

Georg Schelbert

## Die Fotokampagne

### Der Bilder-Feldzug der Kunstgeschichte



Abb. 1. Carl Albiker fotografiert, von Kindern umringt, Fachwerkhäuser in Lisieux, 1941  
(© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Hartwig Beseler, FM432695)

Beginnen wir mit einem Bild (Abb. 1)<sup>1</sup>: Ein Mann in Soldatenuniform fotografiert in einer städtischen Umgebung. Aber nicht wie ein Kriegsberichterstatter mit einer kleinen Handkamera, sondern mit einer Fachkamera auf einem Stativ. Er fotografiert auch nicht Kriegsgeschehen oder kriegsrelevante Infrastrukturen, sondern alte Bürgerhäuser an einem Platz. Dies auch nicht in einem abgesperrten Gebiet, sondern während des alltäglichen Lebens, umringt von einer Schar von Kindern.

Tatsächlich werden auf dem Bild fotografische Aufnahmen von historischen, denkmal-

würdigen Bauten nach kunsthistorischen Maßgaben erstellt. Wie wir genauer wissen, ist hier Carl Albiker, Kunsthistoriker und Sohn des gleichnamigen Bildhauers, beim Fotografieren in der Stadt Lisieux in der Normandie im Jahr 1941 zu sehen. Die Aufnahme der Szene hat Hartwig Beseler, ebenfalls Kunsthistoriker und späterer Landeskonservator von Schleswig-Holstein, gemacht. Die Ergebnisse von Albikers Aufnahmen dienen dazu, in einem einschlägigen Archiv, dem Bildarchiv Foto Marburg, keineswegs in erster Linie für politisch-militärische, sondern für kunsthistorisch-fachwissenschaftliche Zwecke

aufbewahrt und bereitgestellt zu werden.<sup>2</sup> Die abgebildete Situation war Teil einer sogenannten kunsthistorischen Fotokampagne, bei der das militärisch-obrigkeitliche Erscheinungsbild des Fotografen zunächst nur der Anstoß sein soll, die Entwicklung und Charakteristik des Phänomens im Allgemeinen zu betrachten.

Der Terminus „Fotokampagne“ (mit dem zweiten Wortbestandteil in der Bedeutung ‚Feldzug‘) mag allgemeinsprachlich zunächst Werbekampagnen oder Propagandakampagnen mit Hilfe von Fotografien evozieren. In der Forschungspraxis von Disziplinen wie Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie wird damit aber das organisierte Anfertigen von Fotos bezeichnet, sei es an einem Ort oder als eine Art Rundreise zu mehreren Orten und Objekten. Seit wann diese Bezeichnung gebräuchlich ist, wurde – soweit zu sehen – noch nicht genauer untersucht. Fachliteratur und Quellenschriften legen es nahe, dass das im Deutschen erst in den 1930er Jahren der Fall ist, wenngleich das Phänomen selbst bereits so alt ist wie die Fotografie.<sup>3</sup>

Mit der Fotokampagne wird im Folgenden eine Praxis in den Blick genommen, die zu den Grundlagen der Forschung gehört und nicht nur im Kriegsfall Grundzüge von explorative, teils feldzugartige und im Grunde auch kolonialistische Motive aufweist, die nun zumindest angesprochen werden sollen. Ist die Rolle der Fotografie für die Kunstgeschichte bereits wiederholt hinsichtlich der Verwendung der fotografischen Bilder thematisiert worden,<sup>4</sup> wurde die Geschichte der Herstellungs- und Beschaffungspraktiken dieser Bilder nur fallweise untersucht. Insofern im gegebenen Rahmen nur schlaglichtartig einzelne Beispiele und Aspekte beleuchtet werden können, bleibt die eine umfassende Behandlung des Themas freilich weiterhin ein Desiderat.

## I. Die Bilder der Kunstgeschichte vor der Fotografie

Die Kunstgeschichte als Disziplin hat in den verschiedenen Reproduktionsmedien die entscheidende Grundlage für ihre Entfaltung gefunden. Bis zum Ende des ersten Drittels des 19. Jahr-

hunderts, als die Technologie der Fotografie erfunden und verbreitet wurde, war die Anfertigung von Bildern von Kunstwerken ausschließlich durch manuelle Abbildungsverfahren möglich, von denen die Zeichnung die effizienteste Erfassungsmethode war. Sie wurde bereits durch optische Hilfsmittel wie die seit dem 17. Jahrhundert verwendete *Camera obscura* oder die *Camera lucida* unterstützt, die wiederum Voraussetzungen für die Fotografie darstellten.<sup>5</sup> Verschiedene Reproduktionsverfahren, denen ebenfalls manuelle Prozesse zugrunde lagen, erlaubten die Verbreitung der Abbildungen.

Erst durch die Fotografie trat Ende der 1830er Jahre ein Verfahren auf den Plan, bei dem die eigentliche Bilderzeugung nicht über einen Zeichenprozess, sondern durch eine Apparatur erfolgte. Dass die Disziplin der Kunstgeschichte ganz wesentlich durch diese Entwicklung befördert und in ihrer spezifischen Ausprägung erst ermöglicht wurde, ist vielfach beschrieben worden und wird weiterhin intensiv beforscht.<sup>6</sup> An dieser Stelle genügt die Feststellung, dass sich die kunstwissenschaftliche Praxis phasenweise in derartigem Umfang anhand von Kunstwerke wiedergebenden Bildern realisierte, dass eher von einer Kunstabbildungsgeschichte gesprochen werden könnte.

Zum besseren Verständnis der Rolle der fotografischen Abbildung ist ein akzentuierter Blick auf die Vorgeschichte hilfreich: Die Produktion von Abbildungen von Kunstwerken war gerade in ihren – weit vor der Fotografie liegenden – Anfängen stets auch mit der Dokumentation von Besitz oder mit der Definition eines als besonders interessant erachteten Bestands verbunden. So waren die ersten Bilderserien von Kunstwerken weniger historisch orientiert, sondern bildeten vorwiegend synchrone Querschnitte durch Sammlungen und Werkgruppen, wie etwa die Stichserien zu römischen Antikensammlungen, die Giovanni Battista Cavalieri 1585 oder François Perrier 1638 veröffentlichten.<sup>7</sup> Selbst dort, wo die Werke über die Zeiten hinweg gezeigt wurden, stand nicht eine Entwicklungsgeschichte im Vordergrund, sondern die Auswahl

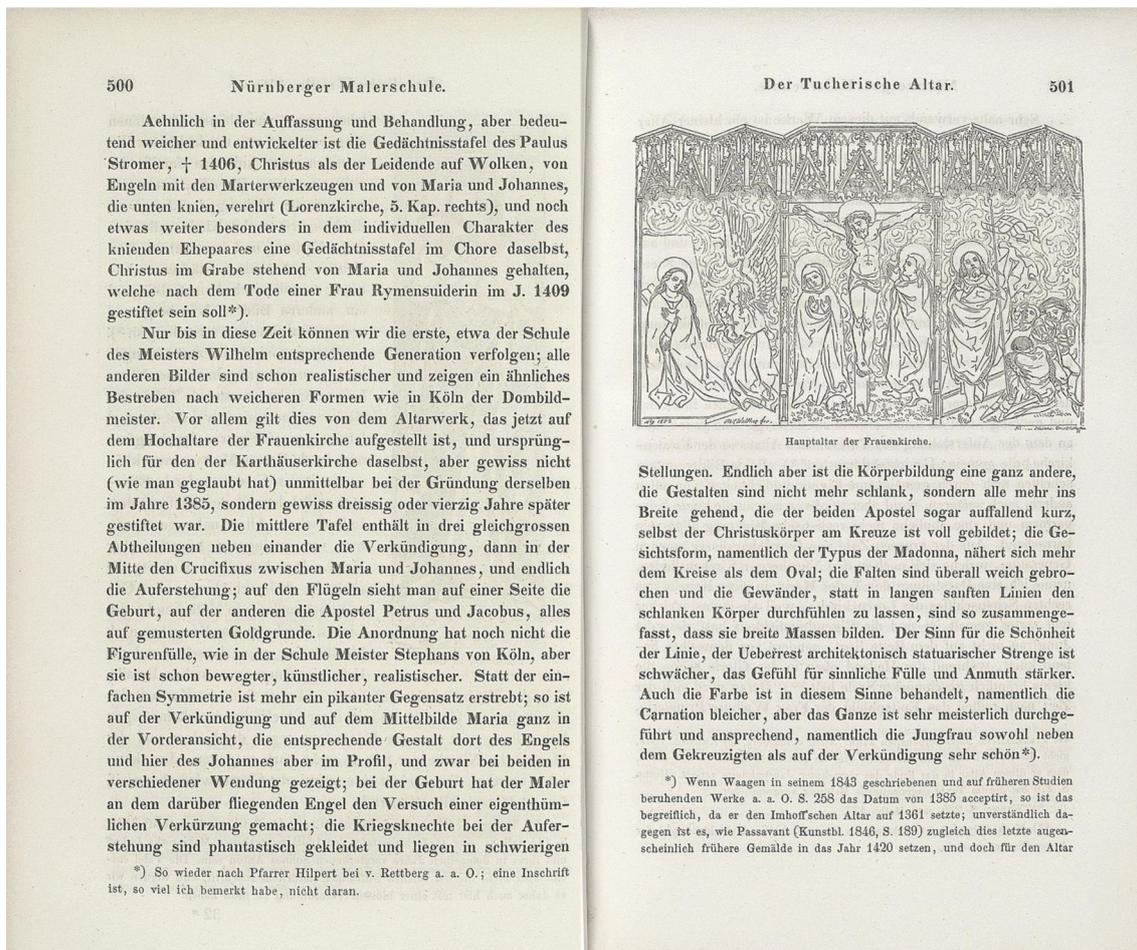


Abb. 2. Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 6, Düsseldorf 1861, Seiten 500 u. 501 (UB Heidelberg)

nach bestimmten Merkmalen, wie beispielsweise dem der Antikennähe.<sup>8</sup>

Noch im 16. Jahrhundert brach sich mit Giorgio Vasari auch die historische, stärker an Entwicklungen und historischen Kontexten interessierte Betrachtungsweise Bahn, die sich – so sei hier thesenhaft formuliert – zunächst jedoch nur in Form eines erzählenden Textes, nicht in Bildern, manifestierte. Die "horizontale" Bilderwelt der Sammlungen und die "vertikale", historisch-erzählende Betrachtungsweise existierten noch recht lange in einem Spannungsverhältnis nebeneinander.<sup>9</sup> Während Abbildungsreihen, insbesondere sogenannte Galeriewerke, etwa zu den königlich-sächsischen Sammlungen in Dresden,<sup>10</sup> weiterhin vorrangig mit dem Ziel publiziert wurden um eine „Sammlung“ darzustellen, erschien noch 1842 Franz Kuglers *Handbuch der*

*Kunstgeschichte*, eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung, völlig ohne Abbildungen im Text.<sup>11</sup> Für das hier entworfene historische Narrativ – und sei es auch auf bildende Kunst bezogen – erschien der reine Text angemessener.<sup>12</sup>

Doch die Situation änderte sich bald. Als die kurze Zeit später erschienenen Bände der *Geschichte der Künste* von Carl Schnaase mit eingestreuten Bildern ausgestattet wurden (Abb. 2), erhielt auch die – nunmehr ebenfalls auf mehrere Bände verteilte – dritte Auflage von Kuglers *Handbuch* Textillustrationen.<sup>13</sup> Zwar handelt es sich bei den Buchillustrationen noch für längere Zeit nicht um Fotografien bzw. deren Reproduktionen, sondern weiterhin um manuell erstellte Stiche und Lithografien, weil die fotografische Technik noch nicht mit der des Buchdrucks kompatibel war,<sup>14</sup> aber diese bereiteten – gemeinsam

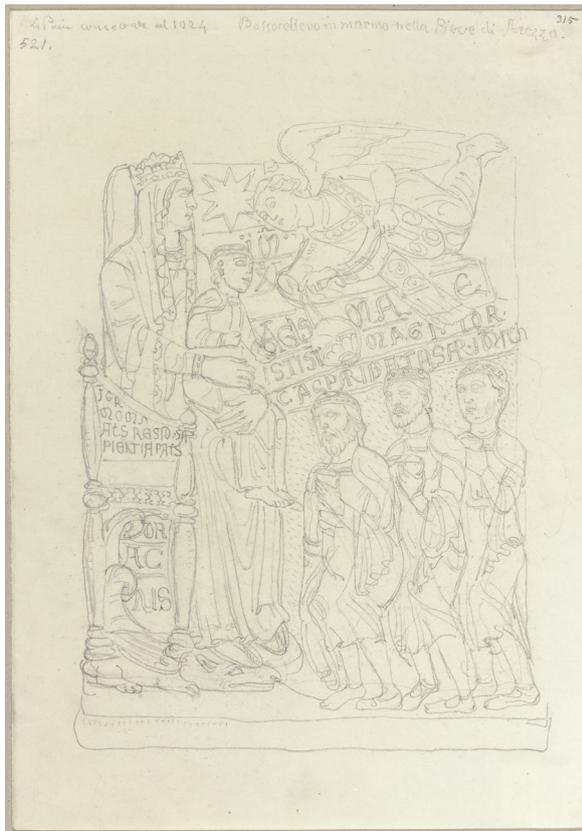


Abb. 3. Johann Anton Ramboux, Zeichnung eines Reliefs mit der Anbetung der König in S. Maria della Pieve in Arezzo aus dem Klebeband Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen, Band 2, 1818–1843 (Städel Museum, Frankfurt am Main, Bib. 2472 II 4B)

mit den zunehmend enzyklopädisch angelegten Texten – den Kanon einer Geschichte der Kunst vor, der eben aus all denjenigen Artefakten bestand, die potentiell fotografierbar waren.

Wurde in diesem Abschnitt bislang vor allem die Verwendung von Bildern in den kunsthistorischen Kommunikations- und Dokumentationsformaten betrachtet, ist der Blick nun auf die eigentliche Fragestellung, die Herstellung und den Erwerb von Bildern, zu richten. Die Erzeugung von Abbildungen von Kunstwerken bedeutete in der Zeit vor der Fotografie vor allem die künstlerische Technik des Zeichnens sowie gegebenenfalls weitere Ausarbeitungen in verschiedenen Techniken der Malerei oder der Herstellung von Druckgrafiken. Akteure waren hier Personen, die oft (auch) selbstständig künstlerisch tätig waren und etwa im Fall der Reproduktion von Sammlungen im Auftrag, im Fall der Aufnah-

me von architektonischen Monumenten – etwa als reisender Architekt<sup>15</sup> – jedoch selbstständig unterwegs waren. Die Grenzen zwischen Reisezeichnung, Bauaufnahme oder Sammlung von Vorlagen, teils mit dem Ziel einer Publikation, sind hier fließend. Die Bewegung des in die Welt Hinausziehens – bis ins 19. Jahrhundert hinein oft noch zu Fuß – mit dem Zweck des Einholens von Bildmaterial, das dann ebenfalls in der fotografischen Praxis begegnet, ist jedenfalls mehr oder weniger immer gegeben. Das Anfertigen von Zeichnungen ist gleichzeitig künstlerische Produktion und Dokumentation. Hier ist bereits die Zwitterrolle festzustellen, die später auch die Fotografie charakterisiert. Als Beispiel hierfür kann die Zeichnungstätigkeit von Johann Anton Ramboux (1790-1866) genannt werden. Er verstand sich als Künstler, aber die auf seinen Italienreisen um 1820 und in den 1830er Jahren angefertigten Zeichnungen nach Fresken – sei es in Arezzo, Pisa oder im Raum Neapel – zählen heute zu unentbehrlichen Aufnahmen kurz vor dem Zeitalter der Fotografie (Abb. 3).<sup>16</sup>

## II. Fotografieren als Feldforschung und Sammeln im Felde

### *Die ersten staatlichen und privaten Kampagnen*

Im Jahr 1839 machten Daguerre in Paris und Talbot in London ihre unterschiedlichen fotografischen Verfahren bekannt.<sup>17</sup> Bei seinem Plädoyer für den Ankauf der Rechte an Daguerres Verfahren durch den französischen Staat argumentierte François Arago als Parlamentsabgeordneter damit, dass es bedauerlich sei, dass diese Technologie noch nicht für Napoleons Ägyptenfeldzug zur Verfügung gestanden habe, da dadurch ganze Heerscharen an Zeichnern, etwa zur Aufnahme von Inschriften, ersetzt werden könnten.<sup>18</sup> Tatsächlich wurde die fotografische Erfassung von Kunstdenkmälern bald zum Mittel der Wahl.

Das technikfreundliche und zentralistisch organisierte Frankreich ging hier voran. Die so genannte „Mission Héliographique“ – also vielleicht die „Sonnenzeichnerische Aussendung“;



Abb. 4. Gustave le Gray, Portal der Kirche von Aubeterre, Fotografie entstanden im Rahmen der Mission Héliographique 1851 (Metropolitan Museum of Art, 1991.1058)

die Bezeichnung „Fotografie“ (d.h. „Lichtzeichnung“) war noch nicht etabliert – von 1851 gilt als die erste größere kunsthistorische Fotokampagne. Sie war initiiert von der „Commission des monuments historiques“ und ihrem Leiter Prosper Mérimée.<sup>19</sup> Mit der Aufgabe, die bedeutendsten Denkmäler, Bauwerke und Baukomplexe von der Antike bis zur Renaissance fotografisch zu erfassen, wurden fünf Fotografen in verschiedene Teile Frankreichs geschickt – hierunter besonders bekannt Édouard Baldus, Hippolyte Bayard und Gustave Le Gray.<sup>20</sup> Mit Aufnahmen von gerade einmal 175 Bauwerken zeitigte das Vorhaben allerdings kaum umfassende Ergebnisse (Abb. 4). Es war offensichtlich, dass – auch bedingt durch die noch sehr umständliche

und langsame Technik – ein flächendeckendes fotografisches Korpus noch in weiter Ferne lag.

Nicht nur in Frankreich füllten private Fotografieunternehmen schnell die Lücken und betrieben dabei auch erheblichen logistischen und technischen Aufwand. Einige, wie etwa die Gebrüder Alinari in Italien, erlangten in Kürze überregionale, ja internationale Bedeutung.<sup>21</sup> Die Grenzen zwischen einer Bildproduktion für den Tourismus, die in der Tradition der grafischen Stadtveduten gesehen werden kann, und kunsthistorischer Dokumentation, die auf eine möglichst sachbezogene und von zeitgenössischem Beiwerk weitgehend befreite Darstellung zu achten hatte, blieben bei diesen Unternehmungen noch lange fließend – nicht zuletzt weil hier auch

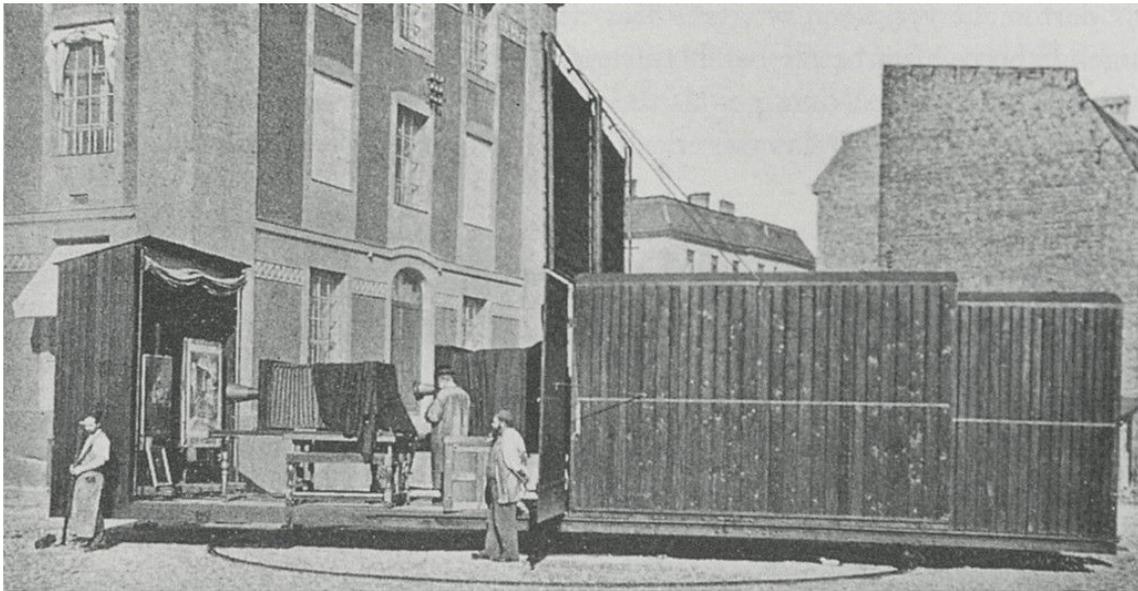


Abb. 5. Je nach Licht- und Wetterverhältnissen dreh- und verschließbare Anlage zur Aufnahme von Gemälden im Freien (aus: Heß 1999).

der wirtschaftliche Erfolg im Auge behalten werden musste.<sup>22</sup>

Ebenso schnell wie für das Erfassen von historischer Architektur bildete sich auch für die Reproduktion von Museumssammlungen ein kommerzieller Markt, der gewissermaßen die Tradition der gestochenen Galeriewerke fortsetzte.<sup>23</sup> Zu den sich aus der Tätigkeit einzelner Fotografen entwickelnden Unternehmen wie Braun, Hanfstaengl oder Alinari, die um diesen Markt regelrecht kämpften, stießen bald eher verlegerisch orientierte Unternehmen wie Bruckmann,<sup>24</sup> oder konsortiale Organisationen wie die Photographische Gesellschaft Berlin.<sup>25</sup> Dass sich gerade rund um die Museen frühzeitig eine Art Industrie entwickelte, überrascht nicht, da hier bereits wertvolle Vorarbeit in der Auswahl der Gegenstände geleistet worden war: Zu erledigen blieben lediglich die Aufgaben der technischen Durchführung und der Vermarktung der Aufnahmen der Werke. Aus dem Umstand, dass das Konzept des Museums selbst schon ein Konzept der Aneignung von Objekten bildet, folgte zwangsläufig, dass deren erneute Aneignung durch die Fotografie eine Art Konkurrenz darstellte. So gesehen stand bei den Museumskampagnen weniger das Eindringen in zu kultivieren-

des oder vermeintlich kulturvergessenes Gebiet im Vordergrund, sondern eher der Konkurrenzkampf um die Deutungshoheit – vor allem aber um das Recht am Bild – in einem bereits bestellten Feld. Diese Rivalität war und ist nicht nur in Bezug auf diejenigen, die das Abbild der Werke verwerten, sondern durchaus auch in Bezug auf diejenigen, die über die Werke forschen und schreiben, bis in die Gegenwart spürbar. Gerade in der Frühzeit der Fotografie waren in jedem Fall Genehmigungen und umfangreiche, teils exklusive Vereinbarungen notwendig, die jedoch wiederum die hierbei erfolgreichen Fotografen auch vor ihren Konkurrenten schützten.<sup>26</sup>

Die Technik stellte zunächst noch viele Herausforderungen. Mangels befriedigender Möglichkeiten künstlicher Beleuchtung konnte zunächst ausschließlich mit Tageslicht gearbeitet werden, was unter anderem zu skurrilen mobilen und nach dem Sonnenstand ausrichtbaren Ateliers führte, mit denen die großen Fotografen die Sammlungen regelrecht belagerten (Abb. 5).<sup>27</sup> Auch die Beschaffenheit der Fotoemulsionen limitierte den Aktionsradius noch bis in die 1880er Jahre. Insbesondere war die Wiedergabe der Farben lange Zeit unbefriedigend, ein Argument, das beispielsweise vom Louvre dafür genutzt

wurde, eine Aufnahmekampagne abzulehnen.<sup>28</sup> Es handelte sich zwar grundsätzlich um monochrome Fotografie; jedoch bestand hier das Problem, dass die verwendete Silberbromid-Emulsion ohne zusätzliche Maßnahmen<sup>29</sup> sehr unterschiedlich auf das Farbspektrum reagierte und Blautöne zu hell und Gelb- und Rottöne zu dunkel erscheinen ließ, weswegen sich die Aufnahmetätigkeit zunächst auf Gattungen wie Skulptur oder auch Handzeichnungen konzentrierte.<sup>30</sup> Die Entwicklung besserer Techniken, die unter den bereits genannten Fotografen insbesondere Adolphe Braun vorantrieb, führte auch zu einem Wettbewerbsvorteil im Kampf um die Bilder.

Zwar wurde schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zur Herstellung von Farbaufnahmen experimentiert, aber derartige Aufnahmeverfahren wurden erst im 20. Jahrhundert praxisrelevant. Sie spielten im Dokumentationswesen gegenüber der Schwarzweißfotografie noch lange eine untergeordnete Rolle<sup>31</sup> und waren stets mit dem Nachteil behaftet, dass die Resultate nicht stabil waren, sondern verblassen oder sich verfärben konnten – was nichts anderes bedeutete, als dass das erfasste Bild, die fotografische Beute, keinen dauerhaften Besitz darstellen würde.<sup>32</sup>

#### *Die Wissenschaft organisiert sich selbst*

Der Erwerb von fotografischen Bildern seitens der Forschung bestand bislang vor allem im kostenintensiven und von wenig Einflussmöglichkeiten geprägten Kauf bei den Fotografen selbst. Kataloge verschiedener Formate und Postversand ermöglichten dabei Auswahl und Übermittlung über die räumliche Distanz hinweg. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es seitens der sich formierenden kunsthistorischen Fachwissenschaft, wie auch seitens der sich parallel entwickelnden staatlichen Denkmalpflege, zunehmend Bestrebungen, die fotografische Erfassung der Kunstdenkmäler selbst zu koordinieren und zugleich weiter auszubauen. Im September 1873 fand der erste kunsthistorische Kongress in Wien statt. Auch wenn die Mehrheit der Teilnehmenden aus der k.u.k.-Monarchie kam, gilt die Zusammenkunft zugleich als die Geburts-

stunde des „Comité international d'histoire de l'art“ (CIHA) und seiner Kongresse.<sup>33</sup> Aus dem Deutschen Reich waren unter anderen Bruno Meyer, heute vor allem als Pionier der Diaprojektion in der kunsthistorischen Lehre in Erinnerung, und August Essenwein, Direktor des Germanischen Nationalmuseums, anwesend. Ganz oben auf der Agenda stand die Frage, wie man Kunstwerke und Kunstdenkmäler – sowohl Werke in Museen als auch historische Bauten – erfassen, archivieren, publizieren und damit für die Forschung nutzbar machen kann. Hierbei war in weiten Teilen zunächst nur an eine textbasierte Erfassung in Repertorien gedacht, aber – wo immer möglich – auch an Aufnahmen durch Zeichnung und Fotografie. Neben dem Erstellen von bildlichen Aufnahmen ging es auch um die Frage, wie solche Aufnahmen in zentralen Einrichtungen einerseits zusammengeführt und andererseits nachgewiesen und zugänglich gemacht werden können. Auch wenn uns aus der Perspektive der Fotokampagne vor allem die Herstellung der Bilder interessiert, sind die Fragen des systematischen Sammelns und Zugänglichmachens für die Wirksamkeit der Bilder in der wissenschaftlichen Praxis von grundlegender Bedeutung.

Die tatsächlich unternommenen Schritte nehmen sich gegenüber den teils hochfliegenden und universalistischen Ideen bescheiden aus, vermutlich weil hierfür auf Institutionen wie große Museen und Denkmalbehörden gesetzt wurde, deren eigentliche Arbeitsschwerpunkte woanders lagen und die nicht immer Interesse an einer Zusammenarbeit hatten.<sup>34</sup> Das erwähnte, 1873 geplante Museumsrepertorium kam in dieser Form nie zustande. Auch die systematische Publikation der Kunstdenkmäler seitens der staatlichen Denkmalpflege begann erst etwa 20 Jahre später, in den 1890er Jahren, Fahrt aufzunehmen. Die „Kunstdenkmäler-Inventare“, wie sie meist genannt wurden, waren jedoch lange Zeit eher arm an fotografischen Bildern und wurden erst seit den 1980er Jahren mit einer Abbildung für jedes Objekt versehen.<sup>35</sup> Einen Sonderbereich stellten die deutschen Italieninstitute in

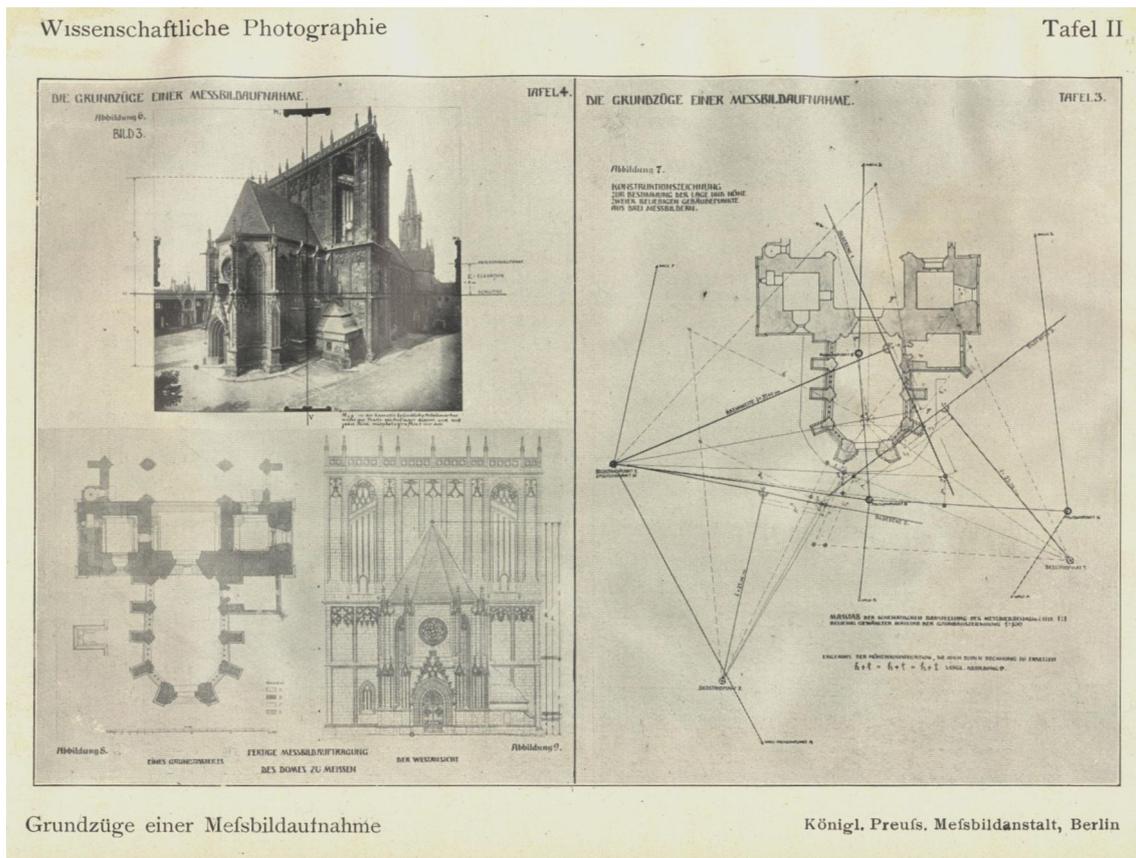


Abb. 6. Messbildaufnahme und Umzeichnung (Dom in Meißen); Lehrtafeln von Albrecht Meydenbauer (aus: Offizieller Katalog der Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909; SLUB Dresden, Public Domain Mark 1.0).

Florenz ab 1897 und in Rom ab 1913 dar, die für ihre Arbeitsschwerpunkte – die Kunst Italiens, zunächst vornehmlich der Renaissance und des Mittelalters – immer wieder gezielte Unternehmungen starteten.<sup>36</sup>

Konkrete Vorstöße für eine systematische fotografische Erfassung der Kunstdenkmäler gingen eher erneut von einzelnen Personen aus. Albrecht Meydenbauer, Architekt und als solcher auch mit der Aufnahme von Kunstdenkmälern betraut, hatte bereits in den späten 1850er Jahren die Idee, die Fotografie als Ersatz für händische Aufmaße einzusetzen, nachdem er bei Vermessungsarbeiten fast von einem Türmchen des Wetzlarer Doms gefallen war. Es ging dabei nicht nur um eine bildliche Erfassung der Bauten, sondern auch um eine solche in maßgenauen technischen Zeichnungen, die sich aus den Fotografien gewinnen ließen.<sup>37</sup> Diese eher technische Idee, aus der er (parallel zu Aimé Laussedat) in

den 1850er Jahren das sog. Messbildverfahren entwickelte (vgl. Abb. 6), paarte sich mit dem Wunsch danach, möglichst flächendeckend zu arbeiten. Er sah in diesem Unterfangen eine Aufgabe von nationaler, ja teils internationaler Dimension und hatte hierfür schließlich im Jahr 1885 die Gründung eines staatlichen Instituts erreicht: Die Königlich Preussische Messbild-Anstalt, die später in Staatliche Bildstelle umbenannt wurde. In einem knapp zehn Jahre später verfassten Plädoyer, mit dem er das bereits erlahmende Interesse an der Anstalt wieder befördern wollte, bezog sich Meydenbauer ausdrücklich auf das Vorbild der Historiker, die mit den „Monumenta Germaniae Historica“ ein Gesamtkorpus aller Schriftquellen des deutschen Mittelalters anstrebten.<sup>38</sup> Indem die materielle Überlieferung, insbesondere die Bauwerke und ihre visuelle Zugänglichkeit ein viel unverfälschteres und direkteres Bild der Vergangenheit böte

als die Schriftquellen, plädierte er für ein analoge Sammlung der „Monumenta Germaniae archaeologica“.

Von ähnlich positivistischer Haltung gegenüber den Bauten getragen und mit ähnlichem Dispositiv umgesetzt, sind zeitgleiche, räumlich weiter ausgreifende Aufnahmekampagnen, etwa die Unternehmungen von Franz Stolze, der mit Meydenbauer in enger Verbindung stand und mit diesem 1863 den photographischen Verein in Berlin gegründet hatte. Über seine in den späten 1870er Jahren unternommene Reise nach Persien, vor allem im Zusammenhang mit einer Ausgrabungskampagne in Persepolis, berichtete Stolze ausführlich 1881 in mehreren Nummern des Photographischen Wochenblatts. Insbesondere bei der Beschreibung der Aufnahme der Freitagsmoschee in Shiras treten die Kulturdifferenzen deutlich zu Tage, und einen großen Teil der Berichte nehmen – teils anekdotenhafte – Schilderungen ein, mit welchen Schwierigkeiten und auch Anfeindungen seitens der Gläubigen das Fotografieren verbunden war.<sup>39</sup>

Meydenbauer hatte sich mit seinem Plädoyer für ein allgemeines Denkmälerarchiv von einem bloßen „Messbildarchiv“ verabschiedet.<sup>40</sup> Er ließ dabei offen, wie umfassend er sich die Inhalte eines solchen Archivs vorstellte und sprach lediglich von „baukunstgeschichtliche[m] Material von größerer Bedeutung“, worunter aber für ihn nur die Epochen von der Frühzeit bis zum Ende des Mittelalters fielen,<sup>41</sup> das sich bei Verdoppelung der bisherigen Kräfte in „etwa 12 bis 15 Jahren in seinem heutigen Zustande festlegen und für alle Zukunft aufbewahren“ ließe.<sup>42</sup> Das in den folgenden Jahren tatsächlich erstellte Material in Form riesiger Glasplatten ist beeindruckend, beschränkte sich aber weitgehend auf das damalige Preußen und war für den fachwissenschaftlichen Gebrauch zu schwer erreichbar und handhabbar.<sup>43</sup>

Das akademische Fach der Kunstgeschichte entwickelte zusätzlich Bedarf nach Bildern, die projiziert werden konnten. Abgesehen von vorangegangenen Initiativen des bereits genannten Bruno Meyer, wurden seit den frühen 1890er

Jahren Glaspositive, wie es sie für verschiedene Zwecke schon länger gab, immer häufiger für Projektionen in Lehrveranstaltungen verwendet. Herman Grimm in Berlin war der erste Ordinarium, der die Projektion konsequent einsetzte und schnell Nachfolger fand. Auch in diesem Feld traten bald Unternehmer auf, die den Bedarf an Bildmaterial bedienten. Besonders früh und erfolgreich war Franz Stoedtner tätig, der nach dem Studium der Kunstgeschichte und der Promotion bei Herman Grimm an der Berliner Universität 1895 das Institut für wissenschaftliche Projektion gegründet hatte.<sup>44</sup> Aber obwohl Stoedtner als Kunsthistoriker den fachlichen Bedarf gut einschätzen konnte, selbst reiste, um neues Bildmaterial zu erstellen, und bald ein enormes Angebot führte, konnte seine Produktion letztlich nicht all den sich stets ausweitenden und immer wieder neu orientierenden Interessen des Fachs folgen, so dass – zumindest langfristig gesehen – die Praxis der Anfertigung von Re-Produktionen nach Buchvorlagen und anderen Quellen an den kunsthistorischen Universitätsinstituten die Oberhand gewann.<sup>45</sup>

#### *Technische Aufrüstung und Beschleunigung*

Die professionellen Fotografen behielten ihr Monopol auf die Bilder nicht dauerhaft. Um 1900 musste, im Zuge einer sich vervollkommnenden Technik, fabrikproduzierten Kameras und vor allem den Trockenplatten, die etwa seit 1880 marktgängig wurden, wer fotografieren wollte, nicht mehr zugleich Ingenieur und Chemiker sein und auch noch eine Schar von Helfern unterhalten. Es war nun durchaus denkbar, auf Reisen im Ein-Personen-Betrieb zu fotografieren. Das forschende Interesse und das apparativ gestützte bildliche Erfassen rückten immer näher zusammen.

Wenn sich meine Beispiele vor allem auf den deutschsprachigen Raum beziehen, müssen unter den dezidiert forschungsgetriebenen Kampagnen als erste diejenigen von Arthur Kingsley Porter und seiner Frau Lucie Wallace genannt werden.<sup>46</sup> Ausreichende finanzielle Mittel erlaubten es den Porters, in den 1910er und 1920er



Abb. 7. Arthur Kingsley Porter und Lucy Wallace mit Chauffeur in einem Isotta-Fraschini Siluro von 1911 vor dem Baptisterium des Doms in Como, 1912 (aus Brush 2017; HUG 1706.125 Box 1, Folder 1. Harvard University Archives)

Jahren auf Reisen mit dem Automobil die mittelalterliche Kunst Europas entlang der Pilgerwege zu erkunden und vor allem zu fotografieren (Abb. 7). Die hierbei entstandenen Fotos waren noch nach dem Zweiten Weltkrieg eine entscheidende Arbeitsgrundlage für die Lehre und Forschung zur mittelalterlichen Kunst an der Harvard University, wo sie in einem eigenen Studiensaal zur Verfügung gestellt wurden.<sup>47</sup>

Die Forschungsthese von Arthur Kingsley Porter, dass die romanische Kunst sich nicht in lokalen Kunstzentren entwickelte, sondern als ein neuartiges Stilphänomen von Gruppen wandernder Künstler entlang der damaligen Verkehrswege verbreitet wurde, entsprach ganz dem eigenen Vorgehen des Ehepaars, den Untersuchungsgegenstand mit einer durch das Automobilisierten Fotoausrüstung – die vor allem Porters Frau bediente<sup>48</sup> – zu verfolgen. Als frühe Beispiele für systematisch von Forschenden durchgeführte Kampagnen sind auch die Reisen Arthur Haseloffs und Martin Wackernagels in Süditalien in den Jahren 1905-1915 zu nennen.<sup>49</sup>

Geprägt sowohl vom technischen Pioniergeist eines Meydenbauer und vom unternehmerischen Denken eines Stoedtner als auch vom Forscher Ehrgeiz eines Porter war schließlich die Tätigkeit Richard Hamanns, der in Deutschland wie keine zweite Person für das Konzept der kunsthistorischen Fotokampagne steht.<sup>50</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Fach Kunstgeschichte bereits hoch entwickelt und hatte einen ausdifferenzierten Kanon der Kunst definiert, der sich freilich immer wieder erweiterte und modifizierte – in den 1920er bis 40er Jahren unter anderem stark in Richtung Mittelalter und „deutsche Kunst“. In unserem Zusammenhang bedeutet das: Es gab recht klare Vorstellungen davon, welches Bildmaterial gebraucht wurde. Zugleich war das Fotografieren per se eine Selbstverständlichkeit geworden. Die Herausforderung bestand nun mehr denn je darin, dies im gewünschten Umfang umzusetzen. Richard Hamann, der 1913 auf den neu gegründeten Lehrstuhl in Marburg berufen wurde, war hierzu doppelt prädestiniert. Zum einen war er schon früh, während seiner Studienzeit in Berlin, mit dem Einsatz der Fotografie in der Kunstgeschichte in Berührung gekommen, indem er unter anderem bei Franz Stoedtners Aufnahmekampagnen mithalf. Zum anderen besaß er, der zunächst Philosophie und Geschichte studiert hatte, einen überaus weitgespannten Blick auf die Kunstgeschichte und war sehr an Fragen der Vermittlung bis hin zur Volksbildung interessiert. Dieses Interesse, das einer im weitesten Sinn sozialistischen Überzeugung entsprang, trug dazu bei, dass er zum Ende seiner Laufbahn noch einmal in die Sowjetzone bzw. die DDR auf den Berliner Lehrstuhl gerufen wurde.<sup>51</sup>

Beim Antritt seiner Professur in Marburg widmete sich Hamann sofort der Frage, wie das Fotografieren von Kunstwerken besser organisiert werden könnte.<sup>52</sup> Anstelle der nach Ländern oder Sparten – wie Denkmalpflege und Museen – zersplitterten oder teils immer noch privatwirtschaftlich dominierten kunsthistorischen Bildproduktion plante er die Einrichtung einer zwar an das kunsthistorische Institut in Marburg angebotenen, aber gleichzeitig für das ganze Fach Kunstgeschichte operierenden Einrichtung zur systematischen Anfertigung und Sammlung von fotografischen Aufnahmen.<sup>53</sup> Dabei ging es Hamann, zu dessen Auffassung von Kunstwissenschaft ganz untrennbar auch die praktischen Tätigkeiten gehörten, nicht nur darum, den Zugriff



Abb. 8. u. 9. Richard Hamann vor der Kirche in Saint-Aventin, 1914 (Foto Marburg FM41349); Richard Hamann jr. u. Bernhard von Tieschowitz vor der Kirche in Saint-Aventin, 1930 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, verm. Selbstausröser, FM52891)

des Fachs auf mehr Bildmaterial zu ermöglichen, sondern auch darum, dass die Forschung selbst fotografierend aktiv würde, weil nur sie ihren Gegenstand wirklich kennt.<sup>54</sup> Fotografieren wurde auf diese Weise zu einem Akt kunsthistorischen Sehens, gesteigert um den Aspekt der gleichzeitigen Aneignung in Form der produzierten physischen Fotografien.

Dass sich die Kunsthistoriker\*innen selbst in diesem Maß der Technologie ermächtigen und sich als Fotograf\*innen professionalisierten, wurde immer wieder auch stolz zur Schau gestellt, wie besonders auf einem im Abstand von 16 Jahren aufgenommenen, bereits von Angela Matussek aufgespurten Bilderpaar vor der Kirche im südfranzösischen Saint-Aventin deutlich wird.<sup>55</sup> Lichtete sich Richard Hamann im Jahr 1914 mit Ausrüstung und Transportesel ab, so haben sich am gleichen Ort und in gleicher Perspektive 1930 Hamanns gleichnamiger Sohn und der Mitarbeiter Bernhard von Tieschowitz verewigt, nun-

mehr mit einem brandneuen 1929er Chevrolet International AC und erheblich erweiterter und modernisierter fotografischer Ausrüstung, die sorgsam vor und hinter dem von der beschwerlichen Reise beschmutzten Automobil aufgereiht ist (Abb. 8, 9).

Kaum weniger ostentativ kam das fotografische Equipment des Marburger Instituts bereits auf einem Bild von der Aufnahmekampagne im Jahr 1927 in der Abteikirche von Vézelay in Burgund zur Geltung (Abb. 10). Hier hantieren von Tieschowitz und Hamann Jr. in schwindelnder Höhe mit der sogenannten Marburger Kanone, einer eigens angefertigten Großformatkamera mit besonders langer Brennweite. Auch in diesem offensichtlich inszenierten Bild ist eine Reihe weiterer Ausrüstungsgegenstände effektiv platziert. Das Bild zeigt unmissverständlich, dass die Kunstgeschichte – mit den Worten Horst Bredekamps – „ein technisches Fach“ ist,<sup>56</sup> und auf dieser Grundlage auch in die Welt hinausziehen



Abb 10. Bernhard von Tieschowitz und Richard Hamann jr. in der Abteikirche von Vézelay, 1927 (Ausschnitt) (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, FMv194)

kann, um sich seinen Gegenstand mit technischer Unterstützung selbst zu erobern.

Die Verwendung kriegerischen Vokabulars in diesen Kontexten – wie die Bezeichnung der großen Kamera als Kanone – war nicht spezifisch für die Kunstgeschichte, sondern der Fotografie schon länger zu eigen, wie immer wieder festgestellt wurde<sup>57</sup>: Bereits 1860 prägte der Astronom John Herschel die Bezeichnung „snapshot“.<sup>58</sup>

Damit war – obwohl das fotografische Material damals noch quälend lange belichtet werden musste – bereits der Schuss eingeführt: Aufnahmen wurden geschossen. Die „Mission Héliographique“ wurde bereits erwähnt, aber im Französischen wurden ähnliche Unternehmen bald „campagne photographique“, also fotografischer Feldzug, genannt – ganz im Sinn des zitierten Arago, während im Deutschen der Terminus „Photo- /



Abb. 11. Richard Hamann (im Rücken in Bildmitte) und Kollegen mit Begleitung auf Fotokampagne bei Kom Ombo in Ägypten 1937 (Ausschnitt) (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, Fmla402-01)

Fotokampagne“ deutlich später, möglicherweise sogar erst in den 1930er Jahren, üblich wird.<sup>59</sup> Es folgten – in verschiedenen europäischen Sprachen natürlich jeweils unterschiedlich – weitere Termini aus dem Kriegs- und Jagdvokabular: sich (auf die) *Pirsch* begeben, die (Motiv) *Jagd*, das *Laden* (später mit der *Filmpatrone*), die *Schussbereitschaft*,<sup>60</sup> der *Treffer*, das *Zünden* des Blitzes und so fort.<sup>61</sup> Im Englischen und Französischen drückt „ein Bild nehmen“ außerdem aus, dass etwas mitgenommen wird; der Aneignungsvorgang wird explizit benannt. Auch die Technik selbst näherte sich immer wieder dem Kriegsgerät, etwa mit dem automatischen Filmtransport und der dadurch ermöglichten maschinengewehrartigen Mehrfachauslösung.<sup>62</sup>

Auf den fotografischen Exkursionen, die Hamann von Marburg aus unternahm, wurden Werke gleichermaßen im Sinne einer Lehrexkursion oder Studienfahrt vor Ort in Augenschein genommen und diskutiert, vor allem aber professionell fotografiert und damit angeeignet. Das Einzugs-

gebiet der Marburger Kampagnen war von Anfang an über den engeren Kanon der Kunstgeschichte hinaus angelegt, wie etwa umfangreiche Griechenlandexkursionen gemeinsam mit archäologischen Fachkollegen oder sogar Fahrten nach Ägypten zeigen. Es ist bezeichnend, dass das Automobil, das bereits beim Beispiel der Porters eine grundlegende Voraussetzung für die Unternehmungen war, immer wieder im Zentrum der Gerätschaften und auch an scheinbar kaum mit einem Fahrzeug erreichbaren Orten – wie etwa der ägyptischen Wüste – abgebildet wird (Abb. 11). Erst durch das Kraftfahrzeug erhielt die Fotografie ihre Schlagkraft: Damit war die gesamte Landkarte der Kunstgeschichte bis in den kleinsten Winkel erreichbar und konnte potentiell vollständig abgelichtet werden.<sup>63</sup>

Das Fach war in der Zwischenkriegszeit auf einem Höhepunkt seines Selbstbewusstseins angekommen und erwarb, ja schuf nun die für das Arbeiten benötigten Bilder selbst. Die positivistische Freude am Material und die Lust an der

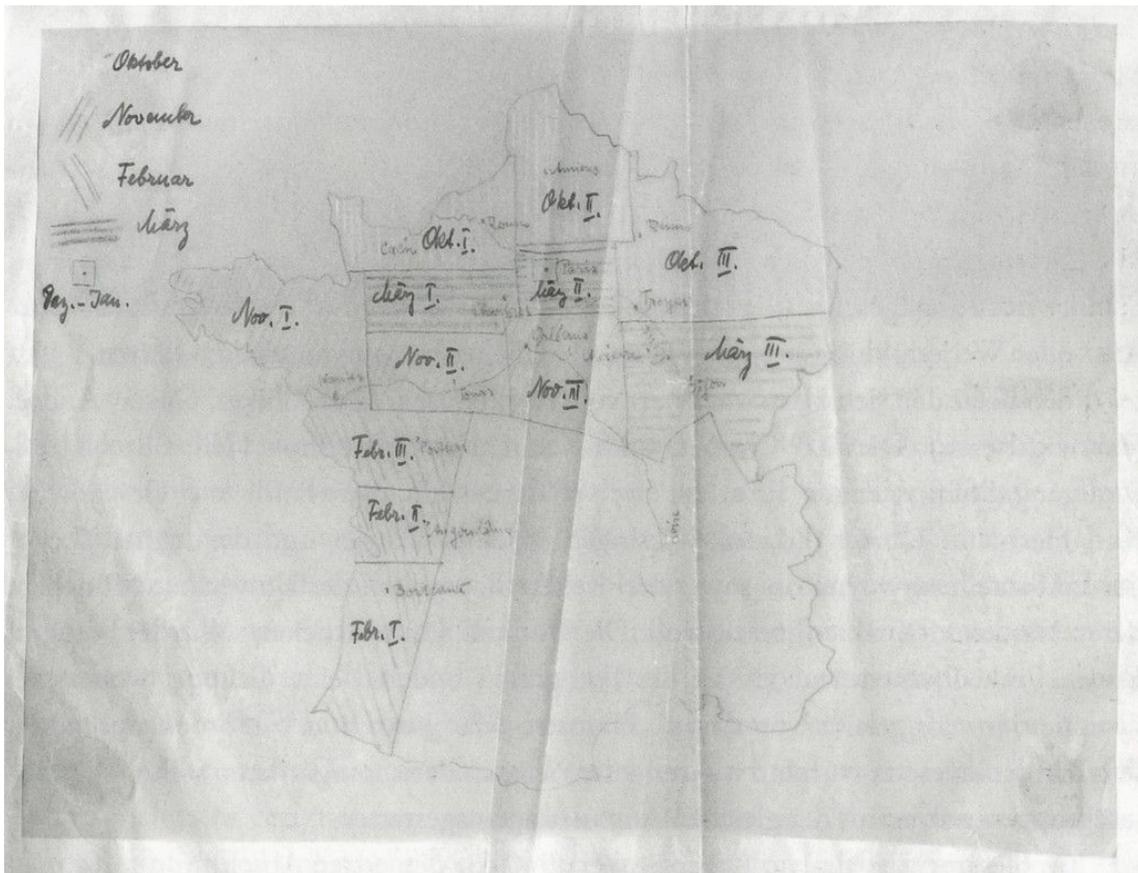


Abb. 12. Skizzierte Karte mit der Aufteilung Frankreichs für die ab 1940 geplanten Fotokampagnen, Bildarchiv Foto Marburg, Archiv (aus: Tralles 2005)

Raum- und Technikbeherrschung verschränkten sich jedoch bald auf problematische Weise mit aggressiv-invasiven Handlungen auf gesellschaftlicher und staatlicher Ebene, in Dimensionen, die die bisherigen Gepflogenheiten weit hinter sich ließen.

### III. Die Fotokampagne als Nachhut in Krieg und Besatzung

Schon im Zuge des ersten Weltkriegs hatte der Provinzialkonservator Paul Clemen dokumentarische Maßnahmen zum Kunstschutz organisiert, die auch die fotografische Dokumentation von Bauwerken und mobilen Werken umfasste. Aber vor allem durch die systematische Eroberungspolitik im Vorfeld und Verlauf des Zweiten Weltkrieges, dem Anschluss Österreichs 1938, der Annexion Tschechiens 1938-1939 und schließlich der Besetzung Polens, Belgiens und Frankreichs ab 1939, eröffneten sich für die deutsche

Kunstgeschichte mehrere, in ihrer Verbindung verführerische Herausforderungen und Optionen. Zum einen sollten in den betreffenden Gebieten – durchaus auch unter Berufung auf Kunstschutzverordnungen im Sinn der Haager Konvention – Arbeitseinheiten aufgebaut werden, die über Schutzmaßnahmen für die Kunstdenkmäler entscheiden und diese auch fotografisch aufnehmen sollten (Abb. 12).<sup>64</sup> Personal hierfür war nicht schwer zu finden. So waren viele der Gegenstände und Themengebiete – etwa die französische Architektur des Mittelalters – ohnehin schon im Interessensfokus der fachlichen Exkursions- und Aufnahmetätigkeit. Zugleich konnten jüngere Kunsthistoriker, denen nun die Einberufung zum Kriegsdienst drohte, diesem mit einer entsprechenden Tätigkeit der Kunstdenkmäler-Erfassung entgegen bzw. der Militärpflicht in angenehmerer Form Genüge leisten.

Richard Hamann, der sich, wie bereits angedeutet, politisch eher als Sozialist sah, vor allem aber ein von fast starrsinnigem Arbeitsethos besessener Wissenschaftler war, der für seine Ziele auch den Konflikt mit Machthabern und Vorgesetzten nicht scheute, war auch ein Meister der win-win-Situationen. Die politischen Dimensionen seines Handelns wurden von verschiedener Seite beleuchtet, jedoch sind sie kaum eindeutig zu beurteilen.<sup>65</sup> Unter der Nazi-Herrschaft gelang es Hamann schließlich nach zeitweiliger Amtenhebung, der Behinderung der Karrieren seiner Schüler und drohender Institutsschließung, verschiedene Reichsbehörden vom sogenannten „Ministerium für Volksaufklärung“ bis hin zu Kunstschutz und Denkmalpflege dafür zu gewinnen, dass seinem Institut die Durchführung eines Teils der Kunstschutzkampagnen übertragen wurde.<sup>66</sup>

Neben der Aktivität in Frankreich gab es weitere Aufnahmeprojekte, die im Zusammenhang mit dem Krieg standen, etwa im Baltikum, wo in der Phase nach dem Hitler-Stalin-Pakt im bereits sowjetisch kontrollierten Gebiet fotografiert werden durfte.<sup>67</sup> Diese Kampagnen, die hier nicht einzeln nachvollzogen werden können, sollen lediglich in ihren grundsätzlichen Wesensmerkmalen als Gipfelpunkt eines größeren Phänomens angesprochen werden. Innerhalb der Geschichte des immer mehr an die fachliche Feldforschung heranrückenden apparativen Sehens mit der Fotokamera war nun eine groteske Übersteigerung erreicht. Die typischen Widerstände bei der Erfassung von Baudenkmalern und Museumsschätzen, also etwa Beschränkungen von Zugänglichkeit und Verfügbarkeit, waren mit der Rolle, sozusagen als Nachhut des Heeres zu agieren, weitgehend aus dem Weg geräumt. Vielmehr lag nun meist Auftrag von höchster Stelle vor. Reibungen blieben freilich bestehen oder entstanden innerhalb der Besatzungsorganisation, auch wenn etwa die Überlieferung, dass die Marburger Mitarbeiter geradezu gegen das vor allem auf Kunstraub ausgerichtete Treiben des „Einsatzstabs Reichsleiter Rosen-

berg“ gearbeitet hätten, wohl eher zur späteren Legendenbildung gehört.<sup>68</sup>

Das Format der kunstwissenschaftlichen Fotokampagne war in den vorangegangenen Dekaden so selbstverständlich geworden, dass die Einsätze in einer zudem fast globalen Kriegssituation wohl weniger hinterfragt wurden, als man annehmen möchte. Vielmehr ist noch in nachgeordneten Unternehmungen ein fast naiver Enthusiasmus spürbar. Dies beispielsweise im Bericht von Studentinnen und Mitarbeiterinnen des Marburger Instituts, die 1942 endlich die Gelegenheit erhielten, eine Fotokampagne in Oberösterreich – freilich nicht im Kriegsgebiet – durchzuführen, weil die männlichen Kollegen alle bei der Frankreichkampagne gebunden waren: „Aber diesmal sind es die Mädchen, die zeigen können, daß ihre Kräfte und Talente bis jetzt brach lagen, wenn immer nur die Männer das glückliche Los traf, sich [...] zu einer mehrwöchigen Fotoreise entschließen zu müssen. Diesmal sind ‚wir‘ nun dran.“<sup>69</sup>

An den überlieferten – wohl auch reichlich inszenierten – Bildern der Marburger Aufnahmetätigkeit ist der Eifer, vielleicht sogar der Spaß an der durch den Krieg monströs ausgedehnten Form der Fotokampagne abzulesen. So scheint etwa die Dokumentation der zirkusartigen Konstruktion über dem Kopfteil des Doppelgrabs in Campigny geradezu zu betonen, wie ungeniert man im fremden Territorium agieren konnte (Abb. 13, 14).

Ein besonderes Bestreben lag darin, bei diesen so forcierten Kampagnen auch neuestes technisches Material zum Einsatz zu bringen, wie beispielsweise die Farbfotografie bei der Aufnahme des gleichermaßen vom Kunstwert herausragenden und in höchstem Maß kulturpolitisch vereinnahmten Teppich von Bayeux.<sup>70</sup> Die Aufnahmen dieser Preziose der hochmittelalterlichen Kunst, die als germanische Ikone zugleich auch ein politisches Potential barg, unterstanden direkt dem Leiter des Kunstschutzes und der kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris, Hermann Bunjes.<sup>71</sup>



Abb. 13 u. 14. Fotokampagne im besetzten Frankreich, wohl 1940/41: Hans-Adalbert von Stockhausen, Carl Albiker und Franz Prinz zu Sayn-Wittgenstein (v.l.n.r) beim Fotografieren; Doppelgrab in Campigny (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Hartwig Beseler / Carl Albiker, fm432699 und fm160047)



Abb. 15, 16 Aufnahmekampagne im Museum von Le Mans, April/Mai 1941 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Hartwig Beseler, fm432748 und fm182832)



Abb. 17 Aufnahme der Kathedrale von Chartres, 1940 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, fm168994)

Eine methodologische Herausforderung bei der Untersuchung des Phänomens stellt der Umstand dar, dass die Aufnahmen, die auf den Kampagnen angefertigt wurden, selbst gerade keine Geschichte erzählen wollen. Hier war das angestrebte Ideal eine Sachlichkeit, die die kunsthistorische Dokumentationsfotografie im Verlauf der Zeit zunehmend entwickelt hatte und die auf die vermeintlich unmittelbare und von jedem (störenden) Kontext befreite Betrachtung des abgebildeten Gegenstands zielt.

So sind auf der im April 1941 im Hof des Museums in Le Mans angefertigten Aufnahme der berühmten Emaille tafel mit Gottfried von Anjou aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 16) – anders als auf dem Bild vom eigentlichen Vorgang (Abb. 15) – die etwas verschwörerisch zum Fotografen blickenden Kunststoffiziere, hier Hans Adalbert von Stockhausen und Harald Keller, ebenso wenig zu sehen, wie der nicht gerade

glücklich dreinblickende Museumsdirektor Paul Cordonnier oder der skeptische Museumsangestellte im Hintergrund.

Auch die perfekt ins Bild gesetzte Ansicht des Querhauses der Kathedrale von Chartres beispielsweise lässt aufgrund der fehlenden Farbigkeit erst auf den zweiten Blick erkennen, dass alle Buntglasfenster zur Sicherung entfernt waren und erzählt nicht, dass für die Räumung der Bestuhlung einen Tag lang Kriegsgefangene von der lokalen Feldkommandatur abgestellt wurden (Abb. 17). Dies war sicherlich nicht deren schlechtester Tag, stellte aber eben auch die Ausnutzung einer Zwangslage dar.<sup>72</sup> Strukturellen politischen Hintergründen und Ereigniszusammenhängen ist also mit isolierter, werkimmanenter Bildkritik nicht beizukommen; hier ist (auch) die historische Forschung gefragt, wie sie bereits – etwa in den Bänden zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus oder der



Abb. 18. u. 19. Schwedt, Schloss, Ansicht der Gartenseite, 1943/1945 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Müller u. Sohn, FMLAC9055\_26, Zentralinstitut für Kunstgeschichte); Königsberg, Schloss, Schlosskirche, Königsloge, Deckengemälde 1701/1750, 1943/1945 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Paul Trummer, FMLAC8920\_02, Zentralinstitut für Kunstgeschichte)

Geschichte der Universität Marburg – auf den Plan getreten ist.<sup>73</sup>

Noch direkter vom akuten Kriegsgeschehen bestimmt, lassen die Bilder einer weiteren Großkampagne ebenso wenig die Umstände ihres Entstehens ablesen. Zur vielleicht letztmaligen Aufnahme vor ihrer drohenden Zerstörung sollten ab 1943 Werke der Wand- und Deckenmalerei, die sich nicht in Sicherheit bringen ließen (sowie in diesem Rahmen auch die zugehörige Architektur), aufgenommen werden. Dies sollte, in der Hoffnung, möglichst viele Merkmale der farbigen Werke einfangen zu können, nun ausschließlich mit Farbfilmmaterial erfolgen.<sup>74</sup>

Auf diese Weise leuchteten Objekte, wie die Schlösser in Schwedt oder in Königsberg und ihre Ausstattung, die teils kurz darauf in Schutt und Asche versanken, noch einmal in den Farb-

ben des damals zur neuesten Technologie zählenden 35mm-Agfa-Materials auf, dessen Entwicklung auch für diesen Einsatz vorangetrieben worden war (Abb. 18, 19).<sup>75</sup> Die Kampagne wurde im „Führer“-Auftrag direkt über das „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda“ durchgeführt. Damit war sie, wenn auch teils mit fotografierenden Kunsthistorikern wie Carl Lamb oder kunsthistorisch orientierten Fotograf:innen wie Walter Hege und Helga Glassner, überwiegend aber mit allgemeinen Berufsfotografen umgesetzt,<sup>76</sup> weitaus weniger direkt durch das Fach geprägt als etwa die Kampagnen, die unter der Ägide von Foto Marburg durchgeführt wurden. Insofern der Farbfilm eine Entwicklung aus dem Kino ist, erscheint die gleichzeitige Produktion farbiger Propaganda- und Durchhaltefilme durch die staatliche Kino-

industrie<sup>77</sup> und die fast panische Aktivität zur Aufnahme von bedrohten Kunstdenkmälern als skurrile Parallele in den späten Kriegsjahren.

Noch weniger von fachlichen Präferenzen bestimmt, wenn auch fast ausschließlich von Kunsthistorikern wie Hans Gerhard Evers, Ludwig Heydenreich, Leo Bruhns und Otto Lehmann-Brockhaus getragen, waren schließlich die Dokumentationskampagnen der Kunstschutzeinheiten in Italien. Wenn die Kriegssituation in Frankreich und Osteuropa vor allem zur Ausweitung der kunsthistorischen Bild-Erzeugung genutzt werden konnte, zog die fotografische Dokumentation in Italien überwiegend den Zerstörungen hinterher, da der deutsche Kunstschutz seine Tätigkeit dort erst nach der Absetzung Mussolinis und der deutschen Okkupation im Herbst 1943 begann, als das Gebiet nur noch im Rückzug gegen die alliierten Streitkräfte verteidigt wurde. So lautete der direkte Auftrag auch vor allem, Propagandabilder herzustellen, die die Zerstörungen durch alliierte Bombardements zeigen sollten. Es ist jedoch bei vielen Bildern spürbar, dass die Kunsthistoriker aus ihrer Rolle der nüchternen Dokumentatoren kaum herausfanden und eher ungeeignet für Propagandafotografie waren.<sup>78</sup>

#### IV. Vom Schießen zum Kopieren

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hatte das Fach Kunstgeschichte, dessen Vertreter in den 1940er Jahren scharenweise in Uniform oder zivil in ganz Europa unterwegs waren, sein Interesse an raumgreifenden fotografischen Inbesitznahmen deutlich reduziert und übte in West und Ost eher politische Zurückhaltung. Wohl nicht direkt dadurch bedingt, aber damit in Zusammenhang stehend, sind methodologische Entwicklungen zu beobachten, die das Fach von seiner bis dahin starken Objekt- und Raumgebundenheit weit entfernten. Mit der seit den 1950er Jahren zu einer der führenden Fragestellungen aufrückenden Ikonologie löste sich das Fach bereits von der kunstlandschaftlichen und entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung des Denkmälerbestands<sup>79</sup> und damit auch von der Form und Materialität des Einzelobjekts. Sozial-

historische und gesellschaftskritische, vor allem aber methodologische und theoretische Perspektiven benötigen darüber hinaus unter Umständen gar kein Einzelobjekt mehr, sondern fragen nach übergreifenden Phänomenen, für deren Illustration einzelne – zumeist gut bekannte und dokumentierte – Werke genügen. Die seit den 1980er Jahren aufkommenden bild- und medienwissenschaftlichen Fragestellungen zielen zwar auf Bilder und ihre medialen Erscheinungsformen, aber indem diese eher Gegenstand und weniger Mittel der Forschung sind, entfällt hier die Aufgabe der Bildbeschaffung als Teil der fachlichen Praxis. Nicht zuletzt zeigt der akademische Markt heute mehr denn je, dass das Fach eben vor allem ein schreibendes ist: Karrieren werden auch im Fach Kunstgeschichte – wie in allen Geisteswissenschaften – mit Texten und nicht mit Bildern gemacht. Große Teile der Arbeitskapazität auf die Bildgewinnung zu legen, wäre nur bei übermäßig verfügbarer Energie vertretbar, wie das etwa bei Hamann, der dennoch sehr viel geschrieben hat, der Fall war. In Folge all dessen ist das akademische Fach schon seit längerem in die Beschaffung der Bilder – ganz anders als es sich insbesondere Richard Hamann vorstellte – kaum mehr involviert.

Die Aufgabe der Erstellung des Bildmaterials verlagerte sich stattdessen vorwiegend auf die Verwalter der Kunstwerke, die Denkmalämter und Museen, die Abbildungen der ihrer Verantwortung obliegenden Werke von angestellten oder beauftragten Fotograf:innen erstellen ließen und lassen. Andererseits wuchs der Bereich privatwirtschaftlicher Kunstbuchverlage, die teils eine bemerkenswerte fotografische Aktivität entfalteten. Besonders zu nennen sind für den deutschsprachigen Raum etwa die Verlage Hirmer sowie Schnell und Steiner, ferner in jüngerer Zeit der Imhof-Verlag – alles im Übrigen Beispiele, bei denen bemerkenswerterweise die Verlagsleiter selbst fotografierend auftraten und auftreten. Hinzu kam eine wachsende Produktion teils anspruchsvoll fotografierter Ansichtskarten, unter anderem produziert vom Deutschen Kunstverlag<sup>80</sup> sowie lokalen Verlagen, die durch den



Abb. 20 u. 21. Exkursionsgruppe 1961 beim Fotografieren eines mittelalterlichen Kelchs (Fotograf Peter H. Feist; Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Sammlung P.H. Feist; FSTP 237.02 und FSTP 111.33, CC BY SA 4.0)

Vertrieb am Ort der Bildgegenstände eine besonders intensive und kleinteilige Verbreitung fanden, zugleich aber etwa von reisenden Kunstinteressierten – aber auch Fachleuten – wiederum gesammelt wurden. Die fachspezifischen Bildarchive und Fototheken, die – wie im Fall von Marburg – Hochschulinstitutionen, oder – wie im Fall von Florenz, Rom oder München – außeruniversitären Forschungsinstituten angegliedert sind, spielten weiterhin eine Rolle, wandelten sich aber zusehends in historische Sammlungen bzw. Archive für Schenkungen und Nachlässe, die Fotokampagnen eher als punktuellen Service durchführen.

### Das Kleinbild und der Aufschwung der Privatfotografie

Im universitären Milieu schrumpfte der Sektor des Fotografierens seit den Nachkriegsjahrzehnten auf das Interesse – oder soll man sagen, das Steckenpferd? – von Einzelpersonen, auf einzelne Exkursionen oder Praxisübungen zusammen.<sup>81</sup> Eine Zeitlang, insbesondere im Kontext einer materialistischen Wissenschaftstheorie in der DDR, wirkte die Idee eines gleichermaßen forschenden wie professionell fotografierenden Tätigkeitsprofils noch nach, etwa bei Lehrexkursionen der 1950er und 60er Jahre an der Berli-

ner Humboldt-Universität, deren Zweck – zumindest im Sinn einer Übung – auch die Erfassung von wenig beachteten Kulturgütern war. Den hohen Stellenwert der Fotografie in der universitären Ausbildung zeigt unter anderem das weit verbreitete Lehrbuch *Fotografie im Dienste der Kunst*, das der am kunsthistorischen Institut in Halle lehrende Kunsthistoriker Heinrich Nickel (1927-2004) verfasst hat.<sup>82</sup>

Auf einigen Bildern, die sich in der Sammlung Feist des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der HU befinden, ist die fotografische Praxis auf universitären Exkursionen festgehalten. In einem Fall ist eine Gruppe Studierender sichtbar, die auf einer vom damaligen Dozenten Peter H. Feist geleiteten Lehrexkursion 1961 anscheinend mit großem Interesse und Enthusiasmus, einen spätromanischen Kelch in Rügen aufnimmt (Abb. 20).<sup>83</sup> Andere Dias zeigen das Ergebnis dieses Vorgangs (Abb. 21) sowie weitere Aufnahmen von Kelchen an anderen Orten, die auf derselben Exkursion besucht wurden. Der Übungscharakter dürfte hier im Vordergrund gestanden haben, sicherlich auch im Hinblick darauf, dass ein Teil der Studierenden nach der Logik der kulturwissenschaftlichen Universitätsausbildung in der DDR direkt für die Tätigkeit in Denkmalämtern und Museen bestimmt war.<sup>84</sup>

Die umfangreiche fotografische Erfassung im Kontext von Forschungsprojekten blieb nach dem Zweiten Weltkrieg in Ost und West die Ausnahme – wie etwa in dem bald wieder aufgegebenen Südtalienreferat der Bibliotheca Hertziana.<sup>85</sup> Nur wenn Projekte – etwa im Rahmen von Akademievorhaben – besonderen Umfang und längere Dauer erreichen, wird auch die fotografische Erfassung ihrer Untersuchungsgegenstände bis heute zu einem eigenen Aufgabenbereich, etwa beim „Corpus der barocken Deckenmalerei“, das nun, von der Ludwig-Maximilians-Universität München, der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und Foto Marburg getragen, in digitaler Form fortgesetzt wird.<sup>86</sup>

Kunsthistoriker:innen, die – wenn auch oft nur in einer Entwicklungsphase ihrer akademischen Karriere – als Privatpersonen erkundend und sammelnd mit der Kamera durch die Gegend zogen, gab es seit den 1950er Jahren freilich mehr als zuvor. Das war vor allem durch die immer handlicher und leistungsfähiger werdende Kleinbildtechnologie bedingt, die mit der Leica-Kamera in den 1920er Jahren ihren Anfang genommen hatte, sich aber erst nach 1950 in ganzer Breite durchsetzte.<sup>87</sup> Auf diese Weise entstand eine Art – so könnte man es nennen – Wissenschaftler-Autorenfotografie, die nun zwar weiter entfernt von technischer Professionalität oder gar der Idee des zentralen Bildarchivs steht, dafür aber Einblicke in individuelle Sehperspektiven einschließt. Genannt seien so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Horst Hallensleben (1928-1998), Heinrich Klotz (1935-1999) oder der schon genannte Peter H. Feist (1928-2015), deren fotografische Oeuvres es noch zu entdecken gilt (Abb. 22).<sup>88</sup> Parallel dazu bildete sich eine immer größere Gruppe von an der Kunstgeschichte interessierten Privatpersonen aus verschiedenen bürgerlichen Berufsmilieus, die auf vielen Reisen unter Umständen geradezu enzyklopädische Bild-Corpora erarbeiteten.<sup>89</sup> Auch wenn das Fotografieren in diesen Fällen selten als organisierte Kampagne angesprochen werden kann, sondern die Aufnahmen eher als



Abb. 22. Peter Feist fotografiert sich selbst in der Spiegelung eines Werks von Michelangelo Pistoletto auf einer Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie (Fotograf Peter H. Feist; Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Sammlung P.H. Feist, FSTP 155.16)

Gelegenheitsprodukte – anlässlich von Familienreisen, Geschäfts- und Dienstreisen oder Tagungsbesuchen – entstanden, so war das Fotografieren doch meist einkalkuliert und manche private Urlaubsreise wurde – als Bildungsreise – von vorneherein darauf abgestellt, dass möglichst sämtliche Sehenswürdigkeiten der besuchten Gegend fotografiert würden.

Das direkt mit 35mm-Umkehrfilm aufgenommene Diapositiv wurde ebenso bei der privaten Reisefotografie wie bei eher fachlich motivierten Aufnahmen zum bevorzugten Format, da die Projektion der Bilder einerseits sowohl im Lehrbereich als auch in der privaten Umgebung erwünscht war, und andererseits jeweils eine Originalaufnahme genügte, d.h. eine Vervielfältigung, für die sich das Format des Negativfilms besser geeignet hätte, nicht nötig war.

Es klang bereits an, dass der Bedarf des Fachs an breit angelegten Fotokampagnen nicht nur aus politischer Zurückhaltung oder methodologischer Neuorientierung immer weiter abnahm,<sup>90</sup> sondern auch weil das allgemeine Angebot an Bildern immer weiter stieg. Das ist vor allem dem Zusammenspiel aus der insgesamt gewachsenen, nun aber mehr denn je auf verschiedene Quellen verteilten fotografischen Tätigkeit und der Verbreitung der Bilder in immer neuen Medienformaten geschuldet: Fotobücher, Ausstellungskataloge und gut bebilderte Fachpublikationen und nicht zuletzt Ansichtskarten versorgten und versorgen nicht nur die Allgemeinheit, sondern auch die Fachwelt in wachsendem Umfang und in immer besserer Qualität mit Abbildungen. Bereits diese analogen, noch an eine materielle Umsetzung gebundenen Formate bedeuteten eine nicht zu unterschätzende Demokratisierung des globalen Bildbestands. Die Motive für das Sammeln- und Besitzen-Müssen von Bildern schwächten sich dadurch zwangsläufig ab. Bei der fachlichen Arbeit wurde und wird dieser über das Verlagswesen, den Buchhandel und die Bibliotheksnetze verfügbare Bilderschatz nicht nur für die Lehre genutzt – wir kennen die vielen Dias und Scans aus Büchern –, sondern auch für Forschung und sogar wiederum für neue Publikationen verwendet. Hinzu kam und kommt die immer bessere Zugänglichkeit der professionellen Bildarchive. Auch hier spielte in Deutschland Foto Marburg wieder eine Vorreiterrolle, indem der Bildbestand unter der Leitung von Lutz Heusinger zunächst mittels Mikrofiches, später unter seinen Nachfolgern mit CD-ROM-Editionen und schließlich einem Online-Katalog zugänglich gemacht wurde.<sup>91</sup>

### **Ubiquität und unbegrenzte Vervielfältigung**

In den letzten drei, vor allem zwei Jahrzehnten hat sich die technisch-mediale Entwicklung erneut stark beschleunigt: Nicht nur liegt inzwischen ein sehr großer Teil von Artefakten – zumindest derjenige des allgemeineren Kanons – als Abbildung vor, sondern diese Abbildungen sind durch das Format der digitalen Speicherung

und Übertragung potentiell auch jederzeit und überall verfügbar, auch wenn sie sich de facto an den unterschiedlichsten Speicherplätzen und teils in zugangsbeschränkten Archiven befinden.<sup>92</sup>

Für die Kunst Rezipierenden – gleich ob Liebhaber:innen oder Wissenschaftler:innen – verlagert sich dadurch das Bilder-Erwerben vom Aufnehmen im Sinne des Fotografierens immer mehr auf ein Auswählen aus einem digitalen Bilderpool, der sich aus unterschiedlichen Quellen speist. Eine gewisse Ähnlichkeit mit der Situation in der Frühzeit der Fotografie, in der aus Katalogen weniger Bilder Produzierender ausgewählt wurde, besteht nur scheinbar. So werden zwar mehr Bilder „geschossen“ als je zuvor, aber zugleich ist die Notwendigkeit, dies selbst zu tun, geringer denn je. Selbstverständlich ist die Masse dieser Bilder weder technisch noch künstlerisch gut. Von der Frage nach einer „guten“ oder gar künstlerisch hochwertigen Fotografie war bislang noch kaum die Rede, allerdings muss diese Frage hier auch nicht im Zentrum stehen, denn eine als Dokumentation eines Kunstwerks oder für Forschungszwecke geeignete Fotografie ist nicht unbedingt eine künstlerische oder auch nur handwerklich hochwertige Fotografie.<sup>93</sup> Gerade in ihren ausgewählten und teils inszenierten Ansichten deckt letztere eben nicht den gesamten Anspruch für die Dokumentation. Hierfür sind mehrere Perspektiven, Aufnahmen aus zurückliegenden Zeiten, auch „unschöne“ Ansichten, die jedoch Einblicke vermitteln, hilfreich. Ob der Umstand, dass spätestens seit der Verbreitung der Smartphones fast alles jederzeit von jeder Person fotografiert werden kann, eher zu einer größeren Vielfalt der Ansichten führt, oder ob eher eingeübte Sehgewohnheiten weiterhin ähnliche (nunmehr auch durch neue Verbreitungs- und Rezeptionsstrukturen wie den Social Media sich bestätigende) Blickwinkel erzeugen, wäre eine eigene Fragestellung.

Zumindest in der Wissenschaft (und anderen Bereichen des „über Bilder Redens“) scheinen Prozesse des digitalen Teilens, Verdoppelns, Kopierens, Transformierens zunehmend an die



Abb. 23. Google StreetView. Mailand S. Ambrogio (Google StreetView, Screenshot 31.1.2021)

Stelle des Selbst-Entdeckens und Aufnehmens realweltlicher Dinge zu treten. Für viele Themen lassen sich Studien weitgehend anhand des online verfügbaren Bildmaterials durchführen. Selbst die aus diesen Studien resultierenden Publikationen lassen sich auf eine Weise bebildern, die oft keinen eigenen Aufnahmeprozess mehr erfordert. Die Notwendigkeit, selbst Aufnahmen zu veranlassen, um Bilder zur Verfügung zu haben, nimmt signifikant ab – sowohl wegen der technischen Möglichkeit der verlustfreien Vervielfältigung des digitalen Bildes als auch wegen einer wachsenden Kultur des Teilens.<sup>94</sup> Der zeitweilig raubzughafte Charakter der früheren Fotokampagnen erscheint aus dieser Perspektive archaisch.

Auch die Möglichkeit, mit Bildern nach Bildern zu suchen, ist hinzugekommen. Trainierte und weiter trainierbare Algorithmen erkennen ähnliche oder gleiche Bilder.<sup>95</sup> Bedient man die entsprechenden, für ein breites Publikum konzipierten, überaus einfach und intuitiv gestalteten

Webseiten von Google, Bing, TinEye und anderen, kann man staunend der blitzschnellen Ermittlung von Ähnlichkeiten zum zugrunde gelegten Ausgangsbild beiwohnen: So, als wäre es eine ganz natürliche Eigenschaft, scheinen sich formal ähnliche Bilder magnetisch zu gruppieren und zur Auswahl anzubieten.

Das – hier zweifellos vereinfachte und idealisierte – Szenario der tendenziellen Allverfügbarkeit der Bilder im Digitalen setzt sich potentiell noch weiter fort: Nicht nur die einzelnen Bilder, sondern dreidimensionale Zusammensetzungen der Kunstwerke – seien es Bauwerke, Skulpturen und Objekte oder Gemälde –, ja der sichtbaren Oberfläche der Welt als Ganzes, formieren sich inzwischen im digitalen Raum. In Umgebungen wie Google Street-View wird für die Rezipierenden sowohl die Bewegung des Reisens als auch der Akt des Fotografierens zu Mausclicks. Dass dem Vorhandensein dieser Welten wiederum Bildproduktionsstrategien zugrunde liegen, die kaum weniger besitzergreifend sind als die



Abb. 24. Saint-Aventin, Frankreich, Kirche; Endpunkt der von der Google-Kampagne erfassten Wegstrecke (Google StreetView, Screenshot 31.1.2021)

beschriebenen kunsthistorischen Fotokampagnen, ist nicht zu bestreiten.<sup>96</sup> Gerade indem es dabei jedoch immer mehr um eine automatisierte und zugleich gewissermaßen flächendeckende Bilderfassung handelt, teils realisiert mit Dispositiven wie Drohnen, die auch den Kamerastandpunkt von den bisherigen Eingrenzungen befreien<sup>97</sup>, tritt an die Stelle des fokussierten „Zielens“ und „Schießens“ ein indifferentes „Scannen“, bei dem der sichtbare Raum flächendeckend abgebildet wird.

Ob sich der Bilderwerb nun weitgehend in diese neuen Bildräume des Web verlagern wird, wo sich gleichsam spazierend beliebige Ansichten, wie hier der Außenraum von S. Ambrogio in Mailand, aufrufen und per *copy and paste* zu Bestandteilen der eigenen Bildsammlung machen lassen (Abb. 23), bleibt abzuwarten.

Derzeit gibt es jedenfalls noch signifikante Lücken in der zweiten, virtuellen Welt in Bildern: Das Google-Fahrzeug mit der Kamera ist im Fall der Kirche von Saint-Aventin nicht einmal bis an

denjenigen Punkt gelangt, den bereits Richard Hamann mit seinem Esel im Jahr 1914 erreicht hatte (Abb. 24, vgl. Abb. 8). Noch endet die Welt von Streetview in diesem Fall einen Steinwurf vor diesem Ort, der zwar äußerst abgelegen ist, aber das kunsthistorische Fotografieren bereits vor über einhundert Jahren anziehen konnte.

## Endnoten

- Der Rahmen der Ringvorlesung ‚Kunst- und Bildpolitik‘ des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin im Wintersemester 2020/21 bot mir die Gelegenheit, die folgenden Überlegungen zu entwickeln und zu präsentieren. Der Vortrag wurde am 17.2.2021 unter dem Titel ‚Die Fotokampagne. Der Bilder-Feldzug der Kunstgeschichte‘ gehalten. Für die Druckfassung wurde der Vortragstext überarbeitet und um – teils nach dem Vortrag erschienene – Literatur ergänzt. Für Hinweise und Durchsicht des Textes danke ich insbesondere Claudine Moulin.
- Die Informationen zu dem im folgenden abgebildeten Aufnahmen von Foto Marburg stammen aus dem Online-Katalog Bildindex (<https://www.bildindex.de>, zugegriffen am 28.7.2024). Zum Bildarchiv Foto Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte s. u.a. Fritz Laupichler: *Das Bildarchiv Foto Marburg. Von der „Photographischen Gesellschaft“ zum Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte. Ein historisch-chronologischer Abriss 1913–2013*, Marburg 2015, dort weitere Literatur.
- Das Kompositum „Fotokampagne“ ist derzeit jedoch nicht in gegenwartssprachlichen Wörterbüchern wie dem Duden enthalten. Auswertungen der Lexeme „Photokampagne“ und „Fotokampagne“ mit Google Ngram Viewer auf dem Korpus „German 2019“ zeigen eine wahrnehmbare Frequenz erst ab 1935, während das Lehnwort „Kampagne“ im Deutschen seit dem 17. Jahrhundert mit der (militärischen) Bedeutung ‚Feldzug‘ bzw. ‚zeitlich begrenzte, größere gemeinschaftliche Aktion‘ existiert (Pfeiffer, *Etymologisches Wörterbuch*: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Kampagne>, zugegriffen am 28.7.2024). Im Englischen ist die Zusammensetzung „photographic campaign“, ebenso wie „campaign photographique“ im Französischen bereits seit den 1860er Jahren nachweisbar, so dass es sich im Deutschen wohl um eine direkte Lehnbildung der Zusammensetzung handelt. Daher wäre noch zu überprüfen, ob für den bereits vor den 1930er Jahren bestehenden Sachverhalt (vgl. die genannten Kampagnen Stodtner, Hamanns u.a.) eine andere Bezeichnung benutzt wurde..
- Vgl. Anm. 6. Auch bei Heinrich Dilly: *Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20 (1981), S. 81–89, wo im Titel eine besondere Hinwendung zur fotografischen Aufnahmetätigkeit angesprochen scheint, liegt der Fokus auf der Frage nach dem Charakter und der Rezeption der erzeugten Bilder.
- Zur Camera obscura s. Olaf Breidbach, Kerrin Klinger und Matthias Müller: *Camera obscura. Die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*. Stuttgart 2013, S. 32–34.
- Heinrich Dilly (*Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Frankfurt a.M. 1979, bes. S. 133–160 u. Dilly 1981 [wie Anm. 4]), Helen E. Roberts (Hrsg.: *Art History Through the Camera's Lens*. London 1995), Dorothea Peters (*Fotogeschichte als Teil der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte*, in: *Kunstgeschichte – Open Peer Reviewed Journal*, 2009; urn:nbn:de:0009-23-17785), Costanza Caraffa (Hrsg.: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009, Einleitung) und Petra Roettig („*Das verwilderte Auge. Über Fotografie und Bildarchive in der Kunstwissenschaft*“, in: Bruhn, Matthias (Hrsg.): *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, Weimar 2000, S. 61–87).
- Giovanni Battista Cavalieri, *Antiquarum Statuarum Urbis Romae Primus Et Secundus Liber*, Rom 1585 und *Antiquarum statuarum urbis Romae tertius et quartus liber*, Rom 1593, oder François Perrier, *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant*, Rom 1638. Als noch frühere Beispiele aus dem nordalpinen Raum lassen sich Heiliumsbücher nennen (vgl. Roettig 2000 [wie Anm. 6], S. 61–63).
- Bereits das *Speculum romanae magnificentiae* (nach 1548) vereint daher auch Bauten von Bramante und weiterer Renaissancebaumeister mit denen der Antike, das gleiche Phänomen findet sich bei Sebastiano Serlios *Sette libri di architettura* (1534ff).
- Zum grundsätzlichen Spannungsverhältnis vgl. die Aussage von Gottfried Boehm: „Die Aufgabe, Kunst und Geschichte zu vermitteln, d.h. Kunst-Geschichte zu schreiben, endet in einem Paradox: entweder Kunst, dann aber keine Geschichte – oder Geschichte, dann aber keine Kunstgeschichte“ (*Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers Die Form der Zeit*, in: George Kubler: *Die Form der Zeit*. *Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982, S. 726, hier S. 13). Zum Prozess der Historisierung der Kunstgeschichte vgl. Dilly 1979 [wie Anm. 6], S. 136ff.
- Gleichzeitig beginnt die auf ein bürgerliches Publikum zielende Welle der Galeriewerke – also der Bildsammlungen zu den großen Gemäldegalerien, wie bspw. der Galerie in Dresden: *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2. Bde. 1753, u. 1757), außerdem Heineken; 1753, 1757, 1870; Payne 1848–1851, Bürkner 1857–1859, Eich ca. 1860; Braun 1884, Lücke 1897.
- Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1842; vgl. hierzu und zu weiteren kunsthistorischen Publikationen der Zeit Anthony Hamber: *The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians*, in: Roberts 1995 [wie Anm. 6], S. 111ff. Eher einen verführten Ausnahmefall umfangreicher Illustration stellt Séroux d'Agincourts seit 1810 erschienenes Tafelwerk zur Entwicklung der mittelalterlichen Kunst dar; vgl. Gabriele Bickendorf: *Die ersten Überblickswerke zur Kunstgeschichte. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730–1814), Luigi Lanzi (1732–1810), Johann Domenico Fiorillo (1748–1821) und Leopoldo Cicognara (1767–1834)*, in: *Klassiker der Kunstgeschichte*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Bd. 1, *Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, S. 29–45, und Daniela Mondini: *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005.
- Zu Kuglers Verständnis der Kunstgeschichte als Nachvollzug einer ‚höheren Natur‘ anstatt einer phänomenologischen Betrachtung vgl. Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 147.
- Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*, 8 Bde., Düsseldorf, 1843–1864; Bd. 8, *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*, Stuttgart, 1879; Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 3 Bde., 1856–59. Weitere ergänzte Auflagen herausgegeben von Wilhelm Lübke. Als Erweiterung der ersten Auflage und parallel zur zweiten Auflage 1847 erstellt August Voith, Ernst Guhl, und Joseph Caspar einen *Atlas zum Handbuch der Kunstdenkmäler*, erschienen ab 1847 in zahlreichen Lieferungen bei Ebner & Seubert in Stuttgart.
- Erst weit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem mit Georg Meisenbachs Erfindung der Autotypie, wurde es möglich, fotografische Abbildungen auch in Büchern problemlos zu drucken; vgl. Dorothea Peters: *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie*, in: *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von der Wissenschaft und Technik*, hg. v. Alexander Gall, Göttingen 2007, S. 179–244.
- Zu Reisen deutscher Architekten siehe Simon Paulus: *Deutsche Architektenreisen: Zwischen Renaissance und Moderne*, Petersberg 2011.
- Vgl. Paola Vitolo: *Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux*, in: *Prospettiva* 119/120.2005, S. 127–144. Bereits stärker kunsthistorisch ausgerichtet sind die umfangreichen und systematischen zeichnerischen Erhebungen von Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–97) und Joseph Archer Crowe (1825–1896), vgl. Susanne Müller-Bechtel: *Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, München, Berlin 2009.
- Zahlreiche Textdokumente sowie eine Analyse der Ereignisse bei Steffen Siegel: *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Steffen Siegel. Paderborn 2014.
- „Während Ihnen diese Bilder gezeigt werden, wird sich jeder die außerordentlichen Vorteile vorstellen, die sich aus einem so exakten und schnellen Reproduktionsmittel während der Expedition nach Ägypten hätten ergeben können; jeder wird erkennen, dass wir, wenn wir 1798 die Fotografie gehabt hätten, heute treue bildliche Aufzeichnungen von dem besitzen würden, was der gelehrten Welt durch die Gier der Araber und den Vandalismus gewisser Reisender für immer vorenthalten wurde. Um die Millionen von Hieroglyphen zu kopieren, die sogar das Äußere der großen Monumente von Theben, Memphis, Karnak und anderen bedecken, wären Jahrzehnte an Zeit und Legionen von Zeichnern erforderlich. Bei der Daguerreotypie würde eine Person ausreichen, um diese immense Arbeit erfolgreich zu bewältigen“. Dominique Francois Arago: Bericht über den Daguerreotyp“ [1839], zit. n.

- Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1980, S. 51.
19. Zum Unternehmen im Überblick Peter Barberie in John Hannavy: *Encyclopedia of Nineteenth-century photography* (2 Bde.), New York 2008, S. 935 (Bd. 2), sv. *Mission Héliographique*; Anne de Modenard: *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, 2002.
  20. Erhaltene Negative im Musée d'Orsay und teils im Metropolitan Museum NY, über die Maßnahme wurde u.a. berichtet in *La Lumière*, offizielles Organ der Société Héliographique.
  21. Alinari; außerdem vor allem Anderson, Brogi. Vgl. Arturo Carlo Quintavalle: *Le scritte di „riproduzione“: il racconto Alinari, Anderson, Brogi dall'antico al Rinascimento*, in: *Per un archivio fotografico dell'arte italiana. Vittorio Cini, la Fondazione Giorgio Cini e la Fratelli Alinari*; hg. v. Monica Bassanello, Simone Guerriero, Ilaria Turetta, Venedig 2023, S. 66–101; Hannavy 2008 [wie Anm. 19], S. 25–27, 37, 217f; (Bd. 1) zu Alinari bes. Emanuela, Sesti: *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari dal 1852 a oggi e gli archivi fotografici entrati nelle collezioni Alinari al tempo di Vittorio Cini*, in: *Per un archivio fotografico dell'arte italiana*, Venedig 2023, S. 38–55.
  22. Vgl. die repräsentative Zusammenstellung an Beispielen für den italienischen Raum bei Alberto Manodori Sagredo: *Le icone fotografiche del "Grand Voyage" tra fine Ottocento e primo Novecento*. Bologna 2012.
  23. Die Entwicklungslinien der Dokumentation der Museumssammlungen ist ein eigenes Thema, das hier nur angeschnitten werden kann. Vgl. u.a. A. Hamber in Hannavy [wie Anm. 19] S. 64–69 (Bd. 1), s.v. *Archives, Museums, and Collections of Photographs*; Dorothea Peters: *Fotografie als "technisches Hilfsmittel" der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. 44.2002(2003), S. 167–206; diess.: *Das Musée imaginaire. Fotografie und Kunstproduktion im 19. Jahrhundert*, in: *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, Hg. v. U. Pohlmann u. Joh. G. v. Hohenzollern, München 2004, S. 289–313; u. diess.: *Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections*, in: Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (Hrsg.): *The museum is open: towards a transnational history of museums 1750–1940*, Berlin [u.a.] 2014, S. 45–57; Franziska Lampe: *Fotokampagnen in der Alten Pinakothek*, MunichArtToGo (zugegriffen am 25. April 2024, <https://muncharttogo.zikg.eu/items/show/96>, zugegriffen am 28.7.2024).
  24. Franziska Lampe: *Das Bildarchiv des Bruckmann Verlags. Eine neue Ressource am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München*, in: *Rundbrief Fotografie* 29, No. 2 (2022) [N.F. 114], S. 8–17.
  25. Die Photographische Gesellschaft in Berlin verdiente ihr Geld unter anderem damit, Aufnahmen von beliebten und berühmten Gemälden zu erstellen und diese direkt oder über den Buchhandel zu vertreiben. Vgl. Peters 2014 [wie Anm. 23], S. 53–57.
  26. Vgl. Peters 2003 [wie Anm. 23], bes. 180ff.
  27. Heß, Helmut: *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, München 1999 u. ders.: *"O mira virtus ingeni". Die Galeriewerke des Kunstverlags Franz Hanfstaengl*, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hg. v. Katharina Krause und Klaus Niehr, Berlin 2007, S. 217–237, hier S. 228–230.
  28. Heß 2007 [wie Anm. 27], S. 228, allgemein zum Problem der gleichmäßigen Aufnahme des Farbspektrums: Wolfgang Baier: *Der Kampf gegen die Farbenblindheit der Platte*, in: Ders.: *Quelendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1977, S. 266–274; Peters 2004, Dorothea Peters: *"... der allerböseste Punkt": die Suche nach dem richtigen Tonwert*, in: *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, hg. v. Cornelia Kemp, Göttingen 2015, S. 61–83.
  29. Erst Hermann Vogel und andere lösten das mit dem sogenannten ortho- oder isochromatischen Film, der nun gleichmäßige Graustufen erzeugte (vgl. Peters, Dorothea: *"... der allerböseste Punkt": die Suche nach dem richtigen Tonwert*, in: *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, hg. v. Cornelia Kemp, Göttingen 2015, S. 61–83).
  30. Handzeichnungen und Druckgrafiken erwiesen sich in der Frühzeit als eine der lohnendsten Kunstwerksgattungen für die fotografische Reproduktion, da sie mit den zur Verfügung stehenden technischen Mitteln weitgehend originalgetreu, teils sogar täuschend ähnlich wiedergegeben werden konnten, insbesondere, wenn entsprechend eingefärbte Drucke angefertigt wurden, was vor allem Adolphe Braun zur Serienreife entwickelte und mit Erfolg betrieb (vgl. Peters 2014 [wie Anm. 23]; Paul Mellenthin u. Dorothea Peters: *Das photographische Museum*, in: *Adolphe Braun – ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert*, hg. v. Ulrich Pohlmann und Paul Mellenthin unter Mitarbeit von Franziska Kunze (Ausst.-Kat. München/Colmar), München 2017, S. 296–333 und Franziska Scheuer: *"(Le) fournisseur de musées". Die Kohledrucke der Maison Braun als Medien diskursiver Anschauung*, in: Hubert Locher u. Maria Männig (Hrsg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, Berlin 2022, S. 118–133 sowie diess.: *Die Farb reproduktionen der Maison Braun zwischen kennerschaftlicher Rezeption und populärer Kunstvermittlung*, in: *In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen*, hg. v. Joseph Imorde und Andreas Zeising, Imtäl-Weinstraße 2022, S. 77–93). Zudem wurde in diesem Sektor ein großer Effekt für die kunsthistorische Forschung und die interessierte Öffentlichkeit erreicht, indem die bislang typischerweise in den graphischen Sammlungen verschlossenen Zeichnungen sichtbar wurden. In diesem Zusammenhang ist auch die große Raffaelkampagne Prinz Alberts von England zu nennen, bei der die Zeichnungen eine große Rolle spielten als die Gemälde (Dorothea Peters: *From Prince Albert's Raphael collection to Giovanni Morelli. Photography and the scientific debates on Raphael in the nineteenth century*, in: *Photo archives and the photographic memory of art history*, hg. v. Costanza Caraffa, Berlin/ München 2011, S. 129–144). Zur Reproduktion von Druckgrafik vgl. Helmut Heß: *"Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich". Zur frühen Reproduktionsfotografie*, in: *Druckgraphik: Funktion und Form* (Vorträge beim Symposium zur Ausstellung "Es muss nicht immer Rembrandt sein— die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München", vom 2. bis 3. Juli 1999), München 2001, S. 137–144.
  31. Rolf Sachsse: *Das Farbnegativ und die Farbfotografie*, in: Cornelia Kemp (Hrsg.): *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen 2015, S. 117–133, vgl. zum zähen Festhalten an der Schwarzweißfotografie in der Kunstgeschichte vgl. Monika Wagner: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß: visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg*, in: Monika Wagner, Helmut Lethen (Hrsg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz: "With black and white you can keep more of a distance"*, Frankfurt am Main 2015, S. 126–144.
  32. Auch Schwarzweißverfahren sind unterschiedlich, so sind etwa Albuminabzüge sehr stark gegen Ausbleichen anfällig. Erst mit dem Silbergelatine-Abzug entstand ein Produkt, das nach heutiger Erkenntnis eine Haltbarkeit von mehreren 100 Jahren haben kann; vgl. a. Heß 2001 [wie Anm. 30].
  33. Ohne Verf.: *Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien (1. bis 4. September 1873)*, in: *Mitteilungen des k.k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 97, Oktober 1873. Zur Geschichte des CIHA vgl. Thierry Dufrene: *A short history of CIHA*, 2007 [pdf-Dokument, erreichbar über <http://www.ciha.org/about>], zugegriffen am 28.7.2024].
  34. Zur späteren Entwicklung: Während sich das Projekt der von den Denkmalältern getragenen, aus praktischen Gründen kaum bilderten Kunstdenkmäler-Inventaren – letztlich bis heute – zäh dahinwälzte, wurde ab 1905 von Georg Dehio mit dem *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* ein schnelleres Überblickswerk geschaffen, das – auch um der Realisierbarkeit willen – völlig auf Bilder verzichtete. 1908 wurde, fast zur gleichen Zeit, der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft gegründet, dessen erstes Ziel – erneut unter Nennung der *Monumenta Germaniae Historica* und ebenso mit dem Element der fotografischen Bebilderung – ein Korpus der deutschen Kunstdenkmäler war. Blickt man auf die publizistische Tätigkeit des heute immer noch bestehenden Vereins zurück, führte dieses Vorhaben zu sicherlich grundlegenden, aber thematisch doch eher speziellen Korpuswerken – wie etwa Adolph Goldschmidts (1863–1944) „Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser“ 1914–1926 – bei denen die fotografische Erfassung der Objekte eine herausragende Rolle spielte. Für derartige Forschungen und die zugehörigen Publikationen wurden vielfach Aufnahmekampagnen durchgeführt, dies auch umso mehr, als sich die technischen Möglichkeiten zum Druck von Fotos in Büchern immer weiter verbesserten.

35. Reihe *Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland* 1981ff. Zur fotografischen Illustration im Denkmalinventar allgemein siehe Matthias Noell: *Denkmalsammlungen, Denkmalarchive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, hg. v. Hubert Locher und Rolf Sachsen (Transformationen des Visuellen 3), Berlin, München 2016, S. 24–39.
36. Für die Photothek des KHI in Florenz vgl. Ute Dercks: *Wenn das Sammeln zur "fixen Idee" wird – Die frühen Fotokampagnen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, in: *Rundbrief Fotografie* 22 (2015), Nr. 2, S. 7–18.
37. Sara Hillnhütter: *In order of disappearance: photography, measurement, and art historical practice in Nineteenth-century Germany*, in: *Hybrid Photography. Intermedial Practices in Science and Humanities*, Hg. v. Sara Hillnhütter, Stefanie Klamm und Friedrich Tietjen, London 2021; diess.: *Faktotum Fotografie: Architektur und Geschichte im „unverfälschten Bildstoff“ der Fotogrammetrie von Albrecht Meydenbauer*, in: Tatjana Bartsch, Ralf Bockmann, Johannes Röhl (Hrsg.): *Faktizität und Gebrauch früher Fotografie*. Wiesbaden 2021, S. 163–173. Sara Hillnhütter bereitet zur Zeit eine Dissertation zum Thema vor. Vgl. den Gedanken des „Erfassens“ auch schon bei Arago. Während die von diesem angesprochene Gänge dort u.a. um die Vorstellung, dass die Erfassung der Hieroglyphen in Ägypten nun um ein Vielfaches schneller möglich wäre, zielte Meydenbauer darauf ab, dass die ältere, pointierte Erfassungs-, Vermessungs- und Darstellungsformen, wie das Bauzeichnen, nun in die Fotografie eingeschlossen werden konnten (und aus ihr auch wieder extrahiert werden konnten).
38. Albrecht Meydenbauer: *Ein deutsches Denkmäler-Archiv (Monumenta Germaniae)*. In: *Deutsche Bauzeitung* 28. Jg., Nr. 102/103, 1894, S. 629–631; zur MGH siehe Harry Bresslau: *Geschichte der Monumenta Germaniae historica* (= Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Bd. 42), Hannover 1921; vgl. auch Angela Matussek: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009, S. 166f. Ebenso bezog sich Meydenbauer auf die begonnenen Kunstdenkmäler-Inventare: „In jüngster Zeit ist gegen früher Grossartiges geleistet worden durch die sogenannten Kunst- und Bau-Inventarien einzelner Länder und Provinzen, unter denen die von Sachsen hervorragten. Es liegt darin eine völlige Wandlung der früheren Gleichgültigkeit gegen die edelsten Güter unserer Volkes.“
39. Franz Stolze: *Meine Aufnahmen der Ruinen von Persepolis*, in: *Photographisches Wochenblatt*, 7, 1881; Nr. 31, S. 245–247; Nr. 32, S. 253–255; Nr. 33, S. 261–265; Nr. 34, S. 269–271; Nr. 35, S. 277–281; Nr. 36, S. 285–287; Nr. 37, S. 293–297; Nr. 38, S. 301–304; Nr. 39, S. 310–312).
40. Vgl. Matussek 2009 [wie Anm. 38], S. 117f.
41. „beginnend von den Ringwällen, Steindenkmälern, den alten Burgen und Kaiserpfälzen bis zu den grossartigen Schöpfungen der mittelalterlichen Baukunst, unseren herrlichen Domen“, Meydenbauer 1894 [wie Anm. 38], hier S. 629.
42. Meydenbauer 1894 [wie Anm. 38], S. 630.
43. Das Archiv wurde nach 1921 unter dem Namen Staatliche Bildstelle Berlin weitergeführt. 1945 gelangte der gesamte Bestand als Kriegsbeute nach Moskau. Restituiert Ende der 1950er wurde das Archiv in die Obhut der Humboldt-Universität zu Berlin übergeben. Aufgrund des hohen Betreuungsaufwands und der nur bedingten Eignung für den Lehrbetrieb wurde es 1968 an das Staatliche Institut für Denkmalpflege der DDR übergeben und befindet sich heute am Sitz des Brandenburgischen Landesamts für Denkmalpflege in Wünsdorf.
44. Dorothee Haffner: „Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach.“ *Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. von Philine Helas, Maren Polte u.a., Berlin 2007, S. 119–129; Matussek 2009 [wie Anm. 38], S. 104–110.
45. Zugleich musste sich ein derartiger Verlag (ähnlich etwa auch Seemann oder Benzinger) immer wieder auch andere Felder erschließen, um wirtschaftlich erfolgreich zu sein (Technik, Naturwissenschaft – in den 1930er Jahren auch einschlägige politisch geforderte Themen wie Rassenlehre).
46. Kathryn Brush: *Medieval Art through the Camera Lens: The Photography of Arthur Kingsley Porter and Lucy Wallace Porter*, in: *Visual Resources*, 33:3–4 (2017), S. 252–294, DOI: 10.1080/01973762.2017.1349623 und Kathryn Brush: *Blazing "the Way". Arthur Kingsley Porter's first trip to Northern Spain (1920)*, in: *Ad limina*. Vol. 9 (2018), S. 225–245.
47. Brush 2017 [wie Anm. 46], S. 255–258.
48. Brush 2017 [wie Anm. 46], S. 280–281.
49. Uwe Albrecht in Zusammenarbeit mit Annette Henning (Hrsg.): *Arthur Haseloff und Martin Wackernagel. Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien; Forschungen zur Kunst im Südtirol der Hohenstaufen (1905 – 1915)*; Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek (25. Mai – 14. Juli 2005). Kiel 2005, v. a. die Beiträge von Hubert Houben (S. 9–24) und Uwe Albrecht (S. 33–46). Uwe Albrecht: *Arthur Haseloff beschreitet neue Wege. Das Medium der Fotografie als Instrument in Forschung und Lehre*, in: *Forschung in ihrer Zeit*, 2020, S. 173–197.
50. Richard Hamanns Leben und Werk wurde inzwischen von verschiedener Seite erforscht, u.a. von Ruth Heftrig (*Fanatiker der Sachlichkeit: Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960*, Berlin 2014), Jost Hermand (*Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961)*, Köln 2009), Angela Matussek (Matussek 2009 [wie Anm. 38]), Fritz Laupichler (Laupichler 2015 [wie Anm. 2]); Hubert Locher (*Hamann's canon: the illustration of the "Geschichte der Kunst" (1933) and the photo archive of the Kunstgeschichtliches Seminar in Marburg*, in: *Photo archives and the photographic memory of art history*, hg. v. Costanza Caraffa, Berlin, München 2011, S. 297–312). Der Digitalisierung, Katalogisierung und online-Bereitstellung über *bildindex.de* ist zu verdanken, dass nun auch Bildmaterial zu den von Foto Marburg veranlassten Kampagnen direkt verfügbar ist.
51. Matussek 2009 [wie Anm. 38], S. 25f.
52. Laupichler 2015 [wie Anm. 2], S. 10ff.
53. Der Gedanke der Zusammenarbeit und des Austauschens, der durch die Vervielfältigbarkeit der Fotografie technisch ermöglicht wurde, spielt eine bedeutende Rolle; Matussek 2009 [wie Anm. 38], S. 36ff.
54. Vgl. Dilly 1981 [wie Anm. 4], S. 83.
55. Matussek 2009 [wie Anm. 38], S. 44.
56. Vgl. Haffner 2007 [wie Anm. 44].
57. Vgl. Thilo Koenig: „Die Kamera muss wie eine nimmer fehlende Büchse in er Hand ihres Herrn liegen“, *Gedanken zu einem medienspezifischen Sprachgebrauch*, in: *Fotogeschichte* 8 (1992) H. 30, S. 3–14, u. ders.: *Das kriegerische Vokabular der Fotografie*, in: *Fotogeschichte* 12 (1992) H. 43, S. 39–48 (in einem vom ersten Golfkrieg veranlassten Themenheft zu „Krieg und Fotografie“) mit zahlreichen erhellenden Textbeispielen.
58. C. Harding in *Hannavy* 2008 [wie Anm. 19], S. 1277 (Bd. 2), sv. *Snapshot Photography*.
59. Vgl. Anm. 3.
60. Vgl. Paul Wolff: *Meine Erfahrungen mit der Leica*, Frankfurt a.M. 1934, S. 47: „Die Leica aber, deren ganzer Sinn ja die Schußbereitschaft ist“ u. Nadja Henle: *Wie ein Schuss aus dem Revolver. Vom Studio auf die Straße: Ernst Leitz revolutionierte mit der Leica die Fotografie*, in: *Weltkunst* 79 (2009), 12, S. 92 – 95.
61. Vgl. auch Vilém Flusser: „Betrachtet man die Bewegungen eines mit einem Fotoapparat versehenen Menschen (beziehungsweise eines mit einem Menschen versehenen Fotoapparates), dann gewinnt man den Eindruck eines Lauerns: es ist die uralte, pirschende Geste des paläolithischen Jägers in der Tundra. Nur verfolgt der Fotograf sein Wild nicht im offenen Grasland, sondern im Dickicht der Kulturobjekte, und seine Schleichwege sind von dieser künstlichen Taiga geformt“ (Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983, S. 25)
62. Welche Möglichkeiten sich derartiger Kameratechnik der Jagd der Paparazzi auf bewegte Objekte eröffnete, ist hier, wo es um die Erfassung und bildliche Inbesitznahme, wenn nicht Eroberung von unbewegten Kunstwerken geht, nicht unser Thema.
63. Franz Stödtner betonte 1909, dass er für seine Diaserien nicht nur an mit der Bahn gut erreichbare Städte gereist sei, sondern mit dem Auto auch unbekannte Orte aufgesucht und durch das Fotografieren der Unkenntnis entrisen hat: „Grosse Gebiete des Deutschen Reiches habe ich selbst bereist, um – ausgerüstet mit spezielle für meine Zwecke konstruierten, technisch vollendeten Apparaten [...] – [...] der deutschen Kunst der ihr gebührenden Stellung im Unterricht zu verhelfen; denn – offen gesagt – wer kennt eigentlich die ungeheuren, so wichtigen Schätze, die abseits der grossen Verkehrslinien sich befinden“ (Stödtner, *Deutsche Kunst in Lichtbildern* 1909). Paul Schubring wird in einer Werbeanzeige von 1909 zitiert mit "Dr. Stödtner führt uns hier die deutsche Kunst in einer Reichhaltigkeit und Vollständigkeit

- vor, für die es keinen Vergleich gibt. Er hat seit Jahren unverdrossen Deutschland mit dem Automobil abgefahren, von keinem Eisenbahnstrang oder Bäderkerstern gefesselt, Bekanntes und Unbekanntes eingesammelt und zu einem Thesaurus ungeahnter Größe aufgetürmt." Stoedtner selbst publizierte 1940 einen Text u.d.T. „Das Auto im Dienste der Photographie“, in: *45 Jahre Lichtbildarbeit. Zum 70. Geburtstag Dr. Franz Stoedtners*, Berlin 1940. Das weite Reisen spielte bei Fotokampagnen der archäologischen Fächer ohnehin eine größere Rolle als für das Fach Kunstgeschichte. Hier, vor allem aber bei den Ethnologien und Anthropologien, kommen zur räumlichen Distanz der Faktor des Eindringens in fremde Kulturen, die Auseinandersetzung mit „otherness“ und der „Raub des Schattens“ verstärkt zum Tragen; vgl. z.B. Thomas Theye (Hrsg.): *Der geraubte Schatten – Die Photographie als ethnographisches Dokument*. Münchner Stadtmuseum, München 1989; David Bate: *Photography as critical practice: notes on otherness*. Bristol / Chicago, IL 2020; Ali Behad: *The Orientalist Photograph*, in: ed. by Ali Behdad and Luke Gartlan, *Photography's orientalism. New essays on colonial representation*, Los Angeles 2013, S. 11–32; Felix Thürlemann: *Das Haremsfenster. Zur fotografischen Eroberung Ägyptens im 19. Jahrhundert*, München 2016. Positive Aspekte des – anteilnehmenden, Zeugnis ablegenden – anthropologisch und politisch motivierten Aufnehmens bei Bourdieu (Franz Schultheis und Charlotte Hüser (Hrsg.): *Pierre Bourdieu – Konversion des Blicks. Die Kamera im Dienst soziologischer Erkenntnis*. Wien/ Berlin 2023), Ariella Azoulay: *Civil Imagination. A political ontology of photography*. London 2012 und Burcu Dogramaci: *Fotografieren und Forschen. Wissenschaftliche Expeditionen mit der Kamera im türkischen Exil nach 1933*, Marburg 2013.
64. Vgl. zu den Themen Kunstschutz und zur Kulturpropaganda vor allem Christian Fuhrmeister (*Der „Deutsche Militärische Kunstschutz in Italien“ – Forschungsstand, Fragen, Desiderate*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klingen und Ralf Peters, Köln u.a. 2012, S. 15–27 und *Deutsche Kunstgeschichte, Kulturpolitik und Kulturpropaganda in Italien vor und nach 1943*, in: *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, hg. v. Magdalena Bushart, Agnieszka Gasior und Alena Janatková, Köln u.a. 2016, S. 15–25). Zur Universität Marburg und zu den Fotokampagnen von Foto Marburg sind die Forschungen von Anne Christine Nagel und Ulrich Sieg (Beiträge in: *Die Philipps-Universität Marburg im Nationalsozialismus. Dokumente zu ihrer Geschichte*, hg. v. Anne Christine Nagel. Stuttgart 2000) und Judith Tralles (*Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges*, in: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, hg. v. Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger, Weimar 2005, S. 263–282) sowie Esther Rahel Heyer, Florence de Peyronnet-Dryden, Hans-Werner Langbrandtner (Hg.): *„Als künstlerisch wertvoll unter militärischem Schutz!“ Ein archivistisches Sachinventar zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg* (Brüche und Kontinuitäten, Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 4), Köln u.a. 2022, zu nennen.
65. Matyssek 2009 [wie Anm. 38], Hermand 2009 [wie Anm. 50]; Ruth Heftrig, Bernd Reifenberg (Hrsg.): *Wissenschaft zwischen Ost und West. Der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger*. Marburg 2009.
66. Kriegsfotografie entwickelte sich erstmals mit dem Krimkrieg (1854–1856), vgl. D. Gibney, in Hannavy 2008 [wie Anm. 19], S. 1467f. (Bd. 2), s.v. *War Photography*.
67. Tralles 2005 [wie Anm. 64]. Neben den vielen weiteren kunsthistorischen Fotokampagnen in den deutsch besetzten Gebieten, die hier nicht aufgeführt werden können, ist als besonderes Beispiel noch die Einrichtung einer staatlichen Bildstelle in Krakau zu nennen, deren Material nach dem Krieg vor Ort verblieb und in den Besitz der Universität übergang (Wojciech Walanus: *Kraków 1940: kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*. Kraków 2017).
68. Tralles 2005 [wie Anm. 64], S. 277.
69. Zit. n. Michael H. Sprenger: *„Hamanns Schule ist eine der schwersten, aber sie übt!“ Marburger Kunstgeschichte im Spiegel einer Festschrift von 1944*, in: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, hg. v. Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger, Weimar 2005, S. 243–261, hier S. 252.
70. Bspw. Aufnahmen Foto Marburg fm432692 und fmlac7084\_10.
71. Tralles 2005 [wie Anm.64], S. 272–273, Matyssek 2009, S. 204.
72. Tralles 2005 [wie Anm.64], 273.
73. Nagel 2000 [wie Anm.64]; Doll/Fuhrmeister/Sprenger 2005 [wie Anm. 64], hier bes. Tralles 2005 [wie Anm.64].
74. Vgl. die verschiedenen Beiträge in *„Führerauftrag Monumentalmalerei“ – Eine Fotokampagne 1943–1945* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 18), hg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Klingen, Iris Lauterbach, Ralf Peters, Köln 2006.
75. Rolf Sachsse: *„Die größte Bewährungsprobe für den Kleinfarbenfilm“*, *Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken*, in: *Dom Tempel Skulptur, Architekturphotographien von Walter Hege*, hg. v. Angelika Beckmann und Bodo von Dewitz, Ausstellungskatalog, Agfa Foto-Historama, Köln 1993, S. 68–72; sowie die folgenden Beiträge in Fuhrmeister, / Lauterbach / Peters 2006 [wie Anm. 74]; Ehrhard Finger: *Die Agfa-Farbfilmgeschichte bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und der „Führerauftrag“ – wissenschaftlich-technische Aspekte*, S. 41–61; Manfred Gill: *Der „Führerauftrag“ und die Filmfabrik Wolfen – die Erfüllung zwischen Wunsch und Realität*, S. 27–40, Ralph Peters: *Farbe im Fokus. Verlauf, Ergebnisse und Bedeutung des „Führerauftrags Monumentalmalerei“*, S. 83–105, und Rolf Sachsse: *„Schutz am Phantom“: zur Photogeschichte des „Führerbefehls“ der Dokumentation ortsfester Kunstwerke*, S. 1–17.
76. Sachsse 2006 [wie Anm. 74], Fuhrmeister / Klingen / Lauterbach / Peters 2006 [wie Anm. 74], Register S. 263–264.
77. Bspw. *Kolberg* (Regie Veit Harlan) 1943/44.
78. Regine Schallert: *„Kunstschutz“ und Fotografie: „Sonderführer (Z)“ Hans Werner Schmidt*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Chr. Fuhrmeister, Joh. Griebel, St. Klingen, R. Peters, Köln u.a. 2012, S. 247–262, hier S. 254f. Zum im Zentralinstitut für Kunstgeschichte aufbewahrten ‚Konvolut Kunstschutz‘ Ralph Peters: *Das ‚Fotoarchiv der zerstörten Kunstwerke‘*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Chr. Fuhrmeister, Joh. Griebel, St. Klingen, R. Peters, Köln, Weimar, Wien 2012, S. 229–246. Zur Bildsprache und Verwendung der Aufnahmen siehe Kai Kappel: *Wege zum ‚Kunstschutz‘? Die Bildsprache der deutschen Ruinenfotografie*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Chr. Fuhrmeister, Joh. Griebel, St. Klingen, R. Peters, Köln, Weimar, Wien 2012, S. 207–228.
79. Wenn auch Aby Warburg bei seinen ikonologischen Studien auch die materiellen Aspekte der Überlieferung berücksichtigt hat, stehen doch die motivischen Fragen (Bildobjekte anstelle von Bildvehikeln im Sinn von Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*. Hamburg 2014) im Zentrum aller ikonographischen und ikonologischen Ansätze.
80. In der DDR war ab 1951 der Verlag VEB Bild und Heimat in Reichenbach i.V. mit einer immensen Ansichtskartenproduktion führend.
81. Bsp. Peter H. Feist (1928–2015), Sammlung im Institut für Kunst- und Bildgeschichte (IKB) der Humboldt-Universität zu Berlin.
82. Heinrich L. Nickel: *Fotografie im Dienste der Kunst: die Anwendung der Fotografie in der Kunstwissenschaft, Archäologie und Vorgeschichte*. Halle (Saale) 1959.
83. Vgl. Georg Schelbert: *Fundstücke aus dem Bildarchiv des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin*. Heidelberg 2024, S. 49–51.
84. Das Aufnehmen von Kunstdenkmälern, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur notwendigen Selbstverständlichkeit geworden war, ist erodiert. Weder gibt mehr einen – bei allem Umfang – derart abgeschlossenen und abgerundeten Kanon der Kunstwerke, noch – und das ist das Entscheidende – versteht sich das Fach methodologisch in erster Linie auf Artefakte fokussiert.
85. 1956 eingerichtet und von Heinrich Matthias Schwarz betreut, der jedoch – auf einer Studienreise bzw. Fotokampagne – bereits ein Jahr später tödlich verunglückte (vgl. Kai Kappel: *Gebrochene Tradition. Die Süditalienforschung an der Bibliotheca Hertziana (1931–1977)*, in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913–2013*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, München 2013, S. 168–181).
86. Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland (CbDD; <https://www.deckenmalerei.eu/>), zugegriffen am 28.7.2024). Beim

- Gegenstand des Projekts ist keine lokale Zuständigkeit gegeben, etwa durch ein Landesdenkmalamt oder ein Museum. Daher besteht die Notwendigkeit der übergreifenden Organisation der Bildbeschaffung, die hier in der Verantwortung von Foto Marburg liegt.
87. Knut Kühn–Leitz (Hrsg.): *Ernst Leitz II "Ich entscheide hiermit: Es wird riskiert." ... und die Leica revolutionierte die Fotografie*, 2. Auflage Königswinter 2015.
  88. Vgl. zu Heinrich Klotz: Julia Brandes: *Die Macht der Architektur. Der Kunsthistoriker Heinrich Klotz (1935–1999) als Fotograf und seine Diathek*. Marburg 2011; zu Horst Hallensleben: Gabriele Zabel–Zottmann: *Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum der Bundeshauptstadt Bonn*. Bonn (Diss.) 2012. Die Sammlung Feist wurde 2015 vom IKB übernommen und seitdem digitalisiert und erschlossen (vgl. [Anm. 81] und Schelbert 2024 [wie Anm. 83], passim).
  89. Bsp. Hans Joachim Gelderblom (1910–2002), Sammlung im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. Ähnliche Privatsammlungen gelangen aufgrund des Ablebens der seit den 1950er Jahren mit Diafilm fotografierenden Generationen zunehmend auf den Markt.
  90. Selbst wenn Foto Marburg weiterhin Fotokampagnen in beachtlichem Umfang durchführte (vgl. Laupichler 2015 [wie Anm. 2], passim), besaßen diese bei weitem nicht das Gewicht und die Sichtbarkeit der Vorkriegskampagnen, sei es weil sie tatsächlich deutlich begrenzteren Umfang besaßen, sei es weil die sonstige – kommerzielle und private – Bildproduktion und -distribution immer größeres Gewicht erhielt.
  91. Laupichler 2015 [wie Anm. 2], zum Mikrofiche-Index, der erstmals 1977 ausgeliefert wird (S. 84, 89ff.), zu den CD-ROM-Editionen, die im Rahmen des DISKUS-Projekts seit 1995 erscheinen (S. 137ff.), sowie zum Online-Katalog, der 1998 realisiert wurde (S. 148).
  92. Auf den Umstand, dass die Auswahlmechanismen und Verbreitungskanäle des Digitalen und des Netzes wiederum zu neuen Kanonisierungen und anderen Einengungen führen, haben verschiedentlich etwa Matthias Bruhn und Margarete Pratschke hingewiesen. Zur Entwicklung von Bilddatenbanken in der Nachfolge der Forschungs- und Lehrsammlungen vgl. Georg Schelbert: *Die kunsthistorische Bilddatenbank zwischen digitalisierter Diathek und visuellem Wissensraum. Eine Entgrenzungsgeschichte*, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, hg. v. Hubert Locher und Maria Männig, Berlin 2022, S. 354–373.
  93. Vgl. hierzu auch Richard Hamanns Ziel des „Durchfotografierens“, Matyssek 2009 [wie Anm. 38], S. 221–222.
  94. Vgl. Paolo Favero: *The act of images: making, viewing, storing and sharing images in a post-digital world*. Basel 2022.
  95. Zur Rolle des automatisierten Sehens in der Kunstgeschichte, mit weiterer Literatur, Peter Bell: *Computer Vision und Visualisierung als didaktische Instrumente in der Kunstgeschichte*, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, hg. v. Hubert Locher und Maria Männig, Berlin 2022, S. 384–401.
  96. Zum Konzept und zu den politischen Dimensionen der Google-Fotokampagnen vgl. Ben Burbridge: *Photography after Capitalism*, London 2020.
  97. Zum Einsatz von zivilen Drohnen – vorwiegend aus (pop-)kultureller Perspektive – vgl. Maximilian Jablonowski: *Imagine drones. Eine Kulturanalyse ziviler Drohnen*, Berlin 2022.
- Azoulay 2012  
Ariella Azoulay: *Civil Imagination. a political ontology of photography*, London 2012.
- Baier 1977  
Wolfgang Baier: *Der Kampf gegen die Farbenblindheit der Platte, in: Ders.: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1977, S. 266–274.
- Bate 2020  
David Bate: *Photography as critical practice: notes on otherness*, Bristol, Chicago/IL 2020.
- Behad 2013  
Ali Behad: *The Orientalist Photograph*, in: *Photography's orientalism. New essays on colonial representation*, hg. v. Ali Behad und Luke Gartlan, Los Angeles 2013, S. 11–32.
- Bell 2022  
Peter Bell: *Computer Vision und Visualisierung als didaktische Instrumente in der Kunstgeschichte*, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, hg. v. Hubert Locher u. Maria Männig, Berlin 2022, S. 384–401.
- Bickendorf 2007  
Gabriele Bickendorf: *Die ersten Überblickswerke zur Kunstgeschichte. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730–1814), Luigi Lanzi (1732–1810), Johann Domenico Fiorillo (1748–1821) und Leopoldo Cicognara (1767–1834)*, in: *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1: *Von Winckelmann bis Warburg*, hg. v. Ulrich Pfisterer, München 2007, S. 29–45.
- Boehm 1982  
Gottfried Boehm: *Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem. Zur Einleitung in George Kublers Die Form der Zeit*, in: George Kubler: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982, S. 726.
- Brandes 2011  
Julia Brandes: *Die Macht der Architektur. Der Kunsthistoriker Heinrich Klotz (1935–1999) als Fotograf und seine Diathek*. Marburg 2011.
- Breidbach / Klinger / Müller 2013  
Olaf Breidbach, Kerrin Klinger und Matthias Müller: *Camera obscura: die Dunkelkammer in ihrer historischen Entwicklung*, Stuttgart 2013.
- Bresslau 1921  
Harry Bresslau: *Geschichte der Monumenta Germaniae historica (= Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Band 42)*, Hannover 1921.
- Brush 2017  
Kathryn Brush: *Medieval Art through the Camera Lens: The Photography of Arthur Kingsley Porter and Lucy Wallace Porter*, in: *Visual Resources* 33:3–4 (2017), S. 252–294, DOI: 10.1080/01973762.2017.1349623
- Brush 2018  
Kathryn Brush: *Blazing "the Way". Arthur Kingsley Porter's first trip to Northern Spain (1920)*, in: *Ad limina*, 9 (2018), S. 225–245.
- Burbridge 2020  
Ben Burbridge: *Photography after Capitalism*, London 2020.
- Caraffa 2009  
Costanza Caraffa (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009.
- de Modenard 2002  
Anne de Modenard: *La Mission héliographique: Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002.
- Dercks 2015  
Ute Dercks: *Wenn das Sammeln zur "fixen Idee" wird – Die frühen Fotokampagnen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, in: *Rundbrief Fotografie* 22 (2015), Nr. 2, S. 7–18.

## Bibliographie

Albrecht / Henning 2005

Uwe Albrecht in Zusammenarbeit mit Annette Henning (Hg.): *Arthur Haseloff und Martin Wackernagel. Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien; Forschungen zur Kunst im Südreich der Hohenstaufen (1905 – 1915)*; (Katalog zur Ausstellung in der Universitätsbibliothek 25. Mai 14. Juli 2005). Kiel 2005.

Albrecht 2020

Uwe Albrecht: *Arthur Haseloff beschreitet neue Wege. Das Medium der Fotografie als Instrument in Forschung und Lehre*, in: *Forschung in ihrer Zeit*, 2020, S. 173–197.

- Dilly 1979  
Heinrich Dilly: *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 1979.
- Dilly 1981  
Heinrich Dilly: *Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20 (1981), S. 81–89.
- Dogramaci 2013  
Burcu Dogramaci: *Fotografieren und Forschen. Wissenschaftliche Expeditionen mit der Kamera im türkischen Exil nach 1933*, Marburg 2013.
- Dufrene 2007  
Thierry Dufrene: *A short history of CIHA*. 2007 [pdf-Dokument, erreichbar über <http://www.ciha.org/about/>].
- Favero 2022  
Paolo S. H Favero: *The act of images: making, viewing, storing and sharing images in a post-digital world*, Basel 2022.
- Finger 2006  
Ehrhard Finger: *Die Agfa-Farbfilmgeschichte bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges und der „Führerauftrag“ – wissenschaftlich-technische Aspekte*, in: *„Führerauftrag Monumentalmalerei“ – Eine Fotokampagne 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Klingen, Iris Lauterbach und Ralf Peters, Köln 2006, S. 41–61.
- Flusser 1983  
Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1983.
- Fuhrmeister / Klingen / Lauterbach / Peters 2006  
Christian Fuhrmeister, Stephan Klingen, Iris Lauterbach und Ralf Peters (Hrsg.): *„Führerauftrag Monumentalmalerei“ – Eine Fotokampagne 1943–1945* (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 18), Köln 2006.
- Fuhrmeister 2016a  
Christian Fuhrmeister: *Der „Deutsche Militärische Kunstschutz in Italien“ – Forschungsstand, Fragen, Desiderate*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klingen und Ralf Peters, Köln 2012, S. 15–27
- Fuhrmeister 2016b  
Christian Fuhrmeister: *Deutsche Kunstgeschichte, Kulturpolitik und Kulturpropaganda in Italien vor und nach 1943*, in: *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, hg. v. Magdalena Bushart, Agnieszka Gasior, Alena Janatková, Köln, Weimar, Wien, 2016, S. 15–25.
- Gill 2006  
Manfred Gill: *Der „Führerauftrag“ und die Filmfabrik Wolfen – die Erfüllung zwischen Wunsch und Realität*, in: *„Führerauftrag Monumentalmalerei“ – Eine Fotokampagne 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Klingen, Iris Lauterbach und Ralf Peters, Köln 2006, S. 27–40.
- Haffner 2007  
Dorothee Haffner: *„Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach.“ Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz*, in: *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas, Maren Polte u.a., Berlin 2007, S. 119–129.
- Hamber 1995  
Anthony Hamber: *The Use of Photography by Nineteenth-Century Art Historians*, in: *Art History Through the Camera's Lens* (1st ed.), hg. v. Helen E. Roberts, London 1995, S. 89–121.
- Hannavy 2008  
John Hannavy: *Encyclopedia of Nineteenth-century photography* (2 Bde.), New York 2008.
- Heftrig 2014  
Ruth Heftrig: *Fanatiker der Sachlichkeit: Richard Hamann und die Rezeption der Moderne in der universitären deutschen Kunstgeschichte 1930–1960*, Berlin 2014.
- Heftrig / Reifenberg 2009  
Ruth Heftrig und Bernd Reifenberg (Hrsg.): *Wissenschaft zwischen Ost und West. Der Kunsthistoriker Richard Hamann als Grenzgänger*, Marburg 2009.
- Henle 2009  
Nadja Henle: *Wie ein Schuss aus dem Revolver. Vom Studio auf die Straße: Ernst Leitz revolutionierte mit der Leica die Fotografie*, in: *Weltkunst* 79 (2009), 12, S. 92 – 95.
- Hermand 2009  
Jost Hermand: *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879–1961)*. Köln 2009.
- Heß 1999  
Helmut Heß: *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, München 1999.
- Heß 2001  
Helmut Heß: *„Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich.“ Zur frühen Reproduktionsfotografie*, in: *Druckgraphik: Funktion und Form* (Vorträge beim Symposium zur Ausstellung "Es muss nicht immer Rembrandt sein— die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München", vom 2. bis 3. Juli 1999), München 2001, S. 137–144.
- Heß 2007  
Helmut Heß: *„O mira virtus ingeni.“ Die Galeriewerke des Kunstverlags Franz Hanfstaengl*, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hg. v. Katharina Krause und Klaus Niehr, Berlin 2007, S. 217–237.
- Heyer / Peyronnet-Dryden / Langbrandtner 2022  
Esther Rahel Heyer, Florence de Peyronnet-Dryden und Hans-Werner Langbrandtner (Hg.): *„Als künstlerisch wertvoll unter militärischem Schutz!“ : ein archivistisches Sachinventar zum militärischen Kunstschutz im Zweiten Weltkrieg* (Brüche und Kontinuitäten, Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus 4), Wien, Köln 2022.
- Hillnhütter 2021a  
Sara Hillnhütter: *In order of disappearance: photography, measurement, and art historical practice in Nineteenth-century Germany*, in: *Hybrid Photography. Intermedial Practices in Science and Humanities*, hg. v. Sara Hillnhütter, Stefanie Klamm and Friedrich Tietjen, London 2021.
- Hillnhütter 2021b  
Sara Hillnhütter: *Faktotum Fotografie: Architektur und Geschichte im „unverfälschten Bildstoff“ der Fotogrammetrie von Albrecht Meydenbauer*, in: *Faktizität und Gebrauch früher Fotografie*, hg. v. Tatjana Bartsch, Ralf Bockmann und Johannes Röhl, Wiesbaden 2021, S. 163–173.
- Jablonowski 2022  
Maximilian Jablonowski: *Imagine drones: eine Kulturanalyse ziviler Drohnen*. Berlin 2022.
- Kappel 2012  
Kai Kappel: *Wege zum ‚Kunstschutz‘? Die Bildsprache der deutschen Ruinenfotografie*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klingen, Ralf Peters, Köln, Weimar, Wien 2012, S. 207–228.
- Kappel 2013  
Kai Kappel: *Gebrochene Tradition. Die Südtalienforschung an der Bibliotheca Hertziana (1931–1977)*, in: *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913–2013*, hg. v. Sybille Ebert-Schifferer, München 2013, S. 168–181.
- Kemp 1980  
Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie I. 1839–1912*, München 1980.

Koenig 1988

Thilo Koenig: „Die Kamera muss wie eine nimmer fehlende Büchse in er Hand ihres Herrn liegen“, Gedanken zu einem medienpezifischen Sprachgebrauch, in: *Fotogeschichte* 8 (1992) H. 30, S. 3–14.

Koenig 1992

Thilo Koenig: *Das kriegerische Vokabular der Fotografie*, in: *Fotogeschichte* 12 (1992) H. 43, S. 39–48.

Kühn–Leitz 2015

Knut Kühn–Leitz (Hg.): *Ernst Leitz II "Ich entscheide hiermit: Es wird riskiert." ... und die Leica revolutionierte die Fotografie*. 2. Auflage, Königswinter 2015.

Lampe 2022

Franziska Lampe: *Das Bildarchiv des Bruckmann Verlags. Eine neue Ressource am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München*, in: *Rundbrief Fotografie* 29, No. 2 (2022) [N.F. 114], S. 8–17.

Lampe 2023

Franziska Lampe: *Fotokampagnen in der Alten Pinakothek*, MunichArtToGo (zugegriffen am 8. November 2023) (<https://muncharttogo.zikg.eu/items/show/96>)

Laupichler 2015

Fritz Laupichler: *Das Bildarchiv Foto Marburg. Von der "Photographischen Gesellschaft" (1933) zum Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte. Ein historisch-chronologischer Abriss 1913–2013*, Marburg 2015.

Locher 2011

Hubert Locher: *Hamann's canon: the illustration of the "Geschichte der Kunst" (1933) and the photo archive of the Kunstgeschichtliches Seminar in Marburg*, in: *Photo archives and the photographic memory of art history*, hg. v. Costanza Caraffa, Berlin, München 2011, S. 297–312.

Manodori Sagredo 2012

Alberto Manodori Sagredo: *Le icone fotografiche del "Grand Voyage" tra fine Ottocento e primo Novecento*, Bologna 2012.

Matyssek 2009

Angela Matyssek: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg* (= humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte; VII), Berlin 2009.

Mellenthin / Peters 2017

Paul Mellenthin, Dorothea Peters: *Das photographische Museum*, in: *Adolphe Braun – ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert*, hg. v. Ulrich Pohlmann und Paul Mellenthin, unter Mitarbeit von Franziska Kunze (Ausst.-Kat. München/Colmar), München 2017, S. 296–333.

Meydenbauer 1894

Albrecht Meydenbauer: *Ein deutsches Denkmäler-Archiv (Monumenta Germaniae)*, in: *Deutsche Bauzeitung*, 28, Nr. 102/103 (1894), S. 629–631.

Mondini 2005

Daniela Mondini: *Mittelalter im Bild: Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800* (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte 4), Zürich 2005.

Müller-Bechtel 2009

Susanne Müller-Bechtel: *Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, München, Berlin 2009.

Nagel 2000

Anne Christine Nagel (Hg.): *Die Philipps-Universität Marburg im Nationalsozialismus. Dokumente zu ihrer Geschichte*, Stuttgart 2000

Nickel 1959

Heinrich L. Nickel: *Fotografie im Dienste der Kunst: die Anwendung der Fotografie in der Kunstwissenschaft, Archäologie und Vorgesichte*, Halle (Saale) 1959.

Noell 2016

Matthias Noell: *Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, in: *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung* (Transformationen des Visuellen 3), hg. v. Hubert Locher und Rolf Sachsse, Berlin, München 2016, S. 24–39.

Paulus 2011

Simon Paulus: *Deutsche Architektenreisen: Zwischen Renaissance und Moderne*. Petersberg 2011.

Peters 2003

Dorothea Peters: *Fotografie als "technisches Hilfsmittel" der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F. 44.2002(2003), S. 167–206.

Peters 2004

Dorothea Peters: *Das Musée imaginaire. Fotografie und Kunstproduktion im 19. Jahrhundert*, in: *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, hg. v. Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München 2004, S. 289–313.

Peters 2007

Dorothea Peters: *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie*, in: *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von der Wissenschaft und Technik*, hg. v. Alexander Gall, Göttingen 2007, S. 179–244.

Peters 2009

Dorothea Peters: *Fotogeschichte als Teil der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte*, in: *Kunstgeschichte – Open Peer Reviewed Journal*, 2009 (urn:nbn:de:0009-23-17785).

Peters 2011

Dorothea Peters: *From Prince Albert's Raphael collection to Giovanni Morelli. Photography and the scientific debates on Raphael in the nineteenth century*, in: *Photo archives and the photographic memory of art history*, hg. v. Costanza Caraffa, Berlin/ München 2011, S. 129–144.

Peters 2014

Dorothea Peters: *Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections*, in: *The museum is open: towards a transnational history of museums 1750 – 1940*, hg. v. Andrea Meyer und Bénédicte Savoy, Berlin [u.a.] 2014, S. 45–57.

Peters 2015

Dorothea Peters: *"... der allerböseste Punkt": die Suche nach dem richtigen Tonwert*, in: Cornelia Kemp (Hrsg.): *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen 2015. S. 61–83.

Peters R. 2006

Ralf Peters: *Farbe im Fokus. Verlauf, Ergebnisse und Bedeutung des „Führerauftrags Monumentalmalerei“*, in: *"Führerauftrag Monumentalmalerei" – Eine Fotokampagne 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Stephan Kligen, Iris Lauterbach und Ralf Peters, Köln 2006, S. 83–105.

Peters R. 2012

Ralf Peters: *Das 'Fotoarchiv der zerstörten Kunstwerke'*, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Kligen und Ralf Peters, Köln, Weimar, Wien 2012, S. 229–246.

Pichler/Ubl 2014

Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014

Prange 2004

Regine Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004.

Quintavalle 2023

Arturo Carlo Quintavalle: *Le scritte di "riproduzione": il racconto Allinari, Anderson, Brogi dall'antico al Rinascimento*, in: *Per un archivio*

*fotografico dell'arte italiana. Vittorio Cini, la Fondazione Giorgio Cini e la Fratelli Alinari*, hg. v. Monica Bassanello, Simone Guerriero und Ilaria Turetta, Venedig 2023, S. 66–101.

Roberts 1995

Helen E. Roberts, (Hg.): *Art History Through the Camera's Lens*, London 1995.

Roettig 2000

Petra Roettig: „Das verwilderte Auge“. Über Fotografie und Bildarchiv in der Kunstwissenschaft, in: *Darstellung und Deutung Abbilder der Kunstgeschichte*, hg. v. Matthais Bruhn, Weimar 2000, S. 61–87.

Sachsse 1993

Rolf Sachsse: „Die größte Bewährungsprobe für den Kleinfarbenfilm“, *Der Führerauftrag zur Dokumentation wertvoller Wand- und Deckenmalereien in historischen Bauwerken*, in: *Dom Tempel Skulptur, Architekturphotographien von Walter Hege*, Ausstellungskatalog, Agfa Foto-Historama, hg. v. Angelika Beckmann und Bodo von Dewitz, Köln 1993, S. 68–72.

Sachsse 2006

Rolf Sachsse: „Schutz am Phantom“: zur Photogeschichte des „Führerbefehls“ der Dokumentation ortsfester Kunstwerke, in: „Führerauftrag Monumentalmalerei“ – Eine Fotokampagne 1943–1945 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München; 18), Köln 2006, S. 1–17.

Sachsse 2015

Rolf Sachsse: *Das Farbnegativ und die Farbfotografie*, in: *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, hg. v. Cornelia Kemp, Göttingen 2015, S. 117–133.

Schallert 2012

Regine Schallert: ‚Kunstschutz‘ und Fotografie: ‚Sonderführer (Z)‘ Hans Werner Schmidt, in: *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943–1945*, hg. v. Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klingen und Ralf Peters, Köln u.a. 2012, S. 247–262.

Schelbert 2022

Georg Schelbert: *Die kunsthistorische Bilddatenbank zwischen digitalisierter Diathek und visuellem Wissensraum. Eine Entgrenzungsgeschichte*, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, hg. v. Hubert Locher und Maria Männig, Berlin 2022, S. 354–373.

Schelbert 2024

Georg Schelbert: *Fundstücke: aus dem Bildarchiv des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin*, Heidelberg 2024.

Scheuer 2022a

Franziska Scheuer: ‚(Le) fournisseur de musées‘. Die Kohledrucke der *Maison Braun* als Medien diskursiver Anschauung, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, hg. v. Hubert Locher und Maria Männig, Berlin 2022, S. 118–133.

Scheuer 2022b

Franziska Scheuer: *Die Farbreproduktionen der Maison Braun zwischen kennerschaftlicher Rezeption und populärer Kunstvermittlung*, in: *In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktionen*, hg. v. Joseph Imorde und Andreas Zeising, Ilmtal-Weinstraße 2022, S. 77–93.

Schultheis / Hüser 2023

Franz Schultheis und Charlotte Hüser (Hg.): *Pierre Bourdieu – Konversion des Blicks. Die Kamera im Dienst soziologischer Erkenntnis*. Wien, Berlin 2023.

Sesti 2023

Emanuela Sesti: *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari dal 1852 a oggi e gli archivi fotografici entrati nelle collezioni Alinari al tempo di Vittorio Cini*, in: *Per un archivio fotografico dell'arte italiana*, Venedig 2023, S. 38–55.

Siegel 2014

Steffen Siegel: *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentli-*

*chung der Fotografie im Jahr 1839*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Steffen Siegel, Paderborn 2014.

Sprenger 2005

Michael H. Sprenger: ‚Hamanns Schule ist eine der schwersten, aber sie übt‘. *Marburger Kunstgeschichte im Spiegel einer Festschrift von 1944*, in: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, hg. v. Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger, Weimar 2005, S. 243–261.

Theye 1989

Thomas Theye (Hg.): *Der geraubte Schatten – Die Photographie als ethnographisches Dokument*, München 1989.

Thürlemann 2016

Felix Thürlemann: *Das Haremsfenster. Zur fotografischen Eroberung Ägyptens im 19. Jahrhundert*, München 2016.

Tralles 2005

Judith Tralles: *Die Fotokampagnen des Preußischen Forschungsinstituts für Kunstgeschichte Marburg während des Zweiten Weltkrieges*, in: *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, hg. v. Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger, Weimar 2005, S. 263–282.

Vitolo 2005

Paola Vitolo: *Il Medioevo napoletano nei taccuini di Johann Anton Ramboux*, in: *Prospettiva* 119/120.2005, S. 127–144.

Wagner 2015

Monika Wagner: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß: visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg*, in: *Schwarz-Weiß als Evidenz: "With black and white you can keep more of a distance"*, hg. v. Monika Wagner und Helmut Lethen, Frankfurt am Main 2015, S. 126–144.

Walanus 2017

Wojciech Walanus: *Kraków 1940: kampania fotograficzna Staatliche Bildstelle*, Kraków 2017.

Wolff 1934

Paul Wolff: *Meine Erfahrungen mit der Leica*, Frankfurt a.M. 1934.

Zabel-Zottmann 2012

Gabriele Zabel-Zottmann: *Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum der Bundeshauptstadt Bonn*, Bonn (Diss.) 2012.

## Abbildungen

Abb. 1. Carl Albiker fotografiert, von Kindern umringt, Fachwerkhäuser in Lisieux, 1941 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Hartwig Beseler, FM432695)

Abb. 2. Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 6, Düsseldorf 1861, Seiten 500 u. 501 (UB Heidelberg)

Abb. 3. Johann Anton Ramboux, Zeichnung eines Reliefs mit der Anbetung der König in S. Maria della Pieve in Arezzo aus dem Klebeband *Sammlung von Umrissen und Durchzeichnungen*, Band 2, 1818–1843 (Städel Museum, Frankfurt am Main, Bib. 2472 II 4B)

Abb. 4. Gustave le Gray, Portal der Kirche von Aubeterre, Fotografie entstanden im Rahmen der Mission Héliographique 1851 (Metropolitan Museum of Art, 1991.1058)

Abb. 5. Je nach Licht- und Wetterverhältnissen dreh- und verschließbare Anlage zur Aufnahme von Gemälden im Freien (aus: Heß 1999)

Abb. 6. Messbildaufnahme und Umzeichnung (Dom in Mei-

Ben); Lehrtafeln von Albrecht Meydenbauer (aus: *Offizieller Katalog der Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909*, SLUB Dresden, Public Domain Mark 1.0)

Abb. 7. Arthur Kingsley Porter und Lucy Wallace mit Chauffeur in einem Isotta-Fraschini Siluro von 1911 vor dem Baptisterium des Doms in Como, 1912 (aus Brush 2017; HUG 1706.125 Box 1, Folder 1. Harvard University Archives)

Abb. 8. u. 9. Richard Hamann vor der Kirche in Saint-Aventin, 1914 (Foto Marburg FM41349); Richard Hamann jr. u. Bernhard von Tieschowitz vor der Kirche in Saint-Aventin, 1930 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, verm. Selbstaumlöser, FM52891)

Abb. 10. Bernhard von Tieschowitz und Richard Hamann jr. in der Abteikirche von Vézelay, 1927 (Ausschnitt) (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, Fmv194)

Abb. 11. Richard Hamann (im Rücken in Bildmitte) und Kollegen mit Begleitung auf Fotokampagne bei Kom Ombo in Ägypten 1937 (Ausschnitt) (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, Fmla402-01)

Abb. 12. Skizzierte Karte mit der Aufteilung Frankreichs für die ab 1940 geplanten Fotokampagnen, Bildarchiv Foto Marburg, Archiv (aus: Tralles 2005)

Abb. 13 u. 14. Fotokampagne im besetzten Frankreich, wohl 1940/41: Hans-Adalbert von Stockhausen, Carl Albiker und Franz Prinz zu Sayn-Wittgenstein (v.l.n.r) beim Fotografieren; Doppelgrab in Campigny (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Hartwig Beseler / Carl Albiker, fm432699 und fm160047)

Abb. 15, 16 Aufnahmekampagne im Museum von Le Mans, April/Mai 1941 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Hartwig Beseler, fm432748 und fm182832)

Abb. 17 Aufnahme der Kathedrale von Chartres, 1940 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf unbekannt, fm168994)

Abb. 18. u. 19. Schwedt, Schloss, Ansicht der Gartenseite, 1943/1945 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Müller u. Sohn, FMLAC9055\_26, Zentralinstitut für Kunstgeschichte); Königsberg, Schloss, Schlosskirche, Königsloge, Deckengemälde 1701/1750, 1943/1945 (© Bildarchiv Foto Marburg / Fotograf Paul Trummer, FMLAC8920\_02, Zentralinstitut für Kunstgeschichte)

Abb. 20 u. 21. Exkursionsgruppe 1961 beim Fotografieren eines mittelalterlichen Kelchs (Fotograf Peter H. Feist; Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Sammlung P.H. Feist; FSTP 237.02 und FSTP 111.33, CC BY SA 4.0)

Abb. 22. Peter Feist fotografiert sich selbst in der Spiegelung eines Werks von Michelangelo Pistoletto auf einer Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie (Fotograf Peter H. Feist; Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Sammlung P.H. Feist, FSTP 155.16)

Abb. 23. Google StreetView. Mailand S. Ambrogio (Google StreetView, Screenshot 31.1.2021)

Abb. 24. Saint-Aventin, Frankreich, Kirche; Endpunkt der von der Google-Kampagne erfassten Wegstrecke (Google StreetView, Screenshot 31.1.2021)

## Zusammenfassung

This text provides an overview of the art historical photo campaign, considering the technical and historical developments and emphasizing the fundamental operation of appropriation associated with it. The article is intended as an initial exploration of the subject and a catalyst for further research. Since its inception shortly before the mid-19th century, photography has been utilized to document works of art, becoming a crucial tool in the field of art history, which evolved into an academic discipline during this era. Photographing collections and buildings continues the tradition of older practices like hand drawing and printmaking. With the advent of photographic technology, however, image creation became almost instantaneous. Advancements such as the use of motor vehicles in the early 20th century significantly expanded the reach of photography. The term "photo campaign," previously used in French and English, also became prevalent in the German-speaking world by this time. The term's aggressive connotation, reminiscent of military operations, was particularly evident in the numerous photo campaigns conducted in territories occupied by the German Wehrmacht during World War II. Post-war, photo campaigns diminished in professional practice due to a distancing from past excesses and methodological shifts in art history. Concurrently, aided by technological progress, researchers and amateurs began taking photographs themselves. Modern dissemination infrastructures like color printing and a vibrant book market facilitated easier access to illustrations. The digital technology of recent decades further expanded the image material base, with features like unrestricted reproducibility and semi-automatic image capturing processes. Consequently, the acquisition of images in scientific practice appears to be transitioning from an expansive act of conquest towards a selection and copying process.

## Autor

Georg Schelbert studierte Kunstgeschichte, Mittelalterliche Geschichte und Philosophie in München und Bonn. Er forschte an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom zu Themen der italienischen Architekturgeschichte und war

in Forschungs- und Dokumentationsprojekten beschäftigt. An der Universität Trier und der Humboldt-Universität zu Berlin lehrte er in kunsthistorischen Studiengängen und war für die Bildsammlungen und Digitalisierungsaufgaben verantwortlich. Seit 2023 ist er am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München im Bereich Photothek, Sammlungen und Digital Humanities tätig.

### **Titel**

Georg Schelbert, *Die Fotokampagne. Der Bilder-Feldzug der Kunstgeschichte*, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2024 (34 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.3.107003>.