

4.3 Architekturen ordnen – mit Texten von Matthias Noell und Christoph Eggersgluß

4.3.1 Matthias Noell: Denkmalsammlungen, Denkmalarhive [2016]

Noell, Matthias: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung* (= Transformationen des Visuellen, Band 3), Berlin/München 2016, S. 24–39, hier S. 24, 32–36.

/24/

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

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

1 Hierzu vor allem Breuer, Tilmann: »Kunsttopologie. Ideen zur Grundlegung einer Disziplin der Kunstwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 35 (1983), S. 22–26; ders.: »Baudenkmalkunde. Versuch einer Systematik«, in: *Denkmalinventarisierung in Bayern. Anfänge und Perspektiven* (= Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 9), München 1987, S. 6–11.

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

/32/

[...]

Kunsthistoriker, Architekten und Autoren fertigten [seit dem Ende des 19. Jahrhunderts] zunehmend die für ihre Publikationen benötigten Fotografien selbst an, wie beispielsweise Albert Erich Brinckmann oder Paul Schultze-Naumburg. Hochgradig professionalisiert in seinem Vorgehen als Kunsthistoriker und Fotograf war bereits Georges Durand, dessen Aufnahmen der Kathedrale von Amiens als großformatige Heliogravüre-Tafeln dem Text beigegeben wurden. Als ein weiteres Beispiel aus dem Alltag einer promovierenden Kunsthistorikerin wäre Carola Welcker (später Giedion-Welcker) zu nennen – sie fuhr 1918 mit dem Fahrrad und einer offensichtlich bereits leichteren Ausrüstung durch Oberbayern. [...]

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

/33/

fotografierten der bayerische Kunsthistoriker und Volkskundler Karl Borromäus Gröber und sein Kollege, der Architekt Kurt Müllerklein, seit den 1920er Jahren für die bayerischen Inventarbände. Ihre Aufnahmen zeigen meist nüchterne Aufnahmen städtischer Bürgerhäuser, manchmal aber höchst eigenständige, stimmungsvolle Ansichten des Stadtensembles. Insbesondere im Bereich der nun verstärkt thematisierten anonymen Architektur und des Stadt- und Landschaftsbildes mussten neue Sichtweisen entwickelt werden. Das »gemeinsame Zusammenwirken zu einem größeren verwachsenen Ganzen« (Camillo Sitte) versuchten nun die Fotografen der Inventare vermehrt auch im fotografischen Bild festzuhalten.³ Man kann das zunehmende Interesse am räumlichen Zusammenhang vielen Inventarbands ablesen. Die bayerische Administration plante 1904 eine vom Inventar getrennte und daher schnellere

2 Vgl. hierzu u.a. Becher, Bernd/Becher, Hilla: *Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher*, Kat. Ausst., München 1967; Schönberg, Heinrich/Werth, Jan: *Die Architektur der Förder- und Wassertürme. Industriearchitektur des 19. Jahrhunderts* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 13), München 1971; Conrad, Hans Günther/Neumann, Eberhard G.: *Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung und Bedeutung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 34), München 1977.

3 Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Reprint d. 4. Auflage v. 1909, Braunschweig 1983, S. 79. Dem fotografischen Bild stand der Wiener Architekt jedoch skeptisch gegenüber.

administrative Listenerfassung und verschickte dazu Fragebögen, in denen u.a. nach besonderen

Merkmale für »Orts- und Straßensbilder« gefragt wurde.⁴ Explizit genannt wird dieser Aspekt im Kontext der von Alois Riegl und Max Dvorak konzipierten *Österreichischen Kunsttopographie*. Die Arbeit der Konservatoren sollte »sich nicht nur auf einzelne Denkmale, sondern auch auf Denkmalgruppen erstrecken, die als Ganzes eine historische oder malerische Bedeutung haben, wie Straßenzüge, Plätze, Veduten oder ganze Stadtbilder«, und auch das »landschaftliche Element« sollte nun dokumentiert werden.⁵ Der erste Band der von Max Dvorak herausgegebenen *Kunsttopographie* wurde daher dem politischen Bezirk Krems gewidmet, einer historischen Kulturlandschaft *par excellence*. Mehrere ungenannte Fotografen waren hierfür tätig, u.a. auch der Architektur- und Landschaftsfotograf Konrad Heller.⁶ An der Grenze zwischen Objekt und Raum suchten sie das Zusammenwirken von Architektur, Natur und Kunst, die Stimmung des Denkmalensembles zu erfassen – und ähneln in diesem Ansatz daher in manchen Aufnahmen Henri Le Secq, dessen »sentimentalen Blick« Anne de Mondenard hervor-

/34/

hob.⁷ Manche Fotografien des österreichischen Bandes schienen geradezu die »verflossene Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät«, und damit den rieglischen Alterswert, visualisieren zu wollen.⁸ Man kann es daher durchaus als programmatisch ansehen, dass auf der letzten Abbildung des Kremser Inventars ein Bildstock mit den ihn umgebenden Pflanzungen sowie seiner volkstümlichen Dekoration verschmilzt und dabei nahezu verschwindet [...]. Der beschreibende Text des Inventars blieb hingegen bei der Darstellung der Einzelobjekte, nur selten hielt die Stimmung des Ensembles Einzug in die Beschreibung des Artefakts, wie durch die Bemerkung »Durch die Vegetation und die Lage an der Straßenabzweigung von großem Stimmungsreize.«⁹

Im ersten Band der *Österreichischen Kunsttopographie* übernimmt das fotografische Bild zwei nahezu gegensätzliche, in sich bereits paradoxe Aufgaben: Einerseits muss es der wissenschaftlichen Analyse der einzelnen »geschlossenen Werke« der Kunst eine adäquate, aber homogene Illustration zur Seite stellen. Andererseits muss es nun auch die »Auflösung des Geschlossenen« im Ensemble visualisieren. Dass dies

4 Lübbecke, Wolfram: »Georg Hager und die Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmäler in Bayern«, in: Ekkehard Mai/Stephan Waetzold (Hg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich*, Berlin 1981, S. 399–416, hier S. 405, Anm. 63.

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

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

7 Mondenard, Anne de: *La Mission heliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris 2002, S. 120. Vgl. hierfür insb. die Fotografie der Häuser und Baracken in Chartres, Abb. 38.

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

9 Der Dreifaltigkeitsbrunnen in Spitz (Donau) in: Tietze: *Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems*, S. 399.

zur weiteren Emanzipation des Bildes gegenüber dem Text und zur Differenzierung beider Medien beitrug, ist zumindest anzunehmen.¹⁰ Die bereits genannten, scheren-schnittartig freigestellten Kunstdenkmale sind (wie im übrigen auch die Aufmaßzeichnungen) in der *Österreichischen Kunsttopographie* nahezu verschwunden und wurden nur noch für museal aufbewahrte Werke eingesetzt – ein sprechender Kontrast zu zahlreichen zeitgleichen Museumsräumen, in denen die Kunstwerke in ein ihrer historischen Herkunft als angemessen empfundenes architektonisches Umfeld gestellt wurden. Für die Konzeption eines kulturlandschaftlichen Denkmalinventars war ein museales Werk ein isoliertes Werk – und auch als solches abzubilden. Man ist von den unbeschrifteten Vignetten und freigestellten Kunstwerken aus Bayern zwar nicht weit entfernt – die Aussage aber ist in Wien eine andere.¹¹ [...]

Die in der Fotografie in Szene gesetzte Analogie zwischen architektonischen und landschaftlichen Formen war zwar bereits in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, u.a. bei John Ruskin, vorgeprägt, fand aber nun zunehmend fotografischen Widerhall – zum Beispiel auch bei Paul Schultze-Naumburg oder Peter Meyer.¹² Vor allem die Heimatschutzbewegung bediente sich dieser kontextualisierenden Architektur-fotografie. Heinrich Ullmann, Architekt und Oberregierungsrat in der Bayerischen Bau-behörde, bebilderte einen Artikel über die Bauweise im Altmühltal mit eigenen Zeichnungen und Fotografien, welche die Auswirkungen der ortstypischen Dachdeckung auf das Landschafts-, Stadt- und Ortsbild belegen sollten. Seine Fotografien mit den Stadtansichten, Häuserreihen und landschaftlichen Partien thematisieren erneut die »stimmungsvolle Einheit von Natur und Menschenwerk« und dürften der bayerischen Inventarisierung nicht unbekannt geblieben sein.¹³

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

10 Die beiden Begriffe stammen von Alois Riegl, mit denen er die zwei entgegengesetzten Pole des »ästhetischen Grundgesetzes unserer Zeit« umschrieb, das von Menschenhand geschaffene, geschlossene Kunstwerk und dessen langsamen Verfall, den Kreislauf des Werdens und Vergehens vermittelnd (Riegl: *Denkmalkultus*, S. 24). Vgl. die vergleichbare Argumentation von Locher, Hubert: »Musée imaginaire« und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte«, in: Katharina Krause/Klaus Niehr (Hg.), *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch 1730 bis 1930*, Berlin 2007, S. 53–84, hier insb. S. 65–68.

11 Möglicherweise reagierte auch Robert Dürer auf diese Strategie: Sein seit 1899 erarbeiteter und erst 1928 erschienener Band *Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden* bildete eine beinahe grotesk freigestellte Heiliggrabfigur aus S. Niklausen ab, die bereits im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, und damit in einem Prototyp des kontextuell-historisierenden Museums, aufbewahrt wurde, andererseits ländliche Denkmale in ihrer landschaftlichen Einbettung am Ort.

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

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

/35/

am Rand sollte vielleicht erwähnt werden, dass Denkmalpflege und Heimatschutz im Einsatz und in der Auswertung von Luftbildern der Humangeografie um Jahre hinterherhinkten – möglicherweise ein Defizit des allzu stimmungsgeladenen Blicks auf die Dinge.¹⁴

[...]

/36/

[...] Methodisch setzte die Denkmalerfassung zunächst auf die Dokumentation einzelner herausragender Gebäude, weshalb neben den Denkmalinventaren immer auch monografische Publikationsreihen initiiert wurden, die zudem wiederum als Vorlagenwerke verwendet werden konnten.¹⁵

Schon um 1900 aber wurde der Fokus wieder erweitert, nun sollte auch das »Typische, häufig Vorkommende, Schlichte (die Volkskunst) [...] neben dem Einzigartigen, Hervorragenden eingehende Berücksichtigung finden«.¹⁶ Etwa zeitgleich steckte ebenso der 1904 gegründete Bund Heimatschutz sein Arbeitsfeld ab: Die Rettung der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt spielte ebenso eine gewichtige Rolle wie die der geologischen Eigentümlichkeiten und der Volkskunst auf dem Gebiet der beweglichen Gegenstände sowie der Sitten, Gebräuche, Feste und Trachten.¹⁷

[...]

Zwischen der »femme du peuple« in der *Description de l'Égypte*, dem Straßenverkäufer von Eugene Atget [...] und dem Dresdner Straßenfotografen aus August Sanders Serie *Menschen des 20. Jahrhunderts* besteht daher eine Verwandtschaft, die in der Erfassung, Sammlung, Erforschung und Archivierung der menschlichen Kultur begründet liegt und die wie das Denkmalinventar den möglichen Verlust als einen Hauptmotor der Dokumentation kennt. Diese Fotokampagnen des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts stehen zwar nicht mehr direkt mit der klassischen Kunstdenkmalinventarisierung im Zusammenhang, durch ihre Systematik nehmen sie jedoch eine Mittlerstellung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Dokumentation ein.¹⁸

14 Vgl. vor allem Brunhes, Jean: *Geographie humaine. Essai de classification positive*, 3 Bände, 3. Auflage, Paris 1925 [1910].

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

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

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

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

4.3.2 Christoph Eggersgluß: Infrastruktur/Inventur. Sammeln und arrangieren von Kleinarchitekturen und Straßenmöbeln in der Zeitschrift *Architectural Review* (1955/1956)

Infrastrukturen und Inventaren wird landläufig Langeweile unterstellt, sie ist ihnen sozusagen gemein.¹ Anders verhält es sich oft auf den unterschiedlichen Stufen ihrer Verarbeitung. Dass es in der nicht nur oberflächlichen Verschaltung durchaus ästhetisches, narratives wie auch kritisches Potenzial gibt, zeigt sich meist auf den weiteren Beobachtungsebenen von Fotosammlungen, in Alben, Büchern oder eben auf der einzelnen Katalog- oder Zeitungsseite.² Das Erstellen eines Inventars bedingt die Kenntnis eines gewissen Bestands, überführt ihn in eine andere Ordnung und vice versa. Im Verlauf werden die Operationen der beobachteten Infrastrukturen wie auch räumliche und administrative Funktionszusammenhänge, parallel zu den Infrastrukturen der angelegten Sammlungen gelesen, nachvollziehbar: vor allem wenn Fotografie nicht nur Illustration bleibt, sondern als Beweiskette und Nachweis eines Beziehungsgeschehens von Menschen und Dingen dient.³

Folgt man Matthias Noell, entwickelte sich die strukturierte Anlage von Objektsammlungen zwischen Kunst und Wissenschaft in den Kunst- und Denkmalinventaren des 19. Jahrhunderts eher entlang ›großer‹ beziehungsweise ›namhafter‹ Werke und Monumente.⁴ Der vorliegende Text setzt niederschwelliger an: Wie stellt sich der Prozess einer Inventarisierung in Bezug auf meist anonyme und randständige Kleinarchitekturen und Möblierungen des öffentlichen Lebens am Straßenrand dar? Was passiert, wenn hier kein Komitee oder eine dafür bestimmte Institution, sondern eine Redaktion und Zeitschrift am Werk ist? Das soll im Folgenden eine ›Dokumentationskampagne‹ ganz eigener Art zeigen, die das positivistische Sammeln fotografischer Belege nicht selten übertrieb. In ihr wurde der Bestand englischer Straßenränder – wenn auch exemplarisch – aufgenommen und in kataloghafte Ordnungen gebracht, nicht nur um festzuhalten oder zu repräsentieren, sondern um Straßenansichten zu kritisieren, also das Baugeschehen zu problematisieren. Das Sammeln und Arrangieren von Abbildungen auf den Seiten der im Folgenden besprochenen englischen Architekturzeitschrift in den 1950er Jahren bedeutete nicht nur die Überführung in neue Repräsentationsformen, sondern eine aktive Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen und ihren Urhebern, also den Vorschriften und politischen Handlungen, die

Der Aufsatz basiert in großen Teilen auf Eggersgluß, Christoph: »Agents of Subtopia. Stell(en)vertreter an Englands Straßenrändern um 1955«, in: Friedrich Balke/Maria Muhle (Hg.), *Räume und Medien des Regierens*, München 2015, S. 56–80 und wurde hier stellenweise weiter ausgearbeitet.

1 Vgl. Noell, Matthias: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive. Zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts«, in: Hubert Locher/Rolf Sachsse (Hg.), *Architektur Fotografie: Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, Berlin/München 2016, S. 24–39, hier S. 24 (Referenztext). Vgl. zur Medientheorie der Infrastruktur zuletzt Schabacher, Gabriele: *Infrastruktur-Arbeit*, Berlin 2022.

2 Vgl. Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie u.a. (Hg.): *Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, Bielefeld/Berlin 2020; Stiegler, Bernd/Yacavone, Kathrin (Hg.): *Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert* (= Fotogeschichte, Band 165), 2022.

3 Vgl. hierzu ein- und weiterführend Lockemann, Bettina: *Das Fotobuch denken – Eine Handreichung*, Berlin 2022.

4 Vgl. Noell: »Denkmalsammlungen, Denkmalarhive«.

das Stadt- und Landschaftsbild formten.⁵ Somit ging es nicht so sehr um die Listung ausgewählter Bauten oder Orte, sondern um ihre Verknüpfung und Integration in einen gemeinsamen Argumentationszusammenhang.

Abb. 1: *Lamps.*



5 Vgl. hierzu auch Noells Hinweis auf Paul Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten*, ebd., S. 31.

Zentraler Protagonist dieses Unterfangens war ein junger Mathematiker und ehemaliger Pilot der Royal Air Force, der sich 1954 im Auto aufmachte, um die von eifrigen Bauherren und Ämtern mit Stahl und Beton veränderten Nachkriegslandschaften aufzunehmen und zu beurteilen. Auf einem Road Trip entlang der englischen Infrastruktur beschäftigte sich der 24 Jahre alte angehende Architekturkritiker Ian Nairn mit einem eigentümlichen Gesetz der Straße: Für die Zeitschrift *Architectural Review* (AR) fotografierten und ordneten Nairn und weitere Redakteure all die vermeintlich misslungenen und weniger schlüssigen Kreuzungen sowie ästhetisch anstößigen Ecken, beschäftigten sich sodann mit visuellen *junctions* und *disjunctions*. Insbesondere den Übergängen von Stadt und Land widmete Nairn sein Augenmerk, um vor dem Verschwinden einer gewissen Trennschärfe zwischen ihnen zu mahnen.⁶ Im Anschluss an seine Reise erstellte Nairn in Zusammenarbeit mit dem Graphiker Gordon Cullen und im Rückgriff auf das Fotoarchiv der AR Typologien industrieller Artefakte, Bildtafeln von Straßeneinrichtungen und ausgreifende Taxonomien der von Bauvorschriften und lokalen Verwaltungen produzierten »Wegelagerer«.⁷

Die anvisierten Artefakte der zumeist suburbanen Transitdörfer nannte Nairn in der begleitenden Publikation, die in ihrem Ton und ihrer Gestaltung zwischen stark subjektiv gefärbtem Reisebericht, Architekturführer und Autoatlas changierte, »Agents of Subtopia«.⁸ Er deutete damit ihr Potenzial an, sich kenntlich zu machen, Orte zu markieren und nicht nur aufs Auge zu wirken. Denn Nairn ging in diesem Sonderheft der AR unter dem Titel *Outrage* einer zügellosen infrastrukturellen Bauentwicklung nach. Die eigentlichen *outrages*, die er notierte, waren eben jene prägnanten Stellen und Technophänomene, die sich mal aufgrund unachtsamer Baugesetzgebung, mal wegen allzu hoch skalierter Aufsichten, Übersichtspläne, Statistiken und Bilanzen in der Landschaft verteilt hatten. *Outrage* war ein Appell an Architekten, Planer und Ingenieure, es besser und nachsichtiger zu tun, wenn auch manchmal im Ton scharfer Polemiken. Nairn machte sich dafür, ähnlich dem zeitgleich propagierten Brutalismus, die Faktizität des Vorgefundenen (*as found*) zunutze.⁹ Er sammelte Fotografien der Auswüchse von Standards, Anweisungen und *byelaws*, die auf weit entfernten Schreibtischen ihren Ursprung gehabt haben mochten.¹⁰

6 Vgl. Darley, Gillian/McKie, David: *Ian Nairn. Words in Place*, Nottingham 2013, S. 17–18.

7 Zum Fotoarchiv und seiner ganz eigenen Ordnungstätigkeit siehe Elwall, Robert: »How to Like Everything«: *Townscape and Photography*, in: *The Journal of Architecture* 17/5 (2012), S. 671–689.

8 Nairn, Ian: *Outrage* (= *The Architectural Review*, Band 117/702), 1955, S. 371.

9 Zur Entstehung und historischen Beziehung des New Brutalism siehe: Banham, Reyner: »The New Brutalism«, in: *The Architectural Review* 118/708 (1955), S. 355–361; Stalder, Laurent: »New Brutalism«, »Topology« and »Image«. Some Remarks on the Architectural Debates in England around 1950«, in: *The Journal of Architecture* 13/3 (2008), S. 263–281. Interessant sind dabei die personellen Überschneidungen sowie die Transfers der Leitthemen und Autoren von *Architectural Review* und *Architectural Design*. Vgl. Macarthur, John: »The Revenge of the Picturesque, Redux«, in: *The Journal of Architecture* 17/5 (2012), S. 643–653.

10 Für den vermittelnden theoretischen Hintergrund der Delegation siehe: Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2002, S. 226–332. Für eine Kritik daran siehe u.a.: Schüttelz, Erhard: »Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken«, in: *Archiv für Mediengeschichte* 6 (2006), S. 87–110.

und Straßenverläufen nachzugehen. Dabei verlor sie sich in einigen Fallstudien in vermeintlichen Idyllen wie den schottischen Highlands, die nunmehr durch sogenannte *wirescapes* und Relikte von Militär und Industrialisierung bedroht seien.¹¹

1956 fand *Outrage* seine Fortsetzung und eine Art Antwort auf die angemahnten Problemzustände in einem Sonderheft der AR mit dem Titel *Counter-Attack*.¹² Das erneut verwendete Verfahren, die Dinge buchstäblich bloß- und freizustellen, überführte sie dabei nicht nur in die neue visuelle Ordnung des Layouts (Abb. 2). Indem Nairn sie mit Kamera und Schreibmaschine aufzeichnete, ausschneiden und auf dem Papier wieder zueinander stellen ließ, bildeten sich auf der Reise zusammengeklautbe topologische Cluster (Abb. 1 und 2 beispielhaft für viele andere Seiten): ein Überblick über die Missstände der modernen Planungstheorien, die der Ex-Pilot nicht zuletzt aus der Perspektive von Karte und Aufsicht kannte.¹³ Nairn lieferte damit eine Art Lagebericht in Fallbüchern und Katalogen, der nicht allein reaktionär zu deuten ist. Für ihn ging es wohl weniger um die Suche nach einem verlorenen *Rural England* oder die Wiederherstellung eines seit dem 18. Jahrhundert hochstilisierten *Old England*. Eher zielte er auf die Anpassung von Planungsinstrumenten und Regeln, deren Effekte und Zeichen in der englischen Landschaft so nachdrücklich abzulesen waren.¹⁴

Auf ein Editorial, in dem der Begriff der *subtopia* definiert wurde, in der Unterschiede von Stadt und Land gänzlich verschwänden, folgten größere Kapitel. In ihnen finden sich neben den eintönigen Tafeln, die den Verfall in topologischer Ordnung dokumentierten, überblickshafte Darstellungen von Straßenmöblierungen in ausführlichen Kategorien. Die einzelnen Abschnitte der Sektion *agents* (»lamp standards... arterial roads... sumping ground... airfields... wire... wire and trees...«) kulminierten wiederum in einer Art Gemengelage dessen, was Nairn »municipal rustic« nannte, in welchem er ein Musterbeispiel dieser Auflösungserscheinungen sah: »By nothing definable, and that is just the point: it is the gaseous pink marshmallow mentioned in the Introduction. These twenty views have stopped being urban scenes altogether, and become Subtopia«.¹⁵ Das auf der Reise angetroffene Wirrwarr von Dingen wurde zudem in einem *route book* auf Fotos festgehalten und manchmal durch Bilder ergänzt, die teils unabhängig vom eigentlichen Anliegen entstandenen Mappen und Ortsbegehungen entnommen wurden (Abb. 1 und 2).¹⁶

Outrage und *Counter-Attack* waren Teil einer größeren Kampagne, in der die AR die englischen Stadtlandschaften unter dem Namen *Townscape* erschloss, unterfüttert mit Reportagen und Kritiken, die programmatisch 1949 begannen und zum Teil auf Berichte über die von deutschen Bomben angerichteten Schäden während des Krieges zurück-

11 Nairn: *Outrage*, S. 439–442.

12 *Counter-Attack* (= *The Architectural Review*, Band 120/719), 1956.

13 Vergleiche lassen sich hier auch zur »kühlen Kamera« von Bernd und Hilla Becher, zum Teil aber auch zu späteren *dead pan* Fotostudien und Roadtrips in den USA ziehen, vgl. Gregory, Stephan: *Die kühle Kamera*, Weimar 2021.

14 Vgl. Williams, Raymond: *The Country and the City*, Oxford/Melbourne 1975 [1973], S. 9–10; vgl. Stamp, Gavin: »Ian Nairn«, in: *Twentieth Century Architecture* 7 (2004), S. 20–30.

15 Nairn: *Outrage*, S. 370–390, 383–384, 387.

16 Ebd., S. 390–438.

griffen.¹⁷ Das Anliegen der AR bestand darin, die um sich greifenden modernen Bauvorhaben mit den entstandenen Baulücken und den gewachsenen Strukturen zu versöhnen. Die unliebsamen Agenten sollten in der Stadt verbleiben und so die Dichte des Urbanen als auch den offenen Charakter der *countryside* erhalten. Eine Vermischung wie im uneindeutigen *municipal rustic* galt es abzuwenden. Nunmehr schienen die Widersacher aus dem Landesinneren zu kommen: die uninformierten Beschlüsse von Regierungen über Bauvorschriften und die Fehlplanungen übereifriger Lokalverwaltungen.

In der Redaktion der AR traf Nairn auf den Graphiker Gordon Cullen, der seit den 1940er Jahren mit dem aus Leipzig emigrierten Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner und dem Herausgeber Hubert de Cronin Hastings an der Entwicklung der *Townscape*-Serie arbeitete. Gemeinsam widmeten sie sich damit gewissermaßen einem Bildungsauftrag, nämlich die gemeine *visual culture* der Bevölkerung zu fördern: »to re-establish the supremacy of the eye«.¹⁸ Dafür bedienten sie sich beim *picturesque movement* des 18. Jahrhunderts.¹⁹ Gleichzeitig aber verschoben sie die visuelle Programmatik und konzentrierten sich auf die Techniken der Bildsequenz und Wegführung, die sie als Analyseinstrumente in der Anordnung der Architekturzeitschrift nutzten, um Orte abzuschreiten und die Veränderungen gebauter Umwelten einer breiten Masse vor Augen zu führen (Abb. 4).²⁰ Eine umsichtige und kontextbedachte Integration neuer Bauten wurde wie die Moderne an sich zwar begrüßt, dennoch schien *Townscape* für Kritiker anderer Zeitschriften ein eher reaktionäres Unterfangen zu sein, da sie darin eine sentimentale Stadtplanung vergangener Tage gespiegelt sahen.²¹ Im Kern richtete sich die AR in dieser Serie gegen monolithische Modernisierung und enge Planungsraster (in Kombination mit allzu lascher öffentlicher Regulierung), die die Eigenheiten eines Ortes letztendlich missachteten. Die Hefte sollten dabei das Oszillieren zwischen Steuerungsverlust und Übersteuerung in der Gestaltung der Landschaftsbilder aufzeigen.²²

17 Vgl. Aitchison, Mathew: »Townscape: Scope, Scale and Extent«, in: *The Journal of Architecture* 17/5 (2012), S. 621–642; Erten, Erdem: *Shaping »The Second Half Century«: The Architectural Review, 1947–1971*, Dissertation, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture 2004.

18 Cronin Hastings, Hubert de: »The Second Half Century«, in: *The Architectural Review* 101/601 (1947), S. 22; vgl. Glancey, Jonathan: »The Battles of Hastings«, in: *The Architectural Review* 233/1396 (2013), S. 102–109; Elwall: »How to Like Everything«.

19 Sie machten Anleihen beim »great visual educator« Uvedale Price, vermittelt durch Christopher Hussey's *Picturesque: Studies in a Point of View* von 1927, um das abwechslungsreiche, englische Gartengestaltungsrepertoire über die Stadt zu legen und stimmige, abwechslungsreiche und dynamische Ansichten herzustellen. Vgl. Aitchison, Mathew: »Pevsner's Townscape«, in: *AA Files* 61 (2010), S. 130–131; Pevsner, Nikolaus: *Visual Planning and the Picturesque*, hg. v. Mathew Aitchison, Los Angeles 2010.

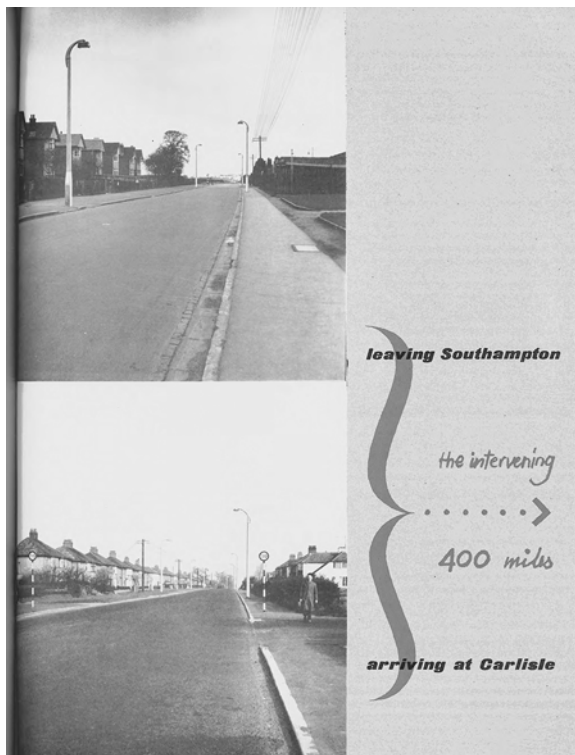
20 Vgl. Macarthur, John/Aitchison, Mathew: »Oxford Versus the Bath Road: Empiricism and Romanticism in The Architectural Review's Picturesque Revival«, in: *The Journal of Architecture* 17/1 (2012), S. 51–68.

21 *Townscape* selbst entwickelte sich in zwei Extremen: Eine collagierte, komplexe Idealstadt, Hastings Spätwerk *Civilia* von 1971, und Gordon Cullens eher weichgespülte Idee des *Townscape* von 1961, als stark gekürzte *Concise Townscape* von 1971, die den reaktionären Ruf nachhaltig prägen sollten. Vgl. Aitchison, Mathew: »Who's Afraid of Ivor de Wolfe?«, in: *AA Files* 62 (2011), S. 34–39; Macarthur, John: *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*, London/New York 2007, S. 220–221.

22 Kritiker der *Townscape*-Ansätze verkannten, dass diese sowohl im *New Brutalism* als auch in der späteren postmodernen Architekturforschung vorhanden waren und in den Methodenwerkzeugkasten der Architekturtheorie Eingang gefunden haben. Für die visuellen Stadtforschungen, vor allem in

Im Redaktionsprozess wurden aufgesuchte wie aus dem Archiv hervorgesuchte Orte und Objekte geordnet, thematisch sortiert und schließlich präsentiert. Eindrücklich zeigt sich dies vor allem da, wo die Ausschnitte ganz auf die Straßenausstattung verengt wurden und diese in Masse auftraten (Abb. 1) oder sich eigentümliche Kategorien bildeten, die eine Vielzahl von Orten verbanden (Abb. 2). Diese Typologien von Straßenmöblierungen, Oberflächenversiegelungen, Blumenbeeten und Mikroarchitekturen fungierten damit als visuelle Stellvertreter und dienten Nairn und Cullen als Argumente gegen die befürchtete Differenzlosigkeit von Stadt und Land. Die Taxonomien im *casebook* hoben dafür die randständigen Dinge hervor (Abb. 2). Die beiden AR-Hefte lieferten also nicht allein einen Katalog der Außeneinrichtung. Sie lehrten auch ein neues Sehen: Sie produzierten eine Aufmerksamkeit für die gebaute Umwelt, eine »intrinsic quality of things made – structures, bridges, paving, lettering and trim – which create the environment«. ²³ Die topologischen Cluster zogen dazu das Land auf einer Seite zusammen (im Sinne der Fahrt von Southampton nach Carlisle, Abb. 3), bildeten visuelle Durchschnitte und stellten Zusammenhänge her, die so vor Ort nicht zu sehen gewesen wären (Abb. 1 und 2 und im Übergang auch 4).

Abb. 3: leaving Southampton... arriving in Carlisle.



den USA, sollten diese Methoden noch wichtig werden. Vgl. Stierli, Martino: *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010.

23 Cullen, Gordon: *The Concise Townscape*, London 1971, S. 87.

Epistemologisch betrachtet wurden in einem Korridor entlang der Route sozusagen Proben entnommen, Ortschaften und Landstriche hinsichtlich ihres Mobiliars bewertet. Die schleichende Veränderung wurde damit massenhaft dokumentiert und in ein geometrisches Raster gesetzt, um zugleich den dahinter liegenden negativen Effekt der Planung zu vermitteln. Die als Fremdkörper und störend klassifizierten Elemente im Stadt- und Landschaftsbild wurden aus diesem herausgelöst und auf den Seiten der AR miteinander verbunden, um ihr kollektives Auftreten eindrucklich vorzuführen (Abb. 1). Oftmals im Hintergrund einer Aufnahme verschwindende Details der Straße, Einzelheiten wie Mülleimer, Poller und Blumenbeete, wurden in den Vordergrund gerückt und nebeneinander auf einer Ebene arrangiert, um die in Dorf und Stadt drohende Mittelmäßigkeit hervorzuheben, die von diesen zahlreichen »Agenten« erzeugt wurde.

Nairn hatte sich damit die *wirescapes*, die der Schriftsteller John Betjeman und der AR-Herausgeber Hastings seit Jahren als maßgeblichen Feind der englischen Landschaft ansahen, vorgeknöpft. Er hatte den »fight against national strangulation by »poles and wires«²⁴ aufgenommen und trieb ihn nun federführend an. Die Ursachenkette für den beklagten Zustand war mitunter lang und verzweigt: Bis zum *Town and Country Planning Act* von 1947 waren vor allem auf dem Land die Armeeeinrichtungen und andere industrielle Infrastrukturen zwischen den englischen Hügeln verteilt worden. Dieser Beschluss führte als rahmensetzende, nationale Gesetzgebung erstmals explizit auch ästhetische Baubeschränkungen ein und reagierte auf einen Missstand der nationalen Erschließung.²⁵ Der Versuch, Straßen regierbar zu machen, sie ohne anwesendes, menschliches Personal zu verwalten und ihr Treiben aus der Ferne zu regulieren, hatte Nairn zufolge jedoch zu einem visuellen Durcheinander der industriell gefertigten Stell(en)vertreter an ihren Rändern geführt. Dies drückte sich auch in seiner Wortwahl aus: »unwitting agents [...] treated by their authors as though they were invisible«, die nun aber nach dem Prinzip der »infrastrukturellen Inversion« hervortraten, indem sie störten, mindestens ästhetisch.²⁶

Nairn und Cullen widmeten sich diesem Wechselspiel von überbordender Unübersichtlichkeit und einer sich abzeichnenden industriell gefertigten Einheitlichkeit der Straßenbilder (was indessen ebenso für die gusseisernen Straßenmöbel im 19. Jahrhundert gelten mag). Die Darstellung des Ergebnisses ihrer Recherchen schwankte daher zwischen Katalog und Inventar. Zwischen den Zeilen und Spalten der Fotografien, Zeichnungen, Karten und Kurztexte untersuchten sie, so erscheint es aus dem heutigen Blickwinkel von Medientheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie, die ästhetische (Un-)Ordnung der Baupolizei: Sie stellten hässliche Stellvertreter, mustergültige Agentensysteme, Akteur-Netzwerke *avant la lettre* in Wort und Bild aus. Sie schauten

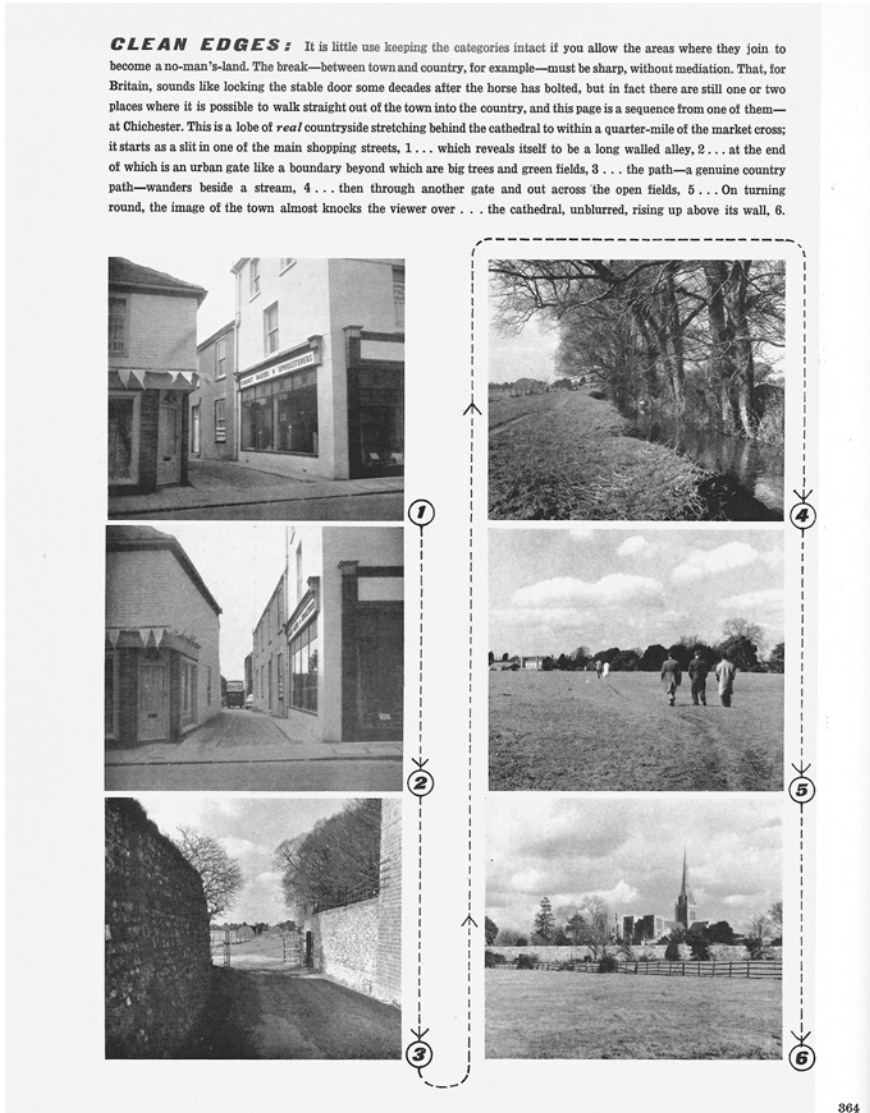
24 Darley/McKie: *Ian Nairn*, S. 21.

25 Bis dahin waren im Sinne des *common law* vor allem die angestammten Rechte der Nachbarn zu achten; Flächen wurden über Jahrhunderte in *freehold* und *leasehold estates* aufgeteilt, alles andere richtete sich nach den Gewohnheitsrechten, denen man mit Geld entgegen konnte. Vgl. Powers, Alan: »Landscape in Britain, 1940–1960«, in: Marc Treib (Hg.), *The Architecture of Landscape*, Philadelphia 2002, S. 56–81.

26 Nairn: *Outrage*, S. 366, 371. Vgl. Latour, Bruno: »Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts«, in: Wiebe E. Bijker/John Law (Hg.), *Shaping Technology/Building Society*, Cambridge 1992, S. 225–258; Bowker, Geoffrey/Star, Susan Leigh: *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*, Cambridge 2000, S. 34.

sich die Auswüchse einer Delegationswut abwesender ›Vorschreiber‹ gebauter Vorschriften an und verfolgten die stummen Wächter der Ordnung mit Fotografie, Stift und Papier.²⁷ Mittels der Dinge verbanden *Outrage* und *Counter-Attack* entsprechend Straße und Parlament, sie brachten Regierung und Diskurs über die Ästhetik der kleinen, alltäglichen Dinge miteinander in Austausch.

Abb. 4: *Clean Edges*.



27 Erinnern mag dies an die Akteur-Netzwerk-Theorie, folgten sie doch den Agenten vom Boden bis auf die Schreibtische oder beschrieben die Straßeneinrichtungen als Agenten abwesender Verwaltungen: vgl. Latour: *Hoffnung*, S. 226–332.

Das Instrumentarium der Fotografie und die Möglichkeit zur Sequenz, deren Vokabular der *serial vision* und *focal points* ebenso in der Architekturanalyse Anwendung fanden, schienen die Grundkonzepte von *Townscape* nicht nur einzufangen, sondern auch zu beglaubigen: »Irregular planning, variety, surprise and the felicitous conjunction of new and old.«²⁸ Mit dem Anspruch, die kleinen, randständigen Details nicht zu vernachlässigen, erstellte die AR somit einen Katalog der alltäglichen, zumeist anonymen Kleinarchitektur, der sich bis heute in den Beschriftungen des fotografischen Materials niederschlägt (vor allem im Architectural Press Archive und in der Photo Library im Royal Institute of British Architects, RIBA): darunter u.a. »hard landscape; signs, roads and markings; bollards; hazards; awnings and flags.«²⁹ Durch diese Kategorien und Einträge lässt sich die Bildung einzelner Kapitel und Einheiten der Hefte Nairns sowie anderer kritischer Projekte der Redaktion verfolgen. Die Recherchen wurden nicht nur mittels der für das Projekt eigens erstellten Aufnahmen der Straßenmöblierung belegt, sondern ausgiebig durch vorhandene Sammlungen anderer unterfüttert. Der langjährige Archivar Robert Elwall spricht hier retrospektiv gar von einer »summa theologica« der Arbeiten der AR. So gingen Serien und Reisen vieler »journalist photographers« (u.a. von Jim Richards, John Piper, Eric de Maré und dem Ehepaar Hastings) in den »Reisebericht« ein.³⁰ Es kann manchmal anhand einzelner Notizen auf den Rückseiten oder der spezifischen Ausschnittwahl ein wiederholt veröffentlichtes Foto identifiziert werden, das andernorts bisweilen etwas anderes bebildern sollte – wodurch sich vielfältige Lesarten des Materials ergeben.

Letztlich beschäftigte sich Nairn in seinen Typologien mit der Technologie des Planens, mit dem Denken kleiner Dinge und ihrem Beziehungsgeschehen und über setzte, was einige Jahre zuvor in *cautionary guides* zur Landschaftsplanung schon unterstrichen wurde.³¹ Immer wieder erregte er dadurch die Gemüter, vor allem seine Bildberichte schienen Presse und House of Commons wachzurütteln. Der *Daily Mirror* beurteilte den Road Trip als »devastating and appalling photographic indictment of the industrial disease that is ravaging the once lovely face of England«.³² Heute bilden diese Hefte Zeugnisse, die über ihr eigentliches Anliegen hinausweisen. Sie dokumentieren, was damals im Bereich der Alltagskultur an sich vielleicht gar nicht erhaltenswert erschien und schrieben es im besten Sinne auf. In der strukturierten Inventarisierung der Kleinarchitektur in alltäglichen Räumen, wie sie sich in den Seitenfolgen von *Outrage* und *Counter-Attack* spiegelt, werden sowohl das Nachdenken über eine bewusste Gestaltung bebauter Umwelt als auch die Anwendung visueller Mittel der Kritik deutlich.

28 Elwall: »How to Like Everything«, S. 674, 677.

29 Ebd., S. 677.

30 Ebd., S. 677, 681.

31 Ebd., S. 671, 677.

32 *Daily Mirror* 1955, zitiert in ebd., S. 681.

Auswahlbibliographie

- Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie/Schneider, Franka/Wodtke, Petra (Hg.): *Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven*, Bielefeld/Berlin 2020; englische Ausgabe: *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin 2019.
- Caraffa, Costanza/Serena, Tiziana (Hg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin/München/Boston 2015.
- Darley, Gillian/McKie, David: *Ian Nairn. Words in Place*, Nottingham 2013.
- Elwall, Robert: *Building with Light – The International History of Architectural Photography*, London 2004.
- Gregory, Stephan: *Die kühle Kamera*, Weimar 2021.
- Locher, Hubert/Männig, Maria (Hg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte – Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin/München 2022.
- Locher, Hubert/Sachsse, Rolf (Hg.): *Architektur Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung*, Berlin/München 2016.
- Lockemann, Bettina: *Das Fotobuch denken – Eine Handreichung*, Berlin 2022.
- Siegel, Steffen: *Fotogesichte aus dem Geist des Fotobuchs*, Göttingen 2019.
- Stiegler, Bernd/Yacavone, Kathrin (Hg.): *Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert* (= Fotogesichte, Band 165), 2022.