

Timm Starl

„Die ersten Fotografen Österreichs waren keine Künstler“

Vermutungen zur Daguerreotypie

Ausstellung

„Pioniere der Daguerreotypie in Österreich“

Wien: Albertina, 22. September – 19. November 2006

Katalog

Maren Gröning, Monika Faber

Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1839–1850

Ausstellungskatalog Albertina

(Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 4)

Wien: Christian Brandstätter, 2006

21,5 : 21 cm, 178 S., 1 Bl., 154 meist farbige Abb.

€ 19,90

Dass heute noch Abschnitte der Fotografiegeschichte in den Rahmen nationaler Entwicklungen gestellt werden, deutet auf die Unsicherheit im Umgang mit dem Medium. Deren Ursache liegt am Fehlen einer Theorie, die nicht vornehmlich auf kunstwissenschaftlichen Ansätzen basiert, sondern auch andere Fragestellungen und Methoden einbezieht und je eigene, spezifische Kategorien entwickelt. Mit der Begrenzung auf ein Land oder eine Region wird ein Raum geschaffen, der jede beliebige Interpretation zulässt und gleichwohl den Eindruck einer historisch-vernünftigen Klammer erweckt. Jedenfalls lassen sich in einer solchen Reduzierung positivistische Aufzählungen, monografische Einschübe und gelegentliche Ausflüge in diverse Bilderwelten und Gebrauchsweisen moderat unterbringen. Man kann sich in größter Breite dem heimischen Fotoschaffen widmen, das meist genügende Vielfalt der Anwendungen bietet, so dass eine Relativierung durch Vergleich mit der ausländischen Produktion nicht zwingend notwendig erscheint. Ohnehin wirkt alles in seiner Eigenart einmalig, wenn die behandelte Periode weit genug zurückliegt.

Die Fotosammlung der Albertina in Wien hat einen besonders engen Fokus gewählt, indem sie ihre Untersuchung nicht nur auf „Österreich“, sondern auch auf das erste Jahrzehnt der Daguerreotypie, also etwa die halbe Strecke ihres Gebrauchs beschränkt. Die Wahl des Titels von Ausstellung und Katalog sowie die in den Ankündigungen und der Publikation jeweils gewählten Bilder künden bereits von dem Dilemma, gleichermaßen den begrenzten Radius definieren und Thema wie Darbietung als Attraktion ankündigen zu wollen. „Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1839 – 1850“ weist darauf, dass es um die Leistungen der Wegbereiter geht, die jedoch allesamt – jedenfalls in Wien – in den Jahren bis 1842 erbracht worden sind, was auch die Hinweise in der Veröffentlichung unterstreichen. Was mit „Österreich“ gemeint

ist, wird allerdings an keiner Stelle erläutert. Der Besucher und Leser muss zunächst annehmen, es handle sich um das Land in den heutigen Grenzen, wird aber überrascht sein, wenn er Beispielen aus Prag und Brünn, Budapest und Triest begegnet. In dem begleitenden Katalog rückt der Ausstellungstitel in die zweite Zeile, um einer unglücklichen Formulierung Platz zu machen: Mit „Inkunabeln einer neuen Zeit“ werden die Daguerreotypien als besondere Hervorbringungen des Industriezeitalters oder einer beginnenden Kulturepoche verortet, aber mit einem Begriff aus der Frühzeit der Buchdruckerkunst belegt. Was besonders unpassend ist, weil unter „Inkunabeln“ die Erzeugnisse einer Reproduktionstechnik zu verstehen sind, wogegen es sich bei Daguerreotypien um Unikate handelt.



Anonym: Dame in einer Kutsche, um 1844, 6,5 x 8,7 cm (Rahmemaßenmaß) (aus dem Katalog, S. 145)

Auch die Bildauswahl muss den Unkundigen in mehrfacher Hinsicht verwirren, wenn er der Herkunft der Vorlagen nachgeht. Auf der gemeinsamen Einladung für die gleichzeitig eröffnete Picasso-Ausstellung prangt ein weiblicher Rückenakt von 1849, der von dem Pariser Felix Moulin stammt. Die Aufnahme verweist zudem auf etwas, das schon deshalb nicht ausgestellt werden kann, weil kein einziges Beispiel dieses Genres aus österreichischer Provenienz bekannt ist. Der Katalogumschlag wiederum wirbt mit der anonymen Aufnahme einer korpulenten Insassin einer Kutsche, bei der es sich um eine „ungarische[...] Dame“ (140) handelt. Die „neue Zeit“ in Österreich kommt also sehr gewichtig daher, könnte man sagen, manchmal entblößt, dann wieder geschmückt mit fremden Federn aus einigen Gegenden der Monarchie und darüber hinaus.

Ich hätte mich nicht so ausführlich mit den marginalen Aspekten der Werbung für das Ereignis und der Aufmachung des Begleitmaterials auseinandergesetzt, wenn die zutage tretenden Widersprüche und Ungereimtheiten nicht bezeichnend wären für die ganze Unternehmung. Mit ein Grund dafür mag die unsichere und schmale Ausgangslage sein. Von den 107 präsentierten Daguerreotypien konnten 60 keinem Autor und keiner Autorin zugeschrieben, bei zehn Exponaten musste der Autorenname mit einem Fragezeichen versehen werden. Nun spricht

grundsätzlich nichts gegen die Verwendung von Material unbekannter Herkunft, jedoch werden 15 Stücke summarisch als „Österreichische Porträts der 1840er und 1850er Jahre“ bezeichnet. Woher weiß man aber, ohne Autor und Modell zu kennen, dass es sich um „österreichische Porträts“ handelt? Doch nicht etwa deshalb, weil sie aus der 450 Objekte umfassenden Sammlung der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt stammen, die von der Albertina als Leihgabe verwaltet wird? Auch bei der Datierung lässt man das Publikum im Unklaren, wenn 33 Daguerreotypen ohne jede Angabe dargeboten werden, also nicht einmal das Jahrzehnt angegeben ist. Denn es macht einen erheblichen Unterschied, ob eine Aufnahme in den 1840er Jahren entstanden ist, als das Verfahren in Österreich noch weit gehend konkurrenzlos war, oder eine Dekade später, als es mit anderen fotografischen Wiedergabetekniken in Wettbewerb stand, wobei diese größere Formate zuließen, vielfach billiger waren und vor allem die Vervielfältigung der Bilder erlaubten.

Lässt man die erwähnten 15 anonymen Bildnisse ebenso beiseite wie die insgesamt elf Arbeiten des Pragers Wilhelm Horn, des Brünners Bedrich Franz, des Budapesters Lipót Strelisky und des Mühlhauseners Henri Ziegler sowie des Parisers Moulin, so bleiben gerade 80 Bilder aus „Österreich“, wenn man die reisenden Wiener dazurechnet. Von diesen waren aber vor der Ausstellung bereits rund die Hälfte bekannt. Dass von den Kuratorinnen, Maren Gröning und Monika Faber, einige bislang als anonym geltende Stücke identifiziert werden konnten, ist anerkennenswert. Doch rechtfertigt das Auffinden beziehungsweise Vorzeigen von vielleicht 40 nicht bekannten Daguerreotypen überhaupt den Aufwand einer solchen Veranstaltung? Sicherlich dann, wenn sich darunter mehrheitlich Stücke außerordentlicher Qualität hinsichtlich Komposition oder Rarität hinsichtlich Motiv oder Entstehungszeitpunkt befänden. Doch nach internationalen Maßstäben können bestenfalls vier oder fünf Bilder diesen Kriterien genügen.

Auch was an Informationen zur Frühzeit der Daguerreotypie in Österreich bereitgestellt wird, geht nicht wesentlich über Hans Franks Überblick *Vom Zauber alter Licht-Bilder* aus dem Jahr 1981 hinaus. Die neu recherchierten Details, die sich auf Wien konzentrieren und Experimente in anderen Gegenden nicht kennen, ergänzen bestenfalls die bekannten Gegebenheiten der Erfindungsleistungen, persönlichen Beziehungen und ökonomischen Interessen. Jedoch treten die beiden Katalogbeiträge auf, als würde die nationale Frühgeschichte der Verfahren erstmals umfassend aufgetan. Denn einige wesentliche Veröffentlichungen bleiben unerwähnt oder werden nur gestreift, indem in unwesentlichen Zusammenhängen auf sie verwiesen wird. Nicht zuletzt verzichtete man sogar auf die Auflistung der einschlägigen Literatur, womit verschwiegen wird, dass eine Reihe einschlägiger Arbeiten zum Thema inzwischen vorliegt.

Ein Beispiel mag die ebenso arrogante wie schlampige Vorgehensweise illustrieren. Gröning scheut nicht, die Passage eines Artikels von Anton Holzer aus jüngster Zeit zu diffamieren, indem sie den Beginn der Reise des Daguerreotypisten Anton Martin nach Karlsbad und Dresden „Ende 1840“ anzweifelt und fragt: „Warum sollte er [Martin] sich auch ausgerechnet die dunkelsten und wechselhaftesten Tage des Jahres [...] ausgesucht haben?“ (43). Dass diesem auch im Winter – also bei gelegentlich schlechten Lichtverhältnissen – Aufnahmen

von Landschaften und Gebäuden gelungen sind, belegt eine im Katalog weiter hinten abgebildete Daguerreotypie (131). Zwar sind die Ansichten von Karlsbad mit 1841 datiert und kaum im Winter entstanden, aber erstens lässt das Fehlen von Schnee noch nicht auf die Jahreszeit schließen, und zweitens steht in keiner Notiz von oder zu Martin geschrieben, dass ihn nicht vielleicht die Rückreise von Dresden (wieder) über Karlsbad geführt hat.



Anton Georg Martin: „Winterlandschaft bei Wien, 1841“, 4,9 x 7 cm (Passepartoutausschnitt) (aus dem Katalog, S. 131)

Ausgerechnet bei der erwähnten „Winterlandschaft bei Wien“, wie die Bildunterschrift lautet, zeigt sich der lässige Umgang mit historischen Daten. Denn die Ortsangabe „bei Wien“ entbehrt jeder nachvollziehbaren Grundlage. Von Martin ohne entsprechenden Orts- und Jahresvermerk überliefert, heißt es noch 1979 bei Kempe „Anton Martin, Wien: Winterlandschaft, [...] um 1841“¹, bei Wiegand 1980 dann „Anton Martin: Winterlandschaft, [...], um 1841“². 1983 wird daraus bei Dewitz/Kempe „[...] bei Wien 1841“ beziehungsweise „[...] 1841“³, und 1989 schließlich schreiben Morand/Kempf: „On sait enfin qu’Anton Martin réalisa pendant l’hiver 1841 des vues de Vienne sous la neige.“⁴ Solch ein Werdegang der Datierung und geografischen Angaben ist nicht ohne Beispiel, im gegebenen Fall hätte allerdings bei größerer Aufmerksamkeit erkannt werden müssen, wie aus ungefähren Zuweisungen plötzlich Behauptungen geworden sind. Geht man auf die ursprünglichen Einschätzungen zurück, hätte also diese „Winterlandschaft“ durchaus auf der Reise nach Karlsbad und Dresden entstanden sein können.

¹ Fritz Kempe, *Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie*, Seebruck am Chiemsee: Heering, 1979 (Neue Fotothek), S. 62.

² Wilfried Wiegand, *Frühzeit der Photographie. 1826 – 1890*, Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1980, S. 56.

³ Bodo von Dewitz, Fritz Kempe, *Daguerreotypien, Ambrotypien und Bilder anderer Verfahren aus der Frühzeit der Photographie*, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1983 (Dokumente der Photographie, 2), S. 63 und 145.

⁴ Sylvain Morand, Christian Kempf, *Le temps suspendu. Le daguerréotype en Alsace au XIXe siècle*, o.O.: Éditions Oberlin, 1989, S. 57.

Dass dies nicht die einzige mangelhafte Recherche und Ignoranz gegenüber dem vorhandenen Quellenmaterial darstellt, offenbart sich an zahlreichen Stellen im Katalog, sogar noch einmal im Zusammenhang mit Anton Martin. Gröning kritisiert die Fotohistoriografie der letzten Jahre und bemängelt, dass lediglich zu einem einzigen Berufsdaguerreotypisten, nämlich zu Franz K. Strezek, 1994 eine monografische Publikation vorgelegt worden ist (44). Nun enthält jedoch das Katalogbuch *Silber und Salz* von 1989 einen ausführlichen Beitrag von Franz Hebestreit zu Martin, dem Monika Faber attestiert, dass er „traditioneller Weise als ‚erster österreichischer Berufsfotograf‘ bezeichnet wird“ (79). Dies hat jedoch niemand getan, ganz im Gegenteil: Hans Frank meint: „Karl Schuh [...] war wohl der erste, der die Daguerreotypie in Wien gewerbsmäßig betrieb“⁵, und Hebestreit nennt ebenfalls Schuh und ergänzt zu Martin, dass dieser „außer auf seiner kurzen Reise nach Dresden wohl nie gewerblich photographierte.“⁶

Nur noch ein Beispiel unrichtiger Angaben und seltsamer Argumentation sei angeführt: Faber vermutet, dass „bisher kein österreichisches Lichtbild von 1839 aufgetaucht ist“, weil „[E]rst im Frühjahr 1840 [...] Kameras aus Wiener Produktion annonciert“ worden seien (54). Abgesehen von dem kuriosen Schluss, eine Daguerreotypie nur dann als österreichisches Produkt zu bezeichnen, wenn sie mit einem im Inland hergestellten Apparat gemacht worden ist und das Datum einer Annonce, die man gefunden hat, mit dem Zeitpunkt der Anfertigung des beworbenen Artikels übereinstimmen muss, ist die Behauptung auch schlicht falsch. Denn bereits am 23. November 1839 wurde von der Wiener Kunsthandlung Anton Paterno's Witwe angezeigt, dass „Apparate zur Selbstverfertigung“ aus der Produktion der Mechaniker und Techniker Ekling und Hanaczek im Geschäft bezogen werden können.⁷ Diese Information hätte Faber ohne weiteres der hauseigenen (und öffentlich zugänglichen) Datenbank der Albertina entnehmen können.⁸ Darüber hinaus vermerkt die Autorin später, dass „Martin und Bauer [...] im Herbst 1839 Kameras eigener Bauart verkauften“ (122).

Geht man den verstreuten Hinweisen im Katalog nach, findet sich da und dort eine Erklärung, weshalb Produkte aus Böhmen und Mähren und anderen Gegenden den Weg in die Ausstellung gefunden haben. Die Brüner Daguerreotypisten „kannten Eittingshausen persönlich“ (24), der das Verfahren bei Daguerre gelernt, selbst angewandt und mehrere Zeitgenossen in Wien instruiert sowie zu weiteren Verbesserungen angeregt hat. Außerdem erfahren wir von Verbindungen zwischen dem Niederösterreichischen Gewerbeverein mit Sitz in Wien und jenen ähnlich ausgerichteten Institutionen in Brünn und Mühlhausen (33), wo man dasselbe Objektiv von Voigtländer verwendete wie die Wiener Porträtisten (72). Doch dieses wurde in die meisten europäischen Länder exportiert, und auch die Kontakte des Gewerbevereins waren nicht auf mährische und französische Partner beschränkt. Statt der wenig einsichtigen Ausweitung und

⁵ Hans Frank, *Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich 1840 – 1860*, hrsg. und gestaltet von Christian Brandstätter, Wien, München, Zürich, New York: Molden Edition, 1981, S. 105.

⁶ Franz Hebestreit, „‘Fleiß, Reinlichkeit und Geduld‘ – Anton Martin (1812 – 1882)“, in: *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum*, Kataloghandbuch zur Jubiläumsausstellung 150 Jahre Photographie, hrsg. von Bodo von Dewitz und Reinhard Matz, Köln: Agfa-Fotohistorama, Heidelberg: Edition Braus, 1989, S. 142-166, hier 159.

⁷ Anzeige in: *Wiener Zeitung*, Nr. 270, 23. November 1839, S. 1675

Begründung hätte man besser über die 15 Daguerreotypien berichtet, die Andreas von Ettingshausen Anfang Oktober 1839 auf Schloss Johannisberg am Rhein während der Rückreise von Paris angefertigt hat. Zwar haben sich diese frühen Zeugnisse nicht erhalten, aber eine zeitgenössische Besprechung referiert über die Motive, darunter auch, dass „[Z]wei sitzende Mannspersonen“ abgelichtet worden seien.⁹

Wenn schon zur Verbreitung der Daguerreotypie in Österreich wenig Neues zu ermitteln gewesen ist, so sollte man annehmen, dass die beiden Kunsthistorikerinnen sich zumindest in Gestaltungsfragen kompetent äußern würden. Doch offensichtlich sind ästhetische Urteile nur gefragt, wenn entsprechende Qualität zu bejubeln ist – dem 'gewöhnlichen' Werk werden bestenfalls abschätzbare Attribute zuteil. So entdeckt Gröning lediglich „eine primitive Kirche ohne besonderes Profil“ (36), die „jede topografische und selbst malerische Bedeutung vermissen“ lasse (36, 38). Schließlich rät sie abzuwarten, bis „irgendwann ein Heimatfreund oder jemand, der sich sonst mit diesem dürftigen Stück Erde besser auskennt, auftaucht und uns aufklärt, wo wir uns befinden.“ (38).



Carl Reisser: Justus Liebieg mit seiner Familie in ihrem Garten in Gießen, 1843 (?), 11,4 x 12,3 cm (Rahmenaußenmaß) (aus dem Katalog, S. 147)

Weniger hochmütig, dafür umso pauschaler konstatiert Faber: „Die ersten Fotografen Österreichs waren keine Künstler [...]“ (118), ferner: „Es ging weniger um die ästhetischen Qualitäten [...]“ (162). Trotz dieser Befunde stellt die Autorin Daguerreotypien mit topografischen Motiven den lithografischen Wiedergaben nach Daguerreotypien gegenüber und kommt zu dem aufregenden Schluss, dass „deutlich gegensätzliche Zwecke der Bilderherstellung das Resultat bestimmen“ (110). Einer Aufnahme von Justus Liebieg mit Familie, dem sie ein

⁸ URL = <http://alt.albertina.at/d/fotobibl/einstieg.html>.

⁹ o.A., „Professor Ettingshausens [sic] Daguerrotypenausstellung“, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 32. Jg., 1839, Wien, 19. November, S. 1131.

„kunstvolle[s] Arrangement“ attestiert (140), für das sich „in der österreichischen Fototradition keine Parallele“ finden ließe (146), wird das Familienbild eines anderen Wissenschaftlers entgegen gehalten, das bei ihr den „Eindruck von Naivität“ erweckt. Was zu einer selten kuriosen Folgerung führt, die als rhetorische Frage verkleidet auftritt: „Der Wissenschaftler in Gießen [Liebig] war europaweit renommiert und wurde geadelt, Doppler starb mehr oder weniger verkannt – sollten sich für solche Unterschiede auch Spuren in der Selbstdarstellung ablesen lassen?“ (146).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass mit zu wenig Bildmaterial, geringem wissenschaftlichem Anspruch und mangelndem Sachverstand sowie mit unnötigen Seitenhieben auf Kollegen ein Projekt realisiert wurde, das eines Museums wie der Albertina nicht würdig ist. Doch kehren wir noch einmal zurück in die Ausstellung, in der die Exponate mit einer ausgeklügelten Beleuchtungstechnik präsentiert werden. Damit sind sie aber auch des spiegelnden Effekts verlustig gegangen, der Daguerreotypien auszeichnet, sowie der Möglichkeit, sie je nach Betrachtungswinkel als negative oder positive Bilder sehen zu können. Überdies hat der Architekt einen Parcours errichten lassen, der wie ein Slalomkurs zu bewältigen ist und ebenso eintönig wirkt wie die gängige Schaustellung von Briefmarken, Mineralien oder Schmuck. Auch daran mag es liegen, dass von nahezu keiner der in den Vitrinen eng neben- und übereinander gesetzten Daguerreotypien jener Zauber ausgeht, der heute beim Anblick der bildlichen Kreationen des 19. Jahrhunderts oftmals über uns kommt.

