Bearb. v. Th. Hochstetter, Stuttgart 1891, S. 3

Abb. 16

Leins, Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889, S. 28

Abb. 17

Adam, Philipp Ludwig, Das Königreich Württemberg nebst den von ihm eingeschlossenen Hohenzollern'schen Fürstenthümern in ihren Naturschönheiten, Ulm 1841, Das Alte Schloss in Stuttgart

Abb. 18

König Karl von Württemberg. Seine Lebensgeschichte und Regierung, Bearb. v. Th. Hochstetter, Stuttgart 1891, letzte Seite

Abb. 19

Leins, Christian Friedrich von, Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889, S. 79

Abb. 20

Architektonische Rundschau, Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst, Hrsg. v. Ludwig Eisenlohr und Carl Weigle, 7 Heft, Stuttgart 1897, Tafel 49

Abb. 21

Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart, Hrsg. mit der Unterstützung sr. Majestät des Königs Wilhelm II, Stuttgart 1913, S. 221

Abb. 22-23

Dürr, Ebner, Geiger, Klemm, Landsberger, Lang (Hrsg.), Illustrierte Geschichte von Württemberg, Stuttgart 1889, S. 699 und 718

Abb. 24

Paulus, Edurad, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens, Stuttgart 1889

Abb. 25

Dürr, Ebner, Geiger, Klemm, Landsberger, Lang (Hrsg.), Illustrierte Geschichte von Württemberg, Stuttgart 1889, S. 667

Abb. 26-30

Leins, C. F., Die Hoflager und Landsitze des Württembergischen Regentenhauses, Stuttgart 1889, S. 90-97

Abb. 28.1

Vogel, Hermann W., Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie (Photochemie und photographische Optik, Praxis, photographische Aesthetik), Berlin 1870, Fig. 160 und 161

Abb. 31

Ebner, Heinrich, Album von Cannstatt und Umgebung, deutsch und französisch, Stuttgart 1868, Panorama

Abb. 32

Supper, Otto, Die Entwicklung des Eisenbahnwesens im Königreich Württemberg, Stuttgart 1885, S. 41

Abb. 33

Durch Schwaben, I. Bändchen: Stuttgart, Cannstatt-Esslingen, mit 40 Bildern und einer Karte, Zürich 1892, S. 55

Abb. 34-36

Ebner, Heinrich, Album von Cannstatt und Umgebung, deutsch und französisch, Stuttgart 1868

Abb. 38

Munde's Städteführer durch Württemberg, Stuttgart und seine Umgebungen, o. J.

Abb. 39

Wochner, Georg G., Stuttgart seit fünf- und zwanzig Jahren, Wohnhaus des Herrn Bauraths Bok, Stuttgart 1871

Abb. 40

Architektonische Rundschau 12. Jhg., Stuttgart 1896, Tafel 1

Abb. 41

Architektonische Rundschau 13. Jhg., Stuttgart 1897, Tafel 20

Abb. 42

Architektonische Rundschau 5. Jhg., Stuttgart 1885, Tafel 35

Abb. 43

Architektonische Rundschau 5. Jhg., Stuttgart 1885, Tafel 40

Abstract

The subject of the present thesis is the reception and handling of the early photography of 19th century Württemberg.

The use of photography for the purpose of documenting architecture is to the fore of the thesis. It is namely the architecture which in the second half of the 19th century experienced an increase in use and a propagandistic spread in the course of a patriotic consciousness which gained more and more strength as well as arising endeavours in the protection of historic monuments.

Local daily papers, criticisms in bourgeois journals and the 'Deutsche Kunstblatt' which was published from 1850 until 1859 in Leipzig and Stuttgart and which discussed photographic projects or works of architectural photos, were an important source of the thesis.

Further on publications on the *Königreich Württemberg* which picked out the *Vaterland* as a central theme, were taken up. The thesis gives a compiling of travel literature, guides, memory books and chronicles published between 1835 and 1892 which strove for a self-portrayal of Württemberg and Stuttgart. One of the most helpful sources proved to be Wilhelm Heyd's 'Bibliographie der württembergischen Geschichte' which was published in 1896 and served as a main connecting thread throughout the research.

The work of the art historian Wilhelm Lübke plays another important role. His notes on the important use and value of photography in the area of arts and crafts remained an unexplored topic in art-historical research until now.

Apart from the demands on photography as a model for the instruction of arts and crafts or a collection of details for architects, the strongly idealised and romantically transfigured perception of Gothic in the second half of the century is in the limelight.

The thesis examines the blueprint of corresponding longing pictures in the illustrative representations which integrated the communicative effect of photography in order to come up to the longing of a bourgeois public for patriotic publications.

Abstract

Den Gegenstand der Untersuchung bildet die Rezeption und die Handhabung der frühen Fotografie im Württemberg des 19. Jahrhunderts.

Im Vordergrund des Dissertationsvorhabens steht der Einsatz der Fotografie in der Dokumentation von Architektur, die nach Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge des erstarkenden vaterländischen Bewusstseins sowie der aufkommenden Denkmalschutzbestrebungen eine zunehmende Nutzung und propagandistische Verbreitung erfuhr. Als zentrale Quelle diente das in den Jahren 1850 bis 1858 in Leipzig und Stuttgart herausgegebene ‚*Deutsche Kunstblatt*‘, die lokalen Tageszeitungen sowie Kritiken in den bürgerlichen Journalen in welchen fotografische Vorhaben oder architekturfotografische Mappenwerke besprochen wurden.

Des Weiteren wurden Buchveröffentlichungen über das Königreich Württemberg aufgegriffen, die das „Vaterland“ thematisierten.

Für die Arbeit wurden die zwischen 1835 und 1892 erschienene Reiseliteratur, Wegweiser, Erinnerungsbücher und Chroniken zusammengestellt, die eine solche Selbstdarstellung Württembergs und Stuttgarts anstrebte. Als hilfreichste Quelle erwies sich Wilhelm Heyds 1896 herausgegebene ‚*Bibliographie der württembergischen Geschichte*‘ deren umfangreicher Literaturüberblick als Leitfaden für die Recherche diente. Einen wichtigen Stellenwert nimmt die Arbeit des Kunsthistorikers Wilhelm Lübke ein, dessen Anmerkungen über den hohen Nutzwert der Fotografie auf dem Gebiet des Kunstgewerbes in der kunsthistorischen Forschung bislang unbeleuchtet blieb.

Neben der Inanspruchnahme der Fotografie als Vorlagenblätter zur kunsthandwerklichen Ausbildung oder zur Detailsammlung für Architekten steht die stark idealisierte sowie romantisch verklärte Wahrnehmung der Gotik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Blickpunkt. Untersucht wird der Entwurf dementsprechender Sehnsuchtsbilder in den illustrativen Darstellungen, die ebenso die kommunikative Wirkung der Fotografie einband, um dem Verlangen eines bürgerlichen Publikums nach patriotischer Publikation gerecht zu werden.

Lebenslauf

Geboren am 19.05.1964 in Stuttgart

1975-1982 1982-1985	Gymnasium in Degerloch (Mittlere Reife) Merz-Gymnasium, Stuttgart (Abitur)
1985-1994	Studium der 'Architektur und Stadtplanung' an der Universität Stuttgart
1988-1990	Wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Ar- chitekturökonomie
1990-1994	Studium der 'Kunstgeschichte und Philosophie' an der Universität Stuttgart
1997-1999	Lehrauftrag an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart
1996-1999	Tätig als freier Architektur- und Kunstkritiker für die Stuttgarter Zeitung, Eßlinger Zeitung, Zeit- schrift für Kunst und Kritik, Berlin
1997-1999	Kunstmarkt-Berichterstatter (Raum Stuttgart) der 'Frankfurter Allgemeine Zeitung'
1999-2000	Angestellt bei der HENN Architekten, München
seit März 2000	Unternehmenssprecher und Architekturhistori- ker der UNIPROF Real Estate Holding AG, Stuttgart