

Studies 6

Wilhelm Füßl (Hrsg.)

Von Ingenieuren, Bergleuten und Künstlern.
Das Digitale Porträtarchiv „DigiPortA“



Deutsches Museum 

Von Ingenieuren, Bergleuten und Künstlern. Das Digitale Porträtarchiv „DigiPortA“

Deutsches Museum Studies

Herausgegeben von Eva Bunge, Frank Dittmann, Ulf Hashagen,
Marisa Pamplona-Bartsch, Matthias Röschner, Helmuth Trischler

Band 6

Dr. Wilhelm Füßl

Historiker, Leiter des Archivs des Deutschen Museums (seit 1992). Sein Forschungsinteresse gilt der Geschichte technischer Sammlungen sowie den Wechselwirkungen von Biografie und Technik- bzw. Wissenschaftsgeschichte. Er publizierte u. a. 2005 das Werk „Oskar von Miller (1855–1934). Eine Biographie“. Er ist Herausgeber bzw. Mitherausgeber der Bücher „Biographie und Technikgeschichte“ (1998), „Geschichte des Deutschen Museums. Akteure, Artefakte, Ausstellungen“ (2003) und „Wirklichkeit und Illusion. Dioramen im Deutschen Museum“ (2017) sowie der Ausstellungskataloge „100 Jahre Konrad Zuse – Einblicke in den Nachlass“ (2010), „Konstruierte Wirklichkeit. Philipp Lenard (1862–1947). Biografie – Physik – Ideologie“ (2012), „Licht und Schatten. Ernst Mach | Ludwig Mach“ (2017).

Wilhelm Fößl (Hrsg.)

Von Ingenieuren, Bergleuten und Künstlern. Das Digitale Porträtarchiv „DigiPortA“

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet unter <http://dnb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung – ausgenommen Zitate und Abbildungen – ist lizenziert unter
Creative Commons CC BY-SA 3.0 DE.

Wilhelm Fößl (Hrsg.), „Von Ingenieuren, Bergleuten und Künstlern.

Das Digitale Porträtarchiv 'DigiPortA'“

© Deutsches Museum Verlag, 2020

Alle Rechte vorbehalten

Redaktion: Natascha Jelen, Andrea Lucas

Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Jutta Esser

Motive Umschlag: Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum,
Montanhistorisches Dokumentationszentrum beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum,
Deutsches Museum.

Druck und Bindung: Steinger Druck, Eichenried

ISSN 2365-9149

ISBN 978-3-940396-98-3

Inhalt

- 7 *Wilhelm Fijßl*
[Das Gemeinschaftsprojekt DigiPortA – Ziele und Perspektiven](#)
- 21 *Claudia Valter*
[Das druckgrafische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Deutschland](#)
- 39 *Fabienne Huguenin*
[Porträts von Ingenieuren – Ikonografie und Attribute](#)
- 71 *Michael Farrenkopf / Stefan Przigoda*
[Visuelle Präsentationsformen bergbaulicher Eliten
zwischen privater Erinnerung und öffentlicher Darstellung](#)
- 87 *Birgit Jooss*
[Ein ganzes Leben in einem Buch.
Das Fotoalbum des Malers Conrad Felixmüller](#)
- 101 *Harald Engler*
[Architektur ohne Architekten? Biografische Spurensicherung,
Netzwerk- und Generationenforschung zu DDR-Planern](#)
- 119 *Agnese Bergholde-Wolf*
[Baltische Porträts in DigiPortA – Grundlagen für Forschungen
zu Personen sowie zum materiellen Kulturerbe baltischer Länder](#)
- 129 *Gwendolin Julia Schneider*
[Die Fotografie – das Abbild der besten aller möglichen Welten
oder die beste aller Möglichkeiten abzubilden?](#)

Anhang

- 145 [Personenregister](#)
- 148 [Autorinnen und Autoren](#)

Das Gemeinschaftsprojekt DigiPortA – Ziele und Perspektiven

Wilhelm Füssel

Die Weitung des Blicks

Jahrhundertlang bildete das Porträt eine ausgesprochen elitäre Form der Darstellung führender Persönlichkeiten und Stände. Aus der Antike sind Plastiken, Büsten und Münzen überliefert, Porträtmalerei in Öl zeigte bis in das 19. Jahrhundert hinein nahezu ausschließlich Herrscher, Adelige, Amtsträger, Militärs oder geistliche Würdenträger. Die Standesporträts zeichneten sich durch ihre Repräsentanz aus, die hohe gesellschaftliche Stellung spiegelte sich in Standesinsignien, Schmuck und in herrschaftlicher Kleidung wider. Die Porträts wurden in Medaillen, Münzen, Büsten, Statuen, Medaillons, Totenmasken, Grabplatten, Ölgemälden, Holzschnitten und Kupferstichen umgesetzt. Auch von Frauen wurden Porträts angefertigt, wenngleich diese erkennbar seltener waren, sieht man von wenigen Beispielen ab wie der Büste der Nofretete, dem Mumienporträt der Eirene und Gemälden von Fürstinnen bzw. Gattinnen von Herrschern. Viele der porträtierten Frauen sind uns heute namentlich nicht mehr bekannt, so „La Belle Ferronnière“ aus der Schule Leonardo da Vincis, die „Dame mit dem Einhorn“ Raffaels oder „Die Dame mit Fächer“ von Diego Velázquez. In ihrer Entstehungszeit zeigten die Gemälde damals sehr wohl lebende und bekannte Personen – bei der Arbeit von Velázquez wird beispielweise ein Porträt seiner Tochter Francisca vermutet. Deutlich seltener finden sich Porträts von anonymen Personen, die Menschentypen präsentieren. Beispiele dafür sind u. a. Rembrandts „Alter Mann mit Kappe“ (um 1630), Frans Hals' „Arbeiter mit weißem Kragen“ (um 1670/80) oder Vincent van Goghs „Kopf einer Bäuerin mit weißer Haube“ (1884). Hier ging es den Künstlern darum, einen Berufsstand zu zeigen, Personen aus einer bestimmten Gegend in landestypischer Kleidung darzustellen oder Menschen einer Altersgruppe typisierend zu malen.

Wie stark Standesporträts die historische Überlieferung dominieren, zeigt sich an der Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Sie basiert im Kern auf der Sammlung des Erzherzogs und späteren Kaisers Franz I. (1768–1835), der 1785 die ersten Porträts erwarb.¹ Erzherzog Franz gliederte seine Sammlung in Bildnisse von Regenten bzw. deren Dynastien und in 73 Berufsstände bzw. soziale Gruppen, in der auch Kategorien wie „Auführer“ oder „Missgestalten“ nicht fehlten. Seine Systematik wird noch heute in Wien angewandt. Über ein Projekt, das mit dem Bildarchiv Marburg, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und anderen Partnern realisiert wurde, floss diese Ordnung auch in das gemeinsame Portal „Digitaler Portrait-

1 Vgl. http://www.bildarchivaustria.at/Pages/Collection.aspx?p_iCollectionID=5090873 (16.2.2019).

index druckgraphischer Bildnisse der Frühen Neuzeit“ ein. Dementsprechend findet sich im „Digitalen Portraitindex“ eine auf das Standesporträt ausgerichtete Standeseinteilung wieder:²

- Herrscher, Adel
- Geistliche
- Berufe, Funktionen
 - Ämter bei Hof
 - Ämter im Staat
 - Militär
 - Gelehrte
 - Künstler
 - Handwerk, Technik, Landwirtschaft, Verkehr
 - Händler, Dienstleister
 - Andere

In der Kategorie „Andere“ tauchen dann u. a. wieder die von Erzherzog Franz geschaffenen Unterpunkte „Aufführer“ und „Missgestalten“ auf.

Mit den Leichenpredigten, die besonders im protestantischen Raum vom 16. bis zum 18. Jahrhundert große Verbreitung fanden, erweiterte sich das Spektrum der überlieferten Porträts um das wohlhabende Bürgertum. Zugleich beförderten die Erfindung des Buchdrucks, die leichtere Vervielfältigung von Porträts und die damit verbundene Kostensenkung die heute nachweisbaren Darstellungen. Mit den in den Leichenpredigten abgedruckten Porträts explodierte die Zahl der individualisierten Personendarstellungen in hohem Maße. Allein im deutschsprachigen Raum sind zwischen 250 000 und 300 000 Leichenpredigten überliefert.³ Auch wenn man einbezieht, dass viele dieser Kleinstdrucke nicht mit Porträts der Verstorbenen ausgestattet waren, vervielfacht sich die Masse der bildhaften Darstellungen erheblich.

Einen noch viel größeren Quantensprung bewirkte die Erfindung der Fotografie. Wenngleich ein fotografisches Porträt in den ersten beiden Jahrzehnten nach 1839 aufgrund seines hohen Preises für den Hauptteil der Gesellschaft noch unerschwinglich blieb, änderte sich dies rasch durch die zunehmende Zahl der Fotoateliers und wandernden Fotografen. Mit dem „Photomaton“, einem Fotoautomaten von Anatol Josepho (1894–1980), und dem Bosco-Automat, die in den 1920er Jahren auf Jahrmärkten, in Kaufhäusern, Vergnügungsparks und Spielhallen zur Aufstellung kamen, wurde es auch für Geringverdienende erschwinglich, von sich ein Bild anfertigen zu lassen. Parallel dazu vervielfachte sich die Zahl der fotografischen Porträtaufnahmen durch die rasche Popularisierung von Kleinbildkameras wie der Leica, die 1923 zur Marktreife entwickelt wurde. Mit ihnen erreichte die Porträtaufnahme in breitem Maße den Privatbereich. Treffend hat Gisèle Freund schon vor fast 50 Jahren die umfassende Streuung fotografischer Porträts so charakterisiert:

² Vgl. <http://www.portraitindex.de/> (16.2.2019).

³ Vgl. Aurast, *Leichenpredigten*, 2017.

„Die Kamera hat das Porträt endgültig demokratisiert. Künstler, Gelehrte, Staatsmänner, Beamte, Angestellte, Bankbesitzer, Kaufleute, Händler, vor der Kamera waren sie alle gleich.“⁴

Auch wenn man diese Feststellung insofern etwas differenzieren muss, dass Bauern, Fischer, Soldaten und Arbeiter auf andere Weise fotografiert wurden als das Bürgertum,⁵ so bedeutet allein die Tatsache, *dass* sie fotografiert wurden oder sich fotografieren ließen, dass Individuen jetzt unabhängig von ihrer Standeszugehörigkeit dem heutigen Betrachter optisch vor Augen treten und die frühere Anonymität von Personen der Mittel- und Unterschicht aufgehoben wird.

Heute hat mit den Digitalkameras und Handys die Personenfotografie die Größenordnung von Milliarden an Aufnahmen erreicht. Sie wird zudem – völlig anders als die Porträtfotografien vom 19. bis fast an das Ende des 20. Jahrhunderts – von einem enorm vergrößerten Personenkreis wahrgenommen, indem sie über die sozialen Netzwerke kommuniziert und geteilt wird. Die Masse dieser Digitalfotografien entzieht sich einer systematischen Dokumentation durch eine Datenbank und soll daher in diesem Zusammenhang nicht weiter betrachtet werden.

Unabhängig von Fürstensammlungen wie dem Bestand von Kaiser Franz I. und der Porträtsammlung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel oder den Massenfotografien auf Facebook, Instagram, Twitter etc. ist im Vergleich zu dem einzelnen Individualporträt ein markanter Medienwandel eingetreten. Trotz einer häufig idealisierten Darstellung waren das Renaissance-Porträt oder die Carte de Visite Ende des 19. Jahrhunderts zum Zeitpunkt der Entstehung immer Ausdruck einer individuellen Darstellung. Das Porträt stand singulär für sich und war nur selten in Ahnengalerien von Fürsten, Adeligen oder Bischöfen eingebunden. Im Laufe der historischen Entwicklung wurden solche Einzelstücke durch die Sammlung und öffentliche Ausstellung in Museen, Archiven oder Bibliotheken in einen neuen Zusammenhang gestellt, entweder durch die Präsentation mit anderen Porträts oder durch die Zusammenführung in Porträtsammlungen. Beschäftigt man sich heute mit einem Porträt, untersucht man es nicht isoliert, sondern interessiert sich für seinen Sammlungszusammenhang, um daraus Rückschlüsse auf die Form der Überlieferung zu gewinnen. Einem Gelehrtenporträt in einer Leichenpredigtsammlung kommt eine andere Bedeutung zu als dem gleichen Blatt in der Porträtsammlung eines Naturkundemuseums. Eine singuläre Carte de Visite hat eine andere Funktion als dieselbe Fotografie in einem Album mit Abbildungen der gleichen Berufsgruppe.

Vor dem Hintergrund des Wandels vom Standesporträt zum standesunabhängigen Porträt, der Verschiebung des Mediums von der Skulptur zum Gemälde hin zur Fotografie und der damit verbundenen, wachsenden Zahl an Personendarstellungen sowie durch die Einbindung des Einzelbilds in übergeordnete Sammlungen ergeben sich für

4 Freund, *Photographie*, 1974, S. 15f.

5 Vgl. Kent, *Porträtfotografie*, 1982, S. 418–437.

den bildwissenschaftlichen Diskurs, die Biografik und sozialgeschichtliche Untersuchungen neue Ansätze und Möglichkeiten. Nachdem sich die Bildwissenschaft zunehmend neben den gemalten und gedruckten Vorlagen auch der Fotografie zugewandt hat, verändern sich die Wahrnehmungsbedingungen, parallel dazu die Theoriebildung und die gesellschaftlich-kulturelle Auseinandersetzung, wobei zunehmend die Entstehungsbedingungen und Kontexte fotografischer Bilder in den Vordergrund rücken.⁶ Gleichzeitig konzentriert sich die biografische Forschung nicht mehr allein auf Einzelpersonlichkeiten, sondern bezieht gruppen- und schichtenbezogene Konzepte mit ein und nutzt diese als Instrument zur Analyse institutionellen Handelns. So ist heute nicht allein das Einzelbild im Fokus der Forschung, sondern auch Doppel- und Gruppenaufnahmen gewinnen zunehmend an Bedeutung.

Das Projekt DigiPortA

Für diese methodischen Ansprüche versucht das Gemeinschaftsprojekt „Digitalisierung und Erschließung von Porträtbeständen in Archiven der Leibniz-Gemeinschaft (DigiPortA)“ eine neue Quellenbasis zu schaffen.⁷ Es basiert auf einem Drittmittelantrag, der im Jahr 2012 vom Archiv des Deutschen Museums eingereicht wurde. Projektpartner waren das Archiv des Deutschen Schiffahrtsmuseums in Bremerhaven, das Montanhistorische Dokumentationszentrum (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum, das Deutsche Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, das Senckenberg Deutsches Entomologisches Institut in Müncheberg, das Archiv für Geographie am Leibniz-Institut für Länderkunde in Leipzig, das Bildarchiv und die Dokumentensammlung des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung in Marburg, das Archiv der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung in Berlin (heute: Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation) sowie die Wissenschaftlichen Sammlungen des Leibniz-Instituts für Raumbezogene Sozialforschung in Erkner. Alle Partner stammen also aus dem 2005 gegründeten Arbeitskreis Archive der Leibnizgemeinschaft.⁸ Einige ebenfalls angesprochene Einrichtungen mit interessanten Porträtbeständen sahen sich aus organisatorischen Gründen nicht in der Lage, an dem Vorhaben mitzuarbeiten. Gefördert wurde das Projekt in den Jahren 2012 bis 2015 vom Senatsausschuss Wettbewerb (SAW) der Leibniz-Gemeinschaft im Rahmen des Pakts für Forschung und Innovation.

Ziel des Drittmittelprojekts war, am Beispiel der Quellengattung „Porträt“ die Potenziale der beteiligten Einrichtungen und ihrer Porträtsammlungen sowie den Mehrwert einer kooperativen Erschließung, Digitalisierung und Präsentation der Bildquellen in einem eigenen Portal zu verdeutlichen (Abb. 1).

6 Vgl. Jäger, *Fotografiegeschichte(n)*, 2008, S. 515–519.; Jäger, *Fotografie*, 2009.

7 <https://www.deutsches-museum.de/archiv/projekte/digiporta/> (12.2.2019).

8 Zum Arbeitskreis vgl. Fößl/Farrenkopf/Reimers, *Kultur*, 2018, besonders S. 10–17.



Abb. 1 Webseite des Portals DigiPortA

Anders als im vergleichbaren Portal des „Digitalen Portraitindex“ umfasst DigiPortA Porträtmalerei, Druckgrafik *und* Fotografie. Diese gattungsspezifische Erweiterung verschiebt das zeitliche Spektrum der im Portal erfassten Personen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, während sich der „Digitale Portraitindex“ auf die Frühe Neuzeit fokussiert. Damit wird erstmals eine große Zahl an Personen optisch sichtbar, die nicht den herrschenden oder wohlhabenden Schichten angehören. Das Projekt DigiPortA verleiht also mit der Einbeziehung der Fotografie dem von Gisèle Freund angesprochenen Demokratisierungsprozess in der Porträtdarstellung eine breite Quellenbasis. Damit werden nicht nur neue soziale Schichten für die Forschung visibel; durch die Fotografie kann auch die Funktion eines Porträts neu überdacht und interpretiert werden, da durch sie die klassische Repräsentationsfunktion aufgelöst wurde.⁹ Zudem ist interessant zu beobachten, wie wirkungsmächtig die Instrumente der Porträtmalerei noch über mehrere Jahrzehnte hinweg auf die Porträtfotografie waren.

Dabei ist die Integration von Fotografien in ein personenbezogenes Portal nicht unproblematisch. Zum einen greifen hier verschiedene rechtliche Regelungen, die bei der Online-Präsentation beachtet werden müssen. Zuerst gilt es, das Recht am eigenen Bild

⁹ Vgl. Werner, *Bild*, 2001.

zu berücksichtigen. Dazu ein Beispiel: Ein Projektpartner, die Wissenschaftlichen Sammlungen des Leibniz-Instituts für Raumbezogene Sozialforschung in Erkner, verwahrt eine unikale Quelle zu Architekten in der ehemaligen DDR, nämlich den Bestand der Aufnahmeanträge für den Bund der Architekten (BdA) der DDR. Insgesamt sind dort 7576 Antragsformulare archiviert, eine ungewöhnlich geschlossene Quelle zu einem Berufsstand. Da aber sehr viele der in der Kartei erfassten Personen noch leben oder postmortalen Persönlichkeitsschutz genießen, konnten im Online-Portal von den 7576 möglichen Passfotografien und den biografischen Informationen zu diesem Personenkreis nur 1733 präsentiert werden, also rund 23 Prozent.

Eine andere Grenze setzt das Urheberrecht der Fotografen, das auch über deren Tod besteht und durch die Erben bis zu 70 Jahre darüber hinaus in Anspruch genommen werden kann. Hier gilt Ähnliches wie beim Persönlichkeitsschutz, nur dass die längere Schutzdauer in vielen Fällen dazu führte, dass zwar die Metadaten zu einer Person in das Portal DigiPortA eingespeist werden konnten, auf die Abbildung selbst aber häufig verzichtet werden musste, da in der Regel die heutigen Rechteinhaber unbekannt und ohne großen Zeitaufwand nicht recherchierbar waren. Dementsprechend sind die Vorlagen nur in den Lesesälen der verwahrenden Einrichtung einsehbar.

Allerdings überwiegen die Vorteile der kooperativen Erschließung einige der genannten Nachteile. Dem Projekt DigiPortA kam zugute, dass die beteiligten Einrichtungen in ihren Sammlungen teils sehr unterschiedliche, teils sich überlagernde Bestände nachweisen. So finden sich in München und Müncheberg Porträts von Wissenschaftlern, während in Bremerhaven und Bochum besonders Bürgerliche, Berghauptmänner, Kapitäne und v. a. einfache Seeleute und Bergleute, also sozial unterprivilegierte Schichten, fotografisch überliefert sind. So stehen im Portal Porträts von Adeligen, Architekten, Bergmännern, Ingenieuren, Künstlern, Pädagogen, Seeleuten, Technikern und Wissenschaftlern, aber auch von indigenen Stammesfürsten, wie sie auf Forschungsreisen fotografiert wurden, nebeneinander.

Ein weiterer Vorteil des Projekts bestand in der methodischen Erweiterung vom Einzelporträt auf Gruppenporträts. Diese zielte weniger auf Familienporträts, sondern auf das gesellschaftliche und insbesondere das berufliche Umfeld. Viele der präsentierten Gruppenporträts – in der Regel Fotografien – zeigen Wissenschaftler, Künstler, Pädagogen oder Arbeiter in ihrer sozialen Gruppe. Dabei sind zwei Formen zu unterscheiden, die Gruppenaufnahme als Einzelblatt oder das Album mit Einzelfotos von Personen, die durch ihre Profession, durch ihre soziale Beziehung oder durch ihre Bedeutung für denjenigen, der ein (Erinnerungs-)Album überreicht bekam, zusammengestellt sind. Das Album formiert mit der gezielten Aneinanderfügung von Einzelaufnahmen eine Gruppe von Porträts, eine Thematik, die methodisch eigens untersucht werden müsste.

Während Porträts bisher weitgehend als Einzelvorlagen behandelt und interpretiert wurden, legt das Projekt DigiPortA einen besonderen Schwerpunkt darauf, ihren heutigen Zusammenhang mit anderen Porträts zu beschreiben. Dies gilt insbesondere für gedruckte oder fotografierte Porträts, während mehrere Porträtgemälde entweder in einem musealen Konnex oder in Ahnengalerien zu sehen sind. Ein Einzelporträt kann

Teil eines zeitgenössisch entstandenen Albums oder ein Einzelstück in einer später aufgebauten Porträtsammlung sein. Der Entstehungszusammenhang muss immer in die bildwissenschaftliche Diskussion einbezogen werden. In der Regel sind Porträts in größeren Archivzusammenhängen überliefert, sie sind Teil eines Albums, eines Nachlasses, einer thematisch orientierten Porträtsammlung etc. Diese Verbindungen zu kennen, ist für die Interpretation des Einzelporträts von erheblicher Bedeutung. Mit der Klärung des Bestandszusammenhangs wird eine aktuelle Forderung der Bildwissenschaft und der Fotografieforschung nach Kontextualisierung und Einbettung von Bildforschung in gesellschaftsgeschichtliche Zusammenhänge aufgegriffen. Konkret für das Projekt DigiPortA bedeutet dies, dass die rund 33 000 Einzelblätter aus den neun beteiligten Archiven in mehr als 3000 Beständen nachgewiesen werden können. Gleichzeitig lassen sich bei konsequenter Beschreibung verschiedene Vorbesitzer eines Porträts erkennen und die Porträtgeschichte als solche verfolgen.

Dazu ein Beispiel. Unter den Porträtmälden des Deutschen Museums befindet sich ein 61,5 × 83,5 cm großes Porträtmalerei des Physikers und Nobelpreisträgers Philipp Lenard (1862–1947), das der Künstler Siegfried Czerny (1889–1979) im Jahr 1928 gemalt hat (Abb. 2).

Als Einzelbild kann man es unter kunsthistorischen Aspekten untersuchen, seine Qualität mit anderen Werken des Malers vergleichen oder die Naturtreue mit bekannten Fotografien des Wissenschaftlers überprüfen. Eine breitere wissenschaftliche Qualität gewinnt das Porträtmalerei durch den Hinweis in DigiPortA, dass es ursprünglich aus dem Privatbesitz von Dr. Dieter Jung stammt und sich heute zusammen mit dem Nachlass von Philipp Lenard im Archiv des Deutschen Museums befindet.¹⁰ Mit dem Hinweis auf den Nachlass Lenards bietet sich für die Forschung eine neue Quelle zur Entstehungsgeschichte des Porträts. Aus dem Nachlass geht nämlich hervor, dass es sich um eines von mehreren Porträts des Malers Siegfried Czerny handelt, die dieser nahezu zeitgleich angefertigt hat. Für das Gemälde diente eine Skizze des Porträtisten als Vorlage, die er bei einem Besuch bei Lenard angefertigt hat. Für die Ausarbeitung des Gemäldes benutzte Czerny dann eine Porträtfotografie, die Lenard in einer ähnlichen Pose wie auf dem Gemälde zeigt. Die im Nachlass Lenards erhaltene Korrespondenz zwischen der Frau des Künstlers, Frieda Czerny, und Lenard zeigt, dass der Künstler an zwei Porträts gearbeitet hat, von denen sich Lenard eines aussuchen sollte. Da Siegfried Czerny aber weder das eine noch das andere gefiel, begann er ein drittes. Eines schenkte er Ende 1928 dann Lenard, ein weiteres ging beim Brand des Glaspalasts in München während der Großen Deutschen Kunstausstellung 1931 verloren. Der Verbleib des dritten Porträts ist unbekannt. Das Gemälde von 1928 kam dann aus dem Nachlass Lenards an Dr. Richard Jung, den Vater von Dr. Dieter Jung, und anschließend ins Archiv des Deutschen Museums.

¹⁰ <http://www.digiporta.net/index.php?id=515980713> (12.2.2019; ohne Abbildung). Zur Entstehungs- und Provenienzzgeschichte vgl. Fußl/Hagmann, *Wirklichkeit*, 2012, S. 55f.; Huguenin, *Porträtmalerei*, 2018, S. 378–382.

Das Beispiel verdeutlicht exemplarisch eines der Globalziele und das Potenzial des Projekts DigiPortA. Durch die Zuweisung eines Porträts zu einem bestimmten Bestand, hier zum Nachlass Lenards, ergibt sich für die Forschung zusätzliches Quellenmaterial, anhand dessen die Porträtgenese und Porträtgeschichte weiter aufgearbeitet werden können. Eine bloße Auflistung eines Porträts in einer Datenbank ohne Hinweis auf die Provenienz und mögliche Quellen zu einem Porträt würde diese Chance für die Forschung vergeben. Durch die zufällige Suche nach dem Porträt einer bestimmten Person werden Forscherinnen und Forscher bei einem Treffer in der Datenbank DigiPortA auf den größeren Zusammenhang hingewiesen, in dem das Einzelporträt zu finden ist und der sie vielleicht an neue und unbekanntere Quellen heranführt.

Das ausgewählte Musterbeispiel „Lenard“ zeigt also, dass eine Datenbank zu Porträts auch funktional als Einstieg in übergeordnete Bestände wie Sammlungen und Nachlässe eingesetzt werden kann. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu dem eingangs angesprochenen Nachweissystem des „Digitalen Portraitarchivs“. Zudem hatten die Partner von DigiPortA den enormen Vorteil, mit Projektbeginn die Kategorien der Erschließung der Einzelporträts festlegen zu können. So wurden in gemeinsamen Sitzungen obligatorische und fakultative Felder definiert, die nach festgelegten Anweisungen befüllt werden sollten. Diese Felddefinitionen waren unabhängig vom jeweiligen technischen System der Partner, die für das Vorhaben unterschiedliche Softwaresysteme einsetzten. Über die exakte Beschreibung der Feldnamen und ihrer Inhalte konnten die Erschließungen der neun Partner relativ einfach zusammengeführt werden. Von allen Einrichtungen wurde auch die Gemeinsame Normdatei, wie sie seit langem in Bibliotheken zum Einsatz kommt, verwendet, was für die Vereinheitlichung der Namen ein wichtiges Hilfsmittel im Projekt war.

Zeitgleich zu der inhaltlichen Gestaltung der Datenbank thematisierte ein Arbeitsgespräch zwischen den Projektverantwortlichen von DigiPortA und den Koordinatoren des Digitalen Porträtarchivs in Marburg die Möglichkeiten einer gemeinsamen Schnittstelle für beide Projekte. Obwohl auf beiden Seiten eine große Bereitschaft zur Kooperation bestand, konnte diese Schnittstelle letztlich nicht realisiert werden, da dafür im Projektantrag für DigiPortA keine Mittel eingestellt waren und eine zusätzliche Projektförderung bisher aussteht.

Tiefenbohrungen

Das Projekt DigiPortA wurde auf mehreren Tagungen und in einer Vielzahl an Publikationen in die wissenschaftliche Öffentlichkeit kommuniziert.¹¹ Die Webseiten selbst werden sehr gut genutzt. Ein anderes Produkt des Kooperationsprojekts sind die hier vorliegenden Aufsätze, in denen MitarbeiterInnen der beteiligten Einrichtungen erste „Tiefenbohrungen“ in den neu erschlossenen Quellenbeständen vornehmen.

¹¹ Vgl. die Projektseiten unter <http://www.deutsches-museum.de/archiv/projekte/digiporta/> (Unterpunkte: „Workshops“ und „Berichterstattung“ (16.2.2019).



Abb. 2 Philipp Lenard, 1928
Ölgemälde von Siegfried Czerny, 61,5 x 83,5 cm
Deutsches Museum, Archiv, PT10576
(Foto: Deutsches Museum, Hans-Joachim Becker)

In ihrem einführenden Beitrag gibt Claudia Valter vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg einen Überblick über die Entwicklung des druckgrafischen Porträts im 19. und frühen 20. Jahrhundert, vom Kupferstich, der Radierung, der Lithografie bis zum Stahl- und Holzstich. In ihrer Analyse der verschiedenen Drucktechniken kommt sie abschließend zu dem Ergebnis, dass das Aufkommen der Fotografie keineswegs das Ende des druckgrafischen Porträts bedeutet habe, wie die intensive Künstlergrafik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts demonstrierte.

Fabienne Huguenin, die für das Projekt die rund 12 500 Blatt zählende Porträtsammlung des Archivs des Deutschen Museums bearbeitet hat, widmet sich in ihrem Aufsatz der Ikonografie der hier vertretenen WissenschaftlerInnen, IngenieurInnen und TechnikerInnen. Bemerkenswert ist hier der verschwindend geringe Prozentsatz der weiblichen Porträts, die mit 280 Vorlagen nur rund 2,25 Prozent des Gesamtbestands ausmachen. Die große Zahl der zur Verfügung stehenden Abbildungen nutzt Huguenin, um damit die Entwicklung des Ingenieurberufs vom militärischen Bereich hin zum Zivilingenieur nachzuverfolgen. So kann sie zeigen, dass es lange Zeit kaum typische Attribute für den Ingenieur gab, die zeit- oder länderspezifisch gewesen wären. Erst allmählich bildete sich eine entsprechende Ikonografie heraus, die sich interessanterweise an benachbarten Berufsgruppen wie den Mathematikern und Astronomen orientierte und ähnliche Attribute – Zirkel, Zeichnungen und Pläne – benutzte. Relativ spät entstand eine Bildtradition, die sich analog zur Sozialgeschichte der Ingenieure in Deutschland entwickelte. Viele der Ingenieurporträts – so Huguenin – seien „stark geprägt vom Ringen um Würdigung ihrer Leistung“.

In den Aufsätzen von Michael Farrenkopf, Stefan Przigoda und Birgit Jooss wird eine für das Projekt DigiPortA wichtige Dimension – der Entstehungszusammenhang von Einzel- wie Gruppenporträts – thematisiert. Auf der Basis eines umfangreichen Bestands an Porträts im Deutschen Bergbau-Museum Bochum kommen Farrenkopf und Przigoda zu dem Ergebnis, dass die Darstellung bergbaulicher Eliten jeweils differenziert betrachtet werden muss, je nachdem, ob sie in einem privaten, semi-öffentlichen und öffentlichem Kontext stehen. Entstehung, Verwendung und Verbreitung der Porträts müssen spezifisch unter diesem Aspekt untersucht werden. Dabei verdeutlichen die beiden Forscher auch, dass der vielfach betonte Aspekt der Demokratisierung, wie sie der Fotografie zugeschrieben wird, in ihrem Untersuchungsbeispiel der Präsentationsalben aus dem Bergbau durch eine immanente Hierarchisierung immer wieder ausgehebelt werde. Jooss, die ein Fotoalbum des Malers Conrad Felixmüller in dessen Nachlass im Germanischen Nationalmuseum analysiert, kann anhand der Entstehungsgeschichte der Vorlage nachweisen, dass das Album nicht durch den Künstler selbst zusammengestellt wurde, sondern posthum durch dessen Sohn Titus. Dieser hatte Aufnahmen für das Album aus der Hinterlassenschaft seines Vaters ausgewählt und sie in einem Album bewusst „komponiert“. Auch die Einzelbeschriftungen auf der Rückseite der Fotos stammen vom Sohn. Das scheinbar private Album sei – so Jooss – ein für das Nürnberger Museum eigens zusammengestelltes und für die Öffentlichkeit und die Nachwelt geplantes Dokument. Mit der Auswahl, den Beschriftungen und der Aneinanderreihung der Fotografien strukturierte Titus Felixmüller die Beschäftigung mit dieser Quelle vor.

Auf eine problematische Quelle im Gesamtzusammenhang des DigiPortA-Projekts greift Harald Engler vom Leibniz-Institut für Raumbezogene Sozialforschung in Erkner zurück: die bereits angesprochenen Aufnahmeanträge in den Bund der Architekten der DDR. Im Gegensatz zur künstlerischen Porträtfotografie sind in diesem Bestand nur Passbilder der ArchitektInnen vorhanden. Diese Gattung entzieht sich weitgehend dem bildwissenschaftlichen Diskurs, da die Entstehung derartiger Lichtbilder auf Vorgaben von Behörden beruht, die vom Bild eine eindeutige Personenerkennung mit festgelegten Merkmalen fordern. Schon das Format der Aufnahme ist einheitlich und darf eine Größe von 35 x 45 mm nicht überschreiten. Vom Zweck der präzisen Personenerkennung wird die Aufnahmetechnik bestimmt. Der Kopf muss zentriert und vollständig abgebildet sein, er darf nicht beschnitten werden, die Kopfhaltung wird vom geraden Blick in die Kamera bestimmt, der Kopf darf nicht geneigt oder gedreht sein. Das Gesicht muss gut ausgeleuchtet, der Gesichtsausdruck neutral, der Hintergrund wiederum einfarbig, unauffällig und strukturlos sein. Grundsätzlich ist natürlich immer nur eine Person auf einem Passbild zu sehen.

Diese Art der Fotografie ist also stark formalisiert und erfüllt allein behördliche Anforderungen. Die große Serie der Aufnahmen in Erkner gewinnt ihre Bedeutung aus der Tatsache, dass in der Kartei nahezu alle ArchitektInnen, LandschaftsplanerInnen, StädtebauerInnen, Stadt- und RegionalplanerInnen der Deutschen Demokratischen Republik zwischen 1952 und 1990 bildlich erfasst sind. Da allerdings viele der abgebildeten Personen noch leben oder über den Tod hinaus Persönlichkeitsschutz genießen, konnten – wie angeführt – im Portal DigiPortA nur 23 Prozent der vorhandenen Aufnahmen und die Metadaten der Aufnahmeanträge online gestellt werden. Immerhin dokumentiert das Projekt einen einmaligen Bestand einer geschlossenen Berufsgruppe und ihre sozialen und beruflichen Netzwerke durch die Datenbank der Wissenschaftlichen Sammlungen in Erkner.

Den Blick in eine ganz andere Richtung weitet Agnese Bergholde-Wolf. Sie untersucht anhand des Porträtbestands der Wissenschaftlichen Sammlungen des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung baltische Bildnisse, von denen viele durch die kriegerischen Ereignisse in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bzw. deren Folgen verloren gegangen sind. Zahlreiche Porträts, die ursprünglich in baltischen Herrenhäusern und Museen hingen, sind heute vielfach nur noch aufgrund historischer Fotodokumentationen im Marburger Institut überliefert. Diese bilden zum einen ein Hilfsmittel, die repräsentative Bedeutung der Gemäldeporträts für die Deutschbalten und deren Herrschaftsanspruch zu untersuchen; die Dokumentaraufnahmen dienen aber auch dazu, die oft komplizierte Provenienzzgeschichte von Einzelporträts aufzudecken.

Der abschließende Beitrag von Gwendolin Schneider, die bis Ende 2018 bei der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF in Berlin beschäftigt war, betrachtet die Gebrauchsfotografie unter kunsthistorischen Aspekten als eine „Spur des Wirklichen“, die durch Kontextualisierung und durch Aufdecken einzelner ästhetischer Schichten sichtbar gemacht werden soll. Ihre Referenzquelle ist der fotografische Bestand der „Turnvereinigung Berliner Lehrer“, der im Archiv des Berliner Instituts lagert.

Das Online-Portal wie die Aufsätze der vorliegenden Publikation verdeutlichen, dass sich durch die methodische Verbreiterung des DigiPortA-Projekts zahlreiche neue Ansätze für die Porträtforschung bieten. Das Gesamtprojekt ist nach verschiedenen Vorgängerprojekten wie „DigiPEER. Digitalisierung großformatiger Pläne und technischer Zeichnungen zur Erfassung und Erschließung des Raums“¹² und gemeinsamen Publikationen¹³ ein weiterer Nachweis für die intensive Kooperation des Arbeitskreises Archive in der Leibniz-Gemeinschaft, für die hohe Bedeutung der in den beteiligten Archiven lagernden Bestände und die besondere Kompetenz ihrer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter.

Zum Abschluss des Projekts ist es dem Projektleiter eine besondere Freude, den beteiligten Institutionen und ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für die engagierte und zielführende Zusammenarbeit zu danken. Während der gesamten Projektarbeit war zu spüren, dass alle immer das gemeinsame Ziel vor Augen hatten und intensiv an der Umsetzung arbeiteten. Den Autorinnen und Autoren der vorliegenden Publikation danke ich für ihre Beiträge, die in der Summe erste interessante „Tiefenbohrungen“ in verschiedene Bestände bieten. Danken möchte ich auch den Kolleginnen und Kollegen im Deutschen Museum, insbesondere Dr. Matthias Röschner, der im Projekt viele Aufgaben übernommen hat, der Projektmitarbeiterin Dr. Fabienne Huguenin, dem IT-Verantwortlichen für das Projekt Ludwig Schletzbaum und den Kolleginnen der Bildstelle Irene Püttner und Anna Krutsch sowie allen beteiligten Fotografinnen und Fotografen. Natascha Jelen M. A. danke ich sehr herzlich für ihre gewohnt aufmerksame Mitarbeit bei der Redaktion der abgedruckten Beiträge, Dr. Andrea Lucas für das umsichtige Lektorat und Jutta Esser für das perfekte Layout.

12 Vgl. <http://www.digipeer.de> (20.3.2019); Röschner, *Pläne*, 2018.

13 Brogiato/Kiedel, *Forschen*, 2011; Füssel/Farrenkopf/Reimers, *Kultur*, 2018.

Literatur

- Aurast, Anna: Leichenpredigten. In: Südwestdeutsche Archivalienkunde, Stand: 17.10.2017; <https://www.leo-bw.de/themenmodul/sudwestdeutsche-archivalienkunde/archivaliengattungen/texte/leichenpredigten> (11.4.2019).
- Brogiato, Heinz Peter; Kiedel, Klaus-Peter (Hrsg.): Forschen, Reisen, Entdecken. Lebenswelten in den Archiven der Leibniz-Gemeinschaft. Halle (Saale) 2011.
- Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. München 1974.
- Füßl, Wilhelm; Hagmann, Johannes-Geert (Hrsg.): Konstruierte Wirklichkeit. Philipp Lenard (1862–1947). Biografie – Physik – Ideologie. München 2012.
- ; Farrenkopf Michael; Reimers, Bettina Irina (Bearb.): Kultur bewahren. Die Archive der Leibniz-Gemeinschaft. München 2018.
- Huguenin, Fabienne: Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. München 2018.
- Jäger, Jens: Fotografieggeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung. In: Archiv für Sozialgeschichte 48 (2008), S. 511–537.
- : Fotografie und Geschichte. Frankfurt 2009.
- Kent, Sarah: Porträtfotografie. Enthüllung oder Verwandlung? Überlegungen aus britischer Sicht. In: Honnef, Klaus; Thorn Prikker, Jan: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie. Köln 1982, S. 418–437.
- Röschner, Matthias (Hrsg.): Pläne und technische Zeichnungen aus Architektur, Bergbau, Raketentechnik und Schiffbau – das Gemeinschaftsprojekt DigiPEER. München 2018 (Deutsches Museum Preprint 14).
- Werner, Gabriele: Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Porträt am Ende des 19. Jahrhunderts. In: *kunsttexte.de* 1 (2001), <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7557/werner.pdf> (11.4.2019).

Das druckgrafische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Deutschland

Claudia Valter

In Bezug auf das druckgrafische Porträt stand bislang die Frühe Neuzeit als Untersuchungszeitraum im Fokus der kunsthistorischen Forschung.¹ Auch ein Blick in die Register gängiger Fachzeitschriften wie „Print Quaterly“, „Nouvelles de l’estampe“ etc. zeigt, dass hier thematisch die Künstlergrafik der Renaissance, des Barocks sowie der Moderne bevorzugt wurde. Darüber hinaus mangelt es im Unterschied zur Bildnis-malerei an übergreifenden Darstellungen zur Porträtkunst in der Druckgrafik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Da sich das Projekt DigiPortA schwerpunktmäßig dieser Epoche widmet, sollen in dem vorliegenden Beitrag die wichtigsten drucktechnischen Neuerungen des langen 19. Jahrhunderts hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf die Entwicklung der deutschen Porträtkunst, auch im Bereich der Reproduktionsgrafik, vorgestellt werden. Die Darlegung der Rolle der Fotografie ist dabei auf die punktuelle Gegenüberstellung als gänzlich neues, konkurrierendes Bildmedium beschränkt.

Porträts entsprechen der Ursehnsucht des Menschen nach dem eigenen Abbild, sei es aus Eitelkeit, zum Zweck der Erinnerung, der Repräsentation oder der Propaganda. Mehr noch als andere Bildgattungen dient das Porträt als soziales, mitunter sogar als gesellschaftspolitisches Mittel. Von der Renaissance über Barock, Rokoko und Klassizismus bis ins 19. Jahrhundert hinein entstanden grafische Bildnisse als Holzschnitt, Kupferstich oder Radierung. Bedeutende Meister wie Dürer und Rembrandt schufen manche dieser Bildnisse, doch stammt der überwiegende Teil von weniger begabten Künstlern. Schon früh bildeten sich verschiedene Kategorien heraus: Dabei steht das detailliert ausgearbeitete Einzelblatt neben ganzen Porträtreihen oder -serien, etwa mit der Darstellung berühmter Staatsmänner oder anderer bedeutender Persönlichkeiten. Druckgrafische Porträts existieren – parallel zur Gattung Malerei – in ihrer unterschiedlichen Ausprägung als Einzel-, Gruppen-, Familien-, Standesporträt etc. Hinzu kommen Autorenporträts als Frontispize sowie ganz allgemein das Bildnis als Buchillustration. Porträtstiche gehören vom 17. bis ins 19. Jahrhundert zu den häufigsten Illustrationen von Büchern, die sehr häufig von Text, und sei es nur einem Namen oder einer Widmung, begleitet werden.² Meistens handelt es sich um Reproduktionsstiche, denn die Künstler waren überwiegend nicht selbst als Radierer oder Stecher tätig, sondern überließen diese Aufgabe zunehmend ausgebildeten Spezialisten. Im Gegensatz dazu steht der mit Adam von Bartsch (1757–1821) definierte „Peintre-Graveur“,³ der die Druckgrafik als individuelles künstlerisches Ausdrucksmittel verstand.

1 Vgl. etwa Berghaus, *Herrscher*, 1977; Weber, *Porträt*, 1984; Mortzfeld, *Katalog*, 1986–2008; Berghaus, *Porträts*, 1995; vgl. auch das von der DFG geförderte Projekt „Digitaler Porträtindex druckgrafischer Bildnisse der Frühen Neuzeit“, www.portraitindex.de (26.7.2017).

2 Zu den grafischen Porträts in Büchern vgl. insbes. Berghaus, *Porträts*, 1995.

3 Bartsch, *Peintre Graveur*, 1803–1823.

Das 19. Jahrhundert zeichnet sich hinsichtlich der Erfindung neuer Bilddruckverfahren durch eine große Vielfalt aus. Es ist das Jahrhundert, in dem die meisten neuen Techniken entwickelt und parallel zu den alten angewendet wurden. Die Druckgrafik dieser Zeit charakterisieren ferner die Wechselwirkungen mit der zunehmenden Industrialisierung und Medialisierung Europas und der damit einhergehende Bedarf an schnell und preiswert herzustellenden Bildern. All dies hatte zur Folge, dass die eingesetzten Druckverfahren im Verlauf des Jahrhunderts bestimmten Konjunkturen unterlagen, die hier anhand von ausgewählten Bildbeispielen aus dem Bestand der Grafischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums schlaglichtartig vorgestellt werden sollen.⁴

Traditionelle Techniken: Kupferstich und Radierung

Den Auftakt macht eines der eindrucksvollsten druckgrafischen Bildnisse der deutschen Romantik, das Kupferstich-Porträt Carl Philipp Fohrs (1795–1818) von 1818 (Abb. 1). Als „reiner“ Kupferstich ist das Blatt in dieser Zeit eine Seltenheit, denn bis um 1820 kamen bei der Herstellung von Porträts überwiegend die verschiedenen Ätztechniken der Radierung zum Einsatz, häufig jedoch in Kombination mit dem Kupferstich.⁵ Fohrs Bildnis hat Samuel Amsler (1791–1849) nach einer Vorlage gestochen, die Carl Barth (1787–1853) in Rom 1817 gezeichnet hatte. Von den Porträtzeichnungen der Nazarener, die diese von ihren Künstlerfreunden in Rom anfertigten, wurden nur wenige reproduziert: Die Zeichnungen entstanden als intime Freundschaftszeugnisse, wohingegen radierte oder gestochene Bildnisse ein allgemeines öffentliches Interesse voraussetzten. Dass im Fall von Fohr eine Ausnahme gemacht wurde, liegt in dem tragischen Tod des 22-Jährigen durch Ertrinken begründet. Barth – selbst ein erfahrener Kupfer- und Bildnisstecher – hatte Fohr angeblich zum Bad im Tiber ermutigt. Er fühlte sich für dessen Tod verantwortlich und überließ die Ausführung des Stichs daher Amsler. Der Verkaufserlös sollte der Errichtung eines Denkmals für den Freund zugutekommen, das allerdings nie gebaut wurde.⁶

Der Kopf des jungen Mannes, gerahmt von schweren Locken und einer schwarzen Kappe, hebt sich deutlich vom Weiß des Papiers ab. Die enge, parallele Strichführung weist nur wenige Kreuzschraffuren auf und ist damit ein Beispiel für die Arbeiten, die im Umkreis der Deutsch-Römer in der Manier Dürers und Marc Antonio Raimondis gestochen wurden. Anhand dieses Blattes wird deutlich, dass einige Künstler zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Druckgrafik bewusst an alte Traditionen anknüpften. So bezogen sich Meister wie Bonaventura Genelli (1798–1868) mit dem auf die Kontur beschränkten

4 Zur Geschichte der Druckgrafik vgl. u. a. Glaser, *Graphik*, 1922; Hanebutt-Benz, *Studien*, 1983; Koschatzky, *Graphik*, 1999.

5 Gemeint sind hier Aquatinta, Mezzotintoradierung, Crayon- und Punktiermanier, Verfahren, mittels derer es gelang, Flächenwirkungen zu erzielen bzw. Kreidezeichnungen im Druck nachzuahmen.

6 Vgl. Seeliger/Suhr, *Glas*, 1993, S. 18, Nr. 1; Kotouc/Römhild, *Barth*, 2003, S. 190, Nr. III-6.

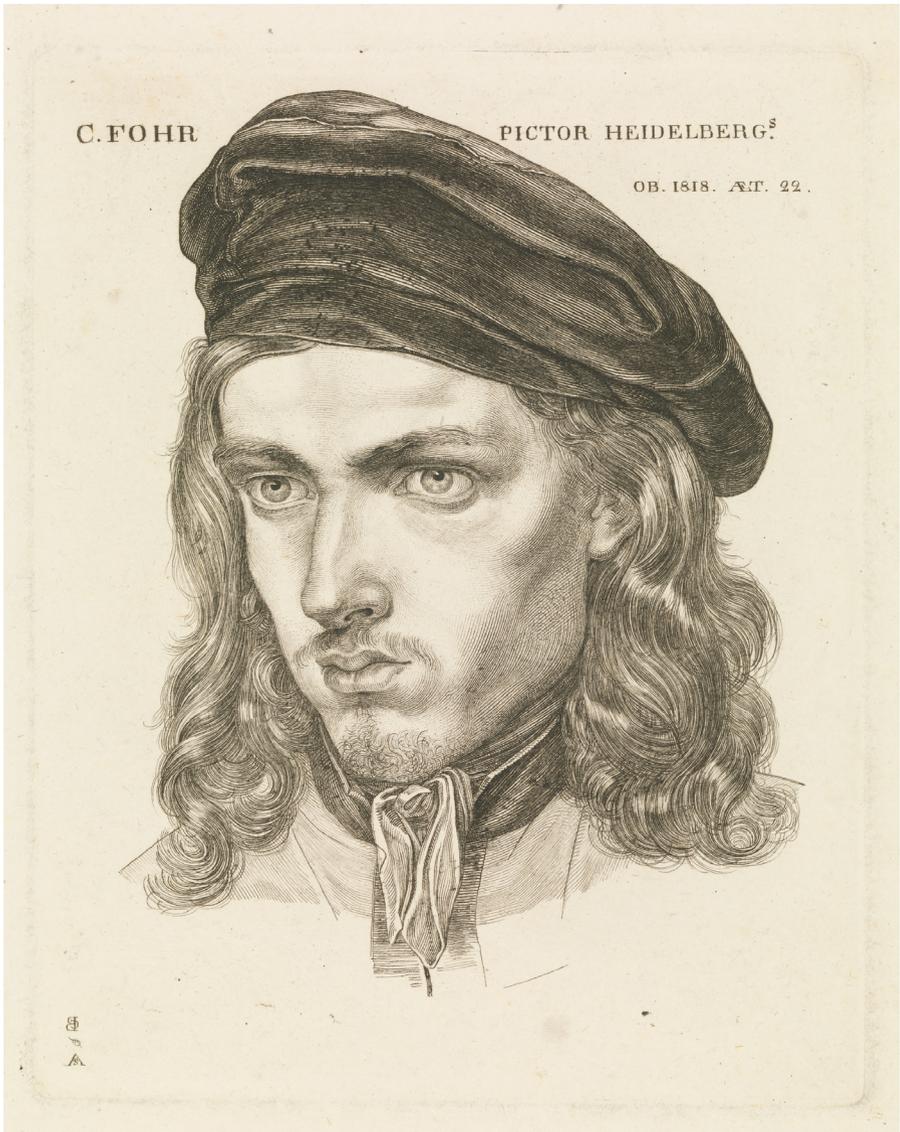


Abb. 1 Carl Philipp Fohr, 1818
Kupferstich von Samuel Amsler nach Carl Barth
Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. K 22422, Foto: Georg Janßen

Umrissstich bzw. mit der Umrissradierung auf die Kunst der Antike. Diese Art der Reduzierung negierte die Möglichkeiten des Mediums, wie sie das 17. und 18. Jahrhundert etwa mit der Schabkunst oder der Crayonmanier hervorgebracht hatten.

Auch Ludwig Emil Grimm (1790–1863), der jüngere Bruder der berühmten Gelehrten Jakob (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859), widmete sich während seiner Ausbildungszeit an der Akademie in München von 1809–1814 dem „altmeisterlichen“ Kupferstich, bevor er sich auf die Radierung spezialisierte.⁷ Erfolgreich war er vor allem im Porträtfach mit der Anfertigung von Bildnissen zeitgenössischer Persönlichkeiten. Dank der Beziehungen seiner Brüder zu den akademischen Kreisen in Göttingen schuf der jüngste Grimm Auftragsporträts von Gelehrten, Professoren und Doktoren, die er 1823 und 1826 jeweils in Serien publizierte. Obwohl von der kunsthistorischen Forschung lange Zeit wenig gewürdigt, ist Grimm nicht zuletzt aufgrund seiner Porträts zu den wichtigen Radierern der deutschen Romantik zu zählen. Die Vorzeichnung für das berühmte Doppelbildnis seiner Brüder entstand 1843 während eines Besuchs in Berlin (Abb. 2).⁸

Das Blatt hat die Vorstellung der Nachwelt vom Aussehen der Brüder Wilhelm und Jakob Grimm nachhaltig geprägt. Die parallele Staffelung der beiden Profilansichten ist – abgesehen von der Anspielung auf Münzporträts antiker Kaiser – Ausdruck des engen Zusammenlebens und -arbeitens der Sprachwissenschaftler. Eine solche Darstellungsweise wurde von den Romantikern für ihre Freundschaftsbildnisse bevorzugt. Mit der linearen, häufig parallelen Strichführung ahmt die Radierung den Charakter eines Kupferstichs nach. Einige, zumeist frühe Bildnisse L.E. Grimms zeigen einen eher locker-skizzenhaften Radierstil.⁹ Die (Radier-)Technik der Aquatinta mit ihrer Flächenätzung zur Erzeugung von malerischen Halbtönen hat Grimm jedoch nicht angewendet. Mit Hilfe dieser Technik versuchten andere Künstler zumeist der Tonigkeit von Miniatur- bzw. Pastellporträts nahezukommen.¹⁰ Recht typisch für einen Teil dieser vergleichsweise seltenen druckgrafischen Bildnisse der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der Ausschnitt als hochoval gerahmtes Brustbild im Profil, was sicherlich aus der Tradition der Porträtsilhouette oder des Schattenrisses zu erklären ist.

Auf den Stein gezeichnet: Porträtlithografien

Interessanterweise beschäftigte sich Ludwig Emil Grimm in München nicht mit der dort zwischen 1796 und 1798 von Alois Senefelder (1771–1834) erfundenen innovativen Technik der Lithografie. Zunächst als Reproduktionsverfahren für Texte und Noten ent-

7 Das Radierwerk L.E. Grimms umfasst rund 250 Arbeiten; vgl. Herzog, *Radierer*, 1985, S. 75.

8 Vgl. Seeliger/Suhr, *Glas*, 1993, S. 34, Nr. 11.

9 Vgl. Koszinowski/Leuschner, *Grimm*, 1985, S. 89, Nr. 57.

10 Vgl. z.B. Leonhard Heinrich Hessel, Georg W. Fr. Löffelholz von Colberg, 1812, Aquatinta, GNM, Inv.-Nr. MP 14258b; vgl. Morzfeld, *Katalog*, 1990, Nr. A 12716.



Abb. 2 Die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, 1843
Radierung von Ludwig Emil Grimm
Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. K 20584, Foto: Georg Janßen

wickelt, wurde diese Drucktechnik sehr bald auch für künstlerische Zwecke genutzt: Mit dem Steindruck existierte eine schnelle und preiswerte Methode der Vervielfältigung, die ab etwa 1820 die Radierung für nahezu 30 Jahre in den Hintergrund drängte. Damit boten lithografische Porträts im 19. Jahrhundert weiten Gesellschaftsschichten eine Gelegenheit zur Selbstdarstellung, weshalb diese Gattung eine herausragende Rolle innerhalb der Entwicklung dieser Drucktechnik spielt.

Das Neue an der Lithografie war der Gedanke und die Möglichkeit des Autografischen.¹¹ Senefelder beschreibt in seinem Handbuch verschiedene Anwendungsformen,¹² von denen die beiden wichtigsten, die Kreide- bzw. Tuschmanier, jedem zugänglich war, der mit diesen Materialien üblicherweise – wenn auch auf Papier – zeichnete. Die Lithografie stellte ein willkommenes Verfahren dar, ohne die handwerklichen Kenntnisse des Kupferstichs oder Holzschnitts, Grafik zu produzieren. Wurden die wesentlichen Eigenschaften wie „Originalität, Schnelligkeit der Erzeugung, und Wohlfelheit“¹³ um 1820 im Wiener „Conversationsblatt“ als positiv herausgestellt und die individuellen Vorzüge von Lithografie und Kupferstich jeweils betont, so haben manche Kupferstecher das Drucken vom Stein wohl als bedrohliche Konkurrenz empfunden. Zumindest belegt dies der satirische Stich von Carl Heinrich Rahl (1749–1843) „Der Kupferstich erliegt der Lithografie“ aus dem Jahr 1826.¹⁴

Einige Bekanntheit erlangte das Bildnis Alois Senefelders, „Erfinder der Lithographie und Chemischen Druckerey, nach der Natur auf den Stein gezeichnet 1818“ von Lorenzo Quaglio (1793–1869), einem Lithografen der ersten Stunde.¹⁵ Der Porträtierte hält hier ein Buch mit der Aufschrift „Lithographie“ in den Händen – ein Hinweis auf sein eben erschienenenes „Lehrbuch der Steindruckerey“. Rechts auf dem Tisch liegt eine Abbildung des Hl. Franziskus, ein Zitat aus den „Oevres lithographiques“, die 1810 bis 1816 in München herausgegeben wurden.

1803 wurde die Lithografie durch Wilhelm Reuter (1768–1834) in Berlin eingeführt und dort von einigen wenigen Kollegen in bescheidenem Maß ausgeübt. Zu den Pionieren dieser neuen Drucktechnik gehörte Johann Gottfried Schadow (1764–1850). Obschon er in der Hauptsache als Bildhauer bekannt und geschätzt ist, zeugen rund 60 eigenhändig angefertigte Lithografien von Schadows Wertschätzung dieser Technik.¹⁶ Eine Druckwerkstatt im Haus erleichterte ihm zudem den Zugang zu diesem Medium,¹⁷

11 Vgl. Schaar, *Bilddruckverfahren*, 1988, S. 190. Daher rührt auch die Bezeichnung „Polyautographie“, vgl. Wilhelm Reuters „Polyautographische Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler“ (1804).

12 Senefelder, *Lehrbuch*, 1818 [1986].

13 Gräffer, *Conversationsblatt*, 1820, Bd. 1, S. 38.

14 C. H. Rahl, *Der Kupferstich erliegt der Lithographie*, 1826, Radierung; vgl. Andresen, *Handbuch*, 1873, S. 350, Nr. 18.

15 Lorenzo Quaglio, Alois Senefelder, 1818, Lithografie, GNM, Inv.-Nr. L 1535; vgl. Winkler, *Frühzeit*, 1975, S. 198, Nr. 15 II.

16 Vgl. Mackowsky, *Graphik*, 1936.

17 Vgl. ebd., S. 53.



Abb. 3 Herr mit Zylinder und Stock (Rechnungsrat Rudolf Schadow), 1824
Lithografie von Gottfried Schadow
Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. L 5589, Foto: Georg Janßen

wobei er sich als passionierter Zeichner auf die Kreidelithografie konzentrierte. Porträts aus dem Freundes- und Familienkreis bilden hier einen Schwerpunkt, wie etwa der „Herr mit Zylinder und Stock (Rechnungsrat Rudolf Schadow)“ aus dem Jahr 1824 (Abb. 3).¹⁸

Das Blatt zeigt den etwa 58-jährigen Bruder des Künstlers in einer Garten- oder Parklandschaft stehend als Ganzfigur, bekleidet mit einem breitkrepigen Hut, Gehrock und heller Hose. Die elegante Kleidung und die aufrechte Körperhaltung des Dargestellten spiegeln das Standes- und Selbstbewusstsein des in preußischen Diensten stehenden Beamten wider. Mehrere Zeichnungen Schadows aus dieser Zeit belegen, dass er diese Lithografie durch Studien intensiv vorbereitet hat.¹⁹

Im deutschsprachigen Raum wurden insbesondere der Berliner Franz Krüger (1797–1857) und der Wiener Josef Kriehuber (1800–1876) durch ihre zahlreichen lithografischen Porträts bekannt. Auch in Österreich lag ein Schwerpunkt der Lithografie bis 1850 im Bereich der Bildnisse.²⁰ Mit seinen qualitativ hochwertigen Steindruckern, deren Zahl sich auf insgesamt etwa 3000 beläuft, gilt Kriehuber als der bedeutendste österreichische Porträtist seiner Zeit. Fast alle Persönlichkeiten, die in der Geschichte Wiens und Österreichs zwischen 1830 und 1870 eine Rolle gespielt haben, ließen sich von ihm abbilden – vorzugsweise als Sitz- oder Standfigur im Dreiviertelausschnitt.²¹ Häufig wurden die Porträtlithografien, mit Widmungen oder Sprüchen versehen, an Bekannte und Freunde verschenkt.

Ab Beginn der 1860er Jahre verschlechterte sich jedoch Kriehubers Auftragslage zunehmend, und der Künstler klagte über mangelnde Beschäftigung und fehlende Einnahmen, die ihn zuletzt sogar zwangen, eine Tätigkeit als Zeichenlehrer am Wiener Theresianum anzunehmen.²² Interessanterweise machte Kriehuber allein den Aufstieg der Porträtfotografie für seine unerfreuliche wirtschaftliche Lage verantwortlich, obwohl seine hohen Schulden unter anderem auf risikoreiche Finanzspekulationen zurückgingen. Die Bewertung einer neuen Technik als existenzbedrohende Konkurrenz, die bereits in der Anfangszeit der Lithografie eine Rolle gespielt hatte, wiederholte sich nun allerorten in weitaus stärkerem Maße in Bezug auf die Fotografie.

Die Konkurrenz der Fotografie

Mit dem 1839 in Paris der Öffentlichkeit vorgestellten, von Joseph Niépce (1765–1833) und Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) entwickelten Verfahren der Daguerreotypie beginnt die Erfolgsgeschichte der Fotografie.²³ Daguerrotypen waren jedoch

¹⁸ Vgl. ebd., S. 102, Nr. 100, II.

¹⁹ Vgl. Badstübner-Gröger u. a., *Schadow*, S. 509–511, Nr. 1312–1315.

²⁰ Eine umfangreiche Auswahl der Porträtlithografien Krügers und Kriehubers sind online im Porträtindex (www.portraitindex.de) recherchierbar (26.7.2017).

²¹ Vgl. Doppler/Lindinger/Kreutler, *Schau mich an*, 2006, S. 186–187.

²² Vgl. Krasa, *Kriehuber*, 1987, S. 28.

²³ Die Literatur zur Geschichte der Fotografie ist umfangreich, vgl. etwa Newhall, *History*, 1949; Pollack, *Welt*, 1962; Gernsheim, *Geschichte*, 1983; Kemp, *Geschichte*, 2011.

Unikate und in der Herstellung aufwändig und kostspielig, zudem sehr empfindlich und ungenügend haltbar sowie in der Wiedergabe der Farb- bzw. Grauwerte nicht ganz so authentisch wie zu Beginn gerne behauptet.²⁴ Die Furcht vor Verdrängung durch dieses neue Bildmedium seitens der Grafiker bewahrheitete sich daher zunächst nicht.²⁵ Im Hinblick auf das Porträt begann die Bevorzugung der Fotografie gegenüber der Lithografie im Grunde erst mit der Erfindung der „Carte de Visite“, die sich 1854 der Pariser Fotograf André Disdéri (1819–1889) patentieren ließ.²⁶ Hierbei handelt es sich um Porträtfotografien im kleinen Visitenkarten-Format von ca. 90 × 60 mm, die auf Karton kaschiert wurden. Um 1860 war die „Carte de Visite“ in fast allen europäischen Ländern verbreitet und erfreute sich, da vergleichsweise preiswert²⁷ und in höherer Auflage herstellbar, großer Beliebtheit. Dazu trug auch die Mode bei, die kleinen Porträts in Alben zu sammeln.²⁸

Mit der „Carte de Visite“ fanden Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend auch einfache Bevölkerungsschichten eine Möglichkeit zur Selbstdarstellung im Porträt. Bei der Inszenierung orientierte man sich am Vorbild der Aristokratie: Die Darstellung als Ganzfigur vor dekorativer Hintergrundkulisse war sehr beliebt. Diese „Demokratisierung“ des Porträts veranlasste die wohlhabendere Klientel jedoch nicht, sich bei der Bestellung ihrer Bildnisse fortan für eine traditionelle Druckgrafik zu entscheiden. Offensichtlich galt die Fotografie als modern, fortschrittlich und im Zuge stetiger qualitativer Verbesserungen überzeugte ihr naturnäheres Abbild, auch wenn dies von manchen zeitgenössischen Kunstkritikern als „kalt und lieblos“²⁹ empfunden wurde, da der fotografischen Aufnahme die „Kraft der Phantasie“³⁰ des Porträtkünstlers fehle, die zur Qualität eines Bildnisses entscheidend beitrage.

Im Unterschied zu Kriehuber, für den ein Wechsel des Metiers angeblich nie in Frage gekommen wäre,³¹ interessierte sich der Münchner Franz Hanfstaengl (1804–1877) rechtzeitig für die technischen Möglichkeiten der Fotografie. Im Alter von 48 Jahren machte sich Hanfstaengl, der zu den gefragtesten Porträtlithografen Münchens gehörte, mit dem Fotoapparat vertraut und war dabei schnell äußerst erfolgreich und populär.³² Um 1850

24 Zum Wahrheitsanspruch der Fotografie vgl. Scotti, *Schein*, 1996.

25 Vgl. Heß, *Reproduktionsfotografie*, 1999, S. 137.

26 Zur Geschichte der „Carte de Visite“ vgl. Voigt, *Cartes*, 2006; Doppler/Lindinger/Kreutler, *Schau mich an*, 2006, S. 107–108.

27 In dieser Zeit kostete eine fotografische Aufnahme nur noch ein Zehntel des Lithografiepreises; vgl. Doppler/Lindinger/Kreutler, *Schau mich an*, 2006, S. 11.

28 Diese Mode erreichte die höchsten Gesellschaftskreise, vgl. Dewitz, *Album*, 1996.

29 Eitelberger von Edelberg, *Porträt*, 1884, S. 190; vgl. auch ebd., S. 196–197.

30 Ebd.

31 Vgl. Krasa, *Kriehuber*, 1987, S. 28. Demgegenüber behauptet Gebhardt (*Hanfstaengl*, 1984, S. 13), Kriehuber hätte sich ab 1863 als Fotograf versucht. Ein entsprechendes Briefzitat bezieht sich aber wohl auf seine Tätigkeit als Retuscheur.

32 Vgl. Gebhardt, *Hanfstaengl*, 1984, S. 14.

arbeitete er in der bayerischen Metropole im Wettbewerb gegen 16 weitere Fotografen, 1864 waren es bereits 84.³³ Diese Zahlen belegen eindrücklich die rasch wachsende Beliebtheit des neuen Bildmediums und so ist es wenig erstaunlich, dass Porträtfotografien von vielen Zeitgenossen nicht als Kunstwerke, sondern als unkreative Massenware angesehen wurden. Dem versuchte Hanfstaengl – wie übrigens auch in seinen Lithografien – durch die sorgfältige Inszenierung der Dargestellten mittels Attributen wie Säule oder Vorhang entgegenzuwirken, die an das Vorbild der Porträtmalerei etwa eines Anthony van Dyck (1599–1641) erinnern. Darüber hinaus nahm Hanfstaengl parallel auch Aufträge für Lithografien an, die er nun auf der Grundlage von Fotografien anfertigte.³⁴ Die wechselseitige Beeinflussung beider Techniken ist in seinen Arbeiten unverkennbar. Festzuhalten ist zudem, dass die Porträtlithografie zu keiner Zeit völlig in Vergessenheit geriet.

Auflagenstark: Stahl- und Holzstich

Fotografien dienten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Stahlstichen als Vorlage,³⁵ obwohl die Blütezeit dieser in England perfektionierten Tiefdrucktechnik in den 1820er und 1830er Jahren gelegen hatte. In Stahlplatten ließen sich feinere Linien gravieren als in Kupfer. Verwendung fand der Stahlstich insbesondere als Illustrationsverfahren bei sehr hohen Auflagen, zum Beispiel den Konversationslexika, da die Herstellung der Druckplatten kostenintensiv war.³⁶ Ab 1824 etablierte Carl Ludwig Frommel (1789–1863) diese Technik in Deutschland mit der Gründung der ersten Werkstatt für Stahlstich in Karlsruhe, die sich in der Hauptsache der Landschaftskunst widmete. In Bezug auf die Bildnisgrafik spielte der Stahlstich im 19. Jahrhundert als Reproduktionsverfahren vor allem bei der Popularisierung der Physiognomien bedeutender Persönlichkeiten eine Rolle.

Ende der 1830er Jahre bekam der Stahlstich im Kontext der Buchillustration Konkurrenz durch den Holzstich, eine ebenfalls in England weiterentwickelte Form des Holzschnitts. Mit dieser Hochdrucktechnik ließen sich, im Unterschied etwa zu Stahlstich oder Lithografie, bildliche Darstellung und Text im Druck einfach kombinieren.³⁷ Voraussetzung und Motor für die Entwicklung und Verbreitung des Holzstichs war der Aufschwung des Buchhandels und Verlagswesens.³⁸ Allen bislang genannten Druck-

33 Gebhardt, *Photographie*, 1978, S. 91–92.

34 Vgl. Gebhardt, *Hanfstaengl*, 1984, S. 21.

35 Gleiches gilt für den Holzstich, vgl. zur Photoxylographie Hanebutt-Benz, *Studien*, 1983, S. 836–843.

36 Vgl. Schaar, *Bilddruckverfahren*, 1988, S. 195–196.

37 Mit der 1810 von Friedrich König entwickelten Buchdruckschnellpresse konnten die Holzstöcke mit den Illustrationen in den Letternsatz eingefügt und in einem Arbeitsgang gedruckt werden. Zwar eignete sich die Lithografie für die Nachahmung von Kreidezeichnungen etc., doch drucktechnisch war sie von der lithografischen Presse abhängig. So entwickelte sich kein Konkurrenzverhältnis zwischen beiden Reproduktionstechniken, woran auch die Entwicklung der Hochlithografie nichts änderte, vgl. Hanebutt-Benz, *Studien*, 1983, S. 674–677.

38 Vgl. ebd., S. 682–690.

techniken ist gemein, dass mit ihrer Hilfe auch das (häufig fiktive) Antlitz historischer Persönlichkeiten wiedergegeben werden konnte – ein offensichtliches Manko der Fotografie.³⁹ Um die Mitte des 19. Jahrhunderts sind Holzstich-Porträts in der Hauptsache in Enzyklopädien und Zeitschriften anzutreffen.

In Deutschland bemühte sich der Maler und Grafiker Ludwig Richter (1803–1884) um die qualitative Verbesserung der Holzstich-Illustration, doch schuf er keine Bildnisse. Zu den Protagonisten der mit dem Holzstich arbeitenden Künstler gehört auch Adolph Menzel (1815–1905). Unter den von ihm geschaffenen Vorlagen für den Faksimilestich,⁴⁰ etwa für Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“,⁴¹ sind die Porträts deutlich in der Minderzahl. Eines der bemerkenswertesten Bildnisse Menzels ist hingegen sein um 1860 mit Pinsel und Schabeisen lithografiertes Selbstporträt, genannt „Der Antiquar“.⁴² Das seltene Blatt zeigt den am Tisch sitzenden Künstler, der mit nachdenklichem Blick eine Dämonenfigur in seiner Linken betrachtet. Menzel wählte hier eine allegorisch verschlüsselte Selbstdarstellung, die Spielraum lässt für unterschiedliche Deutungen.⁴³ Interessant ist die technische Ausführung: Eine solche Inszenierung als kauziger, melancholischer Kunstsammler vor anspielungsreichem Hintergrund und in dramatischer Seitenbeleuchtung wäre als Fotografie nicht möglich gewesen. Wenn auch unbewusst schärft Menzel mit dem „Antiquar“ den Blick des Betrachters für die subjektiv-künstlerischen Möglichkeiten des grafischen Porträts.

Renaissance der Künstlergrafik

Dass die verschiedenen Drucktechniken im 19. Jahrhundert, wie eingangs erwähnt, gewissen Konjunkturen unterlagen, gilt auch für den Holzstich. Als phasenweise dominierendes Illustrationsverfahren für Bücher und Zeitschriften wurde er Ende des 19. Jahrhunderts weitestgehend von fotomechanischen oder -chemischen Reproduktionstechniken abgelöst.⁴⁴ Interessanterweise führte die Verbreitung dieser zukunftsweisenden Verfahren fast gleichzeitig zur Rückbesinnung auf die im Zusammenhang mit dem Menzel-Selbstbildnis bereits erwähnten künstlerischen Möglichkeiten „konventioneller“ Druckgrafik. So steht dem nachlassenden Interesse an der Lithografie in den 1860er Jahren ein Aufschwung der Radierung gegenüber. Die modernen Reproduktionsverfahren gaben die klassischen grafischen Techniken

³⁹ Hingegen wurden fotografische Aufnahmen von Verstorbenen (Leichenporträts) häufig in Auftrag gegeben, vgl. Gebhardt, *Photographie*, 1978, S. 96.

⁴⁰ In dieser Zeit war in der Regel der entwerfende Künstler nicht mit dem Holzstecher identisch.

⁴¹ Geschichte Friedrichs des Großen. Geschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolph Menzel. Leipzig 1840.

⁴² Adolph Menzel, Der Antiquar, um 1860, Lithografie; vgl. Bock, *Menzel*, 1923, Nr. 405.

⁴³ Das Blatt wurde häufig publiziert und interpretiert, vgl. etwa Wedekind, *Menzel*, 1999.

⁴⁴ Aus Platzgründen kann auf diese Verfahren (Autotypie, Hochätzung etc.) hier nicht weiter eingegangen werden; vgl. Schaar, *Bildruckverfahren*, 1988, S. 203–210; Hanebutt-Benz, *Studien*, 1983, S. 915–934; Heß, *Reproduktionsfotografie*, 1999.

„frei für eine unmittelbare Umsetzung künstlerischer Ideen in die Malerradierung. Die Kontinuität im Technischen leisteten dabei die Stecherschulen an den Akademien: die Radiervereine als Sammelorte des neuen Interesses der Künstler an der Originalradierung entstanden in Verbindung mit den traditionellen Ausbildungsstätten.“⁴⁵

Angespornt durch die vielfältigen Möglichkeiten beim Bearbeiten und Ätzen der Platte, begeisterten sich einige wenige Kunschtchaffende für die Radierung als künstlerisches Ausdrucks- bzw. Stilmittel. Ausgangspunkte dieser Renaissance der Originalgrafik waren London und Paris: 1862 erfolgte in Frankreich die Gründung der „Société d’Aquafortistes“, deren Grafikalbum Alphonse Cadart (1828–1875) einmal jährlich herausgab.⁴⁶ Im selben Jahr formulierte Charles Baudelaire (1821–1867) seinen Enthusiasmus für die einzigartigen Möglichkeiten dieser Technik in einem anonymen Artikel der „Revue anecdotique“ mit dem Titel „Hoch auf die Radierung“ („L’eau-forte est à la mode“), denn sie sei es, die „dem literarischen Ausdruck am nächsten kommt und die am besten geeignet ist, den spontanen Menschen zu enthüllen.“⁴⁷ In Deutschland kam es im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts vermehrt zur Gründung von Radiervereinen, die mit ihren für ein Sammlerpublikum gedachten Mappeneditionen die Entwicklung von Originalgrafik maßgeblich förderten. 1876 entstand die Weimarer Gesellschaft für Radierkunst, die im folgenden Jahr ihre erste Mappe mit Werken unter anderem von Albert Brendel (1827–1895) und Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836–1901) publizierte.⁴⁸ Von den in Weimar bis 1914 herausgegebenen 504 Blättern zeigen jedoch nur knapp 40 Porträts, der Gattung Landschaft gab man eindeutig den Vorzug.⁴⁹

1879 wurde in Wien der erste Band der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ herausgegeben.⁵⁰ 1886 folgte die Gründung des Berliner Vereins für Originalradierung, für den auch Menzel einige Blätter schuf.⁵¹ Die Berliner Grafikmappen beinhalteten in den Jahren 1888–1891 jeweils eine Porträtbeilage, zu denen etwa das Bildnis Gustav Freytags (1816–1895) von Karl Stauffer-Bern (1857–1891) gehörte.⁵² Obschon die Drucke recht günstig verkauft wurden, war die Nachfrage gering.⁵³ Immerhin erwarb 1888 die Berliner

45 Junge, *Kunst*, 1989, S. 20.

46 Ebd., S. 28. Hier ausführlich zur internationalen Entwicklung der Künstlergrafik und der Radiervereine.

47 Zit. nach Baumgartl, *Druckgraphik*, 1989, S. 12.

48 Vgl. Junge, *Kunst*, 1989, S. 34–38.

49 Vgl. ebd.

50 Heß (*Reproduktionsfotografie*, 1999, S. 144, Anm. 33) wies auf eine „merkwürdige Koinzidenz“ hin: 1879 hatte man begonnen, die Fotogravure als kommerzielles Reproduktionsverfahren zu nutzen.

51 In die erste Grafikmappe des 1892 gegründeten Münchner Vereins für Originalradierung, der auf Initiative des mit Karl Stauffer-Bern befreundeten Peter Halm ins Leben gerufen wurde, fand das Bildnis „Lesende Frau“ (1874) von Wilhelm Leibl Aufnahme. Vgl. Junge, *Kunst*, 1989, S. 363; Billeter, *Druckgraphik*, 1994, S. 558–559.

52 Karl Stauffer-Bern, Porträt Gustav Freytag, 1887, Radierung; vgl. Lehrs, *Stauffer-Bern*, 1907, S. 88–92, Nr. 30; Frehner/Vogel-Zimmerli, *Stauffer-Bern*, 2007, S. 233–234, Kat. 112.

53 Vgl. Lehrs, *Stauffer-Bern*, 1907, S. 92.

Nationalgalerie die Druckplatte des Freytag-Konterfeis. Dieses „offizielle“, kulturpolitische Interesse an seiner Arbeit kommentierte der Künstler wie folgt:

„... und so ist der Staat Preussen mein erster Verleger. ... [Es] ist eine Ehre, denn meines Wissens hat sich der Staat für Originalradierungen noch nicht so weit interessiert“.⁵⁴

Stauffer-Bern muss sich in seiner Begeisterung für diese Drucktechnik bestätigt gefühlt haben, die ihn auch veranlasste, ein allerdings erst posthum herausgegebenes Handbuch zur Radierpraxis zu verfassen.⁵⁵ Traktate dieser Art ergänzten einige im Laufe des 19. Jahrhunderts erschienene Nachschlagewerke und Leitfäden für Grafiksammler, die auf ein dankbares Lesepublikum stießen.

Insgesamt sind es nur wenige Künstlerpersönlichkeiten von Bedeutung, die sich um die Künstlergrafik in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdient gemacht haben. An erster Stelle ist hier Wilhelm Leibl (1844–1900) zu nennen, dessen Radierungen im Grunde den Beginn der modernen Grafik in Deutschland markieren, obschon sie rein quantitativ keineswegs einen Schwerpunkt in seinem Œuvre bilden: Zwischen 1873/74 und 1877 schuf Leibl insgesamt 19 Ätzzradierungen,⁵⁶ bei denen es sich vorwiegend um Porträts handelt (Abb. 4).⁵⁷

Sehr wahrscheinlich wurde Leibl schon während seiner Münchner Akademiezeit auf die Radierkunst aufmerksam. Sein Parisaufenthalt 1869 und die Kenntnisnahme der Mappenwerke der „Société d’Aquatintistes“ dürften sein Interesse an den künstlerischen Möglichkeiten dieser Drucktechnik verstärkt haben. Dennoch war seinen Radierungen in Deutschland zunächst keine große Anerkennung beschieden. Immerhin konnte Leibl die Kupferplatte des kleinformatischen „Bildnis einer alten Bäuerin“ 1879 an Sylvester Rosa Koehler (1837–1900) verkaufen, den damaligen Leiter des Bostoner Kupferstichkabinetts, der das Blatt im darauffolgenden Jahr als Elektrotypie in der Zeitschrift „The American Art Review“ veröffentlichte und zusammen mit anderen Radierungen des Künstlers ausstellte.⁵⁸ Leibl konzentrierte sich auf die strenge Profilansicht des von einem dunklen Kopf- und Halstuch gerahmten Kopfes der Bäuerin. Die Besonderheit des Werkes liegt in der mit feinsten Linien herausgearbeiteten, detaillierten Charakterisierung des Gesichts der alten Frau mit wettergegerbter Haut, das zudem durch die ausgewogene Licht-Schattenverteilung seinen besonderen Reiz erhält.

Max Liebermann (1847–1935), nur drei Jahre später als Leibl geboren, kannte den bekannten deutschen Realisten und seine Radierungen, ebenso wie Lovis Corinth (1858–1925) und Max Slevogt (1868–1932), die zusammen mit Liebermann zu den bedeu-

54 Stauffer-Bern in einem Brief vom 30.8.1887, zit. nach Lehrs, *Stauffer-Bern*, 1907, S. 92, Anm. 2.

55 Abgedruckt ebd., S. 105–132.

56 Vgl. Billeter, *Druckgraphik*, 1999, S. 531.

57 Vgl. ebd., S. 560, Nr. B7.

58 Vgl. ebd.

tendsten Vertretern des deutschen Impressionismus gehören. Im Unterschied zu Leibl widmeten sich alle drei Künstler nicht nur der Malerradierung, sondern auch der Künstlerlithografie, unter anderem in der Gattung Porträt. Das individuelle grafische Werk dieser Künstlerpersönlichkeiten ist weithin bekannt. Daher soll hier nur summarisch an ihre wichtige Rolle in der Geschichte der deutschen Druckgrafik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erinnert werden.



Abb. 4 Bildnis einer alten Bäuerin, 1874
Radierung von Wilhelm Leibl
Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. K 23070, Foto: Georg Janßen

In engem Kontakt zu Slevogt stand ebenfalls der herausragende Porträtist Emil Orlik (1870–1932).⁵⁹ Nach dem Studium an der Kunstakademie in München und mehrjähriger künstlerischer Tätigkeit in Prag und Wien übersiedelte Orlik 1905 als Professor der Grafik-Klasse der Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums nach Berlin. Ab 1906 war er Mitglied der Berliner Secession. Überwiegend als Zeichner und Grafiker tätig, fertigte er in der Hauptsache Porträts vieler, auch künstlerisch aktiver Zeitgenossen (Abb. 5).⁶⁰



Abb. 5 Max Slevogt, 1917
Radierung (Kaltnadel,
Vernis Mou) von Emil Orlik
Germanisches National-
museum, Inv.-Nr. K 24523,
Foto: Georg Janßen

⁵⁹ Zum 60. Geburtstag von Slevogt brachte Bruno Cassirer 1929 die Mappe „Slevogtiana“ heraus, die 12 lithografische Porträts seines Freundes Orlik enthält.

⁶⁰ Zu den Porträts des Künstlers vgl. auch Orlik, *Köpfe*, 1920; Orlik, *Köpfe*, 1926; Parik, *Orlik*, 2004.

Das Bildnis Slevogts bereitete Orlik während eines Besuchs des Freundes in der Pfalz vor. Bezeichnend sind die mittels der Weichgrundätzung effektiv herausgearbeiteten Hell-Dunkel-Partien sowie der Gegensatz von ausformulierter Gesichtshälfte und skizziertem Oberkörper. Nach 1917 gründeten Slevogt und Orlik zusammen mit Bernhard Pankok (1872–1943) und dem Sammler Josef Grünberg (gest. 1932) die unter ihren Initialen subsummierte Vereinigung „SPOG“. Gemeinsam experimentierte man mit verschiedenen Materialien und grafischen Techniken, die vor allem Orlik meisterhaft beherrschte.

Darüber hinaus zählt Orlik zu den ersten Künstlern, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland intensiv mit der Technik des japanischen Farbholzschnittes auseinandersetzten.⁶¹ Von stilbildender Bedeutung sollte diese Technik für die expressionistische Künstlergruppe „Die Brücke“ werden, deren Mitglieder die Loslösung von althergebrachten, europäischen Sehgewohnheiten anstrebten. Auch die Porträtkunst erfuhr wesentliche Impulse durch die Expressionisten, die auf dem Gebiet der Druckgrafik Erstaunliches leisteten und die individuellen Ausdrucksmöglichkeiten des Holzschnitts jenseits seiner Funktion als Reproduktionsverfahren erkannten. Als ein Beispiel ist das „Männerbildnis“ aus dem Jahr 1919 von Erich Heckel (1883–1970) zu nennen, ein Meisterwerk des expressionistischen Holzschnitts.⁶² Den innovativen Umgang mit der überlieferten Technik belegt hier eine in Teilen zersägte Holzplatte, auf die die Farbe mit einem breiten Pinsel aufgetragen wurde. Bei Heckels „Männerbildnis“ wie auch bei seinen anderen Porträts handelt es sich nicht um die rein ästhetische, sachliche Schilderung eines Menschen. Hinter diesem Werk verbirgt sich ein Selbstporträt, das wahrscheinlich das im Ersten Weltkrieg erlebte Leid reflektiert, wie Briefe Heckels an seine Künstlerfreunde aus dieser Zeit nahelegen.⁶³

Die Reihe der exemplarisch vorgestellten Porträts und ihrer Autoren könnte selbst in der Beschränkung auf den Nürnberger Bestand noch lange fortgesetzt und ergänzt werden. Sicher wären auch die Bildnisse, die mit Hilfe fotomechanischer bzw. fotochemischer Drucktechniken ab etwa 1870 beispielsweise in Zeitschriften publiziert wurden, eine Untersuchung wert. Zu großer Bedeutung gelangte im 19. Jahrhundert eine Sonderform des Porträts, die Karikatur, die hier gleichfalls nicht berücksichtigt werden konnte. Dennoch machen die vorliegenden Ausführungen deutlich, dass sich die Vorstellung, mit der Erfindung der Fotografie sei das druckgrafische Porträt bis zum Expressionismus in Bedeutungslosigkeit versunken, keineswegs pauschalisieren lässt. Vielmehr blieb während des gesamten 19. Jahrhunderts die Druckgrafik ein unverzichtbares, wenn auch Erfolgsschwankungen und Emanzipationsprozessen unterlegenes Medium zur Herstellung von menschlichen Bildnissen jeder Art. Und zwar in sämtlichen der drei umfassenden Techniken: Hoch-, Tief-, und Flachdruck.

61 Vgl. Matthias, *Japan*, 2012.

62 Erich Heckel, *Männerbildnis*, 1919, Farbholzschnitt; vgl. Dube, *Heckel*, 1964, S. 28, Nr. 318.

63 Vgl. Richter, *Heckel*, 1997, S. 49, Nr. 81.

Literatur

- Andresen, Andreas: Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-Radierer und Formschneider aller Länder und Schulen nach Massgabe ihrer geschätztesten Blätter und Werke. Bd. 2. Leipzig 1873.
- Badstübner-Gröger, Sibylle u. a.: Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen. Katalog Teil II. Berlin 2006.
- Bartsch, Adam von: Le Peintre Graveur. 21 Bde., Wien 1803–1823.
- Baumgartl, Edgar: Druckgraphik im 19. Jahrhundert. Techniken, Aufgaben, Möglichkeiten. Eine Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Ausst. Kat. Oberpfälzer Künstlerhaus, Schwandorf-Fronberg. München 1989.
- Berghaus, Peter: Porträt I, Der Herrscher. Graphische Bildnisse des 16.–19. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Münster 1977.
- u. a.: Porträt 2, Der Arzt. Graphische Bildnisse des 16.–20. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick. Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Münster 1978.
- (Hrsg.): Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1995 (Wolfenbütteler Forschungen 63).
- Billeter, Felix: Zur Druckgraphik Wilhelm Leibls. In: Czymmek, Götz; Lenz, Christian: Wilhelm Leibl zum 150. Geburtstag. Ausst. Kat. Neue Pinakothek, München; Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Heidelberg 1994, S. 531–581.
- Bock, Elfriede: Adolph Menzel. Verzeichnis seines graphischen Werkes. Berlin 1923.
- Dewitz, Bodo von: „Ich lege mir ein Album an und sammle nun Photographien“. Kaiserin Elisabeth von Österreich und die Carte-de-Visite-Photographie. In: Dewitz/Scotti, Wahrheit, 1996, S. 94–105.
- ; Scotti, Roland (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Leebeck. Ausst. Kat. Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum / Museum Ludwig, Köln. Köln 1996.
- Doppler, Elke; Lindinger, Michaela; Kreutler, Frauke (Hrsg.): Schau mich an. Wiener Porträts. Ausst. Kat. Wien Museum. Wien 2006.
- Dube, Annemarie; Dube, Wolf-Dieter: Erich Heckel. Das Graphische Werk. Bd. 1, Holzschnitte. Berlin, New York 1964.
- Eitelberger von Edelberg, Rudolf: Gesammelte kunsthistorische Schriften. Bd. 3: Das Porträt. Wien 1884, S. 189–220.
- Frehner, Matthias; Vogel-Zimmerli, Brigitta (Hrsg.): „Verfluchter Kerl!“ Karl Stauffer-Bern: Maler, Radierer, Plastiker. Ausst. Kat. Kunstmuseum Bern. Zürich 2007.
- Gebhardt, Heinz: Königlich bayerische Photographie 1838–1918. München 1978.
- : Franz Hanfstaengl. Von der Lithographie zur Photographie. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1984.
- Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre. Propyläen-Kunstgeschichte, Sonderbd. 3. Berlin 1983.
- Glaser, Kurt: Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Berlin 1922.
- Gräffer, Franz (Hrsg.): Conversationsblatt. Zeitschrift für wissenschaftliche Unterhaltung 2 (1820), Nr. 5, S. 38–50.
- Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1983.
- Herzog, Erich: Ein Radierer des 19. Jahrhunderts. In: Koszinowski/Leuschner, Grimm, 1985, S. 75–86.
- Heß, Helmut: „Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich.“ Zur frühen Reproduktionsphotografie. In: Stalla, Robert (Hrsg.): Druckgraphik – Funktion und Form. Symposiumsband zur Ausstellung „Es muss nicht immer Rembrandt sein...“. München, Berlin 2001, S. 137–144.
- Junge, Henrike: Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung in Hamburg-Langenhorn. Mainz 1989.

- Kassung, Christian: „Diese mit Recht und Unrecht etwas stiefmütterlich behandelte Technik.“ Anmerkungen zur Lithographie. In: Kummel, Albert; Scholz, Leander; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Einführung in die Geschichte der Medien. Paderborn 2004, S. 65–94.
- Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011.
- Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. 13. Auflage. München 1999.
- Koszinowski, Ingrid; Leuschner, Vera: Ludwig Emil Grimm (1790–1863). Maler, Zeichner, Radierer. Ausst. Kat. Museum Fridericianum, Kassel; Schloß Steinheim, Hanau. Kassel 1985.
- Kotouc, Friedericke; Römhild, Michael: „... weil ich nun einmal ein Kupferstecher bin!“ Carl Barth 1787–1853. Ausst. Kat. Stadtmuseum Hildburghausen; Städtische Sammlungen Schweinfurt. Hildburghausen 2003.
- Krasa, Selma: Josef Kriehuber, 1800–1876. Der Porträtist einer Epoche. Wien 1987.
- Lehrs, Max (Hrsg.): Karl Stauffer-Bern. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche. Dresden 1907.
- Löffler, Petra: Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In: Kummel, Albert; Scholz, Leander; Schumacher, Eckhard (Hrsg.): Einführung in die Geschichte der Medien. Paderborn 2004, S. 95–123.
- Mackowsky, Hans: Schadows Graphik. Berlin 1936 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 19).
- Matthias, Agnes (Bearb.): Zwischen Japan und Amerika. Emil Orlik. Ein Künstler der Jahrhundertwende. Ausst. Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Bielefeld 2012.
- Mortzfeld, Peter (Bearb.): Katalog der graphischen Porträts in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel 1500–1850. Bd. 1–50. München 1986–2008.
- Newhall, Beaumont: The History of Photography from 1839 to the Present Day. New York 1949.
- Orlik, Emil: 95 Köpfe von Orlik. Berlin 1920.
- : Neue 95 Köpfe von Orlik. Berlin 1926.
- Parik, Arno (Bearb.): Emil Orlik. Portraits of Friends and Contemporaries. Ausst. Kat. Jewish Museum, Prag. Prag 2004.
- Pollack, Peter: Die Welt der Photographie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Bearbeitet von Walter Boje. Berlin u. a. 1962.
- Richter, Susanne: Erich Heckel. Holzschnitte aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1997.
- Schaar, Eckhardt: Zu den Bildruckverfahren in Deutschland während des 19. Jahrhunderts. In: Timm, Regine (Hrsg.): Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden 1988 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 15), S. 189–211.
- Scotti, Roland: „Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen.“ In: Dewitz/Scotti, Wahrheit, 1996, S. 15–23.
- Seeliger, Stephan; Suhr, Norbert (Bearb.): Unter Glas und Rahmen. Ausst. Kat. Landesmuseum Mainz; Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg; Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck. Mainz 1993.
- Voigt, Jochen: Faszination Sammeln: Cartes de Visite. Eine Kulturgeschichte der photographischen Visitenkarte. Chemnitz 2006.
- Weber, Bruno: Das Porträt auf Papier. Ausst. Kat. Zentralbibliothek Zürich. Zürich 1984.
- Weber, Wilhelm: Die Lithographie. In: Lenhardt, Heinrich (Hrsg.): Das Phänomen Graphik. Salzburg, Wien 1996.
- Wedekind, Gregor: Adolph Menzels Selbstbildnis als Antiquar. In: Jahrbuch der Berliner Museen 41 (1999), Beiheft, S. 117–129.
- Winkler, R. Armin: Die Frühzeit der Lithographie. München 1975.

Porträts von Ingenieuren – Ikonografie und Attribute

Fabienne Huguenin

Porträts in der Sammlung des Deutschen Museums

Das Deutsche Museum besitzt mit seiner Porträtsammlung einen für ein Technikmuseum außergewöhnlichen und in dieser Form wohl einzigartigen Bestand. Bereits in der Gründungssatzung aus dem Jahr 1903 wurden Porträts als ein wesentlicher Bestandteil der Sammlungskonzeption des Museums herausgestellt.¹ In der ersten Sitzung des Ausschusses 1904 betonte Carl von Linde (1842–1934) die Bedeutung der Bildnisse für das Museum erneut.² Die Sammlung wurde unter berufsspezifischen Aspekten angelegt und umfasst heute rund 12.500 Porträts von NaturwissenschaftlerInnen, IngenieurInnen und TechnikerInnen. Sie enthält Fotografien und Druckgrafiken sowie einige Gemälde und Zeichnungen, datiert vom 16. Jahrhundert bis heute. Im Digitalen Porträtarchiv DigiPortA³ sind sie online recherchierbar. Nachgewiesen sind in der Sammlung neben 1987 ChemikerInnen, 1536 PhysikerInnen, 1204 ÄrztInnen und 755 AstronomInnen auch 1127 IngenieurInnen, darunter 78 Maschinenbau-, 14 Brückenbau-, 19 Eisenbahn- und zwei EisenhütteningenieurInnen sowie 461 TechnikerInnen. Anzumerken ist allerdings, dass oftmals mehrere Porträts einer Person im Bestand enthalten sind. Dennoch stellt die Berufsgruppe der IngenieurInnen neben ChemikerInnen und PhysikerInnen insgesamt die größte im Bestand dar. Lange Zeit lag der Schwerpunkt der Sammlung dabei auf männlichen Protagonisten.⁴

Berufsgruppen mit typisierten PorträtDarstellungen

Anhand dieser umfangreichen Sammlung lassen sich signifikante Repräsentationsformen einzelner Berufsgruppen herausfiltern, da sich bestimmte Werkzeuge, technische Instrumente, Posen oder Kleidungsstücke wiederholen, die für die jeweilige Tätigkeit und den Dargestellten in seinem beruflichen Kontext typisch sind.⁵ Auch wenn die Erfindung

1 Deutsches Museum, Satzung vom 28.12.1903, § 3, erste Seite: „Um das Andenken an die hervorragendsten Förderer der technischen Wissenschaften und der Industrie der Nachwelt dauernd zu erhalten, sollen in dem Museum auch Bildnisse sowie Lebensbeschreibungen derjenigen deutschen Männer Aufnahme finden, welche sich um die Förderung der Naturwissenschaft und der Technik hervorragende Verdienste erworben haben“.

2 Vgl. Linde, *Bildnisse*, 1927, S. 26.

3 www.digiporta.net (29.8.2018).

4 Z.B. ist die Kernphysikerin Lise Meitner (1878–1968) die erste und bislang einzige Frau, die im Ehrensaal des Museums seit 1991 mit einer Büste gewürdigt wird. Unter den Porträtfotografien, -druckgrafiken und -zeichnungen sind lediglich 271 Darstellungen von Frauen nachgewiesen, bei den Porträtgemälden insgesamt 12. Im Folgenden werden die Berufsbezeichnungen in maskuliner Form verwendet, da basierend auf dem vorliegenden Bildmaterial die Darstellungstraditionen der männlichen Porträtierten untersucht werden.

5 Untersuchungen zu fotografischen Berufsdarstellungen des 19. Jahrhunderts sind bislang rar, worauf Kühnel bereits hingewiesen hat (Kühnel, *Berufsdarstellungen*, 1982, S. 14).

der Fotografie einen Paradigmenwechsel einleitete, wodurch beispielsweise zunehmend niedrigere soziale Klassen und Berufsstände in den Blick kamen und porträtiert wurden, lassen sich berufstypische Darstellungstraditionen über die Gattungen der Druckgrafik, Fotografie und Malerei hinweg nachweisen. So sind bei Chemikern – und ähnlich auch bei den Alchemisten – zahllose Beispiele zu finden, auf welchen die Dargestellten mit Glaskolben, Phiole oder Reagenzglas in der Hand gezeigt werden. Zudem präsentieren sie sich auf solchen Bildern oft an ihrem Arbeitsplatz, dem Labor. Dabei tragen sie jedoch eher selten die zu erwartende, typische Bekleidung, den Labormantel, sondern einen Anzug oder Gehrock. Auch einige Beispiele aus der Porträtsammlung des Deutschen Museums illustrieren dies.⁶ Auf einer Fotografie mit dem Porträt des berühmten deutschen Chemikers Justus von Liebig (1803–1873), bekleidet mit Gehrock, Vatermörder und Halstuch, stehen auf dem Tisch direkt neben ihm ein Regal mit Reagenzgläsern sowie der von ihm entwickelte Fünf-Kugel-Apparat. Die Aufnahme ist vermutlich in einem Fotoatelier entstanden, worauf der hierfür typische Vorhang hinweist, der das Bild rechts hinter dem Dargestellten begrenzt. Eine solche Studioaufnahme ist auch bei einem Gruppenbild von Carl Graebe (1841–1927) mit dem späteren Nobelpreisträger Adolf von Baeyer (1835–1917) und zwei weiteren Chemikern aus dem Jahr 1866 anzunehmen, worauf die neutrale Leinwand im Hintergrund hinweist. Die Szene suggeriert durch die Präsenz zahlreicher Laborutensilien auf einem großen Tisch den Arbeitsplatz, doch tragen die vier Dargestellten auch hier statt einer Arbeitskleidung jeweils einen dunklen Gehrock. Sie nehmen unterschiedliche Posen ein – zwei sitzend, zwei stehend – und blicken nachdenklich, ohne den Bildbetrachter anzusehen. Emil Fischer (1852–1919) hingegen, mit Zwicker auf der Nase und einem dunklen, geschlossenen Gehrock, richtet seine Augen auf den Betrachter. Er posiert auf der Heliogravüre mit einem Reagenzglas in der rechten Hand, während er die linke auf einen Glaszylinder mit Etikett legt. Auf dem Tisch sind ein Glasbehälter mit mehreren Reagenzgläsern und ein Rundkolben zu sehen, aus dessen Hals zwei Röhrchen ragen, dahinter weitere Glasgefäße. Der historische Arbeitsort ist auch auf einer Aufnahme von Johannes Thiele (1865–1918) zu sehen (Abb. 1). Der Chemiker und Hochschullehrer steht im Labor, trägt einen Anzug, ein Hemd mit Stehkragen und eine dunkle Krawatte. An seiner Weste ist eine Uhrenkette befestigt. Er blickt auf ein Reagenzglas, das er mittels einer Holzklammer in der rechten Hand hält.

Für die Berufsgruppe der Ärzte lässt sich in der Sammlung des Deutschen Museums nicht sofort eine durchgehende Darstellungsform ausmachen, da zahlreiche Beispiele nur Brustbilder ohne berufstypische Attribute zeigen. Bei genauerer Recherche aber kehren einige markante Posen oder Utensilien wieder, die zum Teil über Jahrhunderte hinweg zum typischen Bildrepertoire gehören.⁷ Andreas Vesalius (1514–1564), flämischer Arzt

⁶ Zu den folgenden Beispielen aus der Berufsgruppe der Chemiker s. DMA, PT 02224/24 (Justus von Liebig), PT 01276/01 (Carl Graebe), PT 10632 GF (Emil Fischer), PT 03679/01 00 (Johannes Thiele).

⁷ Zu den folgenden Beispielen aus der Berufsgruppe der Ärzte s. DMA, PT 03818/03 (Andreas Vesalius), PT 03449/01 (Marco Aurelio Severino), PT 00237/01 GF (Hieronymus Besler), PT 00909/03 (Jean Fernel), PT 03819/02 (Johann Vesling), PT 01518/03 (Karl Himly).



Abb. 1 Johannes Thiele (Chemiker), 1907
Fotografie von Fritz Caspari (1883–1964), aufgenommen in Straßburg, 120 × 170 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 03679/01 00

und Anatom deutscher Herkunft, umfasst auf einer Radierung von etwa 1542 einen seziierten Arm, dessen Muskeln und Sehnen deutlich zu erkennen sind. Auf dem Tisch vor ihm liegen ein Skalpell und ein beschriftetes Papier. Daneben steht ein Tintenfass. Die Schreibutensilien verweisen auf den theoretischen Teil seiner Arbeit, die Dokumentation seiner medizinischen Beobachtungen und Überlegungen. Auf diesen wissenschaftlichen Anteil des Arztberufs wird auch auf einem Stich des 17. Jahrhunderts mit dem Bildnis von Marco Aurelio Severino (1580–1656) hingewiesen, der mit einer Feder auf ein Blatt Papier schreibt. Die linke Hand liegt auf einem Totenschädel, der auf dem Tisch vor ihm platziert ist. Diese Pose wiederholt sich in sehr ähnlicher Weise auf dem Porträt des Hieronymus Besler (1566–1632), der außerdem einen Zweig mit Blüten in der rechten Hand hält, ein typisches Bildmotiv der Berufsgruppe der Botaniker, der Besler ebenfalls angehörte. Auf einer Abbildung von Jean Fernel (1497–1558) ist sogar ein Skelett zu sehen (Abb. 2). Fernel schreibt mit einer Feder in ein aufgeschlagenes Buch, wodurch erneut Theorie und Praxis miteinander verbunden werden.

Dies wird auch auf dem Titellkupfer zu Johann Veslings (1598–1649) 1666 in Amsterdam publizierten Werk *Syntagma anatomicum* anschaulich. Vesling zeigt hier einer Gruppe von Fachkollegen sein aufgeschlagenes Werk, gehalten von einem Skelett, das auf die Abbildungen von Organen weist. Oberhalb der Gruppe sind an einem Seil chirurgische Instrumente aufgereiht, die zusammen mit Buch und Skelett den Beruf des Arztes illustrieren. In späterer Zeit wird die praktische Ausübung des Berufs noch offenkundiger, wie eine Lithografie veranschaulicht, die zwischen 1835 und 1845 entstanden ist und die Karl Himly (1772–1837) bei einer Operation am Auge des vor ihm sitzenden Patienten zeigt. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sowohl Arbeitsinstrumente als auch anatomische Abbildungen, Skelette oder Totenköpfe typische und häufig wiederkehrende Attribute auf Ärzteporträts in der Sammlung des Deutschen Museums darstellen.⁸ Dieser Befund bestätigt sich im Porträtarchiv Diepenbroick. Im Ausstellungskatalog zu Porträts von Ärzten aus dieser Sammlung heißt es:

„Schon in den Porträts der Renaissancezeit kündeten häufig mannigfaltige Symbole (Skelette, Totenköpfe, Destillierkolben, Heilpflanzen, Anatomieszenen, Laboratorien, Bücher oder Bücherschränke) von der bedeutungsschweren und vielseitigen Tätigkeit des dargestellten Arztes. In der Tat kann man es wohl als ein Hauptmerkmal des ärztlichen Berufsstandes ansehen, daß er, wie kein anderer seit altersher einem ständigen Zwang zum Studium der neuesten medizinischen Lehrbücher ausgesetzt war und dieses ständig zugewonnene Wissen sogleich in aller Öffentlichkeit in die Praxis handelnd und heilend umsetzen musste.“⁹

8 Ähnliche Beispiele sind im Digitalen Portraitindex unter den dort aufgeführten 14879 Medizinerinnen zu finden: <http://www.portraitindex.de/db/apsisa.dll/ete> (18.8.2018).

9 Berghaus/Diepenbroick-Grüter/Murken, *Porträt 2*, 1979, S. 15.



Abb. 2 Jean Fernel (Arzt), ca. 1665–1700
Kupferstich von Nicolas de Larmessin (1640–1725), 194 × 158 mm (Blattformat)
Deutsches Museum München, Archiv, PT 00909/03

Solche sich wiederholende Bildnisformen sind auch auf Porträts von Astronomen zu beobachten, die von Sternen oder Sternbildern umgeben sind, oftmals mit einem Fernrohr in der Hand, neben sich ein Himmelsglobus.¹⁰ Auf einem Blatt aus der Sammlung des Deutschen Museums illustriert dies beispielsweise der Himmelsglobus auf dem Tisch vor Andreas Goldmayer (1602–1665), einem Mathematiker, Astronomen und Astrologen. Geminiano Montanari (1633–1687) hält auf einer Radierung, die etwa zwischen 1680 und 1720 entstanden ist, ein Fernrohr in der rechten Hand, genauso wie Giuseppe Toaldo (1719–1797) auf einem um 1800 datierten Blatt in Punktiermanier. Auf einem Stich von 1782 mit dem Porträt von Johann Georg Palitzsch (1723–1788) steht der „Bauernastronom“ an einem geöffneten Fenster und lehnt sich auf ein Fensterbrett (Abb. 3).

Auf diesem ist ein Globus platziert, daneben liegen ein Zirkel und ein Lineal. Aus dem Innenraum, in dem ein gefülltes Bücherregal zu erkennen ist, ragt ein Teleskop hervor. Am Boden vor dem Fenster sind die Arbeitsgeräte seines anderen Berufs, dem des Landwirts, abgestellt, darunter ein Pflug, eine Schaufel und eine Harke. Und auch Giuseppe Piazzi (1746–1826) wird mit den typischen Instrumenten eines Astronomen an einer Fensteröffnung stehend gezeigt. Auf dem Fensterbrett steht vermutlich ein Passageinstrument. In der rechten Hand, die auf einem Himmelsglobus mit Fixsternen und Sternbildern ruht, hält Piazzi einen Zirkel, in der linken Hand ein Fernrohr. Weniger prominent ins Bild gesetzt als auf anderen Astronomenporträts hingegen ist der am rechten Bildrand platzierte Globus auf einem Porträt von John Frederick William Herschel (1792–1871). Auch bei seinem Vater Wilhelm Herschel (1738–1822) weicht das Porträt, das zwischen 1814 und 1820 in Punktiermanier angefertigt wurde, von anderen Darstellungen ab und zeigt den Astronomen vor einem Nachthimmel mit dem Sternbild der Zwillinge. In diesem hatte er am 13. März 1781 das Georgsgestirn („georgium sidus“) und damit den neuen Planeten entdeckt, der später in „Uranus“ umbenannt wurde. Die Einzelleistung ersetzt hier das sonst typische Repertoire an Attributen für Astronomenporträts.

Einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Ingenieurporträts scheinen die Darstellungen von Mathematikern ausgeübt zu haben,¹¹ was mit den vielen Berührungspunkten der beiden Berufsfelder erklärt werden kann. Dabei fällt vor allem ein Arbeitsutensil ins Auge, das auf den 827 Mathematikerporträts des Deutschen Museums 46 Mal nachweisbar ist,¹² nämlich der Zirkel, ein Attribut, das auch zahlreiche Bildnisse von Architekten ziert und deshalb bei der weiter unten folgenden Untersuchung zu den

¹⁰ Zu den folgenden Beispielen aus dem Bereich der Astronomie s. DMA, PT 01192/02 (Andreas Goldmayer), PT 02575/01 (Geminiano Montanari), PT 01667/01 (Giuseppe Toaldo), PT 02769/01 GF (Johann Georg Palitzsch), PT 02862/02 GF (Giuseppe Piazzi), PT 01479/01 GF (John Frederick William Herschel), PT 01478/05 GF (Wilhelm Herschel).

¹¹ Zu den folgenden Beispielen von Mathematikerporträts s. DMA, PT 00888/03 (Johannes Faulhaber), PT 02120/01 GF (Jean-Charles della Faille), PT 02817/01a GF (Johann Friedrich Penther), PT 01839/01 GF (Nicolaus Kopernikus), PT 03704/02 (Leonhardt Thurneysser zum Thurn).

¹² Stand: 16.8.2018 – die Porträtsammlung wird auch heute noch ergänzt.



Abb. 3 Johann Georg Palitzsch (Astronom, Landwirt), 1767
Kupferstich von Michael Keyl (1722–1798), 168 × 139 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 02769/01 GF

Ingenieurporträts noch von Bedeutung sein wird. Der Festungsbaumeister, Ingenieur und Mathematiker Johannes Faulhaber (1580–1635) beispielsweise, der für seine Zeit typischerweise in mehreren Tätigkeitsfeldern aktiv war, hält einen solchen in der rechten Hand, als verwende er ihn gerade. Jean-Charles della Faille (1597–1652), Jesuit und Mathematiker aus den Spanischen Niederlanden, ist ebenfalls mit diesem mathematischen Instrument in der rechten Hand und zudem mit einem Winkelmaß und einem Globus abgebildet. Auf einem Schabkunstblatt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts wiederum legt Johann Friedrich Penther (1693–1749) die rechte Hand auf ein aufgestelltes Buch, während die linke Hand auf einem Zirkel auf dem Tisch ruht. Im Hintergrund steht eine vom Dargestellten konstruierte Sonnenuhr im Regal. Ebenso zielt das Instrument zahlreiche Porträts von Nikolaus Kopernikus (1473–1543), oft ergänzt durch Winkelmaß und Armillarsphäre. Und auch der auf zahlreichen Gebieten tätige Leonhardt Thurneysser zum Thurn (1531–1595), unter anderem Pharmazeut, Alchemist, Arzt, Metallurg, Botaniker, Astronom und Mediziner, hält das mathematische Instrument in der Hand, wodurch unter der Vielzahl seiner Betätigungsfelder dasjenige der Mathematik speziell hervorgehoben wird (Abb. 4). Er trägt eine Jacke mit Posamentenverschlüssen, die über dem runden Bauch teilweise offengeblieben sind, und in der linken, etwas angehobenen Hand einen senkrecht nach oben gerichteten, sehr großen Zirkel.¹³

Porträts von Ingenieuren ohne beruflichen Kontext

Vor diesem Hintergrund typischer Chemiker-, Ärzte-, Astronomen- oder Mathematikerporträts bieten die Ingenieursdarstellungen des Deutschen Museums zunächst ein eher nüchternes Bild. Sie stammen zum großen Teil aus dem 19. Jahrhundert und damit aus der Zeit der Industrialisierung, als Technik und Ingenieurwesen einen großen Aufschwung nahmen. Der Erwartung, dass die Dargestellten nun mit ihren Ingenieurleistungen posieren würden, widersprechen die meisten dieser Porträts. Es lassen sich kaum Objekte oder Erfindungen ausmachen. Ein bestimmter Porträttypus für Ingenieure scheint sich – zumindest auf den ersten Blick – nicht etabliert zu haben. Franz Xaver Kreuter (1842–1930)¹⁴ beispielsweise, laut einer der Porträtaufnahme beigelegten Visitenkarte von Beruf „Dr. Ing. u. Dr. techn. h.c. Franz Kreuter, Königl. Bayer. Geheimer Hofrat, ordentlicher Professor der Ingenieurwissenschaften der Technischen Hochschule München“, ist auf einer Fotografie lediglich auf einem Stuhl sitzend zu sehen. In den Händen hält er eine Zeitung, doch fehlen Hinweise auf seinen Beruf. Dasselbe gilt für die Carte de Visite mit dem Brustbild – einer häufig gewählten Porträtform – von Louis Favre (1826–1879),¹⁵ einem Schweizer Ingenieur. Er ist nach vorne gewandt und hat die Arme vor der Brust verschränkt. Dieses Fehlen beruflicher Kontextualisierung ist auch auf zahlreichen an-

¹³ Der Dargestellte könnte auch Rechtshänder gewesen sein – es ist denkbar, dass die Verkehrung der Seiten, die beim Umdruck einer Kupferplatte auf Papier erfolgt, nicht berücksichtigt wurde.

¹⁴ DMA, PT 01880/01.

¹⁵ DMA, PT 00891/01.



Abb. 4 Leonhardt Thurneisser zum Thurn (u. a. Mathematiker), ca. 1713–1756
Radierung von Georg Paul Busch (?–1756), 152 × 89 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 03704/02

deren Bildnissen zu beobachten.¹⁶ Der Ingenieur und Physiker William John Macquorn Rankine (1820–1872) wird auf einer Kabinettkarte von ca. 1870–1872 lediglich mit Weste und Jackett vor neutralem Hintergrund dargestellt, der Ingenieur und Flugpionier Otto Lilienthal (1848–1896) auf einer Kabinettkarte von ca. 1880 im Brustbild mit Jackett und Querbinder. Immerhin wird der Bauingenieur Richard von Reverdy (1851–1915) 1894 auf einem Gruppenbild im Kreise weiterer Beteiligter am Bau des Nord-Ostsee-Kanals vor der Brücke bei Grünenthal gezeigt; rechts vorne im Bild sind sogar Eisenbahnschienen für den Materialtransport zu erkennen. Jedoch sind solche Beispiele aus der Zeit Ende des 19. Jahrhunderts in der Sammlung eher selten. Vielmehr gehören zahlreiche Ingenieurporträts zur Kategorie der Visitenkarten- und Kabinettkartenporträts,¹⁷ die die Dargestellten in bürgerlicher Kleidung zeigen.¹⁸ Sie wurden unter Kollegen und (Studien-) Freunden rege ausgetauscht und gesammelt und sind häufig in speziell angelegten Alben überliefert.¹⁹ Die Dargestellten präsentieren darauf ihren Status als wohl situierte Bürgerliche in typischer Kleidung, häufig bestehend aus Vatermörder oder Klappenkragen, Plastron, Jackett oder Gehrock, doch ohne jegliches Kennzeichen eines professionellen Umfelds. Es ging ihnen vornehmlich darum, ihren sozialen Aufstieg in das gehobene Bürgertum zu demonstrieren, worauf auch Kühnel in seinem Aufsatz zu Berufsdarstellungen im 19. Jahrhundert hingewiesen hat.²⁰ Ein ähnlicher Befund ergibt sich bei Porträts aus dem Bereich des Bergbaus.²¹ Immerhin deuten die handschriftlichen Widmungen auf das berufliche Umfeld sowie auf das Netzwerk des Dargestellten hin, wie bei einer Kabinettkarte mit dem Brustbild von Richard von Reverdy (1851–1915), die er am 17. März 1900 mit einer Widmung für „Dr. Max Schmidt, zum 50. Lebens- und 30. Freundschaftsjahr“ versah.²² Gustave Eiffel (1832–1923) und Emil Rathenau (1838–1915) wiederum dedizierten ihre jeweiligen Porträts dem Museumsgründer Oskar von Miller (1855–1934).²³ Solche Widmungen verweisen außerdem auf die Genese der Porträtsammlung am Deutschen Museum, da von Miller zahllose Briefe verfasste, in denen er unter anderem um Porträts der Adressaten bat. Viele Persönlichkeiten leisteten dieser

16 Zu den folgenden drei Beispielen von Ingenieurporträts s. DMA, PT 02994/01 (William John Macquorn Rankine), PT 02226/04a (Otto Lilienthal), PT 02046/04 GF (Richard von Reverdy).

17 Voigt, *Cartes de Visite*, 2006; Dehan/Sénéchal, *photographie ancienne*, 2008, S. 32–34; Lavédrine, *Photographs of the Past*, 2009, S. 112–125; Starl, *Bildbestimmung*, 2009, S. 20–22; Lavédrine, *photographies anciennes*, 2013, S. 122–135.

18 Vgl. Kühnel, *Berufsdarstellungen*, 1982, S. 3.

19 Solche Alben, die sich bei verschiedenen Berufsgruppen nachweisen lassen, stellen eine wertvolle Quelle für die Netzwerkforschung dar. Ein Beispiel hierfür sind die vier Chemiker-Alben aus dem Bestand des Deutschen Museums, die Prof. Dr. Georg Krause (1849–1927) zwischen 1881 und 1893 zusammengestellt hat, zusätzlich versehen mit biografischen Angaben zu den jeweils Dargestellten.

20 Vgl. Kühnel, *Berufsdarstellungen*, 1982, S. 3. Kühnel verweist an dieser Stelle auch auf die Unterscheidung zwischen „Kopfarbeit“, die als „Synonym für die herrschende und besitzende Schicht“ galt, und „Handarbeit“, die vom größeren Teil der Zeitgenossen ausgeführt wurde, „deren einziger Besitz ihre Arbeitskraft war“.

21 Vgl. den Beitrag von Farrenkopf/Przigoda in diesem Band.

22 DMA, PT 03101/03.

23 DMA, PT 00813/03, PT 02991/01.

Bitte Folge und sandten ein Porträt ans Museum – nicht selten versehen mit einer entsprechenden persönlichen Beschriftung. Einige datieren auf die Zeit vor der Museumsgründung und veranschaulichen die engen beruflichen Bande, die Oskar von Miller geknüpft hatte und für seine Zwecke rege nutzte.

Anhand der großen Zahl von Beispielen aus der Sammlung des Deutschen Museums soll im Folgenden der Frage nach typischen Attributen und ikonografischen Besonderheiten der Ingenieurporträts nachgegangen werden. Da die Bildnisse verschiedenen Jahrhunderten entstammen, wobei ihre Zahl im 19. Jahrhundert deutlich stieg, lässt sich erörtern, ob sich über die Epochen hinweg Darstellungsformen herausgebildet haben, die auch mit Einsetzen der Fotografie noch relevant geblieben sind, oder ob der große Wandel innerhalb des Berufsfelds mit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert zu unterschiedlichen, nebeneinanderstehenden Bildnistypen geführt hat. Denn gerade diese Berufsgruppe erlebte mit dem Wechsel von fast ausschließlich militärischen zu vermehrt zivilen Aufgaben große Veränderungen. Das Augenmerk liegt sowohl auf den Besonderheiten, die den Beruf des Ingenieurs in einer Porträtendarstellung charakterisieren, als auch auf der Frage, weshalb der Beruf in zahlreichen Porträts keine Rolle spielte. Dabei wird die Entwicklung des Ingenieurporträts im Wandel seines Berufs- und Tätigkeitsfelds sowie der allmählich steigenden Anerkennung innerhalb der Gesellschaft in den Fokus gerückt.

Der militärische Kontext früher Ingenieurporträts

Die Berufsbezeichnung „Ingenieur“ leitet sich ab vom lateinischen „ingenium“, das zu übersetzen ist mit „Fähigkeit, Verstand, Talent, Geist, Genie“.²⁴ Dieser Wortursprung weckt Assoziationen mit dem „genialen“ Erfinder. Historisch betrachtet hat sich die Bedeutung des Begriffs ebenso wie die berufliche Funktion im Laufe der letzten Jahrhunderte stark gewandelt. Zunächst waren Ingenieure im militärischen Bereich tätig. Ihre Aufgaben umfassten beispielsweise Festungs- und Kanalbauten sowie Gräben und Maschinen.²⁵ In Friedenszeiten wurde ihr Arbeitsgebiet auf das staatliche Zivilbauwesen

²⁴ „Der Begriff ‚Ingenieur‘ taucht erstmals im Hochmittelalter auf. Aber davor und danach – bis ins 20. Jahrhundert hinein – wurden zahlreiche andere Bezeichnung verwendet, die Gleiches oder Ähnliches bedeuteten.“ (Kaiser/König, *Geschichte*, 2006, S. 1.) „Die Begriffe ‚engineer‘ und ‚engine‘ finden sich bereits im englischen Mittelalter. Der Ursprung liegt im lateinischen ‚ingenium‘.“ (Gispén, *Prometheus*, 2006, S. 127) Die Bezeichnung ist in verschiedenen Ländern jedoch nicht deckungsgleich: „‚Engineer‘ umfasst nicht nur Hochschulingenieure, sondern auch Techniker, Mechaniker und Handwerker unterschiedlichster Ausbildung.“ (Gispén, *Prometheus*, 2006, S. 127) „In Deutschland hat sich dieser Begriff [Ingenieur] erst recht spät, nämlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts, eingebürgert.“ (Braun, *Professionalisierungsprozess*, 1980, S. 318).

²⁵ „Lange Zeit bezog sich das lateinische Wort ‚Ingenieur‘ ausschließlich auf den Kriegingenieur. Dies war in Deutschland nicht anders als in Frankreich.“ (König, *Staatsdiener*, 2006, S. 180.) In England um 1700 beispielsweise hatte der ‚Engineer‘ [...] eine Eingrenzung erfahren auf Kriegingenieure, auf Mitglieder des Corps of Royal Engineers, auf Ingenieure, die öffentliche Bauten, wie Straßen und Brücken, errichteten, sowie auf Maschinenkonstrukteure und Maschinenführer.“ (Gispén, *Prometheus*, 2006, S. 127).

und den Bergbau erweitert. Sie waren für Wasserbau tätig, im Wege- und Brückenbau, in der Vermessung und der Kartografie. Bernard Forest de Bélidor (1697–1761) war ein solcher Militäringenieur, Militärarchitekt und Begründer des Minenkriegs und der Wasserbaukunst (Abb. 5).

Er lehrte an einer der Artillerieschulen, veröffentlichte 1729 „La science des ingénieurs“ und zwischen 1737 und 1739 das vierbändige Werk „Architecture hydraulique“. Er war somit ein früher Vorreiter eines Ingenieurwesens auf wissenschaftlicher Grundlage und hielt auch engen Kontakt zur Académie des sciences.²⁶ Bélidor trägt auf einem Kupferstichporträt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Brustpanzer, eine Lockenperücke und eine Schleife im Nacken, ganz so wie der Herzog und Offizier Louis Philippe d’Orléans (1725–1785) auf einem etwa zeitgleich zu datierenden Kupferstich,²⁷ auf dem dieser zusätzlich noch mit einer Schärpe geschmückt ist. Bei beiden liegt der Fokus auf dem Militärischen, bildhaft gemacht insbesondere durch den Brustpanzer. Auch auf dem Porträt des Lazare Carnot (1753–1823)²⁸ wird der militärische Charakter seiner beruflichen Tätigkeit betont. Nichts weist ihn als Ingenieur aus. Die Bildlegende, die ihn als „Lieutenant Général“ titulierte, deutet ebenso wenig darauf hin, obwohl Carnot 1773 in das Ingenieurkorps des französischen Heeres eingetreten war, das für bautechnische und infrastrukturelle Arbeiten zuständig war. Auch er trägt eine Militäruniform mit besticktem Stehkragen und Epauletten, Taillenband und Orden an der Brust. Ähnlich wird auf dem Porträt des Hubert Gautier (1660–1737)²⁹ verfahren, der das erste theoretische Werk über den Straßenbau sowie eines zum Brückenbau verfasst hat. 1713 wurde er zu einem der ersten Inspektoren des Brücken- und Straßenbaus ernannt, einem „Inspecteur des ponts et chaussées“. Sein Porträt ist ebenfalls dem militärischen Bereich zuzuordnen, mit Brustbild in ovaler Rahmung, einem Spitzenjabot, dem Umhang über den Schultern, der Allongeperücke, die zwischen 1665 und 1715 in Mode war, und insbesondere einer Rüstung. Auf dem Sockel unterhalb der Ovalrahmung ist eine Inschrift angebracht, die ihn als „Architecte, Ingenieur, Inspecteur des grands Chemins, Ponts et Chaussées du Royaume“ ausweist. Beispiele für solche Darstellungen des militärischen Bereichs sind zahlreich. Dies illustriert auch der Kupferstich mit dem Porträt des kaiserlichen Feldmarschalls Wirich Philipp von und zu Daun (1669–1741) aus der Staatsbibliothek in Berlin.³⁰ Haltung, Blick, Perücke und Umhang sind nahezu identisch mit dem Porträt von Gautier.

26 Holzer, *Bélidor*, 2012, S. 252–268.

27 Louis Philippe d’Orléans, ca. 1751–1800, Kupferstich, 138 x 83 mm (Blattformat), Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inv.-Nr. IICIII, 34 Bl. 5; <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/33212966-ubl> (16.8.2018).

28 DMA, PT 00487/01.

29 DMA, PT 01087/01. Vgl. Ellenberger, *Gautier*, 1975, S. 3–5.

30 Wirich von Daun, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Kupferstich, 144 x 90 mm, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Porträtsammlung, Slg. Hansen / Staats- und Standespersonen, Bd. 2 [N.F.], Nr. 102.



Abb. 5 Bernard Forest de Bélidor (Militäringenieur und -architekt), ca. 1760–1803
Kupferstich von Pierre Malouvre (1740–1803) nach Vorlage von Louis Vigée (1715–1767)
359 x 240 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 00194/01 GF

Der Wandel vom Militär- zum Zivilingenieur

Lange Zeit dominierte das Militärische auf den Porträtarstellungen von Ingenieuren, was mit der zuvor skizzierten Geschichte dieses Berufsfeldes zusammenhängt. Dann vollzog sich ein Wandel: „Um die Mitte des 18. Jahrhunderts bildete sich – vermutlich in Italien und Frankreich zur gleichen Zeit – allmählich der Begriff ‚Zivilingenieur‘ heraus.“³¹ Damals erfolgte zudem die Gründung von staatlichen Schulen, zunächst in Frankreich, bald auch in Deutschland.³² Beispielsweise wurden für die Ausbildung von Staatsdienstingenieuren in Frankreich Schulen gegründet, wie die „École des Ponts et Chaussées“ in Paris 1747, die „École du Génie“ in Mézières 1748, die „École des Mines“ in Paris 1783 oder die „École Polytechnique“ ebenfalls in Paris 1794.³³ Industrieingenieure wurden in Frankreich beispielsweise am „Conservatoire des Arts et Métiers“ (Gründung 1794), der „École Supérieure d’Électricité“ in Paris (1894) oder den „Écoles des Arts et Métiers“ in Cluny (1891/1901), Paris (1912) oder Straßburg (1925) ausgebildet.³⁴ Auf dem Gebiet des Deutschen Reichs mit seinen Kleinstaaten wurden im 18. Jahrhundert noch technische Fachleute aus dem Ausland „für eine begrenzte Zeit und ein spezifisches Projekt eingestellt“.³⁵ Auch erfolgte, beispielsweise in Sachsen, individueller Unterricht, doch ersetzte 1742 die Ausbildung an der neu gegründeten Ingenieurakademie in Dresden diese Form des Lernens.³⁶ 1766 wurde die Artillerieakademie gegründet, 1799 die preußische Bauakademie in Berlin.³⁷ Eine theoretisch fundierte Ausbildung, beispielsweise im Bereich des Landvermessens oder im Schiffbau, etablierte sich, wobei praktischer Unterricht ebenso damit verbunden war. Der Mathematik und dem Zeichnen kam dabei ein hoher Stellenwert zu, zwei Bereiche, die auch auf den Porträtarstellungen immer wieder illustriert werden und die Wahl der dort beigefügten Utensilien beeinflussten.

Mit der Industrialisierung, als immer mehr Unternehmen gegründet wurden und der Bedarf an Ingenieuren stieg, entstanden neue Berufsfelder und Anforderungen. Dabei bildeten die Ingenieure eine heterogene Gruppe mit einer Vielfalt an Berufszweigen, da sie sich historisch gesehen aus unterschiedlichen Bereichen entwickelten, wie dem Bergbau, dem Hüttenwesen und dem Markscheidewesen. Im langen 19. Jahrhundert sind zudem der Elektroingenieur, der Eisenbahn-, der Eisenhütten-, der Bau- und der Maschinenbauingenieur zu nennen. Eine einheitliche Entwicklung des berufstypischen Porträts lässt sich deshalb für diese Zeit kaum nachweisen. Zudem blieb den Ingenieuren die gesellschaftliche Bedeutung und Anerkennung lange Zeit verwehrt, da sie innerhalb der humanistisch-geisteswissenschaftlich geprägten Gesellschaft relativ wenig Ansehen genossen. Das wiederum wirkte sich, wie bereits angedeutet, auf die Bildnisse aus, die zu

31 Braun, *Professionalisierungsprozess*, 1980, S. 318.

32 König, *Staatsdiener*, 2006, S. 226.

33 S. Tabelle bei König, *Staatsdiener*, 2006, S. 180.

34 Ebd., Tabelle S. 191.

35 Ebd., S. 186.

36 Ebd.; s. auch: *Armee*, 1811, S. 84.

37 Vgl. König, *Staatsdiener*, 2006, S. 186.

dieser Zeit kaum Hinweise auf den Ingenieursberuf vermitteln. Waren die Ingenieurleistungen auch allgemein anerkannt, fehlte jedoch dieselbe Bewunderung für die Persönlichkeiten, die für diese Entwicklungen und Erfindungen verantwortlich waren.

„Bereits im Jahre 1854, als die Zeitschrift *Der Civilingenieur. Zeitschrift für Ingenieurwesen* zu erscheinen begann, klagte der ‚Dichter-Ingenieur‘ Max Maria von Weber darüber, daß das Ansehen der Techniker – und hierunter sind auch die Ingenieure zu subsumieren – gering sei und führte dies unter anderem auf das vorherrschende neuhumanistische Bildungsideal zurück.“³⁸

Doch ist auch im beginnenden 20. Jahrhundert das „Sozialprestige“ der Ingenieure sowohl in Deutschland als auch in den USA noch nicht allzu hoch, was „nicht nur für die Selbsteinschätzung [gilt], sondern auch für die Fremdeinschätzung von Ingenieuren“.³⁹ Die Gründe für diese geringe Wertschätzung sind vielfältig, unter anderem war wohl das fehlende Studium ausschlaggebend, hatten sich doch viele Ingenieure ausgehend vom Facharbeiter qualifiziert. Im 19. Jahrhundert war zwar der Bedarf an Ingenieuren im zivilen Bereich mit der Industrialisierung gewachsen, doch wurde der Einstieg in den Ingenieurberuf über ein technisches Studium nur allmählich zur Regel. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollzog sich der Übergang vom Praktiker, der vom Facharbeiter zum Ingenieur aufstieg, zum studierten Ingenieur. Und erst anlässlich der Hundertjahrfeier der Königlich Technischen Hochschule Charlottenburg 1899 und auf Betreiben des Elektrotechnikers Adolf Slaby (1849–1913)⁴⁰ erfolgte der Erlass von Kaiser Wilhelm II. (1859–1941), an den technischen Hochschulen Preußens den akademischen Grad des Diplomingenieurs sowie das Promotionsrecht einzuführen. Dabei handelt es sich um eine späte Würdigung des Ingenieurwesens als wissenschaftliche Disziplin und damit einhergehend um eine Aufwertung dieser Berufsgruppe.⁴¹ So war wohl auch eines der impliziten Ziele bei der Gründung des Deutschen Museums in München, dieser Berufsgruppe zu größerem Ansehen zu verhelfen:

„Zum Emanzipationsstreben der Techniker und Ingenieure gehörte – verkürzt gesagt – die Aufwertung bzw. Anerkennung der von ihnen geleisteten Arbeit. Als Konsequenz sollte im künftigen Museum die technische Leistung als ebenbürtig mit anderen gesellschaftlichen Errungenschaften dargestellt und so die Bedeu-

³⁸ Braun, *Professionalisierungsprozeß*, 1980, S. 319.

³⁹ Ebd. S. 317. Braun bezieht sich mit seiner Aussage unter anderem auf: König, *Ansehen*, 1964.

⁴⁰ Adolf Slaby war enger Berater Kaiser Wilhelms II. und lehrte Elektrotechnik an der Technischen Hochschule Berlin, vgl. König, *Staatsdiener*, 2006, S. 208.

⁴¹ Wobei im Königreich Bayern diese Neuregelungen erst zwei Jahre später, am 10. Januar 1901, in Kraft traten. Die Einführung des „Dipl.-Ing.“ und des „Dr.-Ing.“ an technischen Hochschulen erfolgte im Großherzogtum Hessen-Darmstadt am 25.11.1899, im Großherzogtum Baden am 10.2.1900, im Königreich Sachsen am 12.2.1900 und im Königreich Württemberg am 22.2.1900.

tion von Naturwissenschaft und Technik für die Kulturgeschichte der Menschheit dokumentiert werden.“⁴²

Einen ähnlichen Gedanken verfolgte der 1856 gegründete berufspolitische Verein VDI (Verein Deutscher Ingenieure), der sich zum Ziel setzte, das gesellschaftliche und politische Ansehen sowie die soziale Stellung der Ingenieure zu verbessern.⁴³ Es ist naheliegend, dass sich angesichts dieser Entwicklung ein typisches Bild des Ingenieurs mit Wiedererkennungswert nur zögerlich herausbilden konnte, da lange Zeit weder eine einheitliche Berufsdefinition existierte noch die akademische Anerkennung erfolgt war. Einzelne Entwicklungsschritte sind aber nachvollziehbar, die schließlich zu einem wiederkehrenden, typischen Bildrepertoire führten.

Frühe Bildtraditionen der Zivilingenieure

Je stärker sich der Beruf des Ingenieurs vom militärischen Bereich entfernte, umso deutlicher traten neue Bildformeln hervor, die dem Ingenieursbild neue Aspekte hinzufügten. Anfangs finden sich jedoch auch einige Porträts, die lediglich durch Beischriften den Dargestellten als Ingenieur zu erkennen geben. Das Beispiel des Instrumentenbauers und Feinmechanikers Nicolas Bion (1653–1733) zeigt ihn mit Globus und Umhang, der in Trompe-l’oeil-Manier über den ovalen Rahmenrand flattert.⁴⁴ Außer dem Paratext auf der Rahmung „INGENIEUR DU ROY POUR LES INSTRUMENTS DE MATHEMATIQUE“ weist nichts auf den Beruf des Ingenieurs hin. Die Hand auf dem Globus und der wehende Mantel rücken den Dargestellten in die Nähe der Herrscherikonografie, zugleich ist der Globus aber auch ein typisches Attribut für den Geografen. Gerade das flatternde Gewand ist seit der Bildfindung Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) für die Marmorbüste König Ludwigs XIV. (1638–1715) geläufige Bildpraxis, wenngleich sie dort weitaus dynamischer erscheint.⁴⁵ Der bereits erwähnte Johannes Faulhaber⁴⁶ ist auf einem Kupferstich von Sebastian Furck von 1634 abgebildet, bei dem es sich wahrscheinlich um eine herausgetrennte Buchseite handelt, wie dies bei vielen Porträtblättern festzustellen ist (Abb. 6).

⁴² Füßl, *Miller*, 2005, S. 252.

⁴³ Vgl. König, *Staatsdiener*, 2006, S. 208. Vgl. Braun, *Professionalisierungsprozess*, 1980, S. 320, 326.

⁴⁴ DMA, PT 00257/01. Nicolas Bion baute unter anderem Kompass und verfasste ein Werk über mathematische Instrumente, den „Traité de la construction et des principaux usages des instruments de mathématique“ (publiziert 1752 in Paris).

⁴⁵ Gian Lorenzo Bernini: Ludwig XIV., 1665, Marmorbüste, 105 x 99 x 46,5 cm, Musée national du Château de Versailles, salon de Diane, Inv.-Nr. MV2040.

⁴⁶ Faulhaber verfasste unter anderem ein vierbändiges Werk mit dem Titel „Ingenieurs-Schul“, erschienen 1630. Vgl. Schneider, *Faulhaber*, 1993.



Abb. 6 Johannes Faulhaber (Festungsbaumeister, Ingenieur, Mathematiker), 1634. Kupferstich von Sebastian Furck (um 1589/98–1655/66), 187 × 113 mm (Blattformat) Deutsches Museum, Archiv, PT 00888/03

Denn wenn einzelne Bildnisse in eine berufsspezifisch ausgerichtete Sammlung passten, scheuten sich frühere Sammler nicht, die Blätter aus einem Porträtwerk,⁴⁷ wie der „Bibliotheca Chalcographica“,⁴⁸ herauszuschneiden und dem eigenen Bestand einzufügen. Mit dem Portal DigiPortA lässt sich der ursprüngliche Zusammenhang solcher Blätter oftmals rekonstruieren, da deren Provenienz, soweit nachvollziehbar, in die Datenbank eingetragen wurde. Der Kupferstich mit dem Porträt Faulhabers zeigt oberhalb des Porträtfeldes eine Legende mit der Angabe „Wahre Contrafactur“ des „weitberühmten Ingenieurs“. Die Darstellungsform mit Halbfigur in einer ovalen Rahmung, hinter einem Tisch stehend, einen Gnadenpfennig um den Hals und ein Büchlein neben sich, erinnert an typische Gelehrtendarstellungen. Der Zirkel in der Hand ist, wie bereits gezeigt, häufiges Attribut von Mathematikern und Architekten, aber auch von Geodäten und Astronomen. Erst die dezidierte Nennung „Ingenieur“ erlaubt die Zuordnung zum Beruf Faulhabers, zusätzlich betont durch die Bezeichnung „Ingeniarius“ sowie des Begriffs „ingenium“ im Lobgedicht unterhalb des Porträts:

„Hic est qui toto cluit Ingeniarius orbe
 Faulhaber ingenij fertilitate sui.
 Hic solum vultus, clarum sed clarius Ulmae
 In vallis validis cernitur ingenium.“⁴⁹

Auf der ovalen Rahmung sind als weitere Berufe Architekt und Mathematiker verzeichnet. Gegenüberstellen lässt sich das Porträt des Mathematikers Heinrich Meissner (1644–1716) von 1699,⁵⁰ das in Haltung und Blickrichtung der Darstellung Faulhabers entspricht und ebenfalls mit einer Ovalrahmung versehen ist. Beide weisen einen beschrifteten Rahmen und eine Legende unterhalb des Porträts auf.

Neben klärenden Beschriftungen liefern aber auch im Bild präsentierte Utensilien Hinweise auf die berufliche Tätigkeit eines Dargestellten, wie auf dem ca. 1597–1599 datierten Blatt mit dem Porträt des Mathematikers und Astronomen Johannes Stöffler (1452–1531),⁵¹ der die Uhr am Tübinger Rathaus gebaut hat, die auch heute noch Sonnen- und Mondfinsternis anzeigt. Im Vordergrund des Kupferstiches liegt links ein Zirkel, darüber ein vermutlich astronomisches Messinstrument, rechts ein Winkelmaß. Diese Objekte veranschaulichen damit die auf dem Blatt notierte Berufsbezeichnung „Mathematicus“. Ähnliche Artefakte sind rund zwei Jahrhunderte später auf einem

⁴⁷ In einem Porträtwerk werden das Porträt und die Biografie der Dargestellten gemeinsam publiziert. Hierzu s. beispielsweise: Wartmann, *Porträtwerke*, 1995, S. 43.

⁴⁸ Jean-Jacques Boissard/Theodor de Bry: *Bibliotheca chalcographica, hoc est virtute et eruditione clarorum virorum imagines*, Partes 1–9. Heidelberg, Frankfurt a. M. 1652–1669.

⁴⁹ „Hier ist der, der gepriesen wird auf der ganzen Welt als Festungsbaumeister | Faulhaber, der unter den seinigen fruchtbare Geist. | Hier ist nur das Gesicht des vollkommenen jedoch berühmten Ulmers [zu sehen] | Im befestigten Tal wird erblickt der schöpferische Geist.“ (Übersetzung der Autorin).

⁵⁰ DMA, PT 10031.

⁵¹ DMA, PT 03593/01.

Kupferstich mit dem Porträt von Bartolomeo Ferracino (1692–1777) zu finden, einem Zivilbauingenieur, der Brücken, hydraulische Maschinen und Uhren konstruierte (Abb. 7). Er ist mit Dreispitz auf dem Kopf und Mantel über den Schultern dargestellt.



Abb. 7 Bartolomeo Ferracino (Zivilbau- und Brückenbauingenieur),
ca. 1750–1800, Kupferstich, 187 × 129 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 00911/01

Auf der Sockelplatte direkt unterhalb des oval gerahmten Porträts liegen links Lineal, Winkelmaß und Zirkel, rechts eine Uhr sowie vermutlich ein Lot. Sein Beruf wird auf der Inschriftentafel unterhalb des Porträts mit der Bezeichnung „Ingenere“ genannt. Die Nähe zur Darstellungsform der Mathematiker wird sowohl durch den Zirkel als auch das Winkelmaß erkennbar. Zugleich steht Ferracino nicht nur in der Bildikonografie, sondern auch hinsichtlich seiner ausgeübten Tätigkeit des Uhrmacherhandwerks in der Tradition des Mathematikers und Astronomen Johannes Stöffler, der 240 Jahre vor ihm geboren wurde. Die wiederkehrenden Utensilien deuten somit bereits eine mögliche Bildtradition an.

Das Schreibtischbild

Eine weitere Konstante der Ingenieurporträts lässt sich auf einem Porträtstich in Punktiermanier von Louis-Alexandre de Cessart (1719–1806), Ingenieur für Deich- und Straßenbau, aufzeigen (Abb. 8).

Er ist nicht mit Brustpanzer dargestellt wie noch Bernard Forest de Bélidor oder Hubert Gautier. Stattdessen trägt er ein mehrfach um den Hals gewickeltes weißes Halstuch, eine helle Weste, einen Mantel mit Stickereien an Kragen und Manschetten sowie einen Orden am Band am linken Revers. Er hat seinen Ellenbogen auf einen Tisch gestützt und blickt nachdenklich, während vor ihm ein Plan mit der Darstellung kegelförmiger Holzkästen liegt. Diese waren vorgesehen für den Bau des Militärhafens von Cherbourg: 90 solcher mit Steinen gefüllter Holzkegel, mit den Maßen 20 auf 20 Meter, sollten vor dem dortigen Hafen im Meer platziert werden, um die „Rade de Cherbourg“, also die damals größte künstliche Reede der Welt, zu bilden. Der Plan von Cessart scheiterte, da die Kegel den Stürmen nicht standhielten und zudem die Kosten ausufernten. Auf dem Porträt ist davon allerdings noch nichts zu spüren. De Cessart sinniert noch über sein Projekt. Eine ganz ähnliche Pose nimmt James Watt (1736–1819) auf einer nach Gemäldevorlage angefertigten Heliogravüre ein.⁵² Er sitzt ebenfalls an einem Tisch, hat den Ellenbogen aufgestützt und blickt nachdenklich. Neben ihm ausgebreitet liegt ein Plan mit der Zeichnung einer Dampfmaschine. Diese beiden Beispiele deuten eine Porträtform des Ingenieurs an, die mit der Zeit immer häufiger zu finden ist: in Denkerpose am Schreibtisch sitzend, vor sich Pläne, Papierrollen oder Zeichnungen. Dabei tritt der jeweilige Ingenieur dem Bildbetrachter nicht als Praktiker, in einer Werkstatt oder auf einer Baustelle, entgegen, sondern hier wird der theoretische Aspekt seines Berufs herausgestellt. Dieses Bildmotiv lässt sich dann auch auf späteren Porträts nachweisen. Beispielsweise sitzt der Eisenhütteningenieur Emil Heyn (1867–1922)⁵³ an einem Tisch, auf

⁵² DMA, PT 02173/09a GF.

⁵³ DMA, PT10136 GF. Das Blatt gehört zu einer Mappe mit Heliogravüren nach Porträtfotografien, die Rudolf Dührkoop von den an der Technischen Hochschule Berlin tätigen Professoren angefertigt hat. Vgl. Dührkoop, *Hochschule*, 1907.

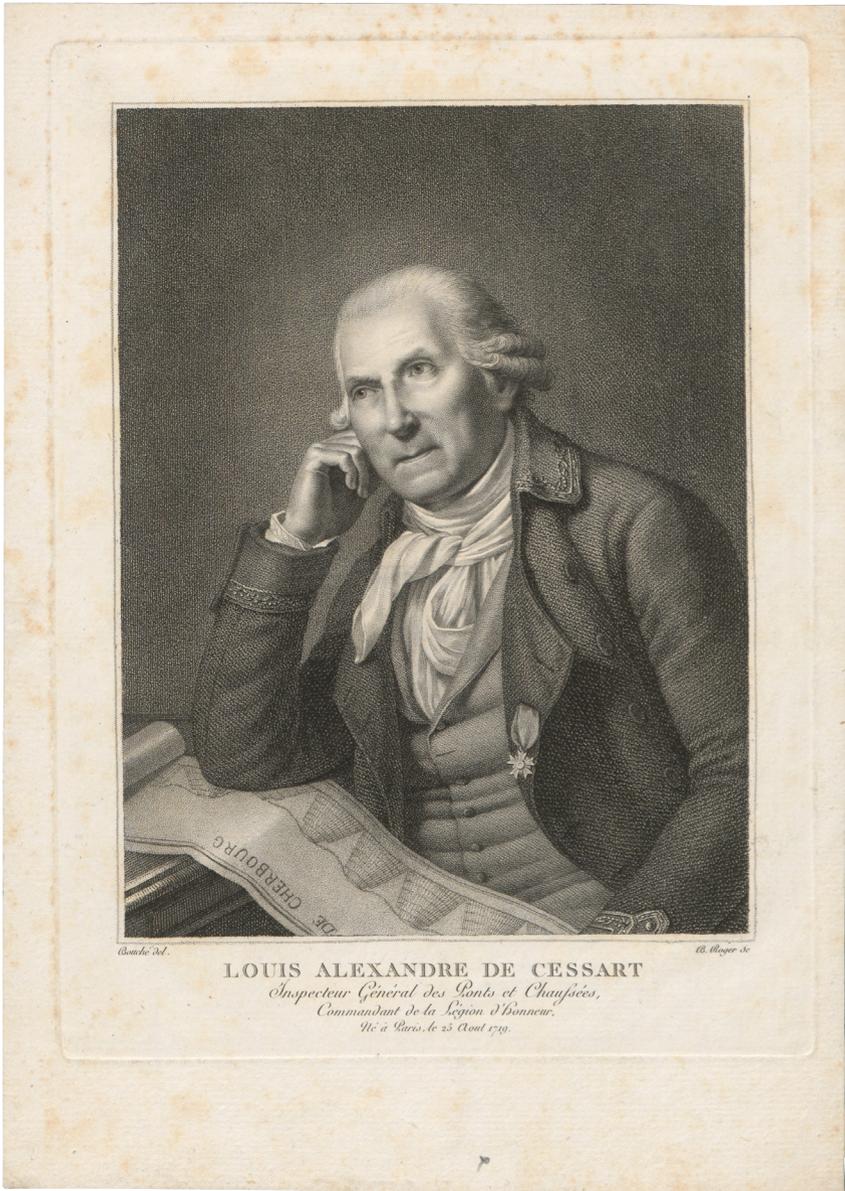


Abb. 8 Louis-Alexandre de Cessart (Ingenieur für Deich- und Straßenbau), ca. 1785–1841
Punktiermanier von Barthélemy Joseph Fulcran Roger (1767–1841) nach Bouché (?),
293 × 205 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 04157/01

dem ein Mikroskop steht, wobei er im Moment der Aufnahme sinnierend innehält. Auf einer anderen Fotografie blickt der Ingenieur und Physiker Carl von Linde (1842–1934)⁵⁴ auf, scheint einen Moment lang zu überlegen, bevor er weiter in ein kleines Büchlein schreibt, das vor ihm liegt. Auch Otto Mader (1880–1944),⁵⁵ Privatassistent der „Versuchsanstalt Prof. Junkers“ in Aachen und 1910 Vertreter von Junkers an der dortigen Technischen Hochschule im Fach Wärmetechnik, wird in typischer Denkerpose, mit der Hand am Kinn gezeigt. Der Schiffbauingenieur Paul Krainer (1869–1935)⁵⁶ wiederum wird in seiner Funktion als Professor der Technischen Hochschule Berlin gezeigt, wobei er an einem Tisch sitzt und mit einer Feder in ein aufgeschlagenes Heft schreibt. Ebenso ist Rudolf Plank (1886–1973)⁵⁷ an einem Schreibtisch platziert, sein Blick ist auf ein Blatt Papier gerichtet, das vor ihm liegt. Weiter hinten sitzt eine Katze auf einem Stapel Papier. An der Wand sind gerahmte Porträts, vermutlich von Kollegen, erkennbar. Die Beispiele von Heyn, Linde, Mader, Krainer und Plank illustrieren dabei eine für die soziale Struktur des Kaiserreiches bemerkenswerte Tendenz: Alle fünf Personen hatten sich als Ingenieure einen Ruf erworben, bevor sie an verschiedenen Universitäten Lehrstühle erhielten. Wohl deshalb heben ihre Porträts nicht auf ihre Ingenieurleistungen ab, sondern betonen vielmehr ihre theoretischen Fähigkeiten und Kenntnisse. Die immanente Botschaft besagt, dass die Porträtierten nicht über ihre praktischen Fähigkeiten den Aufstieg in das höhere Bürgertum geschafft haben, sondern insbesondere über ihre geistigen Leistungen. Dementsprechend dominiert bei diesen Darstellungen das „Schreibtischporträt“, bei dem das typische Motiv des Gelehrten rezipiert wird, der an einem Tisch sitzend seine Ideen zu Papier bringt. Zeichnungen, Papierrollen und andere Unterlagen scheinen dabei zum festen Repertoire solcher Bildnisse zu gehören, wobei darauf immer wieder die Erfindungen der Dargestellten zu erkennen sind.

Der Zirkel als typisches Arbeitsutensil

Solchen sich wiederholenden Attributen auf den PorträtDarstellungen von Ingenieuren und Technikern kommt ein umso bedeutenderer Stellenwert zu, als sie Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Berufsgruppe erlauben. Das Arbeitsutensil des Zirkels, das auf Beispielen der Druckgrafik auftaucht und zahlreiche Astronomen-, Mathematiker- und Architektenporträts zierte, ist auch bei Ingenieurporträts ein wichtiges Erkennungsmerkmal. Dabei erscheint der Zirkel manchmal in Kombination mit Papier, Lineal und Winkelmaß. Die Entstehung eines solchen Bildrepertoires ist vielerlei Einflüssen geschuldet, wozu vermutlich auch die Sammlung von und die Auftragserteilung für Porträtgemälde gezählt werden kann, wie dies am Deutschen Museum erfolgte. Dort wurden in

54 DMA, PT 02234/01b.

55 DMA, PT 02335/02.

56 DMA, PT 10152 GF. Auch diese Heliogravüre hat Dührkoop angefertigt. Vgl. Dührkoop, *Hochschule*, 1907.

57 DMA, PT 02886/01 00.

den frühen Ausstellungen Objekte, Instrumente und Maschinen häufig in Verbindung mit den Erfindern präsentiert,⁵⁸ sodass sich bereits aus der besonderen Hängung der Porträts in unmittelbarer Nähe zu den Ausstellungsobjekten ein gewisser Einfluss auf die Genese der Bildnisse und auf deren ikonografische Besonderheiten ableiten lässt. Bei den Auftragsarbeiten, die das Museum von bekannten zeitgenössischen Künstlern ausführen ließ, wurden gezielt ausgewählte und als wichtig erachtete Objekte im Bild dargestellt, insbesondere auf den großformatigen Gemälden für den Ehrensaal. So ist auf dem ganzfigurigen Porträt von Joseph von Fraunhofer (1787–1826) dessen Erfindung des Spektroskops abgebildet.⁵⁹ Georg von Reichenbach (1771–1826) wiederum wird mit Planrolle in der Hand und vor der von ihm entwickelten Solehebemaschine „Pflisterleiten“ von 1817 gezeigt (Abb. 9).



Abb. 9 Links: Georg von Reichenbach (Mechaniker, Ingenieur), 1909
Ölgemälde von Rudolf Wimmer, 110 × 82 cm
Deutsches Museum, Archiv, PT 10586 (Foto: Deutsches Museum, Hans-Joachim Becker)
Rechts: Zustand des Gemäldes vor Kürzen der Leinwand im Jahr 1954 mit damaligem Format
von 220 × 110 cm, Aufnahme von Heinrich Nebel, um 1910–1920
Deutsches Museum, Archiv, PT 03030/04

⁵⁸ Vgl. Huguenin, *Porträtmalerei*, 2018, S. 33–38.

⁵⁹ DMA, PT 15840 (= DMO, Inv.-Nr. 4980).

Die Kennzeichnung der Dargestellten sollte durch ausgewählte Objekte erfolgen und wurde seitens der Auftraggeber im Museum den Künstlern vorgegeben.⁶⁰ Die große Bedeutung der Objekte für die Charakterisierung der dargestellten Persönlichkeit tritt deutlich hervor. Bei gestifteten und angekauften Ingenieurporträts und den dort präsentierten Objekten konnte das Museum zwar keinen Einfluss mehr nehmen, da die Darstellungen bereits vollendet waren, doch wurden die Porträts anhand der Vorgaben des Sammlungskonzepts ausgewählt oder abgelehnt, weshalb auch diese keine unwichtige Rolle spielen. Der Ingenieur für Bergbau und Schienenverkehr George Stephenson (1781–1848)⁶¹ sitzt auf dem antiquarisch erworbenen Gemälde von Henry Peronnet Briggs (1793–1844) seitlich auf einem Stuhl und blickt nachdenklich vor sich hin (Abb. 10). Das Porträt zeigt den berühmten Ingenieur wenige Jahre vor seinem Tod. Neben ihm liegen ein Orden und Zeichnungen, auf dem oberen Blatt erkennt man eine Art Torbogen. Bemerkenswerterweise ist das Gemälde nicht mit dem Motiv einer Lokomotive versehen, so dass es eben nicht auf den Eisenbahnpionier verweist, sondern durch den Zirkel, den er in der Hand hält, auf seine Profession als Ingenieur. Dazu passt, dass das Gemälde von Henry Peronnet Briggs als Vorlage für eine Kopie des jungen Künstlers Alexander Craig (1808–1878) diente, die dieser wohl 1847/48 für die eben gegründete Institution of Mechanical Engineers in London in deren Auftrag gemalt hat.⁶² Stephenson war Gründungsmitglied der Gesellschaft und in seinen beiden letzten Lebensjahren auch deren erster Präsident.⁶³

Auf dem Porträt in Punktiermanier des Ingenieurs und Augenarztes Ernst Alban (1791–1856),⁶⁴ einem Wegbereiter des Dampfmaschinenbaus, stützt dieser seinen rechten Ellenbogen seitlich auf einen Tisch, auf dem außer dem Zirkel noch ein gerolltes Papier und ein Lineal liegen. Wie bereits erwähnt, ist der Zirkel nicht nur häufiges Attribut von Mathematikern, sondern auch einer weiteren, dem Ingenieurberuf eng verwandten und nicht immer klar davon abzutrennenden Berufsgruppe, derjenigen der Architekten. So ist August von Voit (1801–1870) auf einer um 1850/55 entstandenen Fotografie von Franz Hanfstaengl abgebildet, auf der er den Zirkel in der rechten Hand hält, als ob er ihn gerade auf den Grundriss vor ihm setzen wolle, wodurch er eine für ihn typische berufliche Aktivität – das Anfertigen eines Plans oder einer Zeichnung – ausführt.⁶⁵ Auch auf dem bereits genannten Porträt von George Stephenson liegen Pläne, sie

60 Der Briefwechsel zwischen Museum und Künstlern zeigt aber auch, dass die Maler zumindest zur Zeit der Gründungsphase des Museums eigene Ideen einbrachten. So schrieb Claus Meyer (1856–1919) an Oskar von Miller, dass er sich Leibniz in einem Raum des Schlosses Herrenhausen in Hannover vorstelle. S. Brief von Claus Meyer an Oskar von Miller, 9.8.1905 (DMA, VA 2169 sub Leibniz).

61 DMA, PT 15664 (= DMO, Inv.-Nr. 75956).

62 Alexander Craig (zugeschrieben): George Stephenson, Öl auf Holz, 24 × 19 cm, Institution of Mechanical Engineers, Inv.-Nr. POR 37; https://artuk.org/discover/artworks/george-stephenson-17811848-216156/search/venue:institution-of-mechanical-engineers-7402/page/2/view_as/grid (15.1.2020).

63 Bailey, *Stephenson*, 2003.

64 DMA, PT 00032/01 GF.

65 DMA, PT 03852/02.



Abb. 10 George Stephenson (Ingenieur für Bergbau und Schienenverkehr), ca. 1840
Ölgemälde von Henry Peronnet Briggs (1793–1844), 91 x 71 cm
Deutsches Museum, Archiv, PT 15664 (Foto: Deutsches Museum, Hans-Joachim Becker)

werden vom nachdenklich blickenden Dargestellten jedoch nicht beachtet. Trotz gleicher Attribute sind die Aussagen somit zu unterscheiden: Aktives Tun durch die praktische Umsetzung beim Architekten August von Voit, Nachdenken und damit Betonung des Theoretischen beim Ingenieur George Stephenson. Der Zirkel wirkt jedoch in beiden Situationen als Attribut und Hinweisgeber auf die berufliche Tätigkeit.

Die Erfindung im Bild

Neben dem Zirkel als allgemeinerem Attribut, das auch für verwandte berufliche Tätigkeitsfelder als Symbol stehen kann und schon auf frühen Ingenieurporträts auftaucht, nehmen individuelle Beifügungen in Form der vom Dargestellten erfundenen Objekte nur allmählich an Relevanz zu. Bis in das 19. Jahrhundert hinein scheinen sie keine allzu große Rolle gespielt zu haben. Auf den bisher besprochenen Beispielen steht der Dargestellte im Vordergrund, oft in Denkerpose, zum Teil mit Zirkel und Papier, worauf immerhin ein Entwurf skizziert sein konnte. Erst später treten häufiger Beispiele mit Objekten und auch Erfindungen auf.⁶⁶ Carl Hoffmann (1844–1910) war Techniker und entwickelte rotierende Pumpen, weshalb ein solches Bauteil auch auf dem Silbergelatineabzug von etwa 1895 auf dem Tisch vor ihm zu sehen ist. Dort liegen außerdem Papiere und ein Lineal, wie dies häufig bei Ingenieurporträts zu beobachten ist. In der linken Hand hält Hoffmann einen Zirkel. Auch auf einem früheren Schabkunstblatt von 1791 wird die Erfindung des Dargestellten gezeigt, nämlich die vom Optiker und Instrumentenbauer Jesse Ramsden (1735–1800) entwickelte Kreisteilmaschine, eine opto-mechanische Vorrichtung (Abb. 11).

Haltung und Pose von Ramsden sind spiegelverkehrt zum Porträt Hoffmanns gegeben und stimmen ansonsten in weiten Teilen überein. Auch er ist sitzend als Kniestück dargestellt, mit dem Kopf im Halbprofil und dem auf den Betrachter gerichteten Blick. In der rechten Hand hält er einen Zirkel, vermutlich um einen Abstand abzumessen, in der linken Hand ein Lineal. Bernhard Dräger (1870–1928), der Erfinder des Wiederbelebungsgeräts „Pulmotor“ und früherer Schweiß- und Rettungsgeräte, ist auf einer Fotografie mit einem seiner Mitarbeiter in einer Werkstatt abgebildet. Dabei trägt er einen Anzug und keinen Labormantel, wie der Mann neben ihm, worin sich seine Funktion als Firmeninhaber zu erkennen gibt. In der rechten Hand hält er Papiere, vielleicht Konstruktionszeichnungen, anhand derer er vermutlich etwas überprüft oder eine Verbesserung vorschlägt. Besonders interessant ist das Gerät im Bildvordergrund, wohl der von Dräger entwickelte Sauerstoff-Rettungsapparat, der auf der Fotografie deutlich erkennbar retuschiert wurde. Durch diese Bearbeitung wird das Gerät optisch gegenüber der nicht retuschierten Werkzeugmaschine hervorgehoben. Bestimmte Einzelteile werden betont, wodurch eine detailgenaue Ansicht gegeben ist, unabhängig von Lichtreflexen der Foto-

⁶⁶ Zu den folgenden Beispielen von Ingenieurporträts mit beigefügten Erfindungen s. DMA, PT 01553/01 (Carl Hoffmann), PT 02983/02 GF (Jesse Ramsden), PT 00750/03 (Bernhard Dräger).



Abb. 11 Jesse Ramsden (Optiker, Instrumentenbauer) mit Kreisteilmachine, 1791
Schabkunstblatt von John Jones (1745–1797) nach einem Gemälde von Robert Home (1752–1834),
Verlag Molteni, Colnaghi & Co., London, 502 × 350 mm (Blattformat)
Deutsches Museum, Archiv, PT 02983/02 GF

grafie. Hierdurch wird die Funktionsweise des Pulmotors optisch deutlich gemacht. Solche nachträglich hineinretuschierten Hervorhebungen wurden häufig gerade bei Firmenprospekten Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts realisiert.⁶⁷

Der Ingenieur bei der Arbeit

Wie die vorherigen Beispiele zeigen, wird neben der Erfindung des jeweils Dargestellten auch dessen eigenes Handeln zunehmend bedeutsam. Auf einer Aufnahme des Ingenieurs und Optikers Karl Pritschow (1874–1956) aus dem Jahr 1939 ist dieser an einem Tisch nach vorn gebeugt sitzend und zeichnend dargestellt, auf dem Tisch finden sich Messleisten und zwei runde Daguerreotyp-Kameras der Firma Voigtländer.⁶⁸ Rechts auf dem Tisch ist der größere Originalapparat zu sehen, links das kleinere Modell. Ihnen kommt im Bildaufbau fast derselbe Stellenwert zu wie dem Dargestellten, denn sie sind auf gleicher Ebene im Vordergrund zusammen mit dem in seine Arbeit vertieften Ingenieur zu sehen. Auch auf einer Aufnahme des Elektro- und Nachrichtentechnikers Leo Pungs (1883–1979) von 1935 wird der Eindruck des Handelns betont, indem er beim Blick durch einen Apparat gezeigt wird.⁶⁹ Er trägt über Hemd und Krawatte einen weißen Labormantel und ist bei einer für ihn wohl typischen Tätigkeit gezeigt. Ähnlich wurde dies bei einer Aufnahme von Joseph Massolle (1889–1957) realisiert, einem Toningenieur für Filmtontechnik und Mitbegründer des Tonfilms in Berlin. Er steht auf der Fotografie ins Profil gewandt, die linke Hand an einem Hebel des von ihm entwickelten Tonfilmprojektors Tri-Ergon, und blickt in Richtung des projizierten Films.⁷⁰ Er beschäftigt sich also konzentriert mit dem Vorführungs-Apparat und überwacht dessen Funktion. Dieses Beispiel illustriert, wie gerade mit dem Einzug der Fotografie die Möglichkeit, den Dargestellten im Bild zunehmend als aktiv Handelnden erscheinen zu lassen, auch für Ingenieurporträts genutzt wird. Dabei vermittelt die spezifische Wahl der Perspektive den Eindruck, als blicke der Bildbetrachter dem Ingenieur oder dem Techniker beim Arbeiten über die Schulter.

Fazit: Die Ikonografie der Ingenieure im historischen Kontext

In dem Bestreben, eine Porträtsammlung aufzubauen, hob sich das Deutsche Museum von früheren Sammlungen Adeliger, Herrscher und politisch bedeutender Persönlichkeiten ab und beschritt neue Wege, insbesondere aufgrund ihrer berufsspezifischen Ausrichtung. Sie bietet heute die Möglichkeit zur Erforschung einzelner Entwicklungslinien und Fragestellungen, beispielsweise zu den Porträts von Ingenieuren und Technikern,

67 Vgl. Burchard, *Fotografie*, 2015, S. 250–265.

68 DMA, PT 02953/02. Für die genaue Bestimmung der Objekte danke ich Dr. Benjamin Mirwald.

69 DMA, PT 02964/01 c.

70 DMA, PT 02415/02.

einer Berufsgruppe, der lange Zeit wenig Anerkennung zuteilwurde und die erst allmählich in der Gesellschaft Rang, Stellung und Namen erlangen konnte. Indem einzelne Leistungen und Persönlichkeiten im Museum gewürdigt wurden, attestierte man der gesamten Profession der Ingenieure einen besonderen Stellenwert. Dies geschah in nicht unwesentlichem Maß durch die Präsentation der Porträts im Zusammenhang mit Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik in den Ausstellungsräumen. Hierbei nutzten die Museumsgründer die Objekt- wie die Porträtsammlung, um bewusst die Wertschätzung und den Respekt für die Leistungen der Ingenieure und Techniker zu erhöhen, einer Berufsgruppe, der Oskar von Miller und Carl von Linde selbst angehörten.⁷¹ Ihren Status innerhalb der Gesellschaft zu fördern, war, wenn auch nicht eine der Hauptantriebsfedern für die Museumsgründung, so doch eine nicht unwesentliche. Die gesamte Porträtsammlung, die in Teilen ausgestellt wurde, spiegelt diese Bestrebungen wider, und so stehen der Museumsbau, die Objekte und nicht zuletzt auch die Bildnisse als Symbole für den Fortschritt der Menschheit durch das Wirken der Ingenieure.

Die besprochenen Beispiele aus dem Bestand des Deutschen Museums veranschaulichen, dass lange Zeit kaum Bildtraditionen oder typische Attribute bei den Ingenieurporträts zu finden waren. Dies war historisch bedingt, da der zivile Ingenieurberuf sich erst relativ spät aus dem militärischen Bereich entwickelte, sodass sich bis Ende des 19. Jahrhunderts keine stringente Ikonografie herausbilden konnte. Das aus dem lateinischen „ingenium“ („Erfindung“) abgeleitete italienische Wort „ingegnere“ bezog sich zudem lange Zeit ausschließlich auf den Kriegsbaumeister. Dies schlug sich auch ikonografisch nieder, beispielsweise in Darstellungen im Harnisch oder mit erhabenem Blick, zwei Motive, die kaum Einfluss auf das spätere Bild des Ingenieurs hatten. Bis zur Einführung des Diplomgrads und des Promotionsrechts war der Beruf des Ingenieurs weitgehend geprägt vom Fehlen einer identifikatorischen Einheit. Typische Attribute oder Posen des Ingenieurs etablierten sich erst allmählich. Immerhin lassen sich frühe Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts fassen, die als Vorläufer für spätere Bildnisse gelten können. Dort sind Hinweise auf Erfindungen und Tätigkeiten der Dargestellten zu entdecken, eine Bildidee, die später in Ingenieurporträts übernommen wird. Aber zunächst wird der Beruf meist nur durch Begriffe wie „Engenieure“ oder „Ingenieur“ in den Paratexten erwähnt und nicht bildlich umgesetzt. Frühe Porträts zeigen die ikonografische Nähe zu Mathematikern und Architekten, vor allem durch die Verwendung von Zirkel, Papier, Zeichnung oder Plänen. Damit wird die Nachbarschaft zu Tätigkeitsfeldern, die mit dem Ingenieurberuf direkt in Verbindung stehen, auch optisch deutlich. Lange Zeit finden Objekte, die auf individuelle Leistungen oder Erfindungen hinweisen, keinen Eingang in das Bildrepertoire der Ingenieurporträts. Erst allmählich tritt die Erfindung des Dargestellten ins Bild, entweder auf einem Plan verzeichnet oder als Artefakt im Bild. Mit der Einführung der Fotografie halten dann neue Bildgestaltungen Einzug:

⁷¹ Neben diesen beiden war auch der Mathematiker Walther von Dyck (1856–1934) Mitbegründer des Deutschen Museums in München. Er gehörte ebenfalls zum Museumsvorstand.

So legt mancher Dargestellte seine Hand auf den von ihm konstruierten Apparat, als würde er ihn gerade in Gang setzen oder bedienen. Bisweilen kommt hierbei geradezu „Erfinderstolz“ zum Tragen. Mit dieser Entwicklung geht eine Individualisierung der Person einher, denn neben den für Ingenieure als typisch herauskristallisierten Attributen, wie dem von verwandten Berufsgruppen entlehnten Zirkel, wird mit der Erfindung das für die Einzelperson typische Objekt anschaulich ins Bild gesetzt. Parallel dazu bildet sich noch eine weitere Bildtradition heraus, die in der Sammlung des Deutschen Museums immer wieder nachzuweisen ist, die des „Schreibtischporträts“, auf dem der Ingenieur sinnierend und am Betrachter vorbei in die Ferne blickt. Dadurch wird der theoretische Anteil des Berufs gegenüber dem Praktischen betont sowie das Geistige im Gegensatz zur körperlichen Arbeit in einer Werkstatt oder auf einer Baustelle. Diese Bildformel sollte innerhalb einer humanistisch gebildeten Gesellschaft mit deren relativ geringen Achtung des Ingenieurberufs, als die akademische Anerkennung noch ausstand, eine größere Akzeptanz des Berufs evozieren. Die ersehnte Wertschätzung sollte über eine Annäherung an die humanistisch geprägten Fachgebiete geschehen und weniger über die Spezifika des Ingenieurberufs. Sehr häufig wird bei diesen Porträts das Erarbeiten von Plänen, das Nachdenken, Zeichnen und Schreiben dokumentiert, also typische Tätigkeiten eines Gelehrten oder Architekten. Insgesamt scheinen die Bildformeln auf Porträts von Ingenieuren stark geprägt vom Ringen um Würdigung ihrer Leistungen. Mit Bildern, die den Gelehrtenbildnissen früherer Zeiten nahekommen sowie mit typischen Attributen wie Zirkel und Papieren, setzen sich die dargestellten Ingenieure als Intellektuelle und für den Fortschritt und die Gesellschaft nützliche Personen in Szene.

Literatur

- Die königlich sächsische Armee. In: Neue militärische Zeitschrift 3 (1811), H. 8, S. 79–86.
- Geschichte des Ingenieurs: Ein Beruf in sechs Jahrtausenden (Einleitung). In: Kaiser/König, Geschichte, 2006, S. 1–3.
- Historische Entwicklung des Ingenieurberufs, aufgestellt von der Universität Duisburg-Essen, Gender-Portal (Die Gleichstellungsbeauftragte): https://www.uni-due.de/genderportal/naturtechnik_geschichte.shtml (11.4.2019).
- Berghaus, Peter; Diepenbrock-Grüter, Hans-Dietrich Freiherr von; Murken, Axel Hinrich: Porträt 2, Der Arzt. Graphische Bildnisse des 16.–20. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbrock. Münster 1979.
- Bailey, Michael R. (Hrsg.): Robert Stephenson – the Eminent Engineer. Burlington 2003.
- Braun, Hans-Joachim: Professionalisierungsprozeß, sozialökonomische Interessen und ‚Standesfragen‘. Zur Sozialgeschichte des Ingenieurs 1850–1914. In: Schmidtchen, Volker; Jäger, Eckhard (Hrsg.): Wirtschaft, Technik und Geschichte. Beiträge zur Erforschung der Kulturbeziehungen in Deutschland und Osteuropa. Berlin 1980, S. 317–332.
- Burchard, Christian: Fotografie oder Stich – der Wettstreit der Drucktechniken in Firmenschriften zwischen 1890–1930. In: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format. Münster, New York 2015, S. 250–265.
- Dehan, Thierry; Sénéchal, Sandrine: Guide de la photographie ancienne. Paris 2008.
- Deutsches Museum, Satzung vom 28.12.1903, München 1903.

- Dührkoop, Rudolf: Die Königliche Technische Hochschule zu Berlin. Kamerabildnisse aufgenommen, in Kupfer geätzt und gedruckt von R. Dührkoop. Berlin 1907.
- Ellenberger, François: À l'aube de la géologie moderne: Henri Gautier (1660–1737). Première partie: Les antécédents historiques et la vie d'Henri Gautier. In: *Histoire et Nature* 7 (1975), S. 3–5.
- Füßl, Wilhelm: Oskar von Miller (1855–1934). Eine Biographie. München 2005.
- Gispén, Kees: Der gefesselte Prometheus. Die Ingenieure in Großbritannien und in den Vereinigten Staaten 1750–1945. In: *Kaiser/König, Geschichte*, 2006, S. 127–177.
- Hacker, Jörg; Schneider, Katja (Hrsg.): Das Antlitz der Wissenschaft. Gelehrtenporträts aus drei Jahrhunderten. Leipzig 2012.
- Holzer, Stefan M.: Von der „trigonometrischen Festung“ zur „Ingenieur-Wissenschaft“ Bédidors. In: Marten, Bettina; Reinisch, Ulrich; Korey, Michael (Hrsg.): *Festungsbau. Geometrie, Technologie, Sublimierung*. Berlin 2012, S. 252–268.
- Huguenin, Fabienne: Porträtgemälde zwischen Wissenschaft und Technik. Die Sammlung des Deutschen Museums. München 2018.
- Kaiser, Walter; König, Wolfgang: *Geschichte des Ingenieurs. Ein Beruf in sechs Jahrtausenden*. München 2006.
- Köhler, Hubert: Die Darstellung des Schmiedes in der bildenden Kunst. Aspekte eines Bildmotives im Wandel der Zeitabläufe. In: Türk, Klaus (Hrsg.): *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*. Stuttgart 1997, S. 50–61.
- König, René: Das Ansehen des Ingenieurs in unserer Gesellschaft. *VDI-Nachrichten* 18 (1964), Nr. 25.
- König, Walter: Vom Staatsdiener zum Industrieangestellten: Die Ingenieure in Frankreich und Deutschland 1750–1945. In: *Kaiser/König, Geschichte*, 2006, S. 179–231.
- Kühnel, Peter: Fotografische Berufsdarstellungen im 19. Jahrhundert. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 2 (1982), H. 4, S. 3–14.
- Lavédrine, Bertrand (Hrsg.): *Photographs of the Past. Process and Preservation*. Los Angeles 2009.
- (Hrsg.): *(re)Connaître et conserver les photographies anciennes*. Paris 2013.
- Linde, Carl von: Bildnisse und Büsten berühmter Männer. In: *Chronik des Deutschen Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik. Gründung, Grundsteinlegung und Eröffnung 1903–1925*. München 1927, S. 26–27.
- Schneider, Ivo: *Johannes Faulhaber 1580–1635. Rechenmeister in einer Welt des Umbruchs*. Basel u. a. 1993.
- Starl, Timm: *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*. Marburg 2009.
- Voigt, Jochen: *Faszination Sammeln: Cartes de Visite. Eine Kulturgeschichte der photographischen Visitenkarte*. Chemnitz 2006.
- Wartmann, Andreas: *Die Porträtwerke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. In: Berghaus, Peter (Hrsg.): *Graphische Porträts in Büchern des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1995, S. 43–71.

Visuelle Präsentationsformen bergbaulicher Eliten zwischen privater Erinnerung und öffentlicher Darstellung

Michael Farrenkopf/ Stefan Przigoda

Einleitung

Wie der Begriff „bergbauliche Eliten“ andeutet, handelt es sich dabei um einen Ausschnitt aus dem viel größeren Personenkreis, der sich innerhalb der Branche des Bergbaus ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fotografieren ließ. Fotografische Überlieferungen dieser bergbaulichen Eliten haben in beachtlichem Umfang Eingang in die Bestände des Montanhistorischen Dokumentationszentrums (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM) gefunden. In gezielter Auswahl sind sie durch das montan.dok in das Projekt zur „Digitalisierung und Erschließung von Porträtbeständen in Archiven der Leibniz-Gemeinschaft“ (DigiPortA) eingebracht worden.

Fotografie und bürgerliche Bergbaueliten

Bezugspunkte der hier präsentierten Überlegungen sind ganz allgemein die nicht zuletzt durch Gisèle Freund bereits in den 1970er Jahren in die Fotografiehistoriografie eingebrachten und manifestierten Interpretationsmuster, dass das fotografische Porträt als bevorzugtes Medium bürgerlicher Selbstdarstellung genutzt wurde.¹ 1865 orakelte die Zeitschrift „Photographische Correspondenz“:

„Diese Photographien werden die Ahnenbilder des Bürgertums der Neuzeit bilden, als teure Vermächtnisse für die Nachkommen der Familie einen unschätzbaren Wert besitzen, und zur Fortpflanzung und Förderung der Bürgertugenden in der Zukunft gewiß kräftig anspornend mitwirken.“²

Dass sich der Aufstieg des Bürgertums als gesellschaftsprägende Kraft ab dem späten 18. Jahrhundert und die Verbreitung der Fotografie gut ein halbes Jahrhundert später unter Marktgesichtspunkten gegenseitig bedingten, ist typischen Wertemustern des Bürgertums zugeschrieben worden. So galten in der Hochzeit der Bürgertumsforschung der 1980/90er Jahre die Kultivierung des Individuums, die zunehmende Bedeutung der ästhetischen Kultur für das bürgerliche Selbstverständnis und die Anpassung dieser Kultur an die Gesetze der Ökonomie als besonders gruppenspezifische Merkmale. Dem kam die Fotografie entgegen, weil sie den Abbildungsprozess im Unterschied vor allem zur Porträtmalerei auf mechanische und chemische Verfahren reduzierte und damit zu einem vergleichsweise günstigen Preis kopierbar machte. Das Porträtieren als kulturelle Konvention blieb so nicht länger dem vormals allein wohlhabenden Adel und der Geist-

1 Zum Folgenden vgl. Freund, *Photographie*, 1979, S. 65ff.

2 Zitiert in: Breymayer, *Verhältnisse*, 1997, S. 41.

lichkeit vorbehalten, sondern wurde nun für weite Kreise des Bürgertums – auch des Kleinbürgertums – erreichbar.

Wenden wir diese Vorüberlegungen auf die Branche des im Verlauf des 19. Jahrhunderts hochindustrialisierten Bergbaus an, so müsste im Rahmen einer genaueren Analyse der Begriff des Bürgertums erheblich differenziert werden. Der Bergbau ist mit dem historiografischen Paradigmenwechsel zu einer strukturellen Sozialgeschichte ab den späten 1960er Jahren vor allem unter den Gesichtspunkten eines tripartistischen Systems von Unternehmern bzw. Gewerken, einer sich ihrer Klassenlage bewusst werdenden, zunehmend organisierten Arbeiterschaft und dem Staat untersucht worden. Innerhalb dieser industriellen Beziehungen wurde der Staat vor allem durch die spezielle Bergbehörde bzw. die in ihr tätigen Bergbeamten manifest. Letztere verstanden sich zumindest auf der Ebene der höheren Verwaltungsbeamten durch einen stark normierten, langwierigen Ausbildungsgang und andere selektive Elemente als exklusive bürokratische Klientel und wussten diesen sozialen Sonderstatus bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zu sichern. Während die Bergwerksbesitzer bzw. deren hochrangige Manager gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Prinzip als Vertreter des Wirtschaftsbürgertums anzusehen sind, orientierten sich die Bergbeamten in ihrem Selbstverständnis und Verhalten vor allem an einem Wertekanon, der sie am ehesten als Bildungsbürger auszeichnete.

Dieser Beitrag fokussiert sowohl auf die Bergbauunternehmer als auch die Bergbeamten als bürgerliche Eliten, wobei in beiden Gruppen angesichts einer hierarchischen Stufung Unterscheidungen im Sinne groß- und kleinbürgerlicher Lebensformen zu unterstellen sind. Im Zentrum des Interesses steht somit die Frage, ob und inwieweit durch die mittels des DigiPortA-Projekts nun wesentlich besser analysierbare Porträtfotografie – deren Formen und Verwendungen – möglicherweise statusnivellierende Konventionen etabliert worden sind. Hiermit bietet sich zugleich die Möglichkeit, die unter anderem von Enno Kaufhold vertretene These einer gesellschaftlichen Demokratisierung mittels der Porträtfotografie zu hinterfragen.³

Semi-private Erinnerungen – Porträtalben im langen 19. Jahrhundert

Wendet man in einem nächsten Schritt diese grundsätzlichen Ausführungen zur Porträtfotografie als dezidiert bürgerlichem Medium vor allem auf Porträtalben im so genannten langen 19. Jahrhundert als semi-private Erinnerungen an, wirft die einschlägige Überlieferung im montan.dok Fragen nach berufs- oder standesspezifischen Besonderheiten auf. Und sie gibt Anlass zu einigen differenzierenden Überlegungen.

Im Bestand des montan.dok findet sich eine Reihe unterschiedlicher Formen von Porträtalben. Generell kann man zwischen privaten Alben (Familienalben) und offiziellen Produkt-, Pracht- und Erinnerungsalben differenzieren.⁴ Gerade bei offiziellen Alben ließen sich durch Anordnung, Gestaltung und eventuelle Kommentierung der einzelnen

³ Vgl. Kaufhold, *Porträt*, 2005, S. 10.

⁴ Vgl. Pagenstecher, *Fotoalben*, 2009, S. 2.

Bilder ganz eigene Ordnungen schaffen, insofern reale Abgrenzungen aufheben oder aber bekräftigen.⁵ Arrangements und Ordnungsprinzipien waren je nach Zweckbestimmung und Verwendungskontexten verschieden, z.B. chronologisch, anlassbezogen, thematisch usw. Fotoalben waren hier weit mehr als nur der zeitgenössisch übliche Aufbewahrungsort von (privaten) Fotografien, sie waren auch und vor allem ein eigenes, multifunktional eingesetztes Kommunikationsmedium mit durchaus unterschiedlichen Reichweiten. Die anlässlich von Grubenfahrten zusammengestellten Serien bzw. die Jubiläums- oder Erinnerungsalben reichten über den rein privaten Bereich hinaus in eine semi-öffentliche Sphäre hinein.

Oftmals lässt sich allerdings die durch Arrangement von Einzelfotografien in einem Album ursprünglich intendierte Ordnung nicht immer ohne Weiteres rekonstruieren. Häufig fehlen in den Alben selbst weiterreichende Erläuterungen zu den Fotos. Als private bzw. semi-öffentliche Medien der Erinnerung setzen gerade Fotoalben häufig das Kontextwissen der Beteiligten voraus – ein Wissen, das sich der Außenstehende oder der Historiker in der Regel erst erarbeiten muss. Insofern können Fotoalben tatsächlich „ziemlich kryptische Gebilde“ sein.⁶

Die Durchsicht und Bearbeitung des fotografischen Porträtbestands im montan.dok zeigte einen Befund, der bereits im April 2014 bei dem in Bochum durchgeführten DigiPortA-Workshop geäußert wurde und sich später weiter bestätigte: Über die Zeiten hinweg hat sich nur ein sehr kleiner Teil der Funktionseleiten in Bergbehörden und Bergbauunternehmen mit den branchentypischen Insignien des Berufsstandes oder in Bergmannsuniform abbilden lassen, während ein Großteil stattdessen in Zivilkleidung erscheint.⁷ Exemplarisch hierfür ist das Fotoalbum, das dem damaligen Berginspektor Heinrich Baur (1846–1925) im Jahr 1884 anlässlich seines Wechsels zum Oberbergamt Halle von seinen Kollegen in der saarländischen Berginspektion V überreicht worden ist.⁸ Bei diesem handelt es sich um ein typisches offizielles Prachtalbum, in dem seine Kollegen überwiegend in Zivilkleidung fotografiert sind. Weitere Beispiele sind die Jubiläumsalben für Gustav Natorp (1824–1891) als dem langjährigen Geschäftsführer des Vereins für die bergbaulichen Interessen im Oberbergamtsbezirk Dortmund, Emil Kirdorf (1847–1938) als dem Generaldirektor der Gelsenkirchener Bergwerks-AG oder für Bergassessor a.D. Hugo Schultz (1838–1904) als dem Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse.⁹ Anders dagegen zwei später entstandene, in den Jahren 1906 bzw. 1909 zusammengestellte Fotoalben. Hier ist knapp die Hälfte der

5 Vgl. Herz, *Fotografien*, 2000; vgl. Brey Mayer, *Verhältnisse*, 1997, S. 46f.

6 Herz, *Fotografien*, 2000, S. 242.

7 S. die Tagungsberichte von Füßl/Huguenin, *Botschaft*, 2014, S. 392–394; Hentschel, *Botschaft*, 2014, S. 64–66.

8 Fotoalbum für den „scheidenden Kollegen Baur zur freundlichen Erinnerung, Saarbrücken, den 26. Juni 1884“; montan.dok 027200380000.

9 Fotoalben zu den jeweils 25-jährigen Dienstjubiläen von Gustav Natorp, 1889 (montan.dok/BBA 16/157), Generaldirektor Kommerzienrat Emil Kirdorf, 1898 (montan.dok/BBA 55/2875) sowie Hugo Schultz, 1893 (montan.dok BBA 120/12203).

Mitglieder der saarländischen Berginspektionen I und IX in Bergmannsuniform wiedergegeben. Dies mag im Unterschied zum genannten Album für Heinrich Baur von 1884 ein visueller Beleg für die besonderen Traditionen im saarländischen Staatsbergbau zu Beginn des 20. Jahrhunderts sein (Abb. 1).¹⁰

Angesichts des in der Forschung oft konstatierten, besonderen Gruppenbewusstseins und Berufsstolzes der bergbaulichen Funktionsebenen ist der obige Befund auf den ersten Blick etwas überraschend. Wenn die Porträts der Bergbauleuten in ihrer zivilen Uniformität ganz überwiegend den für andere bürgerliche Berufsgruppen und Sozialformationen massenhaft hergestellten „bürgerlichen ‚Vor-Bildern‘“ glichen,¹¹ dann unterstreicht diese visuelle Selbstverortung nachdrücklich das vom Oberbergrat und Bergwerksdirektor bis hinunter zu Fahrsteigern und anderen technischen Mitarbeitern und Verwaltungsangestellten reichende, dezidiert bürgerliche Selbst- und Standesbewusstsein.

Dabei erscheinen gerade die Porträts der bergtechnischen Funktionsebenen in besonderem Maße stereotyp. Insgesamt wird durchweg das Brustbild ohne jedes schmückende Beiwerk deutlich bevorzugt – eine Ausnahme sind allein Orden und Ehrenzeichen. Die Durchsicht der einschlägigen Überlieferung hinterlässt aber den Eindruck, dass sich die wirtschaftsbürgerlichen Bergwerksbesitzer oder bergbaunahe Wissenschaftler wie Geologen oder Mineralogen tendenziell häufiger in anderen Varianten, etwa als Halb- oder Ganzfigur, vor einer Kulisse oder mit einer der zeitgenössisch typischen Requisiten abbilden haben lassen. So liegt die Vermutung nahe, dass die Bevorzugung einer ausgeprägt nüchternen Darstellungsweise dem in den bergbaulichen Funktionsebenen verbreiteten Selbstbild des rationalen, technisch kompetenten Bergmanns zu entsprechen schien.

Die Forschung hat wiederholt die sozial und gesellschaftlich nivellierende Wirkung des Mediums Fotografie hervorgehoben. So hat beispielweise Rudolf Herz formuliert:

„Auf den Visitbildern waren sie tatsächlich alle gleich, ohne gesellschaftliche Abgrenzungen – es war das demokratische Ideal, der Schein von realer Gleichheit der gesamten Menschheitsfamilie.“¹²

Das galt auch für die Porträtfotografien der Bergbauleute, bei denen sich das Abbild des Oberberghauptmanns oder Bergwerksdirektors in Darstellungsweise, Kleidung oder Aufnahmetechnik nicht von der des kaufmännischen Angestellten oder des Steigers unter-

¹⁰ Fotoalbum für Bergmeister Dr. L. Tübben mit Porträtfotos der Beamten der Königlichen Berginspektion IX, Grube Friedrichsthal und Maybach, 1906 (montan.dok 02720040800) und Fotoalbum „Ihrem scheidenden Chef Herrn Bergrat Dr. [Gustav] Schäfer gewidmet von den Beamten der Berginspektion I, Ens Dorf, Ens Dorf 25.9.1909“; montan.dok 028100013000.

¹¹ Vgl. Breymayer, *Verhältnisse*, 1997, S. 41.

¹² Herz, *Fotografien*, 2000, S. 248; Kaufhold (*Porträt*, 2005, S. 10) spricht gar davon, dass die „Carte-de-visite-Fotografien im Jahr 1854 [...] der Demokratisierung einen nachhaltigen Schub“ verliehen hätten. Aus Sicht einer strukturorientierten Gesellschaftsgeschichte wird man Kaufholds These in dieser Zuspitzung allerdings kaum vorbehaltlos zustimmen können.



Abb. 1 Seite aus dem Fotoalbum der Beamten der Berginspektion 1 (Ensdorf)
für Bergrat Gustav Schäfer, 1909
montan.dok 028100013000

schied (Abb. 2 und Abb. 3). Daran knüpft sich die Frage, inwieweit die real fortbestehenden sozialen oder hierarchischen Unterschiede eventuell auf andere Weisen manifestiert wurden.

Ein Beispiel ist die Fotosammlung mit Porträts der höheren Bergbeamten in der preußischen Bergverwaltung, das Oberberghauptmann Albert Ludwig Serlo (1824–1898) bei seinem Ausscheiden aus dem Dienst im Jahr 1884 als offizielles Abschiedsgeschenk erhielt.¹³ Die insgesamt 322 Fotografien im Carte-de-visite-Format waren in Vierergruppen auf 84 nummerierten Passepartouts arrangiert, die in einer – heute leider nicht mehr erhaltenen – Kassette eingelegt waren. In unserem Zusammenhang ist vor allem bedeutsam, dass die Porträts zuerst nach Behördenzugehörigkeit und dann absteigend nach dem Rang der Betroffenen angeordnet waren, so dass sich die behördliche Hierarchie deutlich widerspiegelte.

Ähnliches gilt für ein Album aus dem privatwirtschaftlichen Bergbau, das Franz Ruppel (1826–1900) als Direktor der Zeche Hannibal im Jahr 1882 zum 25-jährigen Dienstjubiläum überreicht wurde. Auch in ihm sind zunächst die Porträtfotografien des technischen und des kaufmännischen Direktors und dann der Zechenbeamten absteigend nach betrieblicher Hierarchie gruppiert. Daran schließen sich Fotografien der Gewerken als dem eigentlichen Zechenbetrieb weniger nahestehenden Personen an.¹⁴

Diese wenigen Beispiele müssen hier als Hinweis auf bestehende Forschungsdesiderate und zugleich Forschungspotenziale genügen. Wenn Ralf Stremmel mit Blick auf die Repräsentationsalben der Industrie jetzt konstatiert hat, dass „[d]ie Geschichte fotografischer Alben der Industrie [...] noch nicht geschrieben worden“ ist, so trifft dies ebenfalls auf die semi-privaten bergbaulichen Porträtalben mit ihren je eigenen Logiken und inneren Ordnungen zu.¹⁵ Sie sind dabei nur eine Facette einer bergbaulichen Porträtkultur, die jüngst Gisela Parak ganz vorrangig für den Freiburger Erzbergbau untersucht hat.¹⁶ Ihre Ergebnisse verweisen auf die regional und in den verschiedenen Bergbauzweigen durchaus unterschiedlichen Ausprägungen im Selbstverständnis und Traditionsbewusstsein.

13 Fotoalbum „Beamte der Königlich-Preussischen Berg-, Hütten- und Salinenverwaltung, welche zu dem dem dem Königlichen Oberberghauptmann Herrn Dr. Serlo bei seinem Scheiden aus dem Amte (1. Dezember 1884) gewidmeten Andenken beigetragen haben“, 1884; montan.dok/BBA 50/32; vgl. ferner Farrenkopf, *Serlo*, 2010, S. 38–41.

14 Fotoalbum zum 25-jährigen Dienstjubiläum von Direktor Franz Ruppel mit Porträts der Gewerken und Grubenbeamten, 1882; montan.dok/BBA 20/4743.

15 Stremmel, *Repräsentationsalben*, 2018, S. 124.

16 Parak, *Bergbau*, 2019, S. 23–56.



Abb. 2 August Prinz von Schoenaich-Carolath, Berghauptmann, Oberbergamt zu Dortmund, ca. 1884
montan.dok/BBA 50/32



Abb. 3 Schröder, Büro-Diätar, Oberbergamt zu Dortmund, ca. 1884
montan.dok/BBA 50/32

Zur (musealen) Konstruktion eines öffentlichen Bildes der Bergbaelite

In einem dritten und letzten Schritt soll der Fokus von den Bezügen zwischen Porträtfotografie und bürgerlicher Selbstvergewisserung im privaten und semi-öffentlichen Bereich stärker auf die Frage nach der musealen Konstruktion eines öffentlichen Bildes der Bergbaelite verschoben werden.

Mit der Entwicklung der Daguerreotypie und dem raschen Aufschwung der Porträtfotografie wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bis dahin dominierenden druckgrafischen Bilder zwar tendenziell in den Hintergrund, aber doch keineswegs völlig verdrängt. Vor allem im künstlerischen Bereich behielten druckgrafische Verfahren, wie zunächst der Kupferstich und die Radierung, dann vor allem seit den 1820er Jahren die Lithografie, einige Bedeutung für die Gattung des Porträts, wobei zwischen der traditionellen Druckgrafik und der neuen Fototechnik durchaus Wechselbeziehungen bestanden.¹⁷ In sozialer Hinsicht behaupteten die traditionellen Techniken allerdings ihre Exklusivität. Sie blieben im Wesentlichen einem kleinen Kreis führender, nicht selten adeliger Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Staatsverwaltung und auch Wirtschaft vorbehalten, deren Abbilder seit dem 17. Jahrhundert auf diese Weise eine größere, öffentliche Verbreitung fanden.

Im Bergbausektor kursierten neben den Porträts bedeutender Wissenschaftler und – allerdings in deutlich geringerer Zahl – einiger wichtiger Gewerken (Bergwerksbesitzer) vor allem die Konterfeis führender Bergbeamter und Berghauptleute als den Leitern der staatlichen Zentral- und Provinzialbehörden. Typischerweise erschienen sie vor allem seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bergmännischen Puffjacke, später dann im Bergkittel, als Teil der bergmännischen Dienstuniform, die damit zu einem integralen Bestandteil dieser öffentlichen und gleichsam offiziösen Darstellungen der damaligen Bergbaelite wurde. Als visueller Bezugspunkt ermöglichte sie ohne weitere Texterläuterungen eine schnelle Verortung des Dargestellten in beruflicher und auch in sozialer Hinsicht.

Auch für das seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aufstrebende Wirtschaftsbürgertum behielt diese Darstellungsform eine gewisse Relevanz. Hier waren es ganz vorrangig die bedeutenden Montanindustriellen und Unternehmensleiter, deren Bild auf diese Weise öffentliche Verbreitung fand. Für den Bereich des Ruhrbergbaus sind vor allem die Arbeiten von Hermann Kätelhön (1884–1940) hervorzuheben. Seit 1917 in Essen ansässig, erfreute er sich der Wertschätzung und vor allem der Förderung führender Montanindustrieller und Bergbauunternehmen. Mehr als zwei Jahrzehnte setzte er sich mit dem Bergbau intensiv künstlerisch auseinander, so vor allem in seinem Mappenwerk „Die Arbeit“ mit Radierungen vom untertägigen Bergbau und von Bergarbeitern. Daneben porträtierte er, teils aus eigener Initiative, teils im Auftrag, führende Montanindustrielle.¹⁸

¹⁷ Vgl. den Beitrag von Claudia Valter in diesem Band.

¹⁸ Vgl. Wille, *Kätelhön*, 1982, hier insbesondere S. 135–153; Dommer/Dückershoff, *Kunst*, 1997.

Dabei nahm Kätelhön in seinen dem Realismus verpflichteten Grafiken oft ältere Bildtraditionen auf. Seine Darstellungsweisen erinnern in vielem an die konventionelle Stilrichtung einer zeitgenössischen Porträtfotografie, in der schon vor der Wende zum 20. Jahrhundert und dann beschleunigt durch den Ersten Weltkrieg eine Abkehr von der Massenproduktion stereotyper Porträtfotos zu beobachten war (Abb. 4).¹⁹



Abb. 4 Ernst Brandi, Bergwerksdirektor,
Vorstandsmitglied der Gelsenkirchener Bergwerks-AG, 1931
Radierung von Hermann Kätelhön
montan.dok 030006096011a

¹⁹ Vgl. Kaufhold, *Porträt*, 2005, S. 15–21.

Wenngleich viele von Kätelhöns Porträts eine visuelle Annäherung an den privaten Menschen suggerieren mögen, so reichten doch die Verwendung und Verbreitung seiner Bilder über die Privatsphäre der Porträtierten hinaus, auch wenn man diese in einem erweiterten Sinn versteht. Nicht zuletzt die Bergbauunternehmen selbst nutzten Kätelhöns Bilder im Rahmen der internen und externen Unternehmenskommunikation, so z. B. auf Hauerurkunden, in Werkzeugzeitungen und Festschriften. Als gleichsam offiziöse Abbilder prägten sie das öffentliche Erscheinungsbild und damit auch die öffentliche Wahrnehmung der Angehörigen der engeren Wirtschaftselite entscheidend mit.

Changierten Kätelhöns Porträts also zwischen privaten und öffentlichen Zwecken, so ist die Entstehung von 28 Porträtmalereien, die der akademische Kunstmaler Sigmund von Sallwürk (1874–1944) in den Jahren von 1940 bis 1944 im Auftrag des damaligen Bergbau-Museums Bochum anfertigte, zuerst auf die öffentlichkeitswirksamen Verwendungsabsichten des Auftraggebers zurückzuführen. Sie sollten durchaus dazu dienen, wie es Bergingenieur Heinrich Winkelmann (1898–1967) als damaliger Museumsdirektor formulierte, „den lebenden Künstlern Beispiel zu geben und sie auf einen bestimmten Geschmack zu bringen“.²⁰ Die Darstellungen lassen sich dabei in verschiedenen, konkreten zeitgenössischen Kontexten deuten.

Nachdem die Westfälische Berggewerkschaftskasse (WBK) als Gemeinschaftsorganisation des Ruhrbergbaus und die Stadt Bochum die Gründung des Bergbau-Museums im März 1930 vertraglich besiegelt hatten, entbrannte wenige Jahre später eine Kontroverse um die Ausrichtung des Museums.²¹ Ein wesentlicher Streitpunkt war dessen Reichweite. Auf der einen Seite traten die Unternehmensvertreter in der WBK aus Kostengründen für eine Beschränkung auf den Steinkohlenbergbau an der Ruhr und auf die Präsentation historischer Bergtechnik ein. Demgegenüber favorisierten Heinrich Winkelmann und Paul Kukuk (1877–1967), Leiter der Geologischen Abteilung der WBK von 1919 bis 1946 und neben dem damaligen WBK-Geschäftsführer Fritz Heise (1866–1950) einer der maßgeblichen Protagonisten der Museumsneugründung, ein zeitlich und räumlich weit darüber hinausreichendes und auch die aktuelle Bergtechnik einbeziehendes „Deutsches Bergbau-Museum“. Hinzu trat die Kritik an einer allzu sehr auf technische Aspekte fokussierten Ausstellungskonzeption, die die „menschliche Seite“ vernachlässigen würde.

Im Zuge der vorgesehenen inhaltlichen Ausgestaltung des Neubaus am heutigen Standort, mit dessen Planung im Jahr 1935 der Architekt Fritz Schupp (1896–1974) beauftragt wurde, konkretisierte sich bis 1937 eine neue Ausstellungskonzeption heraus, die zentrale Elemente der NS-Ideologie aufnahm.²² Nachdem man schon in den ersten Museumsplanungen aus dem Jahr 1922 die Einrichtung einer Ehrenhalle nach dem

²⁰ Winkelmann an Freydank, 10.4.1941; montan.dok/BBA 112/966.

²¹ S. ausführlich Hartung, *Museen*, 2007, S. 361–405.

²² S. dazu auch Moitra, *Wissensrevier*, 2014, S. 183.

Vorbild des Deutschen Museums vorgesehen hatte,²³ wurde diese Idee mit dem geplanten Einbezug der „Biographien berühmter Männer“ jetzt wieder, allerdings nur wenig konkret, aufgegriffen.²⁴ Nicht zuletzt bedingt durch die Kriegs- und Nachkriegsereignisse kam es nur bedingt zu einer Realisierung dieser Planungen.

Vor diesem Hintergrund forcierte Winkelmann seit November 1939 bei Oberbergrat Theobald Keyser (1901–1984), der 1937 als Nachfolger des unerwartet früh verstorbenen Friedrich Karl Herbst (1874–1937) die Geschäftsführung der WBK übernommen hatte, den Plan, „durch Herrn von Sallwürk Kopien von berühmten Bergleuten in Oel“ malen zu lassen.²⁵ Den Anfang sollte Keyser selbst machen, aber offenbar war dieser nicht gewillt, sich porträtieren zu lassen, schon gar nicht in Bergmannsuniform.²⁶ Wenn unter den heute 28 im montan.dok überlieferten Gemälden ein Bild von Keyser fehlt und man somit vermuten darf, dass ein solches nie gemalt worden ist, dann liegt das vielleicht auch daran, dass Keyser noch 1939 zum Wehrdienst einberufen wurde und die WBK nur mehr formal führte.²⁷

Infolge der Weigerung Keyzers entstand bis zum Oktober 1940 als Testlauf für die Folgeaufträge zunächst das Porträt von Franz Wilhelm Werner von Veltheim (1785–1839) als Kopie eines Gemäldes des Porträt- und Historienmalers Gerhard von Kügelgen (1772–1820), das um 1850 offensichtlich auch als Lithografie verbreitet worden war. Insgesamt handelt es sich bei den Sallwürk-Porträts fast durchweg um detailgetreue Kopien älterer Gemälde, Grafiken, Skulpturen und manchmal Fotografien. Insofern übernahm die Porträterie nahtlos die traditionelle Bildsprache der Vorlagen, was durchaus der konservativen Kunstauffassung der Mehrheit der bergbaulichen Führungseliten entsprach. Auf vielen Bildern findet sich ein Wappen, was wohl als Bezugnahme auf die durchweg ständisch-adelige Abstammung der bergbaulichen Funktionsträger in der Frühzeit des 19. Jahrhunderts zu deuten ist. Als ein zentrales Element ist des Weiteren hervorzuheben, dass die Porträtierten vor allem in Bergmannsuniform bzw. im Bergkittel als visuellen Zuordnungsmerkmalen und identitätsstiftenden Bezugspunkten erscheinen und nur ausnahmsweise in Zivil oder mit Orden geschmückt.

Dass Realität und öffentlichkeitswirksame Präsentation zuweilen eklatant auseinanderklafften, zeigen die Beispiele von Fritz Heise, der nach Aussage von Winkelmann selbst so gut wie nie Bergmannstracht trug,²⁸ oder auch die posthum angefertigten Bilder

²³ Der mit der Einweihung des Deutschen Museums von Meisterwerken der Naturwissenschaft und Technik im Jahr 1925 eröffnete Ehrensaal versammelte in repräsentativem Umfeld Büsten und Gemälde bekannter Techniker, Ingenieure, Naturwissenschaftler und Industrieller. Diese Überhöhung zielte nicht zuletzt auf eine stärkere gesellschaftliche Anerkennung der technischen Eliten und ihrer Leistungen. Zur Geschichte des Ehrensaals s. jetzt auch ausführlich Kirch, *Face*, 2017.

²⁴ Zitiert nach Hartung, *Museen*, 2007, S. 399; vgl. auch ebd., S. 378.

²⁵ Winkelmann an Freydank, 8.11.1939; montan.dok/BBA 112/966.

²⁶ Winkelmann an Freydank, 22.11.1939 und 10.4.1941; montan.dok/BBA 112/966.

²⁷ Zur Biographie Keyzers s. Farrenkopf/Ganzelewski, *Wissensrevier*, 2014, S. 198–200.

²⁸ Aktenvermerk von Heinrich Winkelmann über eine Besprechung mit Hanns Freydank, 28.10.1941; montan.dok/BBA 112/966.

von Emil Krabler (1839–1909) und Hugo Schultz (1838–1904), die offenkundig nach fotografischen Vorlagen entstanden, auf denen beide allerdings in Zivilkleidung abgebildet sind (Abb. 5 und Abb. 6).

Ein Blick auf die bis Ende September 1940 von Hanns Freydank vorgelegte Liste mit 31 „berühmten Bergleuten“ zeigt, dass dies kaum ein Zufall war. Freydank fungierte neben seiner Tätigkeit für die Mansfeld AG für Bergbau und Hüttenbetriebe als Berater des Bergbau-Museums in kulturhistorischen Fragen und beaufsichtigte als Mittelsmann die Arbeit Sallwürks vor Ort in Halle.²⁹ Die Darstellung führender Persönlichkeiten aus dem privaten Bergbau, und hier vor allem aus dem engeren Umfeld des Ruhrbergbaus, in Bergmannsuniform zielte auf die Herstellung einer ungebrochenen Traditionslinie zu den „Großen“ des deutschen Bergbaus. Die so konstruierte „Ahnenreihe“ reichte von Georg Agricola (1494–1555) als dem Begründer der Montanwissenschaften über Friedrich Anton von Heynitz (1725–1802), der Friedrich dem Großen als Oberberghauptmann und Minister diente und als Schöpfer des neuzeitlichen Berg- und Hüttenwesens gilt, dem preußischen Reformler Karl von und zum Stein (1757–1831) und dem Dichter Novalis (eigentlich Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772–1801), die beide während ihrer Laufbahn im Bergbau tätig waren, bis hin zu Oberberghauptleuten und Berghauptleuten sowie bedeutenden Montanwissenschaftlern aus jüngerer Zeit. Dieses „Bildprogramm“ erfuhr später offenbar noch Abänderungen. Von einigen der aufgelisteten Bergleute ist kein oder ein Porträt eines anderen Malers überliefert, was auf den Tod Sallwürks im Jahr 1944 zurückzuführen sein mag. Andere Persönlichkeiten wurden erst später aufgenommen, so z.B. die Unternehmer Franz Haniel (1779–1868) und Ernst Leuschner (1826–1898).

Alles in allem mutet das im September 1940 vorgelegte und letztlich realisierte „Bildprogramm“ zufällig an. Ein ausgearbeitetes Konzept existierte offenkundig nicht, und es hätte auch kaum der pragmatischen Art des Bergingenieurs Winkelmann entsprochen. So fällt es in der Rückschau schwer, systematische Auswahlkriterien zu erkennen. Vielmehr scheinen vorrangig solche Persönlichkeiten aufgenommen worden zu sein, mit denen man eine technische Innovation oder eine kulturelle Leistung verband oder die eine wichtige Rolle in der staatlichen Direktion gespielt hatten. Insofern spiegelt das „Bildprogramm“ mit seinen apothetischen Zügen das vereinfachende technizistische und personalisierende Geschichtsdenken einer bergbaulichen Funktionselite wider, die ihre mentalen Wurzeln noch immer in den Zeiten der autoritären staatlichen Direktion fand.

So zufällig also die Auswahl gewesen sein mag und man sich heute deshalb vor einer allzu weitreichenden Interpretation hüten sollte, so fällt doch zweierlei auf: Erstens repräsentierte das „Bildprogramm“ ein buntes Potpourri von Bergleuten aus verschiedenen Bergbauzweigen und Bergrevieren und unterstrich damit die über die engeren Grenzen

²⁹ S. die handschriftlich auf September 1940 datierte Liste von Freydank an Winkelmann, 15.10.1942; montan.dok/BBA 112/966.



Abb. 5 Hugo Schultz, Bergassessor, Bergschuldirektor und Geschäftsführer der Westfälischen Berggewerkschaftskasse von 1868 bis 1904, 1943
Ölgemälde von Sigmund von Sallwürk
montan.dok 030350287001



Abb. 6 Hugo Schultz, ca. 1890–1904
Porträtfoto von A. Bischoff Hofphotograph
montan.dok 027200165002

des Steinkohlenbergbaus an der Ruhr hinausreichende Museumskonzeption Winkelmanns. Zweitens wird deutlich, dass aus dem Kreis der rheinisch-westfälischen Unternehmer mit Ausnahme von Franz Haniel nur Führungspersönlichkeiten aus dem engeren Zusammenhang der WBK porträtiert worden sind. Während Hugo Schultz als Bergschuldirektor und Geschäftsführer der WBK von 1868 bis 1904 und Emil Krabler als Vorstandsvorsitzender von 1899 bis 1909 den Aufstieg der WBK zu einer der wichtigsten Gemeinschaftsorganisationen des Ruhrbergbaus repräsentierten, standen die beiden Geschäftsführer Fritz Heise und sein Nachfolger Friedrich Herbst für die jüngere Vergangenheit der WBK. Weitere Angehörige aus der rheinisch-westfälischen Unternehmerelite sucht man allerdings vergeblich. Somit wurden Heise und Herbst auch visuell gleichsam zu den „Führern“ des deutschen Bergbaus erhoben.

Im politischen Herrschaftssystem des NS-Regimes, das durch das dauernde Spannungsverhältnis zwischen Führerprinzip und polykratischen Macht- und Kompetenzstrukturen gekennzeichnet war, waren die Sallwürk-Porträts geeignet, den Führungsanspruch der WBK gegenüber konkurrierenden Organisationen wie dem traditionsreichen Bergbau-Verein oder den Parteistellen der NSDAP zu untermauern.³⁰

Fazit

Der Beitrag wollte auf mehreren Ebenen die Darstellung bergbaulicher Eliten im privaten, semi-öffentlichen und öffentlichen Bereich untersuchen. Die Basis dafür bildete der umfangreiche Bestand an Porträts – Fotografien, Druckgrafik, Gemälde – im montan.dok beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum. Dabei zeigte sich an diesem Fundus, dass die Präsentationsformen einzelner Persönlichkeiten je nach Entstehungszusammenhang, Verwendung und Verbreitung historisch differenziert betrachtet werden müssen. Die traditionelle Darstellung in Bergmanns Kleidung lebte auch im 19. und 20. Jahrhundert fort, sofern mit den Abbildungen eine breitere Öffentlichkeit erreicht werden sollte. Blickt man auf die semi-öffentlichen fotografischen Porträts der bergbaulichen Eliten, so fällt auf, dass sie sich meist in Zivilkleidung ablichten ließen, um sich so als gehobenes Bürgertum zu präsentieren. Dies gilt für die Einzelfotografie. In Alben im Verbund mit Fotografien anderer Kollegen wird der egalitäre Aspekt der Fotografie durch gezielt durchgeführte Anordnungen hinsichtlich der Hierarchie der abgebildeten Personen aber wieder ausgehebelt. Porträts bergbaulicher Eliten gewinnen vor dem Hintergrund des Kontextes neue Bedeutung und gehen so weit über eine rein illustrative Darstellung hinaus.

30 Vgl. Moitra, *Wissensrevier*, 2014, S. 160–171.

Literatur

- Breymayer, Ursula: Geordnete Verhältnisse. Private Erinnerungen im kaiserlichen Reich. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970. Köln 1997, S. 41–52.
- Dommer, Olge; Dückerhoff, Michael: Kunst für das Ruhrrevier – Hermann Kätelhön (1884–1940). Ausstellung des Westfälischen Industriemuseums, Zeche Hannover I/II/IV in Bochum, 31. August bis 26. Oktober 1997. Dortmund 1997.
- Farrenkopf, Michael: Oberberghauptmann Albert Ludwig Serlo und Oberbergamtsdirektor Walter Serlo. Archivische Pflege und wissenschaftliche Erforschung zweier Bergbeamtennachlässe im Bergbau-Archiv Bochum. In: Hoheisel, Peter; Merchel, Michael (Hrsg.): Bibliotheken – Archive – Museen – Sammlungen. Beiträge des 10. Internationalen Symposiums Kulturelles Erbe in Geo- und Montanwissenschaften. Halle (Saale) 2010, S. 24–41.
- ; Ganzelewski, Michael: Das Wissensrevier. 150 Jahre Westfälische Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung. Katalog zur Sonderausstellung. Deutsches Bergbau-Museum Bochum vom 29. Juni 2014 bis 22. Februar 2015. Bochum 2014.
- Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Hamburg 1979.
- Füßl, Wilhelm; Huguenin, Fabienne: Die Botschaft des Porträts. Potenziale des Gemeinschaftsprojekts „DigiPortA“. In: Archivar 67 (2014), S. 392–394.
- Hartung, Olaf: Museen des Industrialismus. Formen bürgerlicher Geschichtskultur am Beispiel des Bayerischen Verkehrsmuseums und des Deutschen Bergbaumuseums. Köln u. a. 2007.
- Hentschel, Philipp: „Die Botschaft des Porträts – Potenziale des Gemeinschaftsprojekts DigiPortA“. Workshop im Deutschen Bergbau-Museum Bochum. In: Forum Geschichtskultur Ruhr 2 (2014), S. 64–66.
- Herz, Rudolf: Gesammelte Fotografien und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv. In: Tenfelde, Klaus (Hrsg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. München 2000, S. 241–267.
- Kaufhold, Enno: Das fotografische Porträt als Spiegel des Gesellschaftlichen. In: Vorsteher-Seiler, Dieter; Quermann, Andreas (Hrsg.): Das Porträt im XX. Jahrhundert. Fotografien aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums. Berlin 2005, S. 10–31.
- Kirch, Lisa: The Changing Face of Science and Technology in the Ehrensaal of the Deutsches Museum, 1903–1955. München 2017 (Deutsches Museum Preprint 13).
- Moitra, Stefan: Das Wissensrevier. 150 Jahre Bergbauforschung und Ausbildung bei der Westfälischen Berggewerkschaftskasse/DMT-Gesellschaft für Lehre und Bildung. Die Geschichte einer Institution. Bochum 2014.
- Pagenstecher, Cord: Private Fotoalben als historische Quelle. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 6 (2009). Göttingen 2010, S. 449–463.
- Parak, Gisela (Hrsg.): Der Freiburger Bergbau um 1900. Arbeit, Alltag und Technik im Spiegel der Fotografie. Münster 2019.
- Stremmel, Ralf: Repräsentationsalben und frühe Fotografie des „Bochumer Vereins für Bergbau und Gussstahlfabrikation“. In: Parak, Gisela (Hrsg.): Bilder aus den Bergwerks- und Hüttenbetrieben. Auftragskontexte fotografischer Repräsentationsalben (1890–1920). Halle (Saale) 2019 (Industriearchäologie 20), S. 117–135.
- Wille, Hans: Hermann Kätelhön. Leben und Werk. Essen 1982.

Ein ganzes Leben in einem Buch. Das Fotoalbum des Malers Conrad Felixmüller

Birgit Jooss

Die Entdeckung eines ungewöhnlichen Fotoalbums

Als LeiterIn eines umfangreichen Archivs ist es unmöglich, jemals alle Archivalien zu Gesicht zu bekommen. Ein Beispiel ist das Deutsche Kunstarchiv, das knapp 3000 laufende Meter umfasst. Vor allem die Bestände, die durch die VorgängerInnen akquiriert wurden, bleiben einem zunächst verborgen, ist man doch in der Regel mit den Neuzugängen beschäftigt. Erst durch externe Anfragen oder wissenschaftliche Projekte entdeckt man Archivalien, die plötzlich in den Fokus der eigenen Aufmerksamkeit rücken, seien es interessante Briefe, Tagebücher, Fotografien oder Konzepte. So passierte es mit dem Fotoalbum des Malers Conrad Felixmüller (1897–1977), das im Zuge des Projekts „DigiPortA – Digitales Porträtarchiv“ ausgehoben und bearbeitet wurde (Abb. 1).¹



Abb. 1 Erste Doppelseite des Fotoalbums von Conrad Felixmüller mit 14 Fotografien
Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, NL Felixmüller, Conrad, IA-10

¹ Für das Projekt DigiPortA wurden aus dem Deutschen Kunstarchiv über 4000 Porträts ausgewählt, darunter auch das Fotoalbum aus dem Nachlass von Conrad Felixmüller. Weitere Fotografien des Bestands wurden nicht berücksichtigt, da sie weniger aussagekräftig waren. Vgl. Blunck/Jooss, *Gesichter*, 2018.

Auf den ersten Blick wirkt es sehr gewöhnlich, denn es ist ein handelsübliches Fotoalbum, das jeder, der in der analogen Welt aufgewachsen ist, aus seiner eigenen Kindheit und Jugend kennt. Ein unscheinbarer, bräunlicher Kunstledereinband beinhaltet kartonierte Blätter, die durch Seidenpapier voneinander getrennt sind. Es hat die Maße $322 \times 303 \times 35$ mm und umfasst auf 61 Seiten insgesamt 218 Fotografien, die auf Vorder- und Rückseite eng aneinander an der jeweils oberen Kante eingeklebt, durchnummeriert und beschriftet sind. Nimmt man die Fotografien an ihrer Unterkante und biegt sie sachte nach oben, so werden kleine, eingeklebte Zettel sichtbar, die sorgfältig mit Schreibmaschine getippte Informationen zu den Dargestellten, dem Zusammenhang, zu Orten oder Datierungen bereithalten (Abb. 2). Bisweilen decken sich die Informationen mit handschriftlichen Notizen auf den Rückseiten der Fotografien, die vermutlich von Londa oder Conrad Felixmüller stammten, bisweilen weichen sie von diesen ab und bei wieder anderen mussten sie neu verfasst werden, da die Rückseite ohne Beschriftungen geblieben war. Das Überraschende an dem Album ist, dass es das gesamte Leben eines Menschen – quasi von der Wiege bis zur Bahre – wie in einem Zeitraffer abbildet, wobei man das Gefühl hat, dass den Lebensabschnitten – mit Ausnahme der Kindheit – mehr oder minder gleich viel Platz eingeräumt wurde. Die Fotos enden auf der letzten Seite kurz vor dem Tod Conrad Felixmüllers 1977, als wäre bekannt gewesen, wann es mit ihm zu Ende gehen würde. Doch wie konnte man ein Album so genau planen? Warum existieren nicht mehrere Alben eines schöpferisch so reichhaltigen Lebens? Warum sind nicht die letzten Seiten – wie sonst üblich – freigeblieben?

Der Maler Conrad Felixmüller

Conrad Felixmüller (Abb. 3) wurde als Conrad Felix Müller 1897 in Dresden geboren. Nachdem er 1911 ein Musikstudium aufgegeben hatte, entschied er sich für die Malerei, schrieb sich im Herbst 1912 als 15-Jähriger an der Kunstakademie in Dresden ein und reüssierte 1914 als Meisterschüler des Malers Carl Bantzer (1857–1941). Druckgrafische Techniken wie Holzschnitt, Kupfer- und Stahlstich sowie Radierung eignete er sich autodidaktisch an. Bereits 1915 machte er sich als freischaffender Künstler selbstständig und konnte bald in renommierten Galerien wie der Galerie Sturm in Berlin (1916) oder der Galerie Hans Goltz in München (1917) ausstellen. Er heiratete 1918 die als Krankenpflegerin ausgebildete Londa von Berg (1896–1979), mit der er zwei Söhne hatte. 1919 wurde er nicht nur Gründungsmitglied, sondern auch Präsident der Dresdner Sezession Gruppe 1919 sowie Mitglied der Novembergruppe. Im selben Jahr trat er der KPD bei. 1934 zog Felixmüller mit seiner Familie nach Berlin-Charlottenburg in ein Haus, das tragischerweise 1941 einem Bombenangriff zum Opfer fiel. 1936 waren rund 40 seiner Werke Teil der nationalsozialistischen Feme-Ausstellung „Entartete Kunst“ in München. Felixmüller wurde aus dem Berliner Künstlerbund ausgeschlossen und seine Bilder wurden aus allen öffentlichen Sammlungen entfernt. Die Nationalsozialisten vernichteten zwischen 1938 und 1939 insgesamt 151 seiner Arbeiten. Nach kurzem Kriegsdienst und sowjetischer Gefangenschaft erhielt Felixmüller 1949 den Ruf zum Professor



Abb. 2 Erste Doppelseite des Fotoalbums von Conrad Felixmüller mit 14 Fotografien, davon eines nach oben geklappt
Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, NL Felixmüller, Conrad, I,A-10

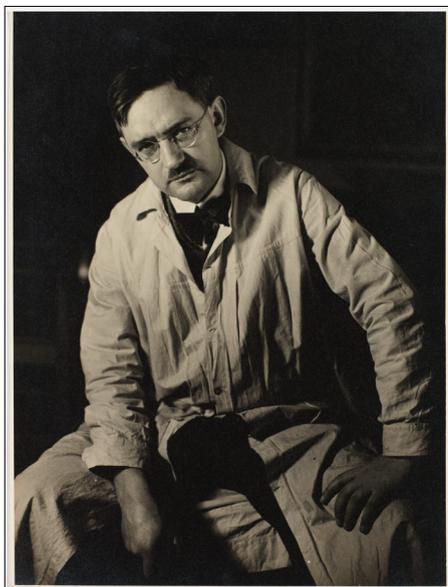


Abb. 3 Conrad Felixmüller, Dresden, 1937
Silbergelatineabzug auf Barytpapier
von Londa Felixmüller, 228 × 171 mm,
aus Felixmüllers Fotoalbum
Deutsches Kunstarchiv im Germanischen
Nationalmuseum, NL Felixmüller, Conrad, I,A-10

an die Pädagogische Fakultät der Universität Halle, wo er bis 1961 lehrte. Nach seiner Emeritierung kehrte er wieder zurück nach Berlin (Ost). 1967 siedelte er nach Berlin-Zehlendorf über, wo er 10 Jahre später, 1977, starb.²

Die Übergabe des Nachlasses an das Deutsche Kunstarchiv

Conrad Felixmüller wurde also beinahe 80 Jahre alt – ein langes Leben für ein einziges Fotoalbum. Um mehr über die Geschichte des Bestandes zu erfahren, konnte der sogenannte „Vorgang“ im Deutschen Kunstarchiv zu Rate gezogen werden, eine Akte, die die Korrespondenz zwischen den jeweiligen MitarbeiterInnen des Deutschen Kunstarchivs (damals „Archiv für Bildende Kunst“) und Felixmüllers Erben enthält. Aus diesen Briefwechseln wird klar, wie dieses ungewöhnliche Fotoalbum entstanden ist.

Im März 1976 – also ein Jahr vor Felixmüllers Tod – besuchte eine Mitarbeiterin des Archivs für Bildende Kunst den Künstler in Berlin-Zehlendorf, um ihn über die Arbeit der Nürnberger Einrichtung zu informieren. Der Künstler zeigte sich sehr aufgeschlossen, seine schriftlichen Unterlagen dem Archiv anzuvertrauen, und bekräftigte dies in einem Brief vom Mai 1976. Nach seinem kurz darauf erfolgten Tod setzte das Archiv den Kontakt mit seiner Witwe und – nach deren Ableben im Februar 1979 – mit ihrem Sohn Titus (1920–2000) fort. Dieser arbeitete als Architekt in Hamburg und fühlte sich von Anfang an verantwortlich für die sorgsame Übergabe des schriftlichen Archivs seines Vaters nach Nürnberg, wie er in seinem Brief vom Februar 1979 an den damaligen Archivleiter Ludwig Veit (1920–1999) bekräftigte:

„Ich selbst habe mich in den letzten Jahren sehr intensiv damit beschäftigt und werde diesen Nachlaß auch künftig verwalten. Aufgrund Ihres Briefes habe ich nun bei der ersten Sichtung und Zusammenstellung die von Ihnen gewünschten Unterlagen aus dem Hause Kösterstraße/Berlin zusammengestellt und werde Ihnen diese nach einer gewissen Ordnung in einigen Monaten zur Verfügung stellen.“³

Anstatt also alle Unterlagen direkt an das Archiv abzugeben, holte er den Nachlass seines Vaters aus Berlin nach Hamburg. Entsprechend schrieb er vierzehn Tage später:

„Auch wenn bei Ihnen die Absicht besteht, die Unterlagen zu katalogisieren, wollen wir Ihnen diese doch einigermaßen geordnet übergeben, was beim Einpacken aus verständlichen Gründen nicht möglich war.“⁴

2 Vgl. Bauer-Friedrich, *Biografie*, 2012.

3 Brief von Titus Felixmüller an Veit, 27.2.1979. In: Vorgang des Deutschen Kunstarchivs.

4 Brief von Titus Felixmüller an Veit, 12.3.1979. In: ebd.

Im Dezember desselben Jahres schickte er eine genaue Auflistung der Dokumente, die er bereits sortiert hatte und bemerkte: „In der Ordnung befindet sich zur Zeit das Fotoarchiv, danach wird die Korrespondenz gesichtet und geordnet.“⁵ Schließlich erreichte 1980 eine erste große Lieferung des Nachlasses das Nürnberger Archiv, auf die noch viele weitere folgen sollten. Der zweite Nachtrag kam ein Jahr später – auch in Hinblick auf eine monografische Ausstellung in der archiveigenen Reihe „Werke und Dokumente“, die Ende des Jahres gezeigt wurde.⁶ Es kamen noch acht Nachlieferungen durch Titus Felixmüller in den Jahren 1984 bis 1998. Nach seinem Tod im Jahr 2000 übersandte dessen Witwe Brigitte (1929–2016) weitere Unterlagen.

Der Bestand von Conrad Felixmüller

Somit verzeichnet der Bestand von Conrad Felixmüller insgesamt 28 Zugangsregister-Nummern, eine ungewöhnlich hohe Zahl an Akzessionen. Mengenmäßig wuchs er schließlich auf stattliche 23 laufende Meter an, die bis zum Jahr 2004 verzeichnet waren.

Der Nachlass ist aber nicht nur besonders umfangreich, auch inhaltlich ist er außerordentlich facettenreich und bietet hervorragendes Quellenmaterial für alle ForscherInnen, die über den deutschen Expressionismus, die Dresdner Sezession Gruppe 1919 oder die deutsche Nachkriegszeit arbeiten. Er enthält zahlreiche persönliche Unterlagen, autobiografische Aufzeichnungen, Notizbücher, handschriftliche Werkverzeichnisse, Aufsatzmanuskripte, Veröffentlichungen, Werkreproduktionen, Skizzen und Skizzenhefte, Fotografien,⁷ Zeitungsartikel, Ausstellungsunterlagen, Kataloge zu Auktionen und Verkäufen, eine vielfältige Korrespondenz bis hin zu einer großen Anzahl an originalen Holzdruckstöcken. Zwar kann heute nicht mehr mit Gewissheit nachvollzogen werden, inwieweit Titus Felixmüller Unterlagen aus dem Nachlass ganz zurückgehalten oder teilweise Dokumente aus Einzelmappen entfernt hat, doch liegt die Vermutung nahe, dass dem so war. Warum sonst hätte er die vielen Abgaben in so viele einzelne Tranchen aufgeteilt und nicht den Nachlass als Ganzes abgegeben? Es ist offensichtlich, dass er ungerne die Kontrolle bei der Ablieferung des Nachlasses seines Vaters verlieren wollte.

Gerade angesichts des großen Umfangs des Bestands verwundert es umso mehr, warum nur ein einziges Fotoalbum vorhanden ist, das dennoch das ganze Leben des Künstlers widerspiegelt. Aufgeklärt wird dieser Umstand in der Korrespondenz zwischen Titus Felixmüller und dem Archiv. Anfang des Jahres 1981 schrieb er:

5 Brief von Titus Felixmüller an Frenzel, 27.12.1979. In: ebd.

6 Die Ausstellung, kuratiert von Claus Pese, fand im Germanischen Nationalmuseum vom 3.12.1981 bis zum 31.1.1982 statt. Es war die Nummer 4 in der Reihe „Werke und Dokumente“.

7 Später lieferte die Familie noch einige Fotografien. 128 private Aufnahmen, von Ausstellungen und bei der Arbeit, finden sich im Nachlass unter den Signaturen: DKA, NL Felixmüller, Conrad, I, A-10b und I, B-13. 1.775 Werkfotos liegen unter der Signatur: DKA, NL Felixmüller, Conrad, I, B-246. Freundliche Auskunft von Melanie Haase und Matthias Nuding, 4.5.2018.

„Ich habe zwischen Weihnachten und Neujahr die privaten Fotos geordnet und diese in ein großes Album eingeklebt, jedes Foto hat eine Beschreibung erhalten, so daß damit auch der Nachlaß Conrad Felixmüller ergänzt ist. Sie erhalten dieses Album zusammen mit den zwischenzeitlich noch erschienenen Büchern, einigen Rezensionen, Zeitschriften und den restlichen Holzstöcken sowie einer Anzahl von Druckplatten für Radierungen, Kupferstiche und Stahlstiche.“⁸

Das Album wurde also eigens für den Bestand im Nürnberger Archiv angelegt. Titus Felixmüller hatte aus einer Sammlung loser Fotografien eine Auswahl getroffen und zusammengestellt. Um diese aber nicht ungeordnet zu übergeben, klebte er sie platzsparend, dicht an dicht in das Album ein. Mit dem Vorgehen wollte er ohne Zweifel der Gefährdung und/oder dem eventuellen Verlust dieser wertvollen Erinnerungsobjekte vorbeugen, da die Fotografien in einem Fotobuch besser geschützt waren. Darüber hinaus fügte er jedem Foto eine Beschriftung bei, so dass die einzelnen Aufnahmen inhaltlich auch für nachfolgende Generationen hervorragend erschlossen sind. Das unterscheidet dieses Album von vielen anderen Fotoalben, deren Beschriftungen fast immer weniger vollständig und exakt sind.

Das Fotoalbum von Conrad Felixmüller

Das Ergebnis der Arbeit von Titus Felixmüller ist eine aufschlussreiche und inspirierende Kombination von Bildern aus dem familiären, gesellschaftlichen wie professionellen Leben seines Vaters (Abb. 1), die einen facettenreichen Überblick über das Leben eines Künstlers bietet. Neben den Familienfotos, die das Leben des Ehepaars Felixmüller mit den beiden Söhnen widerspiegeln, gibt es Freundschaftsbilder, etwa mit seinem weitaus bekannteren Malerkollegen Otto Dix (1891–1969) (Abb. 4) oder dem Komponisten Bernhard Bosseljon (1893–1977),⁹ Aufnahmen von gesellschaftlichen Ereignissen – so etwa von dem Gründungsfest der Künstlergruppe Dresdner Sezession 1919¹⁰ – sowie Atelierbilder, die ihn entweder alleine bei der Arbeit oder gemeinsam mit seiner Frau, die ihm als Aktmodell Pose stand, zeigen (Abb. 5). Obwohl die Aufnahmen bis in die Mitte der 1970er Jahre reichen, handelt es sich fast nur um Schwarz-Weiß-Fotografien. Farbabzüge sind nur ausnahmsweise überliefert.

8 Brief von Titus Felixmüller an Frenzel, 8.1.1981. In: Vorgang des Deutschen Kunstarchivs.

9 DKA, NL Felixmüller, Conrad, I,A-10 (59); <http://www.digiporta.net/index.php?id=718061418> (6.6.2020).

10 Ebd., I,A-10 (33); <http://www.digiporta.net/index.php?id=213596348> (6.6.2020).

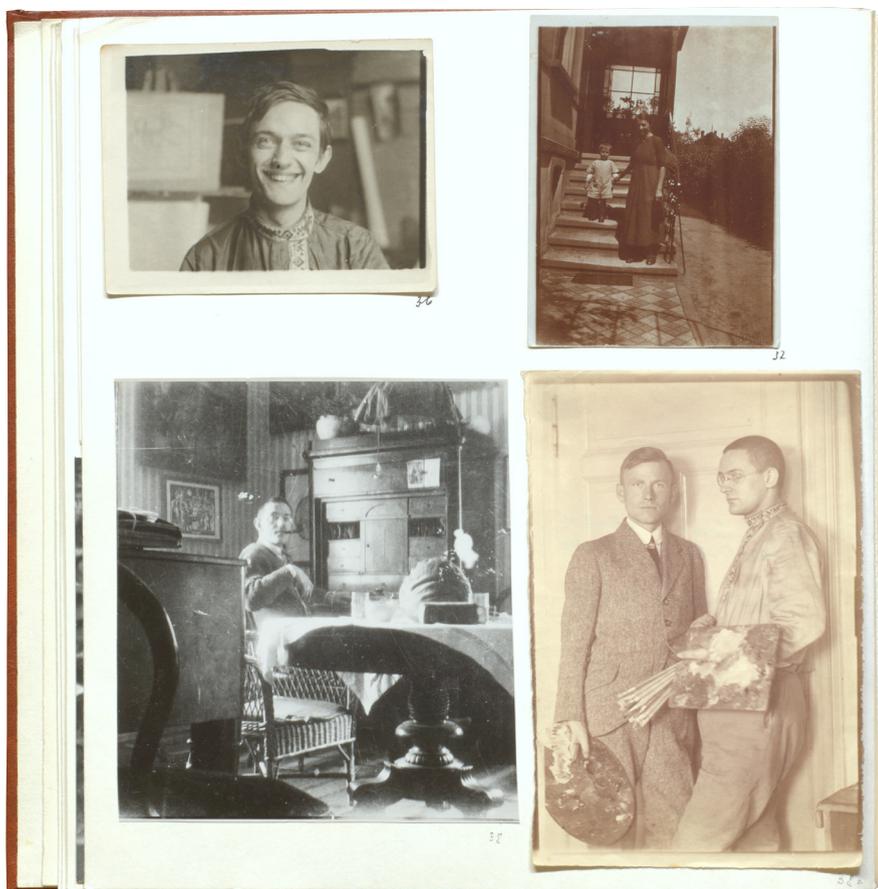


Abb. 4 Linke Seite der fünften Doppelseite des Fotoalbums von Conrad Felixmüller, u. a. mit der Aufnahme von Dore Bartcky „Otto Dix und Conrad Felixmüller“, 1921 Deutsches Kunstarhiv im Germanischen Nationalmuseum, NL Felixmüller, Conrad, I, A-10



Abb. 5 Londa und Conrad Felixmüller, 1932
Silbergelatineabzug auf Barytpapier von einem unbekanntem
Fotografen, 174 × 87 mm, aus Felixmüllers Fotoalbum
Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum,
NL Felixmüller, Conrad, I,A-10

Interessanterweise enthält es – neben den privaten Fotografien – auch einige Aufnahmen aus professioneller Hand. Der berühmteste Berufsfotograf, der im Album vertreten ist, ist sicherlich der Dresdner Hugo Erfurth (1874–1948), der im Hochzeitsjahr 1918 ein schönes Doppelporträt von Conrad und seiner Frau Londa fertigte (Abb. 6). Es zeigt die beiden vor hellem Hintergrund in festlicher Kleidung, wie sie selbstbewusst in die Kamera blicken – vermutlich aufgenommen im Studio des Fotografen.

Titus Felixmüller kombinierte die Bilder ungeachtet ihres Entstehungszusammenhangs, so dass größere Fotos neben kleineren, repräsentative Profifotos neben schnappschussartigen Amateurfotos, Bilder privaten Charakters neben Aufnahmen beruflichen Inhalts stehen. Nur wenige Seiten hat er zu Sinneinheiten zusammengestellt, die meisten bieten vielmehr eine charmante stilistische wie inhaltliche Inkohärenz.



Abb. 6 Londa und Conrad Felixmüller, 1918
Albuminpapierabzug auf Papier von Hugo Erfurth, 163 × 225 mm,
aus Felixmüllers Fotoalbum
Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum,
NL Felixmüller, Conrad, I,A-10

Die Auswahl für die Nachwelt

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach den Kriterien seiner Auswahl. Welche Fotos sah er für das Archiv vor und welche ließ er beiseite?

Das Album ist keine autobiografische Quelle des Malers, denn die Zusammenstellung folgte posthum dem Blick seines Sohnes. Es ist somit dessen Erinnerung an seinen Vater beziehungsweise die Erinnerung, die er der Nachwelt vermitteln wollte. Eine andere Person hätte die Auswahl sicherlich anders getroffen. Daher müssen sich nachfolgende Forschergenerationen stets bewusst machen, dass ein solches Album zwar zunächst ein Instrument gegen das Vergessen ist, auf der anderen Seite aber – bewusst oder unbewusst – unseren Blick stark lenkt und vorstrukturiert. Die Narration weist selbstredend Lücken und Verschiebungen auf und folgt den Vorstellungen desjenigen, der das Fotoalbum konzipiert hat. In diesem Fall muss als „Urheber“ also Titus Felixmüller genannt werden, der es nicht – wie sonst üblich – als privates Album für die Familie zusammengestellt, sondern als ein Dokument für eine breite Öffentlichkeit geplant hat. Auch die Beschriftung ist Teil dieser Urheberschaft. Er entschied sich für die mit Schreibmaschine geschriebenen Zettel, die sich fast immer verdeckt unter den Fotografien befinden (wenige kleben unterhalb der Fotografien), und schuf so eine spezielle Text-Bild-Beziehung, die allerdings für den Betrachter nur zu Tage tritt, wenn er die Fotografien am unteren Bildrand nach oben anhebt.

Der Vorteil für die Forschung ist, dass durch seine penible Vorsortierung die zeitliche Einordnung der einzelnen Bilder leichtfällt, dass Orte des Geschehens bestimmbar werden und vor allem die abgebildeten Personen identifiziert werden können. Die Kommentare ersetzen mündliche Erläuterungen, die der Betrachter in der Regel erhält, wenn er mit einem Familienangehörigen gemeinsam durch ein privates Fotoalbum blättert, das ohne dessen Erklärungen kryptisch, ja uninteressant bliebe.

Der Nachteil ist, dass durch den Vorgang des Einklebens wichtige Informationen verloren gingen. Denn viele der Fotos waren ursprünglich – vermutlich durch Londa oder Conrad Felixmüller – rückseitig handschriftlich beschriftet, so dass durch die Montage nunmehr der genaue Wortlaut im Nachhinein nicht mehr entzifferbar ist oder nur, indem man die Fotos wieder herauslöst oder sie anhebt, auf die Gefahr hin, Schäden zu verursachen (Abb. 2). Vor allem die Urheber der Fotografien, die Titus Felixmüller ganz offenbar unwichtig waren, können so vielfach nicht mehr ohne Weiteres bestimmt werden. Ein Beispiel sei genannt: Das schöne, häufig reproduzierte Freundschaftsportrait von Dix und Felixmüller konnte in der Vergangenheit nie einem Fotografen zugeordnet werden. Erst durch die Recherchen für das DigiPortA-Projekt stellte sich heraus, dass die Leipziger Fotografin Dore Bartcky, von der heute kaum mehr etwas bekannt ist, die Aufnahme gemacht hatte (Abb. 4). Denn die rückseitige Aufschrift lautet: „Felixmüller mit Palette, Dix mit Palette 1921 Aufnahme Dore Bartcky Sommer 21?“. Hinzu kommt – aber das trifft auf alle Alben zu, die nicht mit der Einstecktechnik mittels Fotoecken arbeiten –, dass die Bilder durch den verwendeten Klebstoff mittelfristig Schaden nehmen.

Das Fotoalbum als memorialer Speicher

Die meisten Fotoalben wurden im vordigitalen Zeitalter in der Regel zu Lebzeiten für private Zwecke angelegt. Sie hatten das Ziel, Bilder der eigenen, individuellen Lebensgeschichte in der Familie wach zu halten, also dem Verlust von Wissen von nachfolgenden Generationen vorzubeugen. So lassen sie sich als memoriale Speichermöglichkeiten von Fotografien benennen, ein Archiv zur Geschichte der eigenen Familie.

Fotoalben verbreiteten sich in der privaten bürgerlichen Welt vor allem seit den 1860er Jahren und basierten zunächst auf Aufnahmen von Berufsfotografen. Aufwändig gestaltet enthielten sie auf (Schmuck-)Karton aufgezoogene Fotografien, die in vorgegebene Fächer eines Albums eingeschoben wurden. Mit Zunahme der Amateurfotografie seit etwa 1890 erfuhren die Alben einen Wandel, indem der ursprüngliche Repräsentationszweck zurückging und sie immer mehr zum individuell-biografischen Dokument des eigenen Lebens wurden. Sie enthielten nunmehr zunehmend private Aufnahmen und fanden ihren Platz eher in Schubladen als auf dem „Coffeetable“. Ab den 1950er Jahren wandelten sich die Familionalben immer stärker zu Reisealben, seit den 1970er und 1980er Jahren waren sie schließlich im Niedergang begriffen: Je mehr fotografiert wurde, desto weniger Zeit nahm man sich zum Sortieren, Einkleben und Beschriften. Dia-Sammlungen ersetzen häufig die Fotoalben.¹¹

Relativ spät, erst in den 1970er Jahren, setzte die Forschung zum Phänomen „Fotoalbum“ ein¹² – parallel zur Blüte des künstlerisch gestalteten Fotobuchs.¹³ In beiden Fällen trat das Interesse für das komponierte Werk aus dem Schatten des museal präsentierbaren Einzelfotos. Das Album und das Fotobuch erwiesen sich immer deutlicher als ein eigenständiges Ausdrucksmittel, das den Qualitäten des Mediums Fotografie in besonderem Maß gerecht wurde, denn die Komposition von Serien und Sequenzen, die Verbindung von Bild und Text, grafische Gestaltung oder Fragen nach der Qualität waren entscheidende Faktoren für die Lektüre und das Verständnis fotografischer Arbeiten. Dennoch blieben Fotoalben in der wissenschaftlichen Forschung weitgehend ein Randthema. Noch 2009 stellte Cord Pagenstecher fest, dass sie zwar den wohl umfangreichsten Quellenfundus zur Bildgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts darstellen, dass sie aber von der professionellen Historiografie wenig beachtet seien. Gerade die unpublizierte Amateur- und Knipsperfotografie, die meist die Fotoalben füllen, würden immer noch mit Skepsis betrachtet.¹⁴ 2013 folgte schließlich ein großer Sammelband

11 Vgl. Pagenstecher, *Fotoalben*, 2010, S. 450–452.

12 Vgl. Maas, *Photoalbum*, 1975; Maas, *Jahre*, 1977; Stehen, *Fotoalbum*, 1983; Bickenbach, *Fotoalbum*, 2001. Zu den frühen Fotoalben vgl. Hofmann, *Bilder*, 2013.

13 Ein Fotobuch ist ein in sich geschlossenes Werk. Druck- und Papierqualität, Bindung, Umschlag, Anordnung der Seiten, Format, etc. müssen dem Inhalt entsprechen. Fotobücher können Bildbände, Monografien, Kataloge, Künstlerbücher oder umfangreiche Reportagen sein, die auf dem Einklang von Fotografie und Text basieren. Zur Geschichte des Fotobuchs vgl. Dogramaci, *Fotobuch*, 2015.

14 Vgl. Pagenstecher, *Fotoalben*, S. 449. Zur „Knipsperfotografie“ s. Starl, *Knipsper*, 1995.

zum Thema „Album“, der sich „albenhaften Verfahren“ in Wissenschaft und Kunst aus der Perspektive von Literatur, Philosophie und Medienästhetik widmete. Das Album wird hier vielmehr dem Buch gegenübergestellt:

„Beide Formen, das kompakte, auf Essenz und Summe des Wissens konzentrierte durchkonstruierte und wohldurchdachte Buch und das desorganisierte, splitternde, pluralistische, aus einer Masse von Notizen und einzelnen Gedanken zusammengesetzte Album, existieren nicht unabhängig voneinander. Sie bleiben als die zwei Terme einer Wahl in einer spannungsreichen Dialektik aufeinander bezogen.“¹⁵

Das Fotoalbum von Conrad Felixmüller ist ein gutes Beispiel für einen hervorragenden Quellenfundus für die Kunstgeschichte. Für das Forschungsprojekt „DigiPortA – Das digitale Porträtarchiv“ ließen sich zahlreiche, geeignete Vorlagen zur Digitalisierung finden, die die festgelegten Kriterien erfüllten und erfreulich genau beschriftet und datiert waren, so dass verlässliche Metadaten erfasst werden konnten. Viele Fotos aus dem Album lassen sich heute mühelos am eigenen Bildschirm betrachten, so dass das Leben des Künstlers einen weiteren Schritt getan hat: vom lokalen Archiv in die digitale Welt des Internets.

Das Album in der digitalen Welt

Erfreulich und aus heutiger Sicht vielleicht sogar erstaunlich ist, dass ein singuläres Album, wie der vorliegende Band zu Conrad Felixmüller, mit 218 Einzelaufnahmen tatsächlich einen guten Überblick über das Leben des Malers bietet. Gerade hier trifft Günther Grass' Vergleich mit einem Roman sehr gut zu: „Was auf dieser Welt, welcher Roman hätte die epische Breite eines Fotoalbums?“¹⁶ 218 Fotografien – eine solche Anzahl entsteht im Zeitalter der digitalen Fotografie oft in wenigen Stunden, wobei jede Winzigkeit des eigenen Lebens fotografisch dokumentiert wird. Die Aufnahmen wandern in Plattformen wie Facebook, Flickr oder Instagram, sie bilden sich in individuellen Blogs ab, sie werden in Clouds zusammengetragen und stehen dort in nicht mehr zu überblickenden Alben einer virtuellen Öffentlichkeit zur Verfügung. Sie werden nicht mehr von wenigen Personen, die sich gemeinsam und gleichzeitig über ein Fotobuch beugen, darin blättern und sich austauschen, sondern von Scharen sogenannter Freunde überall und jederzeit via Internet rezipiert. Das Fotoalbum in der digitalen Welt wird zum Netzwerkmedium. Dabei erweist es sich als Darstellungsformat, das alle anderen medialen und kulturellen Formen integrieren, repräsentieren und symbolisch verarbeiten kann und so gänzlich neue Zwecke erfüllt.¹⁷

¹⁵ Kramer/Pelz, *Album*, 2013, S. 9.

¹⁶ Grass, *Blechtrommel*, 1959, S. 53.

¹⁷ Vgl. Neumann-Braun/Walser, *Freundschaftsnetzwerke*, 2013.

Literatur

- Bauer-Friedrich, Thomas: Biografie. In: Mössinger, Ingrid; Bauer-Friedrich, Thomas (Hrsg.): Conrad Felixmüller. Zwischen Kunst und Politik. Ausst. Kat. Kunstsammlung Chemnitz – Museum Gunzenhauser. Köln 2012, S. 8–15.
- Bickenbach, Matthias: Fotoalbum. In: Pethes, Nicolas; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 177–178.
- Blunck, Lars; Jooss, Birgit (Hrsg.): Die Gesichter der Kunst. Beiträge der Tagung im Germanischen Nationalmuseum, 11. und 12. Juni 2015. Nürnberg 2018.
- Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren. Köln 2015.
- Grass, Günter: Die Blechtrommel. Darmstadt, Neuwied 1959.
- Hofmann, Katja: Noble Bilder. Das Fotoalbum in der Mediengeschichte des Bürgertums. In: Schmitz, Walter (Hrsg.): 3. Adel in Schlesien und Mitteleuropa. Berlin 2013, S. 489–506.
- Kramer, Anke; Pelz, Annegret (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Göttingen 2013.
- Maas, Ellen (Bearb.): Das Photoalbum 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausst. Kat. Münchner Stadtmuseum. München 1975.
- : Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern. Köln 1977.
- Neumann-Braun, Klaus; Walser, Rahel: Freundschaftsnetzwerke und die Welt ihrer Fotoalben – gestern und heute. In: Trültzsch-Wijnen, Christine; Trültzsch, Sascha; Ortner, Christina (Hrsg.): Medienwelten im Wandel. Kommunikationswissenschaftliche Positionen, Perspektiven und Konsequenzen. Wiesbaden 2013, S. 151–166.
- Pagenstecher, Cord: Private Fotoalben als historische Quelle. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 6 (2009). Göttingen 2010, S. 449–463.
- Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. Ausst. Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. München u. a. 1995.
- Steen, Jürgen: Fotoalbum und Lebensgeschichte. In: Fotogeschichte 3 (1983), H. 10, S. 55–56.

Architektur ohne Architekten? Biografische Spurensicherung, Netzwerk- und Generationenforschung zu DDR-Planern

Harald Engler

Digitale Erschließungsprojekte in Archiven sollen neben den originären archivischen Interessen der schnelleren und besseren Erschließung sowie der Bestandsschonung in erster Linie dazu dienen, der Forschung möglichst innovative und bis dahin nicht realisierbare Potenziale der historischen Analyse bereitzustellen. In diesem Beitrag wird ein Teilprojekt aus dem DigiPortA-Verbund des Arbeitskreises Archive der Leibniz-Gemeinschaft vorgestellt, in dem dieses ambitionierte Ziel für die biografische Forschung auf dem Feld der Planungs- und Architekturgeschichte realisiert wurde. Die Historische Forschungsstelle des Leibniz-Instituts für Raumbezogene Sozialforschung (IRS) in Erkner bei Berlin digitalisierte im Rahmen des DigiPortA-Projekts ihren unikalen Bestand der Aufnahmeanträge für den Bund der Architekten (BdA) der DDR. Aus kunsthistorischer Perspektive bieten diese Anträge zwar nur Porträts von PlanerInnen in „Passfoto-Qualität“, doch kann mit diesem Porträtbestand aufgrund der nahezu vollständigen Abdeckung aller DDR-PlanerInnen und -ArchitektInnen sowie der aufschlussreichen Informationen, welche die Antragsformulare liefern, ein neuer Informationspool kreiert werden, der spannende und innovative Forschungspotenziale auf dem Gebiet der DDR-Planungs- und Architekturgeschichte verspricht.

Auf den folgenden Seiten sollen neben einer kurzen Vorstellung der Wissenschaftlichen Sammlungen des IRS, des Bestands der BdA-Aufnahmeanträge sowie der Beweggründe, die Datenbank aufzubauen, vor allem die Forschungspotenziale der Datenbank präsentiert werden. Zunächst wird die forschungsorientierte Zielrichtung des Projekts insgesamt vorgestellt, die einen besonderen Akzent der Historischen Forschungsstelle des IRS auf dem Gebiet der biografischen Forschung beleuchtet. Nach einer Beschreibung der erfassten Daten aus den Aufnahmeanträgen wird die Erläuterung der damit verbundenen Forschungsressourcen sowie denkbarer Anwendungsbeispiele vornehmlich auf den Feldern der geschichtswissenschaftlichen Netzwerk- und der Generationenforschung im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Im Fazit werden die Möglichkeiten, Grenzen und Probleme der DigiPortA-Datenbank des IRS für die historische Forschung zur DDR-Biografik abschließend bewertet und forschungsstrategisch kontextualisiert.

Wissenschaftliche Sammlungen und DigiPortA-Bestand im IRS

Die Wissenschaftlichen Sammlungen zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR bilden das profilierteste Spezialarchiv zur Architekturgeschichte der DDR in Deutschland.¹ Als

¹ Vgl. zu den Wissenschaftlichen Sammlungen: <https://leibniz-irs.de/forschungsinfrastruktur/wissenschaftliche-sammlungen/> sowie <http://ddr-planungsgeschichte.de/> (12.12.2016); zur Bedeutung des Archivs s. Engler, *Sammlungen*, 2011.

Bestandteil der Historischen Forschungsstelle, eine von fünf Forschungsabteilungen des IRS,² werden in diesem Archiv wichtige und zumeist nur hier in Erkner bei Berlin zu findende Dokumente aufbewahrt, kontinuierlich weiter akquiriert und für die Forschung aufbereitet. Zu den wichtigsten Beständen gehören dabei die Dokumentation aller Neubaugebiete in der DDR, der städtebaulichen Wettbewerbe in allen großen DDR-Städten, mehr als 100 Vor- und Nachlässe wichtiger DDR-PlanerInnen und ArchitektInnen, ein umfangreiches Fotoarchiv mit über 100 000 Abbildungen zur Architektur sowie weitere wichtige Dokumente zur Planungsgeschichte der DDR.³ Hervorgegangen sind die Wissenschaftlichen Sammlungen aus den Arbeitsmaterialien des Instituts für Städtebau und Architektur (ISA), das eines der wichtigsten Institute der Bauakademie der DDR bildete, die als zentrale Forschungs- und Gelehrteneinrichtung auf dem Gebiet von Architektur und Planung fungierte.⁴ Im ISA selbst wurden sowohl regionale und lokale Planungs- und Bauvorhaben wie Neubaugebiete oder Generalbebauungspläne hinsichtlich der Einhaltung der jeweils vorgegebenen Parameter begutachtet als auch wurde in diesem Institut Grundlagenforschung zu verschiedenen Themenbereichen der Planung betrieben.⁵

Einen der wichtigsten Bestände der Wissenschaftlichen Sammlungen bilden die Aufnahmeanträge in den Bund der Architekten (BdA) der DDR.⁶ Der bereits im Kaiserreich 1903 in Frankfurt am Main gegründete Bund Deutscher Architekten wurde in der DDR mit einer Neukonstituierung 1952 als eigenständige Körperschaft zunächst als „Bund Deutscher Architekten“ fortgeführt, ehe er 1971 in „Bund der Architekten der DDR“ umbenannt wurde.⁷ Nach der Auflösung des BdA der DDR Ende 1990 wurden die Unterlagen des Bundessekretariats in Absprache mit dem westdeutschen BdA vom letzten Sekretär Hubert Scholz dem ISA übergeben und gelangten somit in die Wissenschaftlichen Sammlungen in Erkner⁸ (Abb. 1).

Der BdA fungierte in der DDR als Fachverband und Lobbyeinrichtung für die ArchitektInnen und PlanerInnen, hatte aber zugleich aus Sicht von Staat und Partei die Auf-

2 Zur Historischen Forschungsstelle des IRS s. <https://leibniz-irs.de/forschung/forschungsabteilungen/historische-forschungsstelle/> (12.11.2016).

3 Die Beständeübersicht ist im Internet unter <http://ddr-planungsgeschichte.de/bestaendeuebersicht/> (21.11.2016), und in gedruckter Form verfügbar: Bernhardt, *Sammlungen*, 2012.

4 Vgl. Herbst/Ranke/Winkler, *DDR*, 1994, Bd. 1, S. 85–89; Brandt, *Abwicklung*, 2003; Engler, *System*, 2012, S. 79f.

5 Vgl. Bernhardt, *Sammlungen*, 2012, S. 19–31, hier v. a. S. 19; Bundesarchiv Berlin, Beständeübersicht, DH 2 Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur: www.argus.bstu.bundesarchiv.de/dh2/index.htm?kid=9BBBBA4D059947FFA9727CFC9F7844B2 (12.11.2016).

6 Wissenschaftliche Sammlungen des IRS (künftig: WS/IRS), Bestand D_2; Bernhardt, *Sammlungen*, 2012, S. 33f.

7 Vgl. Gaber, *Entwicklung*, 1966; *architekt*, 2003; Bräuer, *Instrument*, 2013; Herbst/Ranke/Winkler, *DDR*, 1994, S. 139–141; Betker, *Einsicht*, 2005, v. a. S. 357–373; Engler, *System*, 2012, S. 81; Zervosen, *Architekten*, 2016, v. a. S. 94–97, 123–136.

8 Die Online-Beständeübersicht der Wissenschaftlichen Sammlungen des IRS ist abzurufen unter www.irs-net.de/profil/wissenschaftliche-sammlungen/Onlinefindbuecher/Bestand/index.htm (15.11.2016).



Abb. 1 Sitzung des BdA der DDR in der Volkskammer im Palast der Republik in Ost-Berlin 1987. Über dem Redner im Bild Bauminister Wolfgang Junker (links) und das für das Bauwesen zuständige Politbüro-Mitglied Günter Mittag (rechts)
IRS/Wissenschaftliche Sammlungen, Fotoarchiv



Abb. 2 Titelbild der Zeitschrift „Architektur der DDR“ mit der Ausgabe zum 40-jährigen Jubiläum der DDR im September 1989
IRS/Wissenschaftliche Sammlungen, Zeitschriftenbestand

gabe eines Kontroll- und Steuerungsorgans für die jeweils geltende Architekturdoktrin. Für die PlanerInnen selbst war er zunächst der Fachverband für alle ArchitektInnen, LandschaftsplanerInnen, StädtebauerInnen, Stadt- und RegionalplanerInnen sowie DenkmalschützerInnen. Organisiert war er in Bezirks-, Kreis- und Betriebsgruppen. Die Mitglieder nutzten den Bund für ihre Netzwerkaktivitäten und profitierten auch von den zahlreichen fachlichen Weiterbildungsveranstaltungen, die diese Berufsorganisation vor allem in ihren regionalen und lokalen Einrichtungen anbot. Zusammen mit der Bauakademie gab der Bund die wichtigste Fachzeitschrift der DDR auf diesem Gebiet heraus, die „Architektur der DDR“.⁹ Zwar waren nicht alle ArchitektInnen der DDR Mitglied im BdA, doch gehörte ein großer Teil von ihnen und vor allem die wichtigen Vertreter dieser Standesorganisation an. Deshalb bildet der Bestand im IRS von insgesamt 7576 Antragsformularen cum grano salis ein Gesamtverzeichnis der wichtigsten ArchitektInnen und PlanerInnen der DDR ab – eine einmalige Sammlung, die es in dieser Form für die Bundesrepublik schon allein wegen des regionalen Prinzips der Organisation im Westen Deutschlands nicht gibt¹⁰ (Abb. 2).

Forschungspotenziale der Datenbank

Die Gründe für die Beteiligung des IRS am Projekt DigiPortA lagen zunächst in den wichtigen Netzwerkaktivitäten innerhalb der Leibniz-Gemeinschaft und insbesondere in dessen gut organisierten und funktionierenden „Arbeitskreis Archive“.¹¹ Der Aufbau der Datenbank zu den DDR-PlanerInnen im Rahmen des Projekts DigiPortA bot eine geeignete Möglichkeit, mit Hilfe von Drittmitteln die Erschließung eines singulären Bestands und seine öffentliche Präsentation voranzutreiben. Die Motive für den Aufbau aus Sicht der Forschung liegen in den Potenzialen, die eine solche Ressource für die historische, planungs- und architekturgeschichtliche Forschung bietet und verweisen damit auf einen der „Hot Spots“ der Diskussion über die Bedeutung digitaler Quellen an der Schnittstelle von Forschung und Archiv.¹² Die Zusammenführung von verschiedenen biografischen Detailinformationen zu ArchitektInnen und PlanerInnen auf der Basis eines standardisierten Formulars in einem digitalen technischen System der Datenverwaltung, das öffentlich zugänglich und durch verschiedene Filter- und Suchfunktionen leicht systematisch nach ausgewählten Forschungsfragen durchsuchbar ist, eröffnet eine neue Qualität der Recherchemöglichkeiten für ForscherInnen, die ohne diese Datenbank nur sehr mühsam oder gar nicht gegeben ist. Der Bestand der BdA-Aufnahmeanträge liefert

⁹ Die Zeitschrift erschien unter dem Titel „Deutsche Architektur“ (1952–1974) bzw. „Architektur der DDR“ (1974–1990); zum Hintergrund Flierl, *Anspruchsvoll*, 1999; Engler, *System*, 2012, S. 83.

¹⁰ Der Bund Deutscher Architekten umfasst für die gesamte Bundesrepublik gegenwärtig insgesamt etwa 5000 Mitglieder; <http://bda-bund.de/aboutpage/ueber-den-bda/> (12.10.2016).

¹¹ Farrenkopf, *Arbeitskreis*, 2009, v. a. S. 2–7; Füßl/Farrenkopf/Reimers, *Kultur*, 2018, S. 10–17.

¹² Vgl. Bischoff, *Archive*, 2016, Abschnitt 3 („Perspektiven – Fazit“); Koller, *Geschichte*, 2016, v. a. S. 43–49.

zu nahezu allen und vor allem gerade auch zu den unbekannteren DDR-ArchitektInnen die zumeist einzigen und durch die digitale Präsentation schnell zugänglichen biografischen Grundinformationen. Das Datenbanksystem bietet im Rahmen einer Forschungsinstitution außerdem eine gewisse Gewähr für eine Nachhaltigkeit des Systems sowie die öffentliche und kostenlose Zugänglichkeit zu den personenbezogenen Grunddaten der PlanerInnen und ArchitektInnen. Zudem wird durch die Recherchierbarkeit der Datenbank im Internet ein größerer Nutzerkreis auf diesen Bestand der BdA-Aufnahmeanträge aufmerksam gemacht, womit die Planungsgeschichtsforschung zur DDR um die Biografien der ProtagonistInnen erweitert wird.

Eine weitere wissenschaftliche Motivation, die Datenbank aufzubauen, speiste sich aus der Absicht, über die Porträtfotografien den ArchitektInnen und PlanerInnen der DDR im wörtlichen Sinn ein Gesicht zu geben. Dies erscheint umso notwendiger, als ostdeutsche ArchitektInnen bereits zu DDR-Zeiten eher marginalisiert und kaum bekannt waren. Nach der Wende wurde vielfach angezweifelt, dass es nennenswerte Architektur und ArchitektInnen in der DDR gegeben habe.¹³ In dieser Weise gehört die Beteiligung am DigiPortA-Projekt zu einer Profilstrecke der Historischen Forschungsstelle des IRS, die sich bereits seit zwanzig Jahren in verschiedenen Formen und Publikationen der biografischen Erforschung von PlanerInnen und ArchitektInnen der DDR widmet.¹⁴

Die Aufnahmeanträge in den Bund der Architekten der DDR sind eine interessante biografische Massenquelle zu einer öffentlichen Institution der DDR. Der Antrag war das offizielle Dokument, mit dem jeder Planer/jede Planerin und jeder Architekt/jede Architektin um seinen/ihren Eintritt in diese fachliche Interessengemeinschaft nachsuchte. Die ersten Aufnahmen datieren aus dem Jahr 1952, die letzten Eintrittsdokumente in den Bund wurden 1990 unterschrieben. In der Regel stellte jedes BdA-Mitglied einen Antrag, zumeist sind allerdings zwei Antragsformulare vorhanden, weil Anfang der 1970er Jahre offensichtlich wegen der Umbenennung des Bundes in „Bund der Architekten der DDR“ neue Formulare für die bereits beigetretenen Mitglieder des Bundes ausgefüllt werden mussten. Die Aufnahmeanträge geben in ihrer originalen Papierform auf insgesamt vier DIN-A4-Seiten Auskunft über 18 (ab 1971 auf 17 reduziert) jeweils noch weiter untergliederte Einzelpunkte, wobei aus verschiedenen Gründen nicht immer alle Rubriken ausgefüllt wurden. Davon wurden insgesamt elf Einzelinformationen in die Erfassungsmaske des hauseigenen Systems FAUST aufgenommen, die anschließend mit den Vorgaben des Projekts DigiPortA gemappt wurden; von diesen sind sieben Felder in der Online-Version recherchierbar. Die ursprüngliche Absicht, alle ermittelten biografischen Informationen zu den BdA-Mitgliedern der DDR öffentlich zugänglich zu machen, musste letztlich restriktiv gehandhabt werden. Das Grundrecht auf informatio-

¹³ Vgl. das Titelblatt der renommierten Architekturzeitschrift Arch+ mit dem vielsagenden Titel „Architektur ohne Architekten“ in Heft 103 (1990).

¹⁴ Vgl. Barth/Topfstedt, *Baukünstler*, 2000; Flierl, *Stadtplaner*, 2007; Engler, *Stallknecht*, 2014.

nelle Selbstbestimmung wie auch die übrigen Ausprägungen des allgemeinen Persönlichkeitsrechts der betroffenen PlanerInnen und ArchitektInnen, von denen ein Großteil noch lebt, wogen stärker als das wissenschaftliche Interesse an einer möglichst breiten Information zu dieser historischen Berufsgruppe.¹⁵ Dementsprechend können im Online-Portal von DigiPortA nur 1733 von insgesamt 7576 Anträgen präsentiert werden, also rund 23 Prozent (Abb. 3 und Abb. 4).

245

Bund der Architekten der DDR

Bezirksgruppe Berlin 26.17.53

400105
10/2.72


8/2

Karteibogen
(Bitte mit Schreibmaschine ausfüllen und 2 Paßbilder hinzufügen)

1. Name: Herzenstein Vorname: Ludmilla
(Bei Frauen auch Geburtsname)

2. Geburtsdatum: 6.4.1906. 3. Geburtsort und Kreis: Leningrad, U.d.S.S.R.

4. Staatsangehörigkeit: staatenlos 5. Familienstand: ledig

6. Jetzige Wohnung: 113 Berlin, Kielblockstr. 1
Telefonnummer pr.: 55 908 73

7. Soziale Herkunft (Beruf des Vaters bzw. der Mutter) Vater: Bauingenieur, Mutter: Übersetzerin

8. Parteizugehörigkeit: keine Gesellschaftliche Organisationen: FDGB, DFD, DGP.

9. Ausbildung:

a) Erlerner Beruf:

Art des Abschlusses: _____

b) Fachschulstudium: _____ von _____ bis _____

Art des Abschlusses: _____

c) Hochschulstudium:

Wo studiert? Technische Hochschule von 1926 bis 1933
Berlin-Charlottenburg mit Unterbrechungen

Fakultät oder Abteilung: Fakultät Bauwesen, Fachrichtung Architektur

Art des Abschlusses: Diplom-Hauptprüfung

Welche akademischen Grade? Dipl.-Ing.

Wann und durch wen verliehen: 1933, TH Berlin

d) Fernstudium: _____ von _____ bis _____

Art des Abschlusses: _____

e) Abendstudium: _____ von _____ bis _____

Art des Abschlusses: _____

f) Sonstiges Studium: Lehrgänge K.d.T. und Verwaltungsschule d. Magistrate.
Fernsehkurs EKV-Prüfungen 1970 u. 1971.

g) Besuch von Weiterbildungsmaßnahmen des BdA: _____

Abb. 3 Aufnahmeantrag der Architektin Ludmilla Herzenstein (1906–1994) in den Bund Deutscher Architekten (BdA) von 1953
IRS/Wissenschaftliche Sammlungen, D_2 BdA

15 Für die Online-Version der Datenbank sind jetzt nur die PlanerInnen einsehbar, von denen eine Zustimmung vorliegt oder deren Persönlichkeitsrechte bzw. Rechte auf informationelle Selbstbestimmung durch Tod bereits abgelaufen sind; zu diesem für Archive äußerst schwierigen Komplex vgl. Martini, *Nachlass*, 2012.

The screenshot displays the FAUST 6 Professional database interface. The main window shows a record for 'Ergebnis A: +1/1 Obj.Nr. 5751 Foto aus ARCHITEKTEN'. The record details are as follows:

Einrichtung	IRS, Wissenschaftliche Sammlungen		
Bestand	Aufnahmekartei des Bundes deutscher Architekten in der DDR		
Bestandskürzel	B_2		
Signatur	B_2-0245		
Tektonik	Aufnahmekartei BdA		
Name	Herzenstein, Ludmilla		
Akad. Grad/höchster Abschluss	Dipl. Ing.		
Geschlecht	weiblich		
Geburtsdatum	06.04.1906	Geburtsort	Leningrad-59,933151°, 30,306089°
Sterbedatum		Sterbeort	
Ausgebühter Beruf	Architekt		
Ausgebühter Funktion/Betrieb	Stadtbezirksarchitekt Berlin Weißensee		
Biographie	P Flächennutzungsplan Berlin; P Standortverteilung Wohnungsbau Berlin; P Umgestaltung WB 34 Berlin Weißensee; P Parkgaststätte "Milchhäuschen" Berlin Weißensee		
Körperschaft	BdA		
Weitere Personen	Hennig, Helmut; Menzel, Karl		
Bezirksgruppe BdA	Berlin		
Eintrittsdatum	01.07.1953		
Bild			
Bildnummer	B_2-0245		
Porträtart	Einzelporträt		
Darstellungstechnik	Foto, monochrom		
Datierung	1971		
Laufzeit	1970 - 1971		
Fotograf	unbekannt		
Herstellungsort	Berlin-52,516071°, 13,37698°		

The interface includes a sidebar with navigation options like 'Zurück', 'Anzeige', 'Sortieren', 'Recherche', and 'Ergebnisse'. The bottom status bar shows 'ARCHITEKTEN' and '7575 Objekte'.

Abb. 4 Screenshot des Datenbankeintrags zum Aufnahmeantrag der Architektin Ludmilla Herzenstein (s. Abb. 3)
IRS/Wissenschaftliche Sammlungen, FAUST-Datenbank DigiPortA

Folgende wichtige Einzelinformationen sind im Aufnahmeantrag über die betreffenden ArchitektInnen oder PlanerInnen zu finden: Vor- und Nachname, Geburtsdatum und -ort, Familienstand, Staatsangehörigkeit, Adresse/Wohnung beim Eintritt,¹⁶ Beruf des Vaters bzw. der Mutter, Gesellschaftspolitische Betätigung („Mitgliedschaft in demokratischen Parteien und Massenorganisationen“ wie FDJ, FDGB, KdT),¹⁷ Berufsausbildung (Lehrlingsausbildung mit Abschluss, Fachschulbesuch mit Abschluss, Sonderkenntnisse) und damit Angaben zur Fachgruppenzugehörigkeit (z. B. Architekt, Ingenieur, Landschaftsarchitekt), Hochschulstudium, bisherige berufliche Tätigkeit (Auflistung der Arbeitsstellen mit Angaben zur Tätigkeit und zeitlichen Dauer), Auslandsreisen, Veröffentlichungen, Auflistung von Architektur-Entwürfen und Wettbewerbsbeteiligungen, Name und Anschrift der Bürgen, Unterschrift und Datum, Aufnahme datum in den BdA sowie Angaben zur Bezirksgruppe (z. B. Frankfurt/Oder). In den ab Anfang der 1970er Jahre neu auszufüllenden Anträgen in die jetzt in „Bund der Architekten (BdA) der DDR“ umbenannte Organisation kamen noch Angaben zur Parteizugehörigkeit sowie zu staatlichen oder gesellschaftlichen Auszeichnungen hinzu, die aber häufig nicht ausgefüllt wurden.¹⁸

Diese starke Formalisierung der Aufnahmeanträge bedingt, dass sie zum einen wenig Spielraum für eine individuelle biografische Charakterisierung der Einzelpersonen bieten. Sie sind – methodisch betrachtet – eine Momentaufnahme zum Zeitpunkt des Eintritts zumeist in jungen Jahren, so dass sich der spätere Karriereverlauf aus diesem Bestand nicht ablesen lässt. Lediglich ein Vergleich zwischen dem Erstantrag und den ergänzenden Angaben im neu ausgefüllten Formular nach der Umbenennung des Bundes bietet in Ansätzen die Möglichkeit, Karriereschritte zu beobachten. Zum anderen gibt es aber keine Hinweise und auch keine Gründe, dass die Einträge geschönt wurden. Die vorgegebenen Kategorien der Formulare boten wenig Spielraum, Fakten zu verändern bzw. wichtige Details wegzulassen, weil die Angaben von den Leitungen der Bezirksgruppen des BdA überprüft wurden, die die überschaubare Planerszene natürlich auch kannte.

Die DigiPortA-Datenbank als Grundlage für innovative Biografie-, Netzwerk- und Generationenforschung

Diese biografischen und fachlichen Informationen zu den PlanerInnen und ArchitektInnen der DDR in der Datenbank bieten die Basis für vielfältige quantitative wie qualitative Forschungsansätze der Biografie-, Netzwerk- und Generationenforschung.

¹⁶ Die Wohnadressen der Mitglieder wurden nur teilweise aktualisiert.

¹⁷ Es handelt sich um Angaben zur Freien Deutschen Jugend (FDJ), dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) sowie der Kammer der Technik (KdT).

¹⁸ Karteibogen eines Aufnahmeantrags in den Bund Deutscher Architekten/Bund der Architekten der DDR, in: WS, Bestand B_2 Aufnahmekartei des Bundes deutscher Architekten in der DDR.

Zunächst liefern die Daten aus den Aufnahmeanträgen biografische Grundinformationen, die an keiner anderen Stelle so kompakt zu finden bzw. öffentlich zugänglich sind und für Forschungen häufig gesucht werden. In quantitativer Hinsicht eröffnet die Datenbank die durch Filterfunktionen relativ schnell zu eruierenden Fakten zum Alter der BdA-Mitglieder zu bestimmten Zeitpunkten oder beim Eintritt in den BdA. Über die Bezirks- und Ortszugehörigkeit sowie die Orte der realisierten Architekturobjekte lassen sich regionale und lokale Studien zu den ArchitektInnen betreiben oder die Verteilung der ArchitektInnen auf die einzelnen Bezirke untersuchen. Die Angaben zum beruflichen Werdegang und zu den absolvierten Ausbildungsstätten der ArchitektInnen liefern interessante Informationen zu der Frage, wo die PlanerInnen und ArchitektInnen insgesamt bzw. nach Fachgruppen gegliedert ihre universitäre Ausbildung absolvierten. So lässt sich beispielsweise eine quantitative Analyse der AbsolventInnen der drei wichtigsten Hochschulen für die Architekturausbildung in der DDR in Weimar (Hochschule für Architektur und Bauwesen), Dresden (Technische Universität) und Berlin (Kunsthochschule Weißensee) vornehmen. Da der BdA beinahe alle im Bau- und Architekturwesen Ostdeutschlands tätigen Fachkräfte mit universitärer bzw. Fachhochschulausbildung erfasste, lassen sich exakte Aussagen zur quantitativen Verteilung der Fachgruppenzugehörigkeit der Mitglieder als ArchitektInnen, StadtplanerInnen, LandschaftsarchitektInnen, DenkmalpflegerInnen usw. treffen, die beispielsweise in einer zusätzlichen regionalen Verteilung weitere interessante Kombinationsanalysen erlauben.

Die eingetragenen Informationen zur institutionellen Verortung der ArchitektInnen und PlanerInnen in Planungsbüros, Volkseigenen Betrieben oder Stadtbauämtern sowie zu den realisierten Objekten ihres architektonischen Schaffens erlauben es nicht nur, diesen Personen bestimmte Werke zuzuschreiben, sondern vor allem auch die geistigen Urheber zahlreicher Objekte und Bauten in der DDR den jeweiligen PlanerInnen zuzuordnen. Über diese engeren fachlichen Grundanalysen hinaus ermöglicht die Datenbank außerdem Aussagen über die soziale Herkunft der PlanerInnen (Eintrag „Beruf des Vaters“) sowie Untersuchungen zu „Planerdynastien“ in der DDR, etwa wenn die Kinder in die beruflichen Fußstapfen des Vaters (oder auch der Mutter) traten und ebenfalls als ArchitektIn oder LandschaftsarchitektIn tätig wurden. Die Angaben zur Parteizugehörigkeit oder zum gesellschaftlichen Engagement erlauben Analysen zur politischen Orientierung der PlanerInnen. Solche und andere vertraulichen Angaben wie etwa auch eine etwaige Zusammenarbeit mit Einrichtungen der Staatssicherheit, mit der PlanerInnen und ArchitektInnen in der DDR zwangsläufig umzugehen hatten, werden selbstverständlich nicht online zugänglich gemacht, auch wenn sie in die interne Datenbank aufgenommen wurden.¹⁹

¹⁹ Die Online-Angaben in der Datenbank, die öffentlich zugänglich und einsehbar sind, richteten sich nach den Bedarfen und Festlegungen des Gesamtprojekts von DigiPortA. Hier werden nur folgende Punkte aufgelistet: Vor- und Zuname, Geburtsdatum/Lebensdaten, Geburtsort, fachliche Ausrichtung/Berufsindex sowie in Auswahl wichtige Werke und Wettbewerbe und die institutionelle Verortung des Planers/der Planerin Vgl. beispielhaft den Datenbankeintrag zu Hermann Henselmann auf der Seite www.digiporta.net/index.php?id=623356513 (12.11.2016).

Schließlich liefern die Informationen in den Aufnahmeanträgen des BdA der DDR wichtige Aufschlüsse über Genderfragen.²⁰ Es lässt sich so beispielsweise feststellen, dass insgesamt 24 Prozent aller Mitglieder des BdA weiblichen Geschlechts waren, wobei sich die Anteile von Planerinnen in den Bezirken, den einzelnen Fachgruppen sowie im zeitlichen Verlauf sehr deutlich unterschieden. So verteilten sich die insgesamt 170 weiblichen BdA-Mitglieder der Bezirksgruppe Leipzig auf folgende Fachrichtungen (Angaben in Prozent):²¹

<u>Fachrichtung</u>	<u>Anteil in %</u>
Architektinnen	42,5
Landschaftsarchitektinnen	30,6
Bauingenieurinnen	13,5
Stadtplanerinnen	9,4
Innenarchitektinnen	2,9
Designerinnen	0,6
Bauzeichnerinnen	0,6

Die berufliche Emanzipation der Frau im Bauwesen und in der Architektur der DDR lässt sich in quantitativer Hinsicht auch durch die Filterung von bestimmten Zeitreihen erhellen, indem beispielsweise der Anteil weiblicher Mitglieder des BdA in den 1950er und in den 1980er Jahren verglichen wird. So betrug der Anteil der Planerinnen und Architektinnen im Jahr 1961 nur 2,6 Prozent. Die Datenbank ersetzt dennoch nicht die notwendige geschichtswissenschaftliche und zeitgeschichtliche Kontextualisierung des Themas Gender im Architektenberuf in sozialistischen Gesellschaften des 20. Jahrhunderts, liefert aber eine Datengrundlage, die für andere Fallbeispiele von Ostblock-Ländern nicht vorhanden ist.²² Zu beachten bleibt bei allen Analysen der Informationen aus diesem BdA-Bestand, dass sich die in den Aufnahmeanträgen enthaltenen Daten immer auf den Zeitpunkt des Eintritts in den BdA beziehen, während Angaben zu weiteren Projekten der betreffenden ArchitektInnen in der Zeit nach dem Eintritt nicht erfasst sind. Diese Einschränkung begrenzt zwar die Aussagekraft und Reichweite dieser Forschungsressource hinsichtlich der Vollständigkeit der biografischen Erfassung, nicht aber die grundsätzlichen Analysemöglichkeiten zum Agieren und Wirken der Planer- und Architektenschaft in der DDR.

Neben dieser grundlegenden, aber wichtigen quantitativen Analyse bieten das Projekt und die Datenbank neue Möglichkeiten einer qualitativen geschichtswissenschaft-

²⁰ Vgl. Engler, *Emancipation*, 2016.

²¹ Die Zahlen berechnet nach der DigiPortA-Datenbank im IRS; s.a. Engler, *Emancipation*, 2016, S. 8–10.

²² Dies zeigen die Beiträge zu anderen sozialistischen Staaten einer Konferenzsitzung des European Architectural History Network (EAHN) im Juni 2014 in Turin; vgl. Rosso, *Investigating*, 2015 auf der Seite <https://eahn.org/app/uploads/2015/07/EAHN2014proceedings.pdf>, S. 833–884.

lich-biografischen Forschung. Schon mit den reduzierten Informationen der öffentlich zugänglichen Datenbank, auf jeden Fall aber mit den vollständigen Datensätzen sowie den Anträgen selbst lassen sich im Bereich der biografischen Grundlagenforschung zu ArchitektInnen und PlanerInnen der DDR als besonders marginalisierter und vernachlässigter Berufsgruppe gründliche geschichtswissenschaftliche Analysen durchführen. Während die bekannten und prominenten ArchitektInnen aus der ersten Reihe der Planerschaft der DDR wie Hermann Henselmann (1905–1995) oder Richard Paulick (1903–1979) sowie interessante, aber unbekanntere Protagonisten wie Wilfried Stallknecht (1928–2019) bereits ihre Biografen gefunden haben bzw. gut erforscht sind,²³ fehlt es nach wie vor an grundlegenden Informationen zur Masse der unbekannteren ArchitektInnen und PlanerInnen. Die große Zahl von Anfragen zu diesem Personenkreis bei den Wissenschaftlichen Sammlungen des IRS sowie die bemerkenswerte Resonanz auf



Abb. 5 Netzwerke in der DDR-Architektur: Das Planungskollektiv für das „sozialistische Musterdorf“ Ferdinandshof bei Ueckermünde, Bezirk Neubrandenburg, um den Architekten und Kollektivleiter Wilfried Stallknecht (zweiter von rechts)
IRS/Wissenschaftliche Sammlungen, C_22 Vorlass Wilfried Stallknecht)

23 Vgl. Flierl, *List*, 2008; Müller/Thöner, *Bauhaus-Tradition*, 2006; Engler, *Stallknecht*, 2014.

das DigiPortA-Projekt in Fachkreisen wie in der Medienöffentlichkeit zeigt, dass an Informationen über diesen Planerkreis großes Interesse besteht.²⁴ Hier bietet nun die Datenbank einen ersten, wichtigen Anhaltspunkt für Forschungen, die dann mit weiteren Beständen der Wissenschaftlichen Sammlungen des IRS sowie insbesondere über weiterführende biografische Portale ausgedehnt werden können.²⁵

Auch für eine weitere Universalmetapher der Gegenwart, die in den Geschichtswissenschaften aktuell hohe Konjunkturwellen schlägt, die Historische Netzwerkforschung, eröffnet die Datenbank ein neues und breites Forschungsfeld,²⁶ zumal sich die Netzwerkforschung gut in die allgemeine geschichtswissenschaftliche und biografische Forschung integrieren lässt.²⁷ Dabei geht es der Historischen Netzwerkforschung vor allem um die Vernetzung und Interaktion von historischen AkteurInnen, zu denen Organisationen, Gesellschaften, Nationen oder eben auch Personen gehören.²⁸ Der große Vorteil der IRS-internen Datenbank ist dabei die relative Vollständigkeit der Aufnahmeanträge; das ansonsten in der Historischen Netzwerkforschung weit verbreitete Problem der großen Datenlücken ist hier weitestgehend ausgeschlossen.²⁹ Mit den inzwischen entwickelten computergestützten netzwerkanalytischen Methoden können auf der Grundlage digitaler Bestände diverse Merkmale von meist sozialen Netzwerken analysiert und interpretiert werden. Dabei stehen nicht die einzelnen AkteurInnen im Fokus der Forschung, sondern deren Beziehungen untereinander (Abb. 5).

So lassen sich mit der Datenbank zu den DDR-PlanerInnen beispielsweise Netzwerkverbindungen systematisch analysieren, die sich aus den Patenschaftsverhältnissen der Aufnahmebögen ergeben, mussten doch zumindest in den ersten Jahren der Organisation zwei Paten für jeden neu in den Bund der Architekten der DDR aufzunehmenden Kandidaten bürgen. Über diesen Parameter können wichtige SchlüsselakteurInnen identifiziert werden, die besonders vielen KandidatInnen den Weg in den BdA der DDR öffneten. Über die Angaben des Aufnahmebogens zum Hochschulstudium lassen sich Lehrer-Schüler-Verhältnisse als Teil von Netzwerkstrukturen ermitteln, die wiederum auf SchlüsselakteurInnen an den wichtigen Hochschulen der DDR verweisen. Und schließlich kann über die Angaben zu den beruflichen Tätigkeitsfeldern, also den Arbeitsstellen und den dort realisierten Planungsentwürfen, ebenfalls eine Netzwerkstruktur von Arbeitszusammenhängen auf der Basis digitaler Daten durch gezielten Einsatz von

24 Zur breiten Presseresonanz des DigiPortA-Projekts s. die Dokumentation der Projektleitung auf der Seite des Archivs des Deutschen Museums, München: www.deutsches-museum.de/archiv/projekte/digiporta/publikationen/ (12.12.2016).

25 Anregungen für das digital gestützte Forschen bietet Meyer, *Werkzeuge*, 2016, v.a. Kapitel: „2.4 Digital gestütztes Forschen“.

26 Vgl. Düring/Stark, *Network*, 2011; Düring/Keyserlingk, *Netzwerkanalyse*, 2012; Düring/Eumann, *Netzwerkforschung*, 2013; Düring u. a., *Handbuch*, 2016.

27 Vgl. Brenner, *Tagungsbericht*, 2013.

28 Vgl. Fler, *Tagungsbericht*, 2015.

29 Vgl. Kücking, *Tagungsbericht*, 2010.

Filtern und Auswahlkriterien ermittelt werden. So versuchte der Professor für Landschaftsplanung an der Humboldt-Universität zu Berlin, der gebürtige Österreicher Johann Greiner (1923–2003),³⁰ über die Bezirksgruppen des BdA reformorientierte LandschaftsplanerInnen der DDR zu einem Netzwerk zu formieren, um auf diese Weise fachliche Reformansätze und die häufig vernachlässigten Interessen der Grünplanung im Planungsprozess des DDR-Wohnungs- und Städtebaus berücksichtigt zu sehen. Die Datenbank bietet eine Grundlage für eine systematische Suche nach Anhaltspunkten für ein solches Netzwerk, beispielsweise über Patenschaftsstrukturen unter GrünplanerInnen.

Auch zur wichtigen Frage der Generationenforschung bzw. der Generationalität in der geschichtswissenschaftlichen Forschung eröffnet die Datenbank hervorragende Recherchemöglichkeiten.³¹ Fachliche Identität zwischen den Angehörigen verschiedener Jahrgänge und Alterskohorten wurde auch bei ArchitektInnen und PlanerInnen häufig durch die Kategorie der Generationalität hergestellt. Im Kontext der Datenbank zu den PlanerInnen der DDR können über die „Generation“ als heuristische analytische Kategorie³² neue fruchtbringende Forschungsansätze kreiert werden. So lassen sich über die Geburtsdaten, die Eintrittsdaten in den Bund oder Temporalitäten der Ausbildung bzw. beruflichen Tätigkeitsfelder oder Arbeitsstätten generationenrelevante Cluster von PlanerInnen bilden, die nur auf der Grundlage digitaler Daten zu realisieren sind. So ließe sich mit den Datenbankfiltern der Versuch unternehmen, die einzelnen Generationenstränge der PlanerInnen in der DDR zu fixieren: die noch vor 1945 ausgebildeten und im Nationalsozialismus tätigen PlanerInnen, die in der DDR sozialisierten und dort an den Hochschulen ausgebildeten ArchitektInnen bis hin zur Generation ab dem Geburtsdatum um 1960, die Reformen anstrebte und letztlich 1989 zum Sturz des reformunfähigen Systems beitrug. Die Datenbank zu den PlanerInnen und ArchitektInnen der DDR ist also ein Musterbeispiel für die geschichtswissenschaftliche Analyse von Generationalität und fachbezogenen Lebensgeschichten im 20. Jahrhundert, das für die künftige Forschung in diesen beiden wichtigen Teilfeldern zahlreiche Potenziale bietet.³³

Fazit

Der IRS-Bestand der BdA-Aufnahmeanträge bietet innerhalb des DigiPortA-Projekts zunächst scheinbar begrenzte Möglichkeiten einer biografischen Forschung, handelt es sich doch dabei nur um auf Fragebogen festgehaltene Basisfakten von PlanerInnen als Momentaufnahme bei deren Eintritt in den Berufsverband. Dennoch ermöglicht der

³⁰ Vgl. Gelbrich, *Bedeutung*, 2003, v. a. S. 32–34.

³¹ Grundlegend zum Konzept s. v. a. Reulecke, *Einführung*, 2003, v. a. S. VII–XVI; Weigel u. a., *Generation*, 2005; Jureit, *Generationenforschung*, 2006, v. a. S. 20–30; Kuhn, *Generation*, 2010, v. a. S. 45–66; Parnes/Vedder/Willer, *Konzept*, 2008, v. a. S. 10–39.

³² Jureit, *Generation*, 2010, v. a. Abschnitt: „Generation: Begriffsdimensionen und Forschungsperspektiven“.

³³ Vgl. Reulecke, *Generationalität*, 2003, S. XV.

Bestand einen Zugewinn für die biografische Forschung in diesem Themenfeld, weil die Angaben für quasi alle als PlanerInnen und ArchitektInnen in der DDR tätigen Personen systematisch angelegt und damit vergleichbar recherchierbar sind. Und für viele ArchitektInnen gerade in der zweiten und dritten Reihe liefert der online recherchierbare Bestand überhaupt erste Informationen, die ohne dieses Projekt kaum oder nur sehr schwer ermittelbar sind. Die Datenbank zu den PlanerInnen und ArchitektInnen der DDR, die aus dem DigiPortA-Projekt des Arbeitskreises Archive der Leibniz-Gemeinschaft hervorgegangen ist, eröffnet darüber hinaus zahlreiche neue Möglichkeiten der biografischen Erforschung für eine wichtige fachliche Personengruppe der Zeitgeschichte. Dies gilt zum einen für die historische Forschung im IRS selbst und die NutzerInnen der Wissenschaftlichen Sammlungen, vor allem aber für die breite Öffentlichkeit, die durch die Online-Stellung des Kernbestandes der personenbezogenen Daten für einen Teil der Aufnahmebögen überhaupt erst auf den Bestand und die PlanerInnen-Persönlichkeiten aufmerksam werden. Wie erste Erfahrungen mit der Rezeption zeigen, handelt es sich dabei nicht nur um ForscherInnen aus den Bereichen Architektur- und Zeitgeschichte, sondern auch um JournalistInnen und andere interessierte Zeitgenossen. Mit diesem Digitalisierungsprojekt ist es damit nicht nur gelungen, einen wichtigen Bestand der Wissenschaftlichen Sammlungen des IRS besser zu erschließen und die Bestandserhaltung zu optimieren, sondern grundsätzlich auf den Bestand und damit die Wissenschaftlichen Sammlungen als Spezialarchiv aufmerksam zu machen.

Nicht zuletzt stellt die Datenbank und ihre – wenn auch teilweise aufgrund der geschilderten rechtlich eingeschränkten – Online-Verfügbarkeit der Öffentlichkeit eine Ressource zur Verfügung, die mit den PlanerInnen und ArchitektInnen der DDR eine Gruppe umfasst, die immer noch zu wenig bekannt und erforscht ist. Diese verdient aufgrund ihrer doppelten Geringschätzung zuerst in der DDR und nach 1990 durch die historische Betrachtung ihrer Rolle in der DDR eine größere Aufmerksamkeit. Über die Porträts, die im Projekt DigiPortA im Mittelpunkt der Darstellung stehen, wird dieser vernachlässigten Berufsgruppe der DDR im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht gegeben. So bietet die Datenbank zu den DDR-PlanerInnen erstmals die Möglichkeit, in einem größeren Umfang und Überblick biografische Studien zu dieser Fachgruppe durchzuführen, die aufgrund der vergleichbaren Auswahl und Präsentation der Persönlichkeitsparameter, ihrer Filterungsmöglichkeit sowie des vereinfachten Zugangs durch die Online-Stellung ohne die Datenbank in dieser Form überhaupt nicht oder nur mit großem Aufwand betrieben werden könnten. Die Attributierungsmöglichkeiten der Datenbank erlauben insbesondere vergleichende Forschungen zu Netzwerkstrukturen, Arbeitszusammenhängen, Lehrer-Schüler-Verhältnissen und übergreifend zur Generationenanalyse, die die biografische Forschung auf dem Gebiet der Planungsgeschichte der DDR in den nächsten Jahren und Jahrzehnten entscheidend bereichern und voranbringen kann. Wie am Beispiel der Bedeutung weiblicher Planer und Architekten für die DDR exemplarisch angedeutet, wird die Datenbank dabei natürlich nicht die notwendige geschichtswissenschaftliche und zeitgeschichtliche Kontextualisierung des Themas ersetzen; sie liefert aber eine Datengrundlage, die ohne das Projekt DigiPortA nicht so

leicht zugänglich wäre und für andere Fallbeispiele von RGW-Ländern nicht vorhanden ist.

Es versteht sich von selbst, dass die Datenbank selbst eine eigene wichtige Forschungsressource für solche Forschungsvorhaben darstellt, eine Einsichtnahme in die Original-Aufnahmeanträge in manchen Fällen aber nicht ersetzen wird. Die Probleme und damit Grenzen des Projekts liegen im Bereich der Persönlichkeitsrechte. Zwar liefern die Aufnahmeanträge wichtige Forschungsdaten für ein spannendes Thema der Zeitgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf der anderen Seite verhinderten die zu schützenden Persönlichkeitsrechte, dass alle erhobenen Personen und Daten online gestellt werden konnten. Trotz dieser Einschränkung bietet das DigiPortA-Projekt für das IRS und seine NutzerInnen einen essentiellen und wertvollen ersten Ansatzpunkt für biografische Forschungen auf einem neuen Qualitätsniveau, da die meisten Daten zumindest im virtuellen Lesesaal des IRS eingesehen werden können.

Literatur

- Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau 104 (1990).
- der architekt (2003), H. 5/6, S. 19–87 (Chronik und Beiträge zum 100-jährigen Bestehen des BdA).
- Deutsche Architektur (1952–1974) / Architektur der DDR (1974–1990) (Zeitschrift).
- Barth, Holger; Topfstedt, Thomas (Bearb.): Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten. Architekten in der DDR. Dokumentation eines IRS-Sammlungsbestandes biografischer Daten. Erkner 2000.
- Bernhardt, Christoph (Hrsg.): Die Wissenschaftlichen Sammlungen des Leibniz-Instituts für Regionalentwicklung und Strukturplanung (IRS) zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR. Frankfurt am Main u. a. 2012.
- Betker, Frank: „Einsicht in die Notwendigkeit“. Kommunale Stadtplanung in der DDR und nach der Wende (1945–1994). Stuttgart 2005.
- Bischoff, Frank M.: Archive. In: Busse, Laura u. a. (Hrsg.): Clio Guide – Ein Handbuch zu digitalen Ressourcen für die Geschichtswissenschaften. Berlin 2016, www.clio-online.de/guides/sammlungen/archive/2016 (11.4.2019).
- Bräuer, Helmut: Ein Instrument zur Lenkung des Planens 1952–1989. Der BdA der DDR. In: Denk, Andreas; Sárosi-Tumusiime, Alice; Kasperek, David (Hrsg.): Bund Deutscher Architekten BDA. Chronik einer Wahlgemeinschaft. 1903–2013. Bd. 4. Berlin 2013, S. 25–31.
- Brandt, Götz: Die Abwicklung der Bauakademie der DDR 1989 bis 1991. Dokumente aus eigenem Erleben. Berlin 2003.
- Brenner, Danica: Tagungsbericht: Netzwerkanalyse in der historischen Anwendung, 16.11.2012–18.11.2012 München. In: H-Soz-Kult, 15.6.2013, www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4859 (11.4.2019).
- Düring, Marten; Stark, Martin: Historical Network Analysis. In: Barnett, George A. (Hrsg.): Encyclopedia of Social Networks. London 2011.
- ; Keyserlingk, Linda: Netzwerkanalyse in den Geschichtswissenschaften. Historische Netzwerkanalyse als Methode für die Erforschung von historischen Prozessen. In: Schützeichel, Rainer; Jordan, Stefan (Hrsg.): Prozesse – Formen, Dynamiken, Erklärungen. Wiesbaden 2012.
- ; Eumann, Ulrich: Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften. In: Geschichte und Gesellschaft 39 (2013), H. 3, S. 369–390.
- u. a. (Hrsg.): Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen. Berlin, Münster 2016.
- Engler, Harald: Wissenschaftliche Sammlungen des IRS zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR. In: Brogiato, Heinz Peter; Kiedel, Klaus-Peter (Hrsg.): Forschen, Reisen, Entdecken. Lebenswelten in den Archiven der Leibniz-Gemeinschaft. Halle (Saale) 2011, S. 165.
- : Das institutionelle System des DDR-Bauwesens und die Reformdebatte um den Städtebau in den 1980er Jahren. Ein Problemaufriss. In: Bernhardt, Christoph; Flierl, Thomas; Welch Guerra, Max (Hrsg.): Städtebau-Debatten in der DDR. Verborgene Reformdiskurse. Berlin 2012, S. 71–104.
- : Wilfried Stallknecht und das industrielle Bauen. Ein Architektenleben in der DDR. Berlin 2014.
- : Between State Socialist Emancipation and Professional Desire. Women Architects in the German Democratic Republic, 1949–1990. In: Pepchinski, Mary; Simon, Mariann (Hrsg.): Ideological Equals. Women Architects in Socialist Europe 1945–1990. Abingdon u. a. 2016, S. 7–19.
- Farrenkopf, Michael (Red.): Arbeitskreis Archive der Leibniz-Gemeinschaft. Mitglieder, Bestände, Aufgaben. Bonn 2009.
- Fleer, Peter: Tagungsbericht: Vom Schürfen und Knüpfen – Text Mining und Netzwerkanalyse für Historiker_innen, 10.4.2015–12.4.2015 Bochum. In: H-Soz-Kult, 17.9.2015, www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6164 (11.4.2019).

- Flierl, Bruno: Stadtplaner und Architekten im Staatssozialismus der DDR. In: Flierl, Bruno: Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Berlin 1998, S. 52–75.
- : Anspruchsvoll und waghalsig? Die Zeitschrift „Deutsche Architektur/Architektur der DDR“ (1952 bis 1990). In: Barck, Simone; Langermann, Martina; Lokatis, Siegfried (Hrsg.): Zwischen „Mosaik“ und „Einheit“. Zeitschriften in der DDR. Berlin 1999, S. 252–257.
- : Kritisch denken für Architektur und Gesellschaft. Arbeitsbiografie und Werkdokumentation 1948–2006. Berlin 2007.
- Flierl, Thomas: List und Schicksal der Ost-Moderne. Hermann Henselmann zum 100. Geburtstag. Berlin 2008.
- Füßl, Wilhelm; Farrenkopf, Michael; Reimers, Bettina Irina (Red.): Kultur bewahren. Die Archive der Leibniz-Gemeinschaft. München 2018.
- Gaber, Bernhard: Die Entwicklung des Berufsstandes der freischaffenden Architekten. Dargestellt an der Geschichte des Bundes Deutscher Architekten BDA. Essen 1966.
- Gelbrich, Helmut: Die Bedeutung der Forschungsarbeiten Johann Greiners an der Bauakademie für die Freiraumplanung in der DDR. In: Gerischer, Andrea; Wenzel, Jürgen (Hrsg.): Freiraum komplex. In memoriam Prof. Dr. Johann Greiner, Landschaftsarchitekt. Berlin 2003, S. 12–45.
- Herbst, Andreas; Ranke, Winfried; Winkler, Jürgen: So funktionierte die DDR. Bd. 1: Lexikon der Organisationen und Institutionen. Reinbek bei Hamburg 1994.
- Jureit, Ulrike: Generation, Generationalität, Generationenforschung, Version: 1.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 11.2.2010, <http://docupedia.de/zg/Generation> (12.11.2016).
- : Generationenforschung. Göttingen 2006.
- Koller, Guido: Geschichte digital. Historische Welten neu vermessen. Stuttgart 2016.
- Kücking, Verena: Tagungsbericht: Workshop „Historische Netzwerkforschung“, 12.12.2009–13.12.2009 Köln. In: H-Soz-Kult, 3.2.2010, www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-2982 (11.4.2019).
- Kuhn, Christian: Generation als Grundbegriff einer historischen Geschichtskultur. Die Nürnberger Tucher im langen 16. Jahrhundert. Göttingen 2010.
- Martini, Mario: Der digitale Nachlass und die Herausforderung postmortalen Persönlichkeitsschutzes im Internet. In: Juristen-Zeitung 67 (2012), H. 23, S. 1145–1156.
- Meyer, Thomas: Digitale Werkzeuge. In: Busse, Laura u. a. (Hrsg.): Clio Guide – Ein Handbuch zu digitalen Ressourcen für die Geschichtswissenschaften. Berlin 2016, www.clio-online.de/guides/arbeitsformen-und-techniken/digitale-werkzeuge/2016 (11.4.2019).
- Müller, Peter; Thöner, Wolfgang (Hrsg.): Bauhaus-Tradition und DDR-Moderne. Der Architekt Richard Paulick. Katalog zur Ausstellung in Dessau, Weimar, Hamburg und Berlin. München 2006.
- Parnes, Ohad; Vedder, Ulrike; Willer, Stefan: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt am Main 2008.
- Reulecke, Jürgen (Hrsg.): Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert. München 2003, www.historischeskolleg.de/fileadmin/pdf/kolloquien_pdf/Kolloquien58.pdf (11.4.2019).
- : Einführung. In: Reulecke, Generationalität, 2003, S. VII–XV.
- Rosso, Michela (Hrsg.): Investigating and Writing Architectural History. Subjects, Methodologies and Frontiers. Papers from the Third EAHN International Meeting. Turin 2015, <https://eahn.org/app/uploads/2015/07/EAHN2014proceedings.pdf> (11.4.2019).
- Weigel, Sigrid u. a. (Hrsg.): Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie. München 2005.
- Zervosen, Tobias: Architekten in der DDR. Realität und Selbstverständnis einer Profession. Bielefeld 2016.

Baltische Porträts in DigiPortA – Grundlagen für Forschungen zu Personen sowie zum materiellen Kulturerbe der baltischen Länder

Agnese Bergholde-Wolf

In der Abteilung „Wissenschaftliche Sammlungen“, wozu das Bildarchiv, die Kartensammlung und die Dokumentensammlung gehören, verwahrt das Herder-Institut in Marburg wertvolle Zeugnisse des ostmitteleuropäischen Kulturerbes. An der gemeinschaftlichen Erschließung von visuellem Quellenmaterial zu Personen im Rahmen von DigiPortA beteiligte sich das Institut mit etwa 5000 Abbildungen. Aus den Beständen des Bildarchivs waren 2000 und aus der Dokumentensammlung 3000 Porträtabbildungen von Relevanz. Es handelt sich dabei um historisches Bildmaterial aus dem östlichen Europa, das die Aufmerksamkeit insbesondere auf die deutschen Anteile an der Kulturgeschichte dieser Region bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts lenkt. Den größten Teil der Bildquellen bilden Druckgrafiken, Fotografien und Fotopostkarten. Darunter finden sich zahlreiche druckgrafische oder fotografische Porträtaufnahmen nach Gemälden, insbesondere aus dem baltischen Raum. Vielfach sind diese Abbildungen die einzigen heute bekannten bildlichen Überlieferungen zu einer Person, da eine Vielzahl gemalter Bildnisse in den baltischen Ländern in Folge kriegerischer Ereignisse oder gewaltsamer Übergriffe in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verloren gegangen ist.¹ In das Projekt DigiPortA fanden nur die Aufnahmen der einzelnen Porträts Eingang, nicht Fotos von ihrer Platzierung im ursprünglichen Zusammenhang in den Ahnengalerien der Schlösser und Herrenhäuser des baltischen Raums. Diese kontextuelle Einordnung der Einzelgemälde bleibt – wie bei Vorlagen anderer Projektpartner auch – Spezialdarstellungen vorbehalten.² Teile des architektonischen und künstlerischen Erbes in Estland und Lettland, hier allein in 100 Fällen, fielen der Brandschatzung und Plünderung von Gutshäusern während der Revolution im Jahre 1905 zum Opfer.³ Der Erste Weltkrieg sowie die nur wenige Jahre später durchgeführte Enteignung gutsherrlichen Besitzes durch die jungen lettischen und estnischen Nationalstaaten entzogen der baltischen Gutskultur die Basis. Nicht wenige Familien sahen sich gezwungen, ihre Güter und Herrenhäuser samt Ausstattung 1920 aufzugeben und zu verlassen.⁴ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich der größte Teil des gesamten Landbesitzes seit Jahrhunderten in den Händen von Deutschbalten befunden, deren Traditionsbewusstsein wegen oder trotz der räumlichen Entfernung zum Deutschen Reich sehr ausgeprägt war.

1 Vgl. Baltiņš/Bruģis, *Portrets – Portrāt*, 2014.

2 Eine solche Einordnung erfolgt beispielsweise in den Dehio-Handbüchern der Kunstdenkmäler in Ostmitteleuropa, die federführend vom Herder-Institut betreut werden.

3 Vgl. Lancmanis, *Portrāts*, 2014, S. 79.

4 Vgl. Bruģis, *Herrenhäuser*, 2012, S. 128–147.

Die genannten Ereignisse von 1905 bis 1920 veranlassten die Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde zu Riga, die Gutshäuser als „Wahrzeichen baltischen Kulturlebens ... wenigstens im Bilde festzuhalten, um sie der Nachwelt zu überliefern“.⁵ Mit dieser Aufgabe wurde Baron Friedrich von Wolff-Lettien (1883–1943) betraut, der aus reiner Liebhaberei schon vor dem Ersten Weltkrieg begonnen hatte, Gutsgebäude zu dokumentieren (Abb. 1).⁶

Die von ihm angefertigten Aufnahmen dienten auch als Material zur Neubildung des dreibändigen Grundlagenwerks zu baltischen Herrenhäusern von Heinz Pirang (1876–1936), das von 1926 bis 1930 erschienen ist. Das Bildarchiv des Herder-Instituts verwahrt einen Teil dieser Dokumentation im Umfang von mehr als 4000 Glasplatten und Negativen; der Großteil der Aufnahmen gilt jedoch als verloren. Von diesen sind die Innenansichten der Schlösser und Herrensitze von besonderer Bedeutung, zeigen sie doch zahlreiche Bildnisse und Ahnengalerien, die auch im Baltikum feste Bestandteile des Inventars bildeten (Abb. 2).⁷

Porträts von Familienangehörigen waren repräsentativ, und man konnte damit auf bedeutende Vorfahren verweisen. Nicht zuletzt waren Bildnisse auch eine geeignete Dekoration für die vielen zu füllenden Wände in den großen Häusern.⁸ Unter dem Einfluss des im 19. Jahrhundert so beliebten Makart-Stils verdichtete sich die Galerie unterschiedlich großer und kleiner Bildnisse gleich einer Ikonostase, wie sie in orthodoxen Kirchenbauten zu bewundern sind.⁹ Die Bedeutung der Bildnisse der Vorfahren für das Selbstverständnis und die Verbundenheit des baltischen Adels mit der Region zeigt sich deutlich anhand der Serie historisierender Porträts der kurländischen Herzogsfamilie Kettler, die nach der Auflösung der Herrenhäuser in das ehemalige Kurländische Provinzialmuseum Mitau (lettisch: *Jelgava*) kamen (Abb. 3).

Diese wurden 1836 von Joseph Dominicus Oechs (1775–1836) anhand einer vermutlich im 18. Jahrhundert entstandenen Stammtafel angefertigt.¹⁰ Der Verbleib der Porträts der Sammlung Kettler ist unbekannt. Die fotografische Dokumentation dieser sowie auch weiterer Porträts nach Gemälden befindet sich heute im Bestand des Herder-Instituts. Sie stammt aus den 1930er Jahren, als Exponate des Dommuseums zu Riga und des Kurländischen Provinzialmuseums Mitau (gegründet 1818) bildlich festgehalten wurden.

Ein zweiter – dieses Mal endgültiger Verlust – traf die Deutschbalten nach dem sogenannten Hitler-Stalin-Pakt vom August 1939, als ihre Umsiedlung beschlossen wurde. Im Zuge dieser Maßnahme zwischen 1939 und 1941 wurden die beiden Museums-

5 Pirang, *Herrenhaus*, 1926, S. V (Geleitwort).

6 Ebd., S. 3.

7 Vgl. Bruģis, *Herrenhäuser*, 2012, S. 45–73, 212f.

8 Vgl. von zur Mühlen, *Ausstattung*, 2012, S. 70f. und S. 213.

9 Vgl. Hein, *Innengestaltung*, 2006, S. 269.



Abb. 1 Friedrich Baron von Wolff-Lettien in Alt-Karmel auf Oesel (estn. *Asuküla*, Saaremaa), vor 1935
Herder-Institut, Bildarchiv, Inv.-Nr. 229481



Abb. 2 Kabinett im Herrenhaus Asuppen in Kurland (lett. *Aizupe*), 1924
Herder-Institut, Bildarchiv, Inv.-Nr. 129609



Abb. 3 Herzogssaal im Kurländischen Provinzialmuseum Mitau (lett. *Jelgava*), um 1936
Herder-Institut, Bildarchiv, Inv.-Nr. 174203

sammlungen des Dommuseums zu Riga und des Kurländischen Provinzialmuseums Mitau aufgelöst. Da die Aufnahmen vor diesem Zeitraum entstanden sind,¹¹ sind sie herausragende Bildquellen zu den prominentesten baltischen Museen. Bei diesen Aufnahmen handelt es sich also um fotografische Reproduktionen von Gemälden. Solche waren für das Projekt DigiPortA ursprünglich ausgeschlossen, da nur real in den Archiven vorhandene Bestände im Projekt abgebildet werden sollten. Da die Fotografien aus den beiden Museen die einzig bekannten Zeugnisse von dort ehemals vorhandenen Gemälden bilden, sind sie für die Museumsforschung, die Geschichtswissenschaft, aber auch für die Provenienzforschung von Interesse. So konnten unlängst anhand schriftlicher Unterlagen und der Bildquellen im Herder-Institut fünf Porträts aus den Beständen des ehemaligen Kurländischen Provinzialmuseums Mitau im Nationalmuseum Posen (polnisch: *Poznań*) wiederentdeckt werden. Von Porträts aus dem 19. Jahrhundert in Lettland wurden jüngst entsprechende Aufnahmen aus privaten wie musealen Sammlungen ebenfalls erfolgreich ausgewertet.¹² Dennoch ist der Verbleib von mehreren Hundert Bildnissen aus dem Baltikum – Ölgemälde oder Druckgrafiken – ungeklärt, nachdem sie aus ihrem ursprünglichen Sammlungskontext herausgelöst worden waren. Ein Teil davon war als Schenkung oder Leihgabe adliger Familien (wie z. B. derer von Lieven oder von Drachenfels) im ehemaligen Dommuseum in Riga und im Kurländischen Provinzialmuseum Mitau deponiert.¹³ Möglicherweise finden sich nach gründlichen Recherchen in einer anderen Abteilung des Herder-Instituts, der Dokumentesammlung, weitere Hinweise zum Verbleib solcher Bildwerke.

Mehrheitlich sind die Porträts in der Dokumentesammlung jedoch originale Fotografien, die aus privaten Nachlässen und Archiven ehemals im Baltikum ansässiger adliger Familien, wie beispielsweise von Campenhausen,¹⁴ Grote/Dehio u. a., stammen. Dank der freundlichen Zustimmung der Familien konnte der größte Teil dieses bisher nur eingeschränkt nutzbaren Bildmaterials in DigiPortA zum ersten Mal öffentlich zugänglich gemacht werden. Es finden sich darin neben privaten Porträts bekannter baltischer Persönlichkeiten wie der deutschbaltischen Schriftstellerin Elisabeth Dorothea Hueck-Dehio (1897–1976) (Abb. 4) oder des deutschbaltischen Naturforschers Karl Ernst von Baer (1792–1876) auch Bildnisse zahlreicher weiterer an der Universität Dorpat (estnisch: *Tartu*) tätigen Wissenschaftler verschiedener Fachbereiche sowie von Ärzten.

¹⁰ Vgl. *Führer*, 1937.

¹¹ Vgl. Romang, *Dommuseum*, 2001, S. 214f.; Pärpuce, *Umsiedlung*, 2001, S. 107–115; Blümfelde/Celmiņa, *Museum*, 2001, S. 127.

¹² S. Fußn. 1.

¹³ S. Vortrag zu „Sammlungen des Kurländischen Provinzialmuseums“ von Imants Lancmanis am 16. 1. 2015, Riga.

¹⁴ Die „Archivale des Monats“ der Dokumentesammlung des Herder-Instituts Marburg für Oktober 2016 widmet sich einem Vertreter der bedeutenden Familie von Campenhausen: 1716 in Königsberg/Pr. geboren - Zum 300. Geburtstag des Regierungsrats Christoph von Campenhausen; <http://www.herder-institut.de/go/TL-361243> (15. 10. 2016).



Abb. 4 Elisabeth Dorothea Hueck-Dehio (1897–1976), deutschbaltische Schriftstellerin, 1935
Herder-Institut, Dokumentensammlung, Inv.-Nr. DSHI 110 Grote 0316_18
(Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer)

Mit vielen Porträts sind andere Berufsgruppen wie LiteratInnen, KünstlerInnen, ArchitektInnen – so in der Sammlung Paul Campe (1885–1960) – und evangelische Geistliche vertreten. Seit der Aufklärung spielte die evangelische, zumeist deutschstämmige Geistlichkeit eine enorme gesellschaftliche Rolle in den baltischen Provinzen. Ihre volkerziehenden und volksbildenden Unternehmungen förderten die kulturelle Entwicklung und das Selbstbewusstsein breiter Kreise der eingesessenen ländlichen Bevölkerung.

Eine im Verhältnis zu anderen Schichten der Gesellschaft verhältnismäßig sehr geringe Anzahl fotografischer Porträts zeigt die Vertreter der ländlichen Bevölkerung beispielsweise in dem so genannten „Liven-Album“. Dieses entstand 1943 im Rahmen der Aktivitäten der NS-nahen „Publikationsstelle Berlin-Dahlem“ („Puste“) am Geheimen Staatsarchiv unter dem Historiker und Archivar Albert Brackmann (1871–1952). Das Album gliedert sich in sechs Abschnitte und dokumentiert in 221 Fotografien die finnougriech-stämmige Volksgruppe der Liven sowie die historische Baukultur der deutschen Bewohner im nördlichen Kurland, im Nordwesten Lettlands. Die politische Dimension der Fotodokumentation und der Zusammenhang mit der Ostforschung der „Puste“ spiegelt der Titel des Albums deutlich wider:

„Bildbericht über die Expedition ins Siedlungsgebiet der Liven in Nordkurland anlässlich der geplanten Aussiedlung der letzten Reste des livischen Volksstammes aus diesem Teil seiner alten Heimat“.¹⁵

Das bisher aus Porträtbildnissen gewonnene biografische Wissen über die beruflichen und privaten Strukturen der Bevölkerung ermöglicht zusammen mit bereits realisierten¹⁶ und zukünftigen digitalen Rekonstruktionen von Kultur- und Lebensräumen wie Museen, Herrenhäusern und Pastoraten eine dichtere Vorstellung von der multinationalen, sozialen und kulturellen Vielfalt der noch nicht allzu lange vergangenen Lebenswelt des frühen 20. Jahrhunderts in diesen Regionen.

Die unmittelbar darauf folgende, durch Kriegs- und Fluchterfahrungen gewandelte Welt ist deutlich präsent in dem umfangreichen Werk des estnischen Pressefotografen Karl Hintzer (1895–1967), in dem auch Bildnisse zu finden sind (Abb. 5). Eher nüchtern porträtierte er Menschen verschiedener Berufs- und Altersgruppen seines Landes in der Zeit zwischen 1945 und 1951. Wie Dorothee M. Goeze und Markus Velke¹⁷ in ihren Beiträgen gezeigt haben, bieten diese Bildquellen eine reiche Fundgrube für zeitgeschichtliche Forschungen.

¹⁵ Liven-Album online mit weiterführenden Hinweisen im Bildkatalog des Herder-Instituts Marburg: <http://www.herder-institut.de/bildkatalog/> (15. 10. 2016).

¹⁶ In Zusammenarbeit mit dem Bildarchiv des Herder-Instituts in Marburg konnte das Stadtbild und die einstige Bedeutung der 1944 total zerstörten kurländischen Stadt Mitau (lettisch: Jelgava) virtuell nachgezeichnet werden. Vgl. Jelgava: arhitektūras un mākslas virtuālā rekonstrukcija = Mitau: virtuelle Rekonstruktion der Architektur und Kunst, CD-ROM. Rīga 2008.

¹⁷ Vgl. Goeze, *Alltag*, 2007, S. 29–61; Pletzing/Velke, *Lager*, 2016.



Abb. 5 Karl Hintzer (1895–1967), Redaktionsmitglied beim „Postimees“, jenseits des Peipussees (estn. *Peipsi*), vor 1944/45
Herder-Institut, Bildarchiv, Inv.-Nr. 169162

Es ist also das Verdienst des Gemeinschaftsprojekts, dass in DigiPortA baltische Porträts aus den wissenschaftlichen Sammlungen des Herder-Instituts Marburg in ihrer großen chronologischen Spannweite vom 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ein gesellschaftliches Panorama im östlichen Europa aufzeigen, das sowohl für klassisch historische als auch innovative biografiehistorische Forschungsvorhaben noch viel Potenzial bietet.

Literatur

- Führer durch das Kurzemer (Kurländische) Provinzialmuseum. Riga 1937.
- Baltiņš, Jānis; Bruģis, Dainis (Bearb.): Portrets Latvijā: 19. gadsimts. Das Porträt in Lettland: 19. Jahrhundert. Riga 2014.
- Blūmfelde, Līvija; Celmiņa, Ilona: Das Rigaer Museum für Stadtgeschichte und Schifffahrt (1936–2001). In: Romang, Dommuseum, 2001, S. 123–134.
- Bruģis, Dainis: Die Herrenhäuser Lettlands während der Zeit der Ersten Lettischen Republik (1918–1940) und unter der Sowjetherrschaft (1940–1991). In: von zur Mühlen, Glanz, 2012, S. 128–147.
- Goeze, Dorothee M.: Alltag estnischer DPs in Deutschland. Die Sammlung Hintzer im Herder-Institut Marburg. In: Pletzing, Christian; Pletzing Marianne (Hrsg.): Flüchtlinge aus den baltischen Staaten in Deutschland. München 2007, S. 29–61.
- Hein, Ants: Zeit und Raum. Innengestaltung est- und livländischer Herrenhäuser während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Wittram, Heinrich (Hrsg.): Baltische Gutshöfe. Leben – Kultur – Wirtschaft. Lüneburg 2006, S. 259–282.
- Lancmanis, Imants: Die für Lettland verlorengegangenen Porträts. In: Baltiņš/Bruģis, Portrets Latvijā: 19. gadsimts, S. 100–131.
- Mühlen, Ilse von zur (Hrsg.): Glanz und Elend: Mythos und Wirklichkeit der Herrenhäuser im Baltikum. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung des Ostpreußischen Landesmuseums und der Carl-Schirren-Gesellschaft e.V. (1. Dezember 2012 bis 14. April 2013). Lindenberg im Allgäu 2012.
- : „...selbstverständlich verzichtete er, herrenmäßig wie er war, auf Gardinen“. Zur Ausstattung des baltischen Herrenhauses im 18. bis frühen 20. Jahrhundert. In: von zur Mühlen, Glanz, 2012, S. 54–73.
- Pārpuce, Rasa: Die Umsiedlung der Deutschbalten. In: Romang, Dommuseum, 2001, S. 107–115.
- Pirang, Heinz: Das baltische Herrenhaus. Die älteste Zeit bis um 1750. Bd. 1. Riga 1926.
- Pletzing, Christian; Velke, Marcus (Hrsg.): Lager – Repatriierung – Integration. Beiträge zur Displaced Persons-Forschung. Leipzig 2016 (DigiOst 4), URN: urn:nbn:de:bvb:12-ostdok-x-205-8 (15.10.2016).
- Romang, Margit (Hrsg.): Das Dommuseum in Rigā – ein Haus für Wissenschaft und Kunst = Doma Muzejs Rigā – templis zinātnei un mākslai. Marburg 2001.
- : Das Dommuseum in Rigā. Geschichte einer Museumsgründung im Baltikum. In: Romang, Dommuseum, 2001, S. 144–145.

Die Fotografie – das Abbild der besten aller möglichen Welten oder die beste aller Möglichkeiten abzubilden?

Gwendolin Julia Schneider

Die Fotografie zwischen Dokumentation und künstlerischem Anspruch

In Adaption von Gottfried Wilhelm Leibniz' (1646–1716) berühmtem Postulat, wir lebten in der besten aller möglichen Welten, lässt sich die Frage, die der Titel dieses Beitrags aufwirft, verstehen als ein stetes Kreisen um das Mögliche und das Wirkliche: Im Sinne Leibniz' ist der Raum des Wirklichen zugleich eine Einschränkung des Möglichen. Wenngleich also die Fotografie eine der besten aller Möglichkeiten darstellt, die Welt abzubilden, bedeutet dieses nicht zugleich, dass sie dies in Wirklichkeit auch exakt einlöst. Die Diskussion über die Abbildhaftigkeit der Fotografie verhält sich gemeinhin wie eine Büchse der Pandora, der zahlreiche Diskurse entspringen. In seiner Abhandlung „The Pencil of Nature“ thematisiert 1844 William Henry Fox Talbot (1800–1877), der Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, bereits das vielfältige Potenzial der Fotografie, das er vornehmlich im Dokumentarischen verortet.¹ Der Annahme, die Fotografie bilde ab, steht die Argumentation gegenüber, die Fotografie reihe sich in eine Bildtradition ein, die ihr grundsätzlich Fiktionalität und damit eine Abstraktion von der Wirklichkeit einräumt. Während die Fotografie bereits als dokumentarisches Instrument im musealen Kontext angekommen war, erhielt sie als eigenständiges Kunstobjekt erst über 100 Jahre nach Talbots Beobachtungen Einzug in die Institution des Museums und wurde somit dem wissenschaftlichen Instrumentarium der Kunstgeschichte anvertraut.² Seither haftet ihr die Gratwanderung zwischen technischem, wissenschaftlichem und künstlerischem Anspruch an.

Die Frage, warum die Fotografie zunächst nicht unter einem Kunstverdacht stand, ist primär in ihrem Referenzbezug zu suchen: „Par nature, la Photographie [...] a quelque chose de tautologique : une pipe y est toujours une pipe, intraitablement“,³ stellt Roland Barthes in seiner kanonisierten Betrachtung „La chambre claire. Note sur la photographie“ fest. Die „émanation du référent“⁴ macht die Fotografie zur „Prosa der Bildwelt“,⁵ wie David Wellbery sie apostrophiert. Der Referenzbezug zur außerbildlichen Wirklichkeit einerseits und der Entstehungsakt der Fotografie andererseits, der die „Bildproduktion aus dem leiblichen Intentionraum von Hand und Auge befreit“,⁶ begrenzen

1 Vgl. Talbot, *Pencil*, [1844] 2011.

2 Vgl. dazu Kraus, *Das Photographische*, 1998, S. 50; Galassi, *Photographie*, 1981; Geimer, *Einleitung*, 2002, S. 8–11.

3 Barthes, *Chambre*, 1980, S. 17. „Von Natur aus hat die PHOTOGRAPHIE [...] etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar.“ Barthes, *Kammer*, 1985, S. 13.

4 Barthes, *Chambre*, 1980, S. 126.

5 Wellbery, *Bedingungen*, 1998, S. 450.

6 Ebd.

in einer solchen Auffassung der Fotografie den künstlerischen Spielraum. Erst eine semantisch ausgerichtete Blickweise löste den scheinbaren Realismus der Fotografie auf und ließ sie als ein historisch codiertes Ergebnis aufscheinen, das kulturellen, sozialen und politischen Prozessen unterliegt.⁷ Mit dieser Entwicklung wurden Fragen zur Konstruktion von fotografischer Bedeutung Raum gegeben.⁸

Inwiefern lassen sich nun Porträtfotografien um 1900, die der Gebrauchsfotografie zugehörig sind, zwischen den Polen des Dokumentarischen und des künstlerischen Anspruchs verorten? Seit den 1980er Jahren verwies der Kunstpädagoge und Fotohistoriker Diethart Kerbs in verschiedenen Projekten auf die Bedeutung von Fotografien jenseits des Kunstmarkts, wie sie in Archiven und Sammlungen verwahrt werden.⁹ Am Beispiel des Pressefotografen Willy Römer (1887–1979) demonstrierte er 2004 in der Ausstellung „Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer“ im Deutschen Historischen Museum in Berlin eindrücklich den Wert der Gebrauchsfotografie. Kerbs machte damit nicht allein auf den bis dato unbekannteren Fotografen aufmerksam, sondern umriss auch das Potenzial, das Fotografien aus Archiven und Sammlungen bergen können.¹⁰ Fotografisches Material gilt in Archiven zumeist als „Beiwerk“ des Schriftguts, da die Bestände nicht homogen erscheinen oder als schlicht bedeutungslos eingestuft werden.¹¹ Mit Kerbs' Vorstößen wurde jedoch deutlich, dass Fotografien als historische Dokumente fungieren und dadurch Bedeutung erlangen können, auch wenn ihre bildimmanente Sinnhaftigkeit begrenzt scheint.

Ein Vorschlag der Betrachtung von Gebrauchsfotografie kann lauten, den intendierten Referenzbezug der Fotografie als eine Spur des Wirklichen zu lesen.¹² Denn der Begriff der „Spur“ rekurriert auf die technischen Bedingtheiten der Fotografie,¹³ gibt aber zugleich durch sein Wesen der Andeutung zu erkennen, dass der Fotografie inhaltlich wie formal eine Konstruktion anhaftet. Im Folgenden soll nun dargestellt werden, wie diese historische Spur sowohl durch Kontextualisierung als auch durch Aufdecken einzelner ästhetischer Schichten, die auf das Gemachtsein der Fotografie verweisen, sichtbar wird.

Gegenstand der Untersuchung bilden einzelne Porträtfotografien aus dem fotografischen Bestand der „Turnvereinigung Berliner Lehrer“, der im Archiv der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogik

7 Vgl. beispielsweise Sekula, *Invention*, 1993, S. 84–109; Sekula, *Body*, 1990, S. 343–388.

8 Vgl. zu dieser Entwicklung Geimer, *Bild*, 2002, S. 318–319.

9 Vgl. beispielsweise Kerbs/Uka/Walz-Richter, *Gleichschaltung*, 1983; Kerbs, *Bildarchiv I*, 1986.

10 Vgl. Kerbs, *Berlin*, 2004.

11 Vgl. Bruhn, *Bilder*, 2011, S. 405f.

12 Vgl. Barthes, *Chambre*, 1980.

13 Peter Geimer formuliert aus technischer Perspektive: „Eine fotografische Platte kann nicht nichts aufzeichnen. Der Platte ist es jedoch egal, was sie aufzeichnet. Was auch immer sie zeigt, ist die Spur von etwas, nur weiß man eben nicht genau, von was.“ Geimer, *Bild*, 2002, S. 339.

dagogische Forschung verwahrt wird. Neben zahlreichen anderen Porträtaufnahmen aus verschiedenen Beständen wurde er für das Projekt DigiPortA erschlossen und digitalisiert.¹⁴ Die monochromen Einzel- und Gruppenporträts der Mitglieder der Turnvereinigung im Carte-de-Visite-Format, die auf den Zeitraum von 1862 bis 1927 datiert werden können, sind in einem Album mit schmuckvoll verziertem Ledereinband eingefasst (Abb. 1). Welche historischen und ästhetischen Spuren offenbaren diese Fotografien, die in ihrem Entstehungskontext sicherlich nicht unter künstlerischen Gesichtspunkten gesehen wurden?



Abb. 1 Seitenansicht aus dem Album der „Turnvereinigung Berliner Lehrer“ DIPF/BBF/ARCHIV: Turnvereinigung Berliner Lehrer, TUVBL FOTO 29–32

¹⁴ Aus dem Archiv der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation wurden für das Projekt DigiPortA vornehmlich Porträts von einzelnen Lehrerinnen und Lehrern sowie Gruppenporträts von Lehrervereinigungen und Bilder bekannter Pädagoginnen und Pädagogen aufgenommen. Die Porträts stammen neben dem Bestand der Turnvereinigung Berliner Lehrer aus folgenden Beständen: Nachlass Adelheid Torhorst; Nachlass Marie Torhorst; Nachlass Hugo Gaudig; Nachlass Berthold Otto; Adolf-Reichwein-Archiv; Berliner Lehrerverein; Fotosammlung – Deutsches Pädagogisches Zentralinstitut; Fotosammlung – Arbeitskreis Berliner Schulgeschichte; Fotosammlung – Akademie der Pädagogischen Wissenschaften der DDR; Fotosammlung – Nachlass Leo Regener; Fotosammlung – Nachlass Karl-Heinz Günther; Fotosammlung – Nachlass Karl Sothmann; Fotosammlung – Nachlass Hans Siebert; Fotosammlung – Nachlass Hans und Rosemarie Ahrbeck; Fotosammlung – Nachlass Gerda Mundorf.

Die Fotografie als historische Spur

Als eine historische Spur kann der Kontext einer Fotografie gelten: In dieser Hinsicht gewinnt ein auf den ersten Blick unscheinbares Gruppenporträt der Mitglieder der Turnvereinigung Berliner Lehrer (Abb. 2) allein aufgrund seines zeitlichen Zusammenhangs mit einer prominenten Fotografie Relevanz. Die Turnvereinigung Berliner Lehrer wurde 1862 mit dem Ziel gegründet,

„die Turnfreudigkeit und -Fertigkeit, sowie die Lehrfähigkeit für das Turnen im Kreise der Berliner Lehrer immer mehr aus[zu]breiten und [zu] entwickeln und für die Hebung und Förderung des Schul- und Vereinsturnens nach Möglichkeit [zu] wirken. [...] Dieser Zweck soll erreicht werden durch Turnen, Turnfahrten, Turnspiele und verwandte Leibesübungen, sowie durch beratende Versammlungen“.¹⁵

Eine dieser Turnfahrten haben einige Mitglieder der Vereinigung 1898 unternommen, als sie nach Hamburg zum IX. Deutschen Turnfest fuhren – ein aufgrund seiner Größen-dimension beachtliches und ursprünglich politisches Sportfest.¹⁶ Die Fotografie ist als eine Aufnahme am Ende dieser Turnfahrt zu identifizieren, da die 13 Teilnehmer festliche Kleidung und gut sichtbare Teilnehmerabzeichen tragen; sie sind in drei Reihen im Freien gestaffelt, wobei der vorderste in sportlicher Manier vor den sitzenden liegt. Die Albumaufnahme ist auf einen Karton geklebt, auf dem die Namen der Fotografen – Willy Wilcke und Max Priester – zu lesen sind; auf einem an den Karton befestigten Zettel wurden sowohl der Anlass – das Deutsche Turnfest in Hamburg –, die Datierung 1898 und die Namen der Personen notiert.

Diese Fotografie, welche die Teilnahme an dem sportlichen Großereignis dokumentieren soll, steht in einer bemerkenswerten Beziehung zu einer anderen Fotografie, die sich in das historische Bildgedächtnis eingebrennt und zu ihrer Zeit einen ethischen wie rechtlichen Diskurs angeregt hat, der bis heute an Relevanz nicht verloren hat: die Fotografie von Otto Fürst von Bismarck (1815–1898) auf dem Totenbett (Abb. 3). Auf den ersten Blick verbindet diese beiden Fotografien nicht viel, und doch sind sie in ihrem historischen Kontext eng miteinander verwoben. Denn beide stammen von denselben Fotografen, den Hoffotografen Willy Wilcke (1864–1948) und Max Priester (1865–1910). Neben der gemeinsamen Urheberschaft weist auch die Entstehungszeit beider Fotografien auf eine enge Verflechtung hin: Das Gruppenporträt der Berliner Lehrer ist nicht exakt datiert, doch die Gruppenaufnahmen der einzelnen Turnfeste innerhalb des Albums der Turnvereinigung Berliner Lehrer lassen anhand der Attribute wie der Kleidung oder der Teilnehmerabzeichen darauf schließen, dass die Teilnehmer zumeist am

¹⁵ Grundbestimmungen der Turnvereinigung Berliner Lehrer (gegr. d. 8.5.1862), Dezember 1898. DIPP/BBF/ARCHIV: TUVBL 1, Bl. 1.

¹⁶ Vgl. Steins, *Erfindung*, 2002.



Abb. 2 Gruppenporträt einiger Mitglieder der Turnvereinigung Berliner Lehrer anlässlich des IX. Deutschen Turnfestes in Hamburg, 23.–27. Juli 1898
Fotografie auf Papier von Wilhelm „Willy“ August Martin Wilcke und Max Christian Priester, 186 × 107 mm
DIPF/BBF/ARCHIV: Turnvereinigung Berliner Lehrer, TUVBL FOTO 53

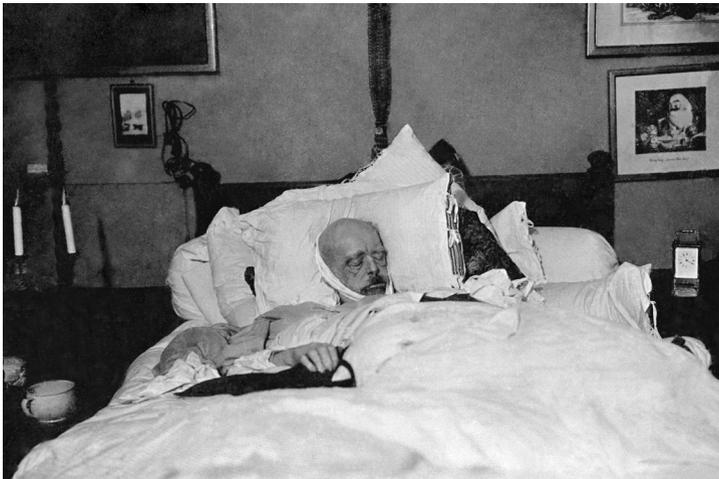


Abb. 3 Otto Fürst von Bismarck auf dem Totenbett, 31. Juli 1898
Positivabzug der originalen Glasplatte von Wilhelm „Willy“ August Martin Wilcke und Max Christian Priester
Staatsarchiv Hamburg 720-1-31350

Ende eines Turnfestes fotografiert wurden. In Analogie zu den überlieferten Gruppenporträts ist also davon auszugehen, dass die Fotografie am 27. Juli 1898 aufgenommen wurde, da das Turnfest im Zeitraum vom 23. bis zum 27. Juli stattfand. Exakt in diesen Tagen verhandelten die beiden Fotografen bereits mit Louis Spörcke, dem Förster und Amtsvorsteher des Bismarck'schen Anwesens in Friedrichsruh bei Hamburg. Wilcke kannte ihn, da er bereits mehrmals anlässlich von Festivitäten in Friedrichsruh als Fotograf tätig war. Spörcke sollte ihnen über den Zustand des ehemaligen Reichskanzlers Auskunft geben, der zu diesem Zeitpunkt im Sterben lag. Anhand der ihnen insgeheim übermittelten Informationen konnten Wilcke und Priester in der Todesnacht des 30. Juli 1898 in das Bismarck'sche Anwesen einbrechen und eine Magnesium-Blitzlichtaufnahme des Leichnams anfertigen. Um die Authentizität der Sterbestunde zu suggerieren, manipulierten die beiden Fotografen die Uhrzeit und verstellten den Wecker zur Linken des Toten von vier Uhr morgens – der Zeit ihres Einbruchs – auf 23:20 Uhr. Schließlich boten sie ihre Fotografie unter dem Titel „Aufnahme einige Stunden nach dem Tode. Originalfotografie“ zum Verkauf an. Bismarcks Sohn, Herbert Fürst von Bismarck (1849–1904), veranlasste jedoch die Beschlagnahmung der Fotografie und verhinderte dadurch den Abdruck.¹⁷ Sie wurde fortan im Besitz der Bismarcks verwahrt und erst 1952 in der „Frankfurter Illustrierten“ erstmals veröffentlicht.¹⁸ Die beiden Fotografen wurden verhaftet und verurteilt, jedoch nach damals geltendem Recht nur aufgrund des Hausfriedensbruchs, da das Recht am eigenen Bild in Deutschland erst 1907 im Kunsturhebergesetz juristisch verankert wurde. Ob dieses aufgrund des nächtlichen Einbruchs im Sachsenwald angestoßen wurde, ist ein fortwährender Streit der Rechtsgeschichte.¹⁹

Das Gruppenporträt der Mitglieder der Turnvereinigung Berliner Lehrer – lediglich wenige Tage vor jenem Ereignis aufgenommen, das die gesellschaftliche Bedeutung der Fotografie grundlegend wandeln sollte – erfährt sowohl durch die gemeinsame Urheberchaft als auch durch den Entstehungskontext in der geschilderten zeitlichen Abhängigkeit eine über seine Dokumentarfunktion hinausgehende Aufwertung, da es eine zeitliche Einordnung der Ereignisse erlaubt. In denkwürdiger Weise erfüllt sich hier das philosophische Diktum Paul Valérys (1871–1945): „Une image est plus qu'une image et parfois plus que la chose même dont elle est l'image“.²⁰

Die Fotografie als Konstruktion von Vergangenheit

Valérys Bemerkung zielt primär auf den ästhetischen Mehrwert der Bilder. Durch ihre ikonische Sinnstruktur ist ihnen eine Anschaulichkeit eigen, die das Medium der Sprache nur schwerlich einholen kann. Diese Eigenschaft jedoch redet – gerade aufgrund des

17 Vgl. Kempe, *Camera*, 1976, S. 129. Vgl. auch Machtan, *Bismarcks Tod*, 1998; Sykora, *Töde der Fotografie*, 2009.

18 Vgl. Frankfurter Illustrierte. Das illustrierte Blatt Nr. 50 vom 14. Dezember 1952 (40. Jahrgang), S. 5.

19 Vgl. Steinhauer, *Bild*, 2013, S. 65–76; Steinhauer, *Bildregeln*, 2009, S. 121–161.

20 „Ein Bild ist mehr als ein Bild, und manchmal mehr als die Sache selbst, deren Bild es ist.“ Paul Valéry, zitiert nach Dagognet, *Philosophie*, 1986, S. 7.

generellen Referenzbezugs der Fotografie – der Abbildhaftigkeit das Wort. In dieser Hinsicht scheint es angebracht, die Fotografie als eine ästhetische Abstraktion und damit als eine Konstruktion von Vergangenheit sichtbar zu machen. Denn sie stellt nicht die Vergangenheit dar, sondern den Modus, in dem die Abbildung von Wirklichkeit in der Vergangenheit möglich war.

Die Beobachtung, dass das Bildmaterial des Albums der Turnvereinigung Berliner Lehrer lediglich monochrome Fotografien beinhaltet, mag zunächst banal anmuten. Doch in dieser Form zeigen sie die Vergangenheit allein in Schwarz-Weiß. Die Vorstellung, die entferntere Geschichte habe sich in monochromer Farbgebung abgespielt, ist tief im Bildgedächtnis verankert. Farbfotografien aus dem 19. Jahrhundert, die mittlerweile vereinzelt bekannt werden, unterlaufen diese Wahrnehmungserwartung. So durchkreuzt eine ungewöhnliche Fotografie wie die auf Interferenz beruhende Farbfotografie „Autoportrait“ des französischen Physikers und Nobelpreisträgers Gabriel Lippmann (Abb. 4) „das Authentizitätsmonopol des Schwarz-Weiß“.²¹



Abb. 4 Autoporträt, um 1892
Interferenzfotografie auf Glas von Gabriel Lippmann
Collection Musée de l'Élysée, Lausanne, Inventarnummer 009079, lot 278

21 Geimer, *Farben*, 2015, S. 246. Vgl. auch Franck, *Mémoire*, 2016, S. 108f.

Sie legt davon Zeugnis ab – und hierin entfaltet sich ihre unerwartete Wirkung –, dass sich die Vergangenheit ebenfalls in Farbe ereignet hat. In dieser Form stellen sie einen direkten Bezug zur farbig wahrgenommenen Gegenwart her und ermöglichen einen emotionalen Zugang. Just dieser Aspekt hat Barthes befremdet:

„La Couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres). Car ce qui m’importe, ce n’est pas la ‚vie‘ de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d’une lumière surajoutée.“²²

Für Barthes bedeutet die Farbigkeit der Fotografie eine Art der Wiederbelebung des Vergangenen. Die monochrome Farbgebung hingegen verleiht der Historie eine Dignität, die sie unweigerlich der Gegenwart entrückt und sie als abgeschlossen gelten lässt. Die Einfarbigkeit fungiert als eine Art Selektion, welche die farblich komplexe Gegenwart zu einer monochromen Vergangenheit vereinfacht und allein dadurch einen Ausschnitt der fotografierten Welt vor Augen führt.

Dass Fotografien lediglich einen Ausschnitt eines erlebten Ganzen zeigen, weist den Anspruch, ein Ereignis wiedergeben zu können, unweigerlich in die Schranken. Nicht selten sind diese fotografischen Grenzen für eine bewusste Irreführung gebraucht worden, um unter Berufung auf das dokumentarische Postulat der Fotografie die Betrachtenden zu beeinflussen.²³ Dies zeigt auch eine Ferrotypie (Abb. 5), ebenfalls aus dem Album der Turnvereinigung Berliner Lehrer, welche die Mitglieder anlässlich des VII. Deutschen Turnfestes in München vom 27. bis 31. Juli 1889 darstellt. In ernstem Habitus haben sich vier Teilnehmer des Turnfestes um einen sitzenden versammelt; an ihren festlichen Anzügen sind Teilnehmerabzeichen und Blumen geheftet; drei von ihnen halten Blumensträuße oder Kränze im Arm. Bemerkenswert an dieser Aufnahme sind die Anordnung und die Blickrichtung der Protagonisten: Die Kamera hat sie seitlich aufgezeichnet, so dass keiner von ihnen in die Kamera blickt. Der Vergleich mit anderen Aufnahmen zeigt, dass diese Perspektive eine durchaus ungewöhnliche ist. So stellt beispielsweise ein ähnliches Gruppenporträt, das fünf Jahre später anlässlich des

²² Barthes, *Chambre*, 1980, S. 127f.

„Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art, die man den Toten auflegt). Denn nicht das ‚Lebendige‘ der Photographie (ein rein ideologischer Begriff) hat für mich Bedeutung, sondern die Gewißheit, daß der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht und nicht durch eine zusätzliche Lichtquelle.“ Barthes, *Kammer*, 1985, S. 91f.

²³ Als ein jüngeres Beispiel einer solchen Täuschung dürfte das Pressefoto vom 11. Januar 2015 gelten, mit dem die Staats- und Regierungschefs der Welt ihre Solidarität mit den Opfern des Anschlags auf die französische Satirezeitung *Charlie Hebdo* und einen jüdischen Supermarkt ausdrücken wollten. Die Aufnahme zeigt zwar die Staatschefs in geschlossener Formation in Paris, jedoch nicht an der Spitze der Demonstration mit mehr als einer Million Menschen, sondern abgeschirmt von Sicherheitspersonal in einer einsamen Nebenstraße in der Nähe der Metro-Station Voltaire. Die Perspektive der Pressefotografie suggeriert jedoch die Partizipation der Politikerinnen und Politiker an der Massendemonstration gegen den Terror.



Abb. 5 Gruppenporträt einiger Mitglieder der Turnvereinigung Berliner Lehrer
anlässlich des VII. Deutschen Turnfestes in München, 27.–31. Juli 1889
Ferrotypie von einem unbekanntem Fotografen, 85 × 65 mm
DIPF/BBF/ARCHIV: Turnvereinigung Berliner Lehrer, TUVBL FOTO 65

VIII. Deutschen Turnfestes in Breslau im Jahr 1894 entstanden ist (Abb. 6), die geehrten Turnlehrer in frontaler Weise dar. Die von der Aufnahmepraxis abweichende Ferrotypie gibt jedoch durch ihre Perspektive ein täuschendes Moment preis: Die Turnlehrer stehen auf einer Art von Bühne. Der sandige Untergrund, der sich im Vordergrund des Bildes abzeichnet und der sie im Freien vermuten lässt, führt auf Bretter, hinter denen sich ein fiktiver Raum eröffnet. Das Bühnenbild präsentiert einen durch Bäume verdeckten Säulengang, dessen Balustrade mit klassizistischen Amphoren geschmückt ist, während auf der anderen Seite ein figürlich verzierter Sockel mit Springbrunnen und Pokalvase ausgestellt ist.

Diese Illusion des Hintergrunds selbst wird aber nicht im Medium der Fotografie vorgetragen, sondern ist der Malerei entliehen. Scheinbar traute man der Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts – trotz der fortgeschrittenen Entwicklung der Fotografie – noch eine *Trompe-l'œil*-Wirkung zu. Das Medium der Fotografie hingegen soll die sportlich geehrten Lehrer in einer arkadisch imaginierten Landschaft ‚dokumentieren‘. Die Konstruktion der bildlichen Elemente eröffnet eine Bedeutungszuweisung, die durch den Medienwechsel innerhalb des Bildes noch einmal verstärkt wird: Durch ihre sportlichen Leistungen wird die siegreiche Turnerschaft in eine bukolische Landschaft versetzt, die die Assoziation von antiken Sportfesten erwecken soll. Die ungewöhnliche Perspektive der Aufnahme und die dadurch hervortretende gemalte Kulisse decken die Illusion auf. „Der Illusionismus“ – so Wolfgang Kemp – „ist der Kampf der Kunst gegen die Natur der Kunst: gemacht zu sein.“²⁴ Diese Ferrotypie jedoch offenbart augenscheinlich, gerade durch ihre illusionistischen Elemente gemacht zu sein.

Fazit: Die ikonische Evidenz

Die Gebrauchsfotografie, wie sie das Album der Turnvereinigung Berliner Lehrer zeigt, kann zum einen – im Sinne Barthes – als eine Spur zu ihrem Entstehungsmoment gelesen werden; zum anderen aber muss sie auch als Präsentation einer kulturell bestimmten Ästhetik wahrgenommen werden – „als ein kulturell codiertes Simulakrum der Wirklichkeit“.²⁵ In dieser Weise generieren Fotografien Bedeutung, die sich den Betrachtenden aus einer historischen Distanz nicht unweigerlich erschließen muss und einer quellenkritischen Analyse bedarf.²⁶ Diese methodische Forderung wiederum knüpft an die eingangs gestellte Frage an, inwieweit die Fotografie als Abbild zu verstehen ist und wie sie sich zwischen dem Dokumentarischen und einem künstlerischen Anspruch bewegt. Nach längeren Diskussionen, die im angloamerikanischen Raum deutlich früher als im deutschsprachigen geführt wurden, bildete der Historikertag in Konstanz 2006 eine Zäsur, da nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch die Geschichtswissenschaft die Perspektive „Fotos als Quelle“ erstmals als großes Tagungsthema diskutierte und spezi-

²⁴ Kemp, *Koinzidenz*, 2013, S. 127.

²⁵ Groys, *Logik*, 1997, S. 138.

²⁶ Vgl. Heß, *Industrie*, 2001, S. 67f.



Abb. 6 Gruppenporträt einiger Mitglieder der Turnvereinigung Berliner Lehrer anlässlich des VIII. Deutschen Turnfestes in Breslau, 21.–25. Juli 1894
Ferrotypie von einem unbekanntem Fotografen, 89 × 65 mm
DIPF/BBF/ARCHIV: Turnvereinigung Berliner Lehrer, TUVBL FOTO 66

fisch in das Fach einbrachte. Als Analogon zur Oral History führte Gerhard Jagschitz den Begriff „Visual History“ ein und bezog ihn vornehmlich auf die Analyse von Fotografien.²⁷ Mittlerweile umfasst nach Gerhard Paul der Begriff „das gesamte Spektrum der historiografischen Auseinandersetzung mit den Produkten und Praktiken der visuellen Medien“.²⁸ In diesem Feld werden die verschiedenen Richtungen der historischen Bildforschung gebündelt, wie die sich seit Anfang der 1980er Jahre etablierende Historische Bildkunde.²⁹ Das Bild erhält somit Einzug in die Geschichtswissenschaft und wird als historische Quelle verstanden, wie es Peter Burke eindrücklich eingefordert hat.³⁰ Der bildlichen Struktur traut man eine historische Vermittlungsleistung zu, die jenseits von Texten zu liegen scheint: Das – im wörtlichen Sinne – Vor-Augen-Stellen der Vergangenheit erlaubt eine visuelle Teilhabe an der Historie.³¹ Es ist jedoch fraglich, ob es zielführend ist, Fotografien als visuelle Rekonstruktionen von Vergangenheit der Geschichtswissenschaft einzuverleiben, ohne die spezifisch bildliche Erzählweise zu berücksichtigen. Bemerkenswerterweise bleibt in der Visual History das Methodenspektrum, das die Disziplin der Kunstgeschichte in ihrer langen Geschichte entwickelt hat, weitgehend unangetastet, so dass sie sich hierdurch einer kritischen Bildtheorie versagt.³²

Eine wissenschaftshistorische Perspektive vermag die Ursprünge dieser Entwicklung zu fokussieren und hiermit den Blick auf das spezifisch Bildliche zu lenken. Maßgeblich hervorgebracht wurde die Visual History durch die Tendenzen des Iconic Turn: In dieser Wende von einer primär sprachlich vermittelten zu einer visuellen Weltansicht wurde seit den 1990er Jahren deutlich, dass Bilder nicht allein Wissen reproduzieren, sondern in maßgeblicher Weise auch produzieren. In der deutschsprachigen Wissenschaftslandschaft ist der von Gottfried Boehm geprägte Begriff des Iconic Turn gebräuchlicher als der von William J. Thomas Mitchell forcierte Begriff des Pictorial Turn.³³ Obwohl sie in die gleiche Richtung tendieren, sind ihre Ursprünge doch verschieden. Der genuinen Motivation des Iconic Turn liegt ein hermeneutisches Problem zugrunde; denn Boehms Interesse gilt der Frage, wie Bilder anhand ihrer ikonischen Struktur Sinn generieren – jenseits von sprachlich tradierten Überlieferungen. Boehms Intention – und hierin offenbart sich ein Unterschied zum Pictorial Turn – zielt darauf, die genuin bildliche Rhetorik aufzudecken. Bereits in der Begrifflichkeit lehnt sich der Iconic Turn an die Methode der

27 Vgl. Jagschitz, *History*, 1991, S. 23–51.

28 Paul, *Bildkunde*, 2006, S. 26.

29 Vgl. Wohlfeil/Wohlfeil, *Landsknecht-Bild*, 1991, S. 17–35.

30 Vgl. Burke, *Eyewitnessing*, 2001.

31 Vgl. Geimer/Hagner, *Vergangenheit*, 2012, S. 11ff.

32 So findet beispielsweise die politische Ikonografie, wie sie Martin Warnke in der Kunstgeschichte verankert hat, in der Geschichtswissenschaft wenig Resonanz. Vgl. Fleckner/Warneke/Ziegler, *Handbuch*, 2011; Warnke, *Ikonographie*, 2016, S. 72–85. In ihrer methodischen Ausrichtung lehnt sich die Historische Bildkunde an die ikonografisch-ikonologische Methode von Erwin Panofsky an, jedoch wird sie als ein striktes Dreistufenmodell interpretiert, obschon Panofsky selbst sie in dieser Weise nicht verstanden wissen wollte. Vgl. Panofsky, *Beschreibung* [1932], 1998, S. 1077.

33 Vgl. Boehm, *Wiederkehr*, 1994, S. 11–38; Mitchell, *Theory*, 1994.

Ikonik an, die Max Imdahl entwickelt hat.³⁴ Die Ikonik Imdahls – Ikonik zu Eikon in Analogie von Logik zu Logos – versucht,

„eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist.“³⁵

Imdahl selbst hat die Ikonik als eine Erweiterung von Erwin Panofskys (1892–1968) ikonografisch-ikonologischer Methode verstanden: Sie soll jedoch keinen Zusatz, sondern die Grundlage für eine historische Herangehensweise bilden. In dieser Hinsicht kritisiert Martina Heßler die „inhaltistische“ Sichtweise der Geschichtswissenschaft³⁶ und fordert für die Visual History „eine Bildkritik – also die grundsätzliche Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeiten und Grenzen des Bildes“³⁷ ein. Einer solchen Kritik liegt eine Sichtweise zugrunde, die das Bild – in welcher Form es sich auch konstituieren mag – prinzipiell als konstruiert betrachtet.³⁸ In dieser Hinsicht bittet Willibald Sauerländer insofern um einen Ikonoklasmus, als er die Fotografie – vornehmlich die Pressefotografie – nicht als Abbild, sondern als eine auf einer langen Bildtradition fußende Konstruktion verstanden wissen will.³⁹

Wenn Gebrauchsfotografien in einen wissenschaftlichen, soziologischen und vor allem ästhetischen Diskurs eingebunden werden, fungieren sie ebenso als Zeitdokument – und dies ist wohl ganz im Sinne von Aby Warburg (1866–1929) und Erwin Panofsky (1892–1968). Denn schließlich zeigt Warburgs „Mnemosyne-Atlas“ nicht allein Erzeugnisse der Kunstwelt, um das Nachleben antiker Pathosformeln aufzuzeigen.⁴⁰ In einer solchen Denkweise berühren sich Kunstgeschichte und Visual Culture-Studies, die von der Visual History zumeist als Kronzeugen einer Wahrnehmungspraxis ins Feld geführt werden.⁴¹ Obgleich Gebrauchsfotografien nicht *als* Kunstwerke behandelt werden, so können sie doch *wie* Kunstwerke betrachtet werden, da auch sie nicht von ästhetischen und historischen Diskursen befreit sind. Das, was sie abbilden sollen, rücken sie dabei stets in ein anderes Licht, wie Walter Benjamin in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ aus dem Jahr 1931 feststellt:

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines von Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer,

34 Vgl. Imdahl, *Giotto Arenafresken*, 1980.

35 Ebd., S. 97.

36 Heßler, *Bilder*, 2005, S. 272.

37 Heßler, *Konstruktion*, 2006, S. 77.

38 Für den Bereich der Technikgeschichte vgl. Heßler, *Sichtbarkeiten*, 2006.

39 Sauerländer, *Ikonoklasmus*, 2004.

40 Vgl. Warburg, *Schriften*, 2000.

41 Vgl. Paul, *Bildkunde*, 2006, S. 11f.

beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausstreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“⁴²

Literatur

- Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.
- : *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985.
- Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, II, 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1989, S. 368–385.
- Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38.
- Bruhn, Matthias: *Bilder außer Dienst? Transformationen der Gebrauchsfotografie*. In: Caraffa, Costanza (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin 2011, S. 405–414.
- Burke, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London 2001.
- Dagognet, François: *Philosophie de l'image*. Paris 1986.
- Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (Hrsg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. München 2011.
- Frack, Tatyana (Hrsg.): *La Mémoire du Futur. Dialogues photographiques entre passé, présent et futur*. Lausanne 2016.
- Galassi, Peter: *Before Photography. Painting and the Invention of Photographie*. Ausst. Kat., Museum of Modern Art u.a. New York 1981.
- Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main 2002.
- : *Einleitung*. In: Geimer, Ordnungen, 2002, S. 7–25.
- : *Was ist kein Bild? „Zur Störung der Verweisung“*. In: Geimer, Ordnungen, 2002, S. 313–341.
- : *Die Farben der Geschichte und die „Wahrheit des Schwarz-Weiß“*. In: Wagner, Monika; Lethen, Helmut (Hrsg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz. „With black and white you can keep more of a distance“*. Frankfurt am Main, New York 2015, S. 246–258.
- ; Hagner, Michael: *Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen*. In: Geimer, Peter; Hagner, Michael (Hrsg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*. München 2012, S. 8–19.
- Groys, Boris: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München 1997.
- Heß, Ulrich: *Präsent, doch unsichtbar? Sachsens Industrie in der Bildüberlieferung sächsischer Archive*. In: *Rundbrief Fotografie. Sammeln – Bewahren – Erschließen – Vermitteln*, Sonderheft 6: *Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken*, 2001, S. 63–72.

42 Benjamin, *Geschichte*, 1989, S. 371.

- Heßler, Martina: Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 31 (2005), H. 2, S. 266–292.
- : Die Konstruktion visueller Selbstverständlichkeiten. Überlegungen zu einer Visual History der Wissenschaft und Technik. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006, S. 76–95.
- (Hrsg.): *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit*. München 2006.
- Imdahl, Max: *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München 1980.
- Jagschitz, Gerhard: *Visual History*. In: *Das audiovisuelle Archiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs* 1991, H. 29/30, S. 23–51.
- Kemp, Wolfgang: *Koinzidenz und Kontingenz: Realitätseffekte in Malerei und Fotografie*. In: Steiner, Reinhard; Weissert, Caecilie (Hrsg.): *Lob der Illusion. Symposionsbeiträge*. München 2013, S. 127–139.
- Kempe, Fritz: *Vor der Camera. Zur Geschichte der Photographie in Hamburg*. Hamburg 1976.
- Kerbs, Diethart (Hrsg.): *Das Bildarchiv I. Rettet die Bilder!* Berlin 1986.
- (Hrsg.): *Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887–1979. Ausst. Kat.* Berlin, Deutsches Historisches Museum. Bönen 2004.
- ; Uka, Walter; Walz-Richter, Brigitte (Hrsg.): *Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930–36*, hrsg. im Auftrag des Bundes Deutscher Kunstlerzieher e.V. Berlin 1983.
- Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998.
- Mitchell, William J. Thomas: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London 1994.
- Panofsky, Erwin: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932]*. In: *Erwin Panofsky – Deutschsprachige Aufsätze, II*, hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin 1998, S. 1064–1077.
- Paul, Gerhard: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006, S. 7–36.
- Sekula, Allan: *The Body and the Archive*. In: Bolton, Richard (Hrsg.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge (Mass.), London 1990, S. 343–388.
- : *On the Invention of Photographic Meaning*. In: Burgin, Victor (Hrsg.): *Thinking Photography*. Houndmills u. a. [Reprint] 1993, S. 84–109.
- Steinhauer, Fabian: *Bildregeln. Studien zum juristischen Bilderstreit*. München 2009.
- : *Das eigene Bild. Verfassungen der Bildrechtsdiskurse um 1900*. Berlin 2013.
- Steins, Gerd: *Die „Erfindung“ der Turnfeste*, hrsg. vom Berliner Turnerbund, Verband für Turnen, Gymnastik, Freizeit- und Gesundheitssport e.V. in Zusammenarbeit mit Forum für Sportgeschichte. Fördererverein für das Sportmuseum Berlin e.V. Berlin 2002.
- Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*, hrsg. von Colin Harding. Chicago, London 2011.
- Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe, II, 1: Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Berlin 2000.
- Warnke, Martin: *Politische Ikonographie*. In: Poeschel, Sabine (Hrsg.): *Ikonographie. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2016, S. 72–85.
- Wellbery, David: *Mediale Bedingungen der Kontingenzsemantik*. In: Graevenitz, Gerhart von; Marquard, Odo (Hrsg.): *Kontingenz*. München 1998, S. 447–450.
- Wohlfeil, Rainer: *Methodische Reflexionen zur historischen Bildkunde*. In: Tolkemitt, Brigitte; Wohlfeil, Rainer (Hrsg.): *Historische Bildkunde. Probleme. Wege. Beispiele*. Berlin 1991, S. 17–35.
- ; Wohlfeil, Trudl: *Das Landsknecht-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde*. In: Messerschmidt, Manfred u. a. (Hrsg.): *Militärgeschichte. Probleme. Thesen. Wege*. Stuttgart 1982, S. 81–99.

Personenregister

- A**gricola, Georg 82
 Ahrbeck, Hans 131
 Ahrbeck, Rosemarie 131
 Alban, Ernst 62
 Amsler, Samuel 22–23
- B**aer, Karl Ernst von 124
 Baeyer, Adolf von 40
 Bantzer, Carl 88
 Bartcky, Dore 93, 96
 Barth, Carl 22–23
 Bartsch, Adam von 21
 Baudelaire, Charles 32
 Baur, Heinrich 73–74
 Bélidor, Bernard Forest de 50–51, 58
 Berg, Londa von 88
 Bernini, Gian Lorenzo 54
 Besler, Hieronymus 40, 42
 Bion, Nicolas 54
 Bischoff, A. 83
 Bismarck, Familie 134
 Bismarck, Herbert Fürst von 134
 Bismarck, Otto Fürst von 132–133
 Bosseljon, Bernhard 92
 Brackmann, Albert 124
 Brandi, Ernst 79
 Brendel, Albert 32
 Briggs, Henry Peronnet 62–63
 Busch, Georg Paul 47
- C**adart, Alphonse 32
 Campe, Paul 124
 Campenhausen, Familie 122
 Campenhausen, Christoph von 122
 Carnot, Lazare 50
 Caspari, Fritz 41
 Cassirer, Bruno 35
 Cessart, Louis-Alexandre de 58–59
 Corinth, Lovis 33
 Craig, Alexander 62
 Czerny, Frieda 13
 Czerny, Siegfried 13, 15
- D**aguerre, Louis Jacques Mandé 28
 Daun, Wirich Philipp Fürst von und zu 50
 Dehio, Familie 122
 Disdéri, André 28
 Dix, Otto 92–93, 96
- Drachenfels, Familie 122
 Dräger, Bernhard 64
 Dührkoop, Rudolf 58, 60
 Dürer, Albrecht 21–22
 Dyck, Anthony van 30
 Dyck, Walther von 67
- E**iffel, Gustave 48
 Eirene 7
 Erfurth, Hugo 95
- F**aille, Jean-Charles della 44, 46
 Faulhaber, Johannes 44, 46, 54–56
 Favre, Louis 46
 Felixmüller, Brigitte 91
 Felixmüller, Conrad 16, 87–96, 98
 Felixmüller, Londa 88–89, 92, 94–96
 Felixmüller, Titus 16, 90–92, 95–96
 Fernel, Jean 40, 42–43
 Ferracino, Bartolomeo 57–58
 Fischer, Emil 40
 Fohr, Carl Philipp 22–23
 Franz von Assisi 26
 Franz I., Österreich, Kaiser 7–9
 Fraunhofer, Joseph von 61
 Frenzel, Ursula 91–92
 Freydank, Hanns 80–82
 Freytag, Gustav 32–33
 Friedrich II., Preußen, König 82
 Frommel, Carl Ludwig 30
 Furck, Sebastian 54–55
- G**audig, Hugo 131
 Gautier, Hubert 50, 58
 Genelli, Bonaventura 22
 Gleichen-Rußwurm, Ludwig Freiherr von 32
 Gogh, Vincent van 7
 Goldmayer, Andreas 44
 Graebe, Carl 40
 Grass, Günther 98
 Greiner, Johann 113
 Grimm, Jakob 24–25
 Grimm, Ludwig Emil 24–25
 Grimm, Wilhelm 24–25
 Grote, Familie 122
 Grünberg, Josef 36
 Günther, Karl-Heinz 131

- Halm, Peter** 32
Hals, Frans 7
Hanfstaengl, Franz 29–30, 62
Haniel, Franz 82, 84
Heckel, Erich 36
Heise, Fritz 80–81, 84
Henselmann, Hermann 109, 101
Herbst, Friedrich Karl 81, 84
Herschel, John Frederick William 44
Herschel, Wilhelm 44
Herzenstein, Ludmilla 106–107
Hessel, Leonhard Heinrich 24
Heyn, Emil 58, 60
Heynitz, Friedrich Anton von 82
Himly, Karl 40, 42
Hintzer, Karl 124–125
Hoffmann, Carl 64
Home, Robert 65
Hueck-Dehio, Elisabeth Dorothea 122–123
- Jones, John** 65
Josepho, Anatol 8
Jung, Dieter 13
Jung, Richard 13
Junker, Wolfgang 103
Junkers, Hugo 60
- Kätelhön, Hermann** 78–80
Kettler, Familie 120
Keyl, Michael 45
Keyser, Theobald 81
Kirdorf, Emil 73
Koehler, Sylvester Rosa 33
König, Friedrich 30
Kopernikus, Nikolaus 44, 46
Krabler, Emil 82, 84
Krainer, Paul 60
Krause, Georg 48
Kreuter, Franz Xaver 46
Kriehuber, Josef 28–29
Krüger, Franz 28
Kügelgen, Gerhard von 81
Kukuk, Paul 80
- Larmessin, Nicolas de** 43
Leibl, Wilhelm 32–34
Leibniz, Gottfried Wilhelm 62, 129
Lenard, Philipp 13–15
Leonardo da Vinci 7
Leuschner, Ernst 82
- Liebermann, Max** 33
Liebig, Justus von 40
Lieven, Familie 122
Lilienthal, Otto 48
Linde, Carl von 39, 60, 67
Lippmann, Gabriel 135
Löffelholz von Colberg, Georg Wilhelm Friedrich Freiherr 24
Ludwig XIV., Frankreich, König 54
- Mader, Otto** 60
Maloeuvre, Pierre 51
Massolle, Joseph 66
Meissner, Heinrich 56
Meitner, Lise 39
Menzel, Adolph 31–32
Meyer, Claus 62
Miller, Oskar von 48–49, 62, 67
Mittag, Günter 103
Montanari, Geminiano 44
Mundorf, Gerda 131
- Natorp, Gustav** 73
Nebel, Heinrich 61
Niépece, Joseph 28
Nofretete 7
Novalis (Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von) 82
- Oechs, Joseph Dominicus** 120
Orléans, Louis Philippe d' 50
Orlik, Emil 35–36
Otto, Berthold 131
- Palitzsch, Johann Georg** 44–45
Pankok, Bernhard 36
Panofsky, Erwin 140–141
Paulick, Richard 111
Penther, Johann Friedrich 44, 46
Pese, Claus 91
Piazzi, Giuseppe 44
Pirang, Heinz 120
Plank, Rudolf 60
Priester, Max Christian 132–134
Pritschow, Karl 66
Pungs, Leo 66
- Quaglio, Lorenzo** 26

- Raffaello, Sanzio** 7
Rahl, Carl Heinrich 26
Raimondi, Marc Antonio 22
Ramsden, Jesse 64–65
Rankine, William John Macquorn 48
Rathenau, Emil 48
Regener, Leo 131
Reichenbach, Georg von 61
Reichwein, Adolf 131
Rembrandt, Harmensz van Rijn 7, 21
Reuter, Wilhelm 26
Reverdy, Richard von 48
Richter, Ludwig 31
Römer, Willy 130
Roger, Barthélemy Joseph Fulcran 59
Ruppel, Franz 76
- Sallwürk, Sigmund von** 80–84
Schadow, Johann Gottfried 26–27
Schadow, Rudolf 27–28
Schäfer, Gustav 74–75
Schmidt, Max 48
Schoenaich-Carolath, August von 77
Scholz, Hubert 102
Schröder 77
Schultz, Hugo 73, 82–84
Schupp, Fritz 80
Senefelder, Alois 24, 26
Serlo, Albert Ludwig 76
Severino, Marco Aurelio 40, 42
Siebert, Hans 131
Slaby, Adolf 53
Slevogt, Max 33, 35–36
Sothmann, Karl 131
Spörcke, Louis 134
Stallknecht, Wilfried 111
Stauffer-Bern, Karl 32–33
Stein, Karl von und zum 82
Stephenson, George 62–64
Stöffler, Johannes 56–58
- Talbot, William Henry Fox** 129
Thiele, Johannes 40–41
Thurneysser zum Thurn, Leonhardt 44, 46–47
Toaldo, Giuseppe 44
Torhorst, Adelheid 131
Torhorst, Marie 131
Tübben, Ludwig 74
- Valéry, Paul** 134
Veit, Ludwig 90
Velásquez, Diego 7
Velásquez, Francisca 7
Veltheim, Franz Wilhelm Werner von 81
Vesalius, Andreas 40, 42
Vesling, Johann 40
Vigée, Louis 51
Voit, August von 62, 64
- Warburg, Aby** 141
Watt, James 58
Weber, Max Maria von 53
Wilcke, Wilhelm August Martin 132–134
Wilhelm II., Deutsches Reich, Kaiser 53
Wimmer, Rudolf 61
Winkelmann, Heinrich 80–82, 84
Wolff-Lettien, Friedrich Freiherr von 120–121

Autorinnen und Autoren

Dr. Agnese Bergholde-Wolf

Kunsthistorikerin, Mitarbeiterin im Bildarchiv des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung, Marburg (seit 2013). Ihr Forschungsinteresse gilt der Kunst- und Architekturgeschichte Ostmitteleuropas, insbesondere des Baltikums. Sie publizierte 2015 die Dissertation „Rīgas Doma viduslaiku arhitektūra un būvplastika eiropēisko analoģju kontekstā// Mittelalterliche Architektur und Bauplastik des Doms zu Riga im europäischen Vergleich“. Sie war Kuratorin der 2019 in Zusammenarbeit zwischen dem Herder-Institut und dem Deutschen Kulturforum östliches Europa erstellten Wanderausstellung „Adeliges Leben im Baltikum – Herrenhäuser in Estland und Lettland“.

Dr. Harald Engler

Historiker, stellvertretender Abteilungsleiter der Historischen Forschungsstelle/Wissenschaftliche Sammlungen zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR im Institut für Raumbezogene Sozialforschung (IRS) in Erkner bei Berlin (seit 2012). Seine Forschungsgebiete liegen im Bereich der Stadt- und Metropolenforschung sowie der Bau- und Planungsgeschichte des 20. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt dieses Themenfeldes als Beitrag zu einer DDR-Gesellschaftsgeschichte. Wichtigste Publikationen: „Wilfried Stallknecht und das industrielle Bauen: Ein Architektenleben in der DDR“ (2014); Mitherausgeber des Sammelbands „Bildung und Etablierung der DDR-Bezirke in Brandenburg“ (2017).

Dr. Michael Farrenkopf

Historiker, seit 2001 Leiter des Montanhistorischen Dokumentationszentrums (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum (DBM), zudem seit 2014 Mitglied im Direktorium des DBM. Seine Forschungen befassen sich u. a. mit Unternehmer- und Unternehmensgeschichte, Technikgeschichte, Historischer Unfallforschung sowie Fragen der Musealisierung, musealer und archivischer Überlieferungen und der Industriekultur. Er ist Verfasser, Herausgeber bzw. Mitherausgeber zahlreicher montanhistorischer Publikationen und Ausstellungskataloge, darunter „Mythos Kohle. Der Ruhrbergbau in Fotografien aus dem Bergbau-Archiv Bochum“ (2009/2013), „Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht“ (2017), „Blickpunkt Bergwerk. Fotografien von Michael Bader“ (2018), „Das Zeitalter der Kohle. Eine europäische Geschichte“ (2018), „Geschichte des Bergbaus“ (2018) und „Die Stadt der Städte. Das Ruhrgebiet und seine Umbrüche“ (2019).

Dr. Fabienne Huguenin

Kunsthistorikerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Museum (seit 2012 in verschiedenen Drittmittelprojekten tätig). Ihr Forschungsinteresse gilt der Gattung des Porträts in Malerei, Druckgrafik und früher Fotografie sowie der Objekt- und Provenienzforschung. In Aufsätzen und Blogbeiträgen setzt sie sich mit Sammlungsbeständen und dem Thema der Digitalisierung an Kulturinstitutionen auseinander. Im Projekt DigiPortA hat sie die Porträtmalerei des Deutschen Museums wissenschaftlich bearbeitet. Sie ist Autorin von „Hässlichkeit im Portrait. Eine Paradoxie der Renaissance-malerei“ (2012) und des umfangreichen Bestandskatalogs „Porträtmalerei zwischen Wissenschaft und Technik“ (2018).

Dr. Birgit Jooss

Kunsthistorikerin und Archivarin. Nach Leitungsfunktionen im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum (Nürnberg), Archiv der Akademie der Künste (Berlin) und documenta archiv (Kassel) arbeitet sie seit Februar 2020 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Ihr Forschungsinteresse gilt der Geschichte des Kunstmarkts, des Kunstbetriebs, der KünstlerInnenausbildung und des KünstlerInnenstatus im 19./20. Jahrhundert wie auch Themen der Kunstarchive und Künstlernachlässe. Sie ist u. a. Autorin von „Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit“ (1999) bzw. (Mit-)Herausgeberin von „Johannes Grützke. Die Retrospektive“ (2011) und „bauhaus I documenta. Vision und Marke“ (2019). Digitale Projekte sind u. a.: „Die Gesichter des Deutschen Kunstarchivs“ (2014), „Galerie Heinemann online. Forschungsdatenbank“ (2010) und „Die Matrikelbücher der Münchner Kunstakademie“ (2008).

Dr. Stefan Przigoda

Historiker, seit 2003 Leiter der Bibliothek und Fotothek des Montanhistorischen Dokumentationszentrums (montan.dok) beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum, zudem stellvertretender Leiter des montan.dok/ Bergbau-Archiv und Bibliothek. Seine Forschungsinteressen betreffen u. a. die Sozial-, Wirtschafts- und Unternehmensgeschichte des Bergbaus seit der Industrialisierung und audiovisuelle Quellen zur Bergbaugeschichte mit dem Schwerpunkt Industriefilm. Er ist (Mit-)Verfasser zahlreicher Aufsätze und Publikationen, u. a. „Bergbaufilme. Inventar zur Überlieferung in Archiven und anderen Dokumentationsstellen in der Bundesrepublik Deutschland“ (2005), „Bergbauindustrie und Politik 1850–1918“ (2016), „Geschichte des Bergbaus“ (2018) und „Grenzziehungen. Bergbau-Darstellungen im Industriefilm“ (2018).

Gwendolin Julia Schneider

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Klassischen Archäologie in Tübingen, Utrecht und Hamburg. Berufliche Stationen u. a. am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris, am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und an der Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation. Dissertation und Publikationen zur Sprache der Kunstgeschichte.

Dr. Claudia Valter

Kunsthistorikerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg (seit 2009), zuvor am Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören u. a. Zeichnungen und Druckgrafik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum. Sie ist Kuratorin mehrerer Ausstellungen und Autorin begleitender Kataloge und Aufsätze zu diesem Themenbereich. Sie ist Autorin bzw. Mitherausgeberin verschiedener Publikationen, u. a.: „Gelehrte Gesellschaft. Wissenschaftler und Erfinder im Porträt“ (2000), „Wilhelm von Kobell. Meister des Aquarells“ (2006), „Bilder wie Worte. Deutsche Zeichnungen und illustrierte Bücher 1800–1924“ (2009) und „Die niederländischen Zeichnungen 1400–1800 im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog“ (2016).

