KAKANIEN REVISITED

ANSICHTEN, AUSSICHTEN UND VOR-FAHREN
Blickweisen auf Montenegro um 1900 // 2000

von Ursula Reber (Wien)

Erstveröffentlichung

Der gerahmte Blick: Landschaftskonstitution in der Fotografie

Das Auge galt für Jahrhunderte als das vornehmste Sinnesorgan, das in direkter Verbindung zum Denken, zur Erkenntnis und zur Wissensbildung steht. Die Funktionsweisen des Blicks wurden in Parallele zu jener der Erkenntnis gesetzt. Dass diese Übermacht des Auges über die restlichen Sinnesorgane so nicht stimmt, dass den Gesichtsräumen nicht nur die Klangräume an die Seite gestellt werden müssen und sozial-kulturelle Räume durch Interaktionen von Haut und Geruchssinn, von körperlicher Nähe und Distanz wesentlich mitbestimmt werden, darf als erwiesen gelten. Das Raumgefühl ist ebenso sehr kulturell geprägt, wie die Vorrangstellung der Sinne; der Körperraum als Abstand und Berührungsraum zu anderen Körpern differiert ganz wesentlich von Kultur zu Kultur.[1] Dennoch behalten das Auge und der Blick für die westlich geprägte Wahrnehmungsstruktur und Raumbildung eine diskursive Vorrangstellung, die durch Techniken wie die Fotografie und später den Videofilm gestützt und weiterentwickelt werden. Sehen, Bezeugen und Wissen gehen unlösbar miteinander Hand in Hand, und es sind gerade die visuellen Apparate und Techniken, die deren Umittelbarkeit und Nachvollziehbarkeit, ihre »E*videnz*« (*videre*) in dem Präsent-Machen des Absenten zu garantieren scheinen.

Die Montenegro-Reisenden in den Jahren zwischen 1900 und 1917, um die es im Folgenden gehen wird, vermitteln v.a., *was sie gesehen haben*, – nicht nur über das geschriebene Wort, sondern auch über die Fotografie, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die Zeichnung und Skizze abzulösen beginnt.[2] Zunehmend schwindet das Vertrauen in die Evidenz des Wortes, die Autorität des Gesehenen verlangt nach dem fotografischen Beleg, der Spuren dessen, was und wer *da war*, aufzeichnet. Das Sehen und der spezifische Blick sollen wiederholt werden, die Einladung zum Wiederaufsuchen der bereisten Orte und Räume wird nicht mehr allein über die Erzählungen, sondern in ihrem Entstehungsort, dem individualisierten Blick auf das Land und die (spezifischen) Leute generiert. Steht die Funktion der Beweiskraft des singulären Ereignisses, dass der Fotograf/die Fotografin wirklich dort war, im Vordergrund, nimmt diese/r sich in die Fotografie mit hinein. Es geht allerdings nicht nur um die Objektivierung des Gesehenen und Besuchten, sondern – längst ein Gemeinplatz, auf den dennoch nicht oft genug hingewiesen werden kann – ebenso sehr um die Inszenierung, das Zur-Schau-Stellen der Erinnerungsorte und das Einrahmen des Blicks.

In den folgenden Fallbeispielen liegen verschiedene Techniken und Motivationen dieser Rahmung, Inszenierung und Objektivierung zu Grunde. In früheren Texten ging ich andeutungsweise auf die historisch-ästhetisch motivierte[3] und auf die pittoreske Rahmung[4] von Fotografien und Zeichnungen im Reisetext ein. Curt Floerickes »Kulissenland« und Stefanović von Vilovos Lovćen-Impressionen lebten jedoch weit mehr durch die professionellen Wort-Bilder als durch die beigefügten Fotografien und Skizzen, die der Gewalt der Sprache kaum hinterher kamen. Dieses Verhältnis verändert sich im Falle von Hugo Grothe und Joseph Bubeniček.

Joseph Bubeničeks Reise *Nach Montenegro* war eine vorwiegend touristische Reise, die nur sekundär beruflich motiviert war. Der Gymnasialprofessor am deutschsprachigen Gymnasium in Prag, Neustadt bereiste das Land aus touristischem Interesse und Neugier:

> Der Sommer des Jahres 1902 führte mich nach dem südlichsten und heißesten Teile unserer Monarchie, nach dem in touristischer Beziehung noch viel zu wenig beachteten Dalmatien. Daran schloß sich eine strapazenreiche Reise durch das heldenbewohnte Montenegro, verbunden mit Abstechern nach dem unruhigen Albanien und dem zwischen Serbien und Montenegro eingezwängten Sandschak Novipazar. Nach Dalmatien zurückgekehrt, wandte ich mich nach dem Okkupationsgebiete und eilte nach flüchtiger Durchquerung der Herzegowina und Bosniens auf dem kürzseten Wege über Agram, Graz, Wien nach dem Orte meiner lehramtlichen Tätigkeit am Moldaustrand.[5]

Die durch den anschließenden Bericht erfolgende textuelle und fotografische Erschließung gerade des »heldenbewohnten« Landes Montenegro erscheint dem reisenden Lehrer jedoch nicht nur von persönlichem, sondern von allgemeinem, weiterbildendem Interesse. So lässt

1 Cf. dazu die Forschungsrichtung der »Proxemics«, die sich mit dieser Fragestellung von Körper- und Berührungsräumen befasst. *Pars pro toto* sei verwiesen auf Hall, Edward T.: Proxemics. In: Low, Setha M./Lawrence-Zuñiga, Denise (Hg.): The Anthropology of Space and Place. Locating Culture. Malden: Blackwell 2003, pp. 51-73.

2 Cf. zum ›Realitätswert‹ der Fotografie im Wandel Dörfler, Hans-Diether: Das fotografische Zeichen. In: Schmitt, Julia/Tagsold, Christian/Dörfler, Hans-Diether/Hirsch, Volker/Rabe, Beate (Hg.): Fotografie und Realität. Fallstudien zu einem ungeklärten Verhältnis. Opladen: Leske & Budrich 2000 (Forschung Soziologie 73), pp. 11-52, wiederabgedr. in: http://www.mediaculture-online.de sowie Theye, Thomas: Der geraubte Schatten. In: Ders. (Hg.): Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie. München, Luzern: Bucher 1989, pp. 8-59, wiederabgedr. in: http://mediaculture-online.de

3 Dies.: Periphere Angelegenheiten/Angelegenheiten der Pheripherie. Einschreibungen in eine Karte von »Adiáphora«. In: www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/UReber3.pdf v. 20.03.2003, sowie Kurzfassung in: Feichtinger, Johannes/Prutsch, Ursula/Csáky, Moritz (Hg.): Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis. Innsbruck et al.: Studien Verl. 2003 (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 2), pp. 231-242; engl.: Peripheral Concerns/Concerns of the Periphery. Tempting Territories of the Balkans. In: http://www.spaces-ofidentity.net 2/4 (2002).

4 Dies.: »Blicke ins ›Kulissenland‹«: Welttheater auf der Bühne der Peripherie. In: Hárs, Endre/Müller-Funk, Wolfgang/Reber, Ursula/Ruthner, Clemens (Hg.): Zentren und Peripherien im Habsburgerreich. Tübingen et al.: Francke 2006 [in Vorb.].

5 Bubeniček, Joseph: Nach Montenegro. Eine Reiseskizze von Prof. Jos. Bubeniček. Mit 6 Abb. im Texte u. einer Ansicht von Cetinje als Beilage. In: Jahres-Bericht über das K.K. Staats-Gymnasium mit deutscher Unterrichtssprache in Prag, Neustadt, Stephansgasse für das Schuljahr 1902-1903. Prag: Verl. des k.k. Staatsgymnasiums 1903, p. 1.

Bubeniček in seinen Reisebericht verschiedentliche vor Ort gesammelte und nachgelesene Sachinformationen zur montenegrinischen Kultur in seinen Erlebnisbericht einfließen. In selbstverständlicher Mischung gesellen sich in seinem in drei Teilen in den *Jahresberichten* seines K.K. Staatsgymnasiums zu Prag, Neustadt 1902/03, 1904/05 und 1905/06 veröffentlichten Reisebericht lehrreiche Anekdoten, ethnografische und ethnologische Studien, Abenteuererzählung, Wirtschaftsdaten, kulturelle/zivilisatorische Betrachtungen und historische Erzählungen zueinander, stets durchsetzt mit fotografischen Ansichten der bereisten Länder und ihrer Gesellschaftsstrukturen:

> Schon vor der Abreise hatte ich an die wichtigsten Punkte der geplanten Reise Vorräte photographischer Platten, nach Montenegro außerdem Konserven (besonders Erbswurst), Kochgeschirr, Schlafsack, Bergschuhe, Laterne und andere zum Reisen in unwirtlichen Gebirgsgegenden unentbehrliche Dinge vorausgeschickt.[6]

Deutlicher als bei diesem umsichtigen Reisenden, der im Zweifelsfalle mehr auf das Wort, als auf das Bild vertraut, stehen die Fotografien Hugo Grothes (1869-1954) in einem ethnologischen Kontext. Der Geograf, Orientalist und Volkskundler studierte Geografie, Orientalistik und Rechtswissenschaften. Seit 1896 unternahm er als Auslandskorrespondent der *Kölnischen Zeitung* Reisen nach Nordafrika, Kleinasien, Ost- und Südosteuropa und erwarb sich so »professionelles Wissen« über fremde Kulturen. 1900 gründete er in München die *Orientalische Gesellschaft* und gab seit 1912 das *Orientalische Archiv für Völkerkunde und Kunstgeschichte* in Leipzig heraus. Ebenfalls in Leipzig baute er die *Deutsche Kulturpolitische Gesellschaft* und das *Institut für Auslandskunde* auf. Das orientalistische Wissen verband Grothe in späteren Jahren mit der Erforschung und Unterstützung der deutschen Volksgruppen im Ausland. Grothe bereist Montenegro und Albanien zu Kriegszeiten (1912). Seine ursprünglichen Ziele von »geographischer und ethnographischer Natur«[7] werden durch handfeste imperialistische und anti-slawische Interessen unterstützt:

> Montenegro, das territorial nach Norden und Osten zu vergrößert aus den gegenwärtigen Kämpfen hervorgehen dürfte, ist ein nicht zu gering zu veranschlagendes Kulturterrain, das ohne fremde geistige und finanzielle Hilfe ebensowenig sich zu entwickeln vermag wie Albanien. Beide Länder [...] bergen reiche Naturschätze [...], deren Erschließung die nächste Zukunft bringen wird. An dieser Eröffnung der vorhandenen Hilfsquellen, bei der vor allem auch Bahnbauten eine Rolle spielen werden, an der Seite Österreich-Ungarns mitzuarbeiten, sollte Deutschland nicht zögern.[8]

Die Bebilderung des Gesehenen und Erforschten ist für die Ethnografie und Ethnologie unabdingbar; in modernem Sinne entstehen beide erst mit dem neuen Medium der Fotografie. Wie Michael Wiener in seiner epochemachenden Untersuchung *Ikonographie des Wilden* (1990) festhält, soll die Fotografie v.a. die Echtheit/Authentizität des Gesehenen, seine Objektivität in der ihr eigenen Materialität garantieren.[9] Hinsichtlich der Funktionsweisen von Repräsentation und Inszenierung kann sie das, ebenso wie die Zeichnung, aber nur auf eine bestimmte Weise und in der dreifachen Interaktion von Fotografierten, Fotograf und Bearbeitung/medialen Aspekten in engerem Sinne, bleibt mit anderen Worten also ebenso ein Konstrukt und als Erlebnisqualität uneinholbar. Der in der Fotografie miteingefangene mediale Raum der Entstehung des Fotos steht auf der Schwelle von Sozialität und Ästhetik: Er ist ein sozialer Raum der ge-nannten Interaktion zwischen Fotografierten und Fotograf und ein ästhetischer Raum durch die Formen der Inszenierung, Selbstinszenierung und Darbietung, bspw. der Einbettung in und Kontextualisierung durch die Reisebeschreibungen. Dabei ist anzumerken, dass Letztere häufig nur indirekt über Bildlegenden oder -untertitelung erfolgt, wobei der Abdruck der Bilder oftmals nicht im zugehörigen textuellen Rahmen steht, sondern an verschobener Stelle oder als eigener zusätzlicher »Text« zum Erzählten. Dieser Zusatz kann den Bericht untermalen, wie bei Bubeniček, ergänzen, wie bei Grothe, oder auch gänzlich konterkarieren.

Gewiss bleibt, dass die Bildmotive vorwiegend nach ihrem pittoresken Wert ausgewählt werden: markante Gesichter und Landschaften, auffällige Kleidung, malerische Kompositionen und besondere soziale Interaktionen. Die vorliegenden Reise- und ethnologischen Fotografien sind jedoch nur oberflächlich gesehen dadurch motiviert, rein Exotisches abzubilden. Die Häufung, ja fast Ausschließlichkeit von Fotos wilder Landschaften, erhabener Berge und von Menschen in volkstümlicher Kleidung sind im Falle der Balkan- und anderer binneneuropäischen Fotografien aus dem frühen 20. Jahrhundert nicht unbedingt Zeugnis für den orienta-

6 Ibid.

7 Grothe, Hugo: Durch Albanien und Montenegro. Zeitgemäße Betrachtungen zur Völkerkunde, Politik und Wirtschaftswelt der westlichhen Balkanhalbinsel von Hugo Grothe, Dr. jur. et phil. Mit 71 photographischhen Original-Aufnahmen, 2 Skizzen und 2 Karten im Text. München: Martin Mörikes Verlag 1913, p. 7.

8 Ibid.

9 Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München: Trickster 1990. Cf. auch Theye, Thomas: Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum (1839-1884). Frankfurt/M.: Peter Lang 2004.

listisch-imperialistischen Blick der westlichen Besucher, sondern entsprechen um 1900 ebenso sehr der vorgefundenen Lebensrealität.[10] Zur *Kostümierung* werden die häufigen Trachten und folkloristischen Motive erst später im rückwärtsgewandten und nostalgischen Blick, der das Frühere und Alte vor derselben Kulisse wiederbeleben möchte (wobei auch die Kulisse, d.i. die Landschaft, nicht dieselbe bleibt, sondern zahlreichen Veränderungen durch Rodung, Landbau, Straßen- und Wohnungsbau etc. unterworfen ist). Die Funktion von Exotismus und Imperialismus wird den Fotografien meistenteils erst in ihrer Kontextualisierung durch die Reisebeschreibungen zugeschrieben.[11]

Ein verbreiteter Fall ist die Landschaftsfotografie. »Landschaft« ist dabei in mehrfachem Sinne zu verstehen: Zwar sprechen die Reisenden häufig genug, wie oben Bubeniček, von unwirtlichen Gegenden und (ver)wilder(ter) Natur, in denen sie Strapazen erleiden, und kehren die Resistenz der geografischen und hydrografischen Gegebenheiten gegen Ackerbau und Landnutzung vielfach hervor, jedoch sind die Reisenden nicht in der Lage, Natur als Natur wahrzunehmen.[12] Schon der Blick versieht das, was als Natur gedacht wird, mit einem Rahmen, der sie zur Landschaft macht, und auch erweist sich die – sei sie auf dem Balkan anscheinend auch noch so seltene – kultivierte Natur-Landschaft als für das Auge und die Fotografie entgegenkommendere Ansicht.[13] So nehmen die allermeisten Fotografien nicht einfach den Berg Lovćen, sondern das Grabmal des sagenhaften König Njegos auf dem Lovćen in den Blick, und so zeigt das im Foto ausdrücklich gerahmte Gesichtsfeld als Panorama(ausschnitt) in der Regel die menschliche Kulturarbeit in Gestalt von Booten auf dem See von Shkodër, die Straße, die sich den Berg hinaufwindet, die Ansammlung von Hütten und Häusern vor der Bergkulisse und bewohnte und bearbeitet Höfe. Begrifflich gesehen aber ist jede menschliche Begegnung mit »Natur«, am deutlichsten in ihrer Arbeit des *terraforming* die Hervorbringerin von Landschaft. Durch die fotografische Rahmung wird der Blick und was er wahrnimmt in einem weiteren Schritt zu einer räumlich und im Gesichtsfeld eingegrenzten Landschaft.

(Abb. 1+2) Landschaft mit Straßen:
Die Bocche die Cattaro (*A Journey*, p. 23 u. p. 15)

(Abb. 3) Bocche di Cattaro mit ausgeblendeter Straße
(Kruger in: National Geography 1912, p. 321)

10 Über die innigen Verbindungen von Humanismus und Imperialismus cf. Said, Edward W.: Orientalism. Western Conceptions of the Orient. Harmondsworth: Penguin Books [2]1995. Bei der Übertragung auf binneneuropäische Phänomene ist jedoch stets Vorsicht geboten, da die beiden Komponenten hier auch (wieder) auseinander treten. Eine recht ausgewogene Analyse bietet Hammond, Andrew: The Uses of Balkanism: Representation and Power in Brithish Travel Writing, 1850-1914. In: The Slavonic and East European Review 82/3 (July 2004), pp. 601-624.

11 So richtet Marian Cruger Coffin ihr Augenmerk fast ausschließlich auf verschiedene, prachtvolle Trachten, auf die Gemeinschaft von Habitus, Kleidung und Selbstpräsentation der beobachteten Menschen und schließt von der (An)Sicht auf die »handsome race« auf die Natürlichkeit der Heldenhaftigkeit (»Their only business in the life for generations has been to protect their families from Turkish raids when not engaged in actual warfare.«) der Männer und der Arbeitsamkeit der Frauen, »which they cheerfully perform, often carrying heavy loads, such as great blocks of ice, from the higher mountains down to the towns«. Coffin, Marian Cruger: Where East meets West. In: National Geography (1908), pp. 309-344, hier p. 320.

12 Abseits der grundsätzlichen Prämisse, dass »Natur« immer erst im Nachhinein als solche zu veranschlagen und als etwas Nichteinholbares zu konstruieren ist, tradiert sich der zivilisatorische Blick. Cf. dazu Olwig, Kenneth R.: Landscape as a Contested Topos of Place, Community, and Self. In: Adams, Paul C./Hoelscher, Steven/Till, Karen E. (Eds.): Textures of Place. Exploring Humanist Geographies. Minneapolis, London: Univ. of Minnesota Pr. 2001, pp. 93-117; Luccarelli, Mark: Benton MacKaye's Appalachian Trail: Imagining and Engineering a Landscape. In: Nye, David E. (Hg.): Technologies of Landscape. From Reaping to Recycling. Amherst: Univ. of Massachusetts Pr. 1999, pp. 207-217.

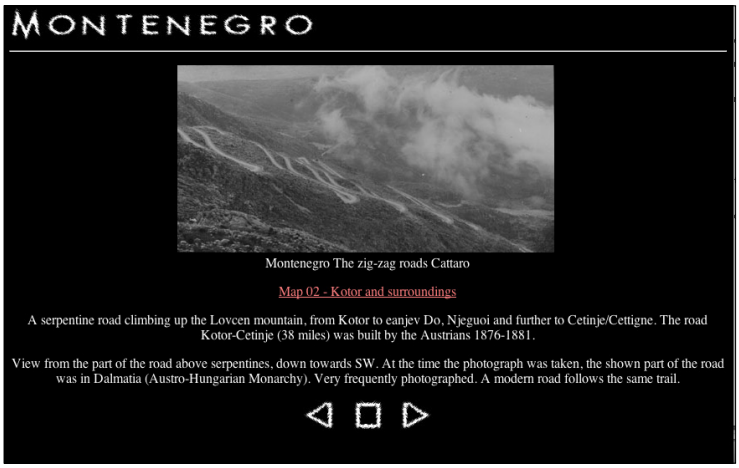
13 Jeder Blick auf »Landschaft« und »Natur« ist ein kulturell geprägter. Dem westeuropäischen Auge, das an der Zurichtung der Natur mit Hilfe einschneidender technischer Mittel zur Landschaft gewöhnt ist, fällt es bspw. schwer, eine uneingezäunte Weidelandschaft als Kulturlandschaft wahrzunehmen und hält sie für »Natur«.

Das Nebeneinanderstellen der drei Ansichten der Bucht von Kotor zeigt, dass die Intertextualität und die Neigung zum Zitat, die Božidar Jezernik für die Texte der Reiseberichte des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts festhält, ebenso auf die Bildmotive zutrifft und die ihnen zugeschriebene Funktion des Bezeugens einer individuellen Anwesenheit in Frage stellt.[14] Die Zitathaftigkeit der Fotografien ist in dem nur sacht verschobenen Blickwinkel und der wechselnden meteorologischen Kulisse mindestens ebenso hoch wie die einander zitierenden und aufeinander Bezug nehmenden Textausschnitte. Auch hier werden Bildausschnitte und -motive wiederholt; wo bereits jemand anderer war und was bereits jemand anderer gesehen hat, gewinnt als »Sehenswürdigkeit« an Attraktivität für die Wiederholung. Die Geschichte, die um einen Ort gebildet wurde, muss wieder und wieder aktiviert werden, durch das Wieder-Sehen, das Wieder-Erzählen und das Wieder-Begehen. Erst so wird im Reisen der touristische Raum hergestellt.[15]

Intermediale Inszenierungen

Die soeben in den Abbildungen benutzen und im Weiteren hinzuzuziehenden Fotografien aus Reiseberichten liegen mir nicht in Buchform vor, sondern sie sind über das Internet vermittelt. Das Re/Präsentationsproblem der Fotografien wird so auf eine weitere Ebene gehoben, die für die thematisierten *Medienkonfigurationen um 1900 // 2000* als typisch gelten können. Die Inszenierung der Fotos erfolgt nun nicht mehr nur durch die schriftliche Kontextualisierung im Reisebericht,[16] sondern zusätzlich über die Visualisierungs- und Kontextualisierungsstrategien im Internet. Die hauptsächlich verwendeten Reisejournale variieren in Tendenz, Ausführlichkeit und Repräsentationsformen und umspannen nostalgische, scheinbar medien-indifferente, Übergangsformen der Nachahmung des alten im neuen Medium und der »internetgerechten« Inszenierung.

Für die erste Form stehen die drei Berichte aus der Zeitschrift *National Geography*, *Serbia and Montenegro* (1908), *Where East Meets West* von Marian Cruger Coffin (1908) sowie *Greece and Montenegro* von George Higgins Moses (1913), die auf *http://www.njegos.net* zu finden sind, wo geschichtliche und aktuelle Quellen für Interessierte und Student/innen bzw. Forscher/innen versammelt werden. Die drei Reisebeschreibungen wurden gescannt und im PDF in Einzel- und Doppelseiten zur Verfügung gestellt. Auf Grund der Rechte an den Texten und Fotografien, die nach wie vor bei der *National Geography* liegen, hat der/die User/in nur sehr beschränkten Zugang zu den Dokumenten. Die für Montenegro relevanten Passagen wurden zusätzlich in HTML zugänglich gemacht. Diese Form der Publikation bewahrt die optische Treue zum gedruckten Original und nähert sich auf diese Weise der »Ornamentlosigkeit« einer wissenschaftlich/akademisch ausgerichteten Seite. Die Art der Repräsentation und Inszenierung überdeckt den Sprung vom einen ins andere Medium, das Buch wird möglichst mediengetreu in das neue Medium Internet überführt.



(Abb. 4) Seitenansicht *A Journey*

Die Webseite *http://easyweb.easynet.co.uk/~hectorhouse/index.html* mit dem so kurzen wie treffenden Titel *A Journey* entspricht der zweiten Form des Übergangs und der Vermischung

14 Jezernik, Božidar: Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers. London: Saqi, The Bosnian Inst. 2004, p. 30ff.

15 Cf. zum Komplex der Wiederholung und des Wieder-Sehens de Certeau, Michel: The Practice of Everyday Life. Berkeley, Los Angeles, London: California UP 1984 sowie Augé, Marc: Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London, New York: Verso 1995, der direkt auf de Certeau Bezug nimmt. Die Umkodierung einer »Sehenswürdigkeit« zu einem Nicht-Ort, da nur das gesehen wird, schon immer gesehen wurde und per Reiseführer zu sehen vorgeschrieben wird, zeigt sich natürlich auch bereits in Ansätzen bei den wiederholten Reisezielen auf dem Balkan. Der organisierte Balkantourismus entlang der Küste mit Abstechern ins Landesinnere, die auch stets die malerische Straße von Cattaro/Kotor nach Cetinje miteinschließt beginnt um das Jahr 1908, wie die Auflagen des *Pasca-Reiseführers* belegen.

16 Diese kann auch falsch sein. So werden mehrere Male ähnliche Brücken als die Brücke von Mostar betitelt. Die Fotografien befinden sich also gleichfalls »auf der Reise« und sammeln intertextuelle Verweise und Konnotationen an. Auch beim Wiedergänger Živko Draguvić ist nicht unbedingt zu belegen, dass es sich um ihn auch tatsächlich handelt. So wahrscheinlich, wie, dass Joseph Bubeniček seine Fotos bei *Šechtl & Voseček* hat entwickeln lassen, ist ebenso, dass er sich deren Fotografien für die »Aufrüstung« des eigenen fotografischen Materials bedient hat.

zweier Medien. Janet Penny hat Glasplatten-Fotografien bearbeitet und digitalisiert und der kroatische Historiker Nikola Radić verfasste die Texte zu den fotografischen Ansichten. Die Seite ist schlicht in einer durchgängigen Schwarz-Weiß-Ästhetik gehalten (s/w-Fotografien, weiße Schrift auf schwarzem Grund), die das Alter der Fotografien in den Vordergrund rückt. Diese sind den Besucher/innen der Seite auf zweierlei Weise zugänglich: Chronologisch der von Radić rekonstruierten Reiseroute folgend können die gelisteten Bilder über ihre verknüpften Betitelungen angewählt werden. Das Hauptfenster, welches die Besucher/innen durch die Seite führt, ahmt jedoch die Diashow nach und möchte, dass ein Bild nach dem anderen in vorwärts oder rückwärts gerichteter Reihenfolge angewählt wird. Diese anachronistische Diashow wird allerdings durch Verlinkungen zu um 1900 zeitgenössischen Karten der jeweiligen Reiseabschnitte durchbrochen. Im Vergleich zu *Njegos.net* wird also auch hier inszenatorisch eine Form der Mediennostalgie genährt. Das vorgefundene und Ausgangsmedium, hier die Fotografie, steht im Mittelpunkt, die durch die Inszenierung ebenso wie die Inhalte der Fotos und ihre Erläuterungen im HTML-basierten Text thematisiert wird. Die Reise führt so auch inszenatorisch in ein altes Medium und eine frühere, schwarz-weiß verfasste Zeit.

Ganz ähnlich verfährt *Šechtl & Voseček* (*http://sechtl-vosecek.ucw.cz/en/index.html*), die virtuelle Aufbereitung des traditionsreichen tschechischen Fotostudios und -museums der gleichnamigen Begründer. Auch hier wird im *digital archive* die Diashow beibehalten. In Baumstruktur thematisch, geografisch und chronologisch unterteilt öffnet sich dem/der Besucherin eine Palette an nachkolorierten Fotografien, die einzeln angewählt werden können und gemeinsam mit einer meist recht unvollständigen Legende zu Entstehungszeit, -ort und Motiv erscheinen. Die mediale Inszenierung dieses Teils bewahrt also einerseits ebenfalls die Illusion des alten Mediums in Form einer Diashow, verweist jedoch auf seine illusionäre Kraft und seine Entstehungsgeschichte, da mit allen zugehörigen technischen Angaben je zwei Bearbeitungsstufen ein und desselben Fotos angeboten werden. Auch sind die meisten der übrigen Unterseiten der Dokumentation von Fotogeschichte im Allgemeinen und derjenigen bei *Šechtl & Voseček* im Besonderen sowie der Entwicklung der eigenen Arbeit gewidmet. Das digitale Archiv gewinnt auf diese Art Eigenständigkeit gegenüber dem geografisch in Tabor verorteten Fotostudio und -museum, das nicht einfach zu Werbe- und Verkaufszwecken virtuell dupliziert wird.

Balkan Portraits (*http://www.musarium.com/balkanportraits/menu.html*) nimmt von Mediennostalgie Abschied: Die professionell gestaltete Seite nutzt die ästhetischen und ökonomischen Möglichkeiten des neuen Mediums Internet zur Gänze aus. Alte Medien, die hier Eingang finden und thematisiert werden – Buch und Fotografie, Erzählung und Karte –, werden uneigentlich und dem neuen medialen Kontext angepasst zu einer multimedialen Sinfonie zusammengefügt. Kurze Texte im HTML werden durch animierte Karten zur indexikalischen Aktualisierung der Balkanreise von 1906 und durch Tondokumente supplementiert. Die Auswahl an Balkan-Fotografien des bekannten Berliner Fotografen Fritz Wentzel werden ebenfalls in einer Palette eingeführt, aus der sich der/die Besucher/in das gewünschte aussuchen kann; doch bildet diese Wahl einen tatsächlichen Schritt in das Bild hinein. Die Palette bietet nicht die »originalen« Bilder, sondern Ausschnitte derselben dar, oft bewusst abseitige Details wählend. Im Durchschreiten des Tores zum ganzen Bild wird so mit dem Nähe- und Ferne-Verhältnis des fotografischen Blicks gespielt, der im vorliegenden Medium außer Kraft gesetzt wird. Das ornamentale Detail der Haremswand bspw. ist auf dem ganzen Foto kaum sichtbar, doch mit Hilfe der computerisierten Bearbeitung ist möglich, es so in den Vordergrund zu holen, dass es zunächst als das eigentlich Objekt des fotografischen Interesses scheinen kann. Das Marktbild zeigt im Ausschnitt die zusammengesteckten Köpfe zweier Soldaten, und erst im Anwählen zeigt sich, dass das Foto keineswegs diesem Motiv gewidmet ist, sondern einer weiblich konnotierten Marktszene, bei welcher die Kamera auf eine Frau im Vordergrund und der zentralen Stellung fokussiert (cf. Abb. 8) (der goldene Schnitt ist allerdings wohl auch erst später über Fotobearbeitungsprogramme für den Computer hergestellt worden). Die Bilder sind unterlegt von der Erzählung des Sohnes Volkmar Wentzel, auf dessen Initiative die Gestaltung der Seite zurückgeht. Die Situation des Erzählens wird wiederhergestellt, die Live-Diashow im neuen Medium dadurch aktualisiert, dass nicht Texte, sondern Ton-Dokumente die Geschichte des Vaters und der Fotos, die Impressionen des Erzählers und seine Einfühlung in den Fotografen wiedergeben. Das Zeiten und Orte Duplizierende und zugleich Negierende des Internets kommt hierbei voll zum Tragen, werden doch alte und neue Medien miteinander kombiniert, zitiert, kopiert, collagenhaft überblendet und werden auch die transportierten

visuellen, piktorialen und narrativen Botschaften in ihren Medien bewahrt und zugleich von ihnen gelöst. 1900 wird so zu 2000, über das Medium Internet sind sie gewissermaßen ineinander ›aufgehoben‹.

Dabei sollte jedoch nicht in Vergessenheit geraten, dass die Seite auch wirtschaftlich ausgerichtet ist. Die einzelnen Bilder stehen zum Verkauf.

Topografien der Erinnerung und mediale Wiedergänger

Medien jeder Art, nicht erst das Internet, sind mit Techniken der Erinnerung und Verortung (oder auch Dislozierung) verbunden. Dem Medium Fotografie kommt dabei etwas genuin Geisterhaftes und Gespenstisches zu, da sie die Fiktionalität der Inszenierung mit der (einst greifbaren) Realität des Gesehenen und Fotografierten verschränkt. Das Betrachten und Bearbeiten von Fotos hat so immer etwas von einer Geisterbeschwörung an sich, von ›schamanistischen‹ *decantations* (»Besprechungen«), autopsiehaftem Kalkül und eines medial künstlich verlängerten (Schein)Lebens der Toten. Bevor die Simulakren jedoch seziert, zerteilt, besprochen und koloriert/balsamiert werden können, steht die detektivische Arbeit im Vordergrund. Die Foto-Leichen verlangen nach Identifizierung, retroversiver narrativer Wiederbelebung und der erneuten Einbettung in einen Horizont des Lebens.

17 Der Berliner Fritz Wentzel (1877-1963) gehörte zu den frühen berühmten und preisgekrönten künstlerischen Fotografen.

A Journey stellt die gemeinschaftliche Wiederbelebung toten Materials durch Janet Penny und Nikola Radić dar. Janet Penny beschreibt die Detektivgeschichte anonymer Glasplatten, die sie auf einem Flohmarkt aufspürte und kaufte folgendermaßen:

> Some years ago I found some glass plate slides in a battered box at a junk market; and because, at the time, a country that felt very far away was at war, I bought them.
>
> On closer inspection it would seem that these slides were taken in the late part of the nineteenth century in Dalmatia, Hercegovina and the surrounding area. Each slide is numbered and has a hand written title which usually includes the place name. [...]
>
> When I first posted this site I made a request for any information anyone could give me about the slides. Many people mailed me with ideas about what titles might be, but then I got an email from Nikola Radic. Thanks to Nikola's incredible detective work there is now a wealth of information about most of these slides, including exactly where the photographer was standing for each shot. [...]
>
> Nikola has set me one mystery to solve having given me a clue as to the name of the photographer – perhaps John Buchanan/Buchewn. I will be following this up to try to discover exactly who he was.

Während also Janet Penny die Fotografien aufbereitete und in der vorliegenden, an eine Diashow angelehnten Ästhetik ins Netz stellte, verfasste der Historiker Nikola Radić die Texte.

Die Fotografien eines anonymen Fotografen, die zunächst unbekannte, fremde und ferne Räume und Landschaften abbildeten, veranlassten die Autoren zu ihrer Spurensuche nach dem, was sich auf diesen Glasblatten eingebrannt hatte. Während die gezeigte Topografie für Janet Penny eine fiktionale bleiben musste, konnte der kroatische Historikier sie als eine Erinnerungslandschaft begehen. Er übersetzte das Abgebildeten in die Spuren des heute Sichtbaren und entschlüsselte so die topografische Schrift und die Topologie des fotografischen Blicks.

Balkan Portraits vollzieht gleichfalls eine vergangene Reise nach und ist mit dem Spurenlesen vergangener Blicke und Landschaften beschäftigt. Volkmar Wentzel begibt sich als »Nachfahre« auf die Balkanreisen seines Vaters Fritz Wentzel,[17] die dieser in den Jahren 1906-1910 unternahm. Die Rekonstruktion der Glasplattenfotos, die sein Vater mit einer Mentor Graflex Kamera auf dem Balkan machte, und ihre Re/Präsentation gemeinsam mit seiner eigenen gesprochenen Stimme, gestaltet sich als die Rekonstruktion des Lebens, Reisens und künstlerischen Schaffens seines Vaters, und zugleich zu einer Reise in einen anderen, utopisch anmutenden Zeitraum. Dieser wird v.a. durch die hervorragend nachbearbeiteten Fotografien und deren großer Intensität, durch das Fremde, das sie abbilden, und durch die gemeinsame Präsentation mit der die nachempfundenen Erinnerungen des Vaters erzählenden Stimme eines alten Mannes im Medium Internet konstituiert. Der geschlossenen Ästhetik dieser Re/Präsentation entspricht Volkmar Wentzels Reflektieren über die verlorene, friedliche Koexistenz auf dem Balkan, die im Zusammenhang mit den Porträts eine spirituelle Aura heraufbeschwört:

> To my delight, when I enlarged these negatives, I found that much of the beauty that had inspired my father could still be coaxed out of these nearly century-old plates. In

> the twilight of my darkroom, with every gentle rocking of the developer tray, his visions emerged. Moments of another time, a peaceful time, were reawakened.[18]

Die Fotos repräsentieren einen genealogischen Zusammenhang und ermöglichen dem Sohn die Teilhabe an den väterlichen Erinnerungen und dem Leben vor seinem eigenen:

> In resurrecting these photographs, I sense a prenatal kinship with this part of the world. It was aboard the fabled Orient Express that my father's first glimpse of my mother led to love and marriage and, eventually, me. And being me, I wonder if these old photographs can help to heal that now bedeviled part of the world.[19]

Die spirituelle, ästhetische, medial eingefangene Blickwelt des Vaters, die hier als ein allgemeiner Welt-Zeit-Raum von Liebe geprägt, die letztlich wie unmittelbar zu seiner Geburt führt, interpretiert wird, spannt die genealogische und allgemeine Brücke in die Zukunft. Volkmar Wentzel bewahrt durch die Arbeit an den Erinnerungen seines Vaters nicht nur sein Erbe, sondern gibt auch sein eigenes Erbe an genealogische wie regionale (die heutigen ›Orient‹- und Balkanbewohner) und anonyme (die Internet-Community) Nachfahren weiter.

Als Erinnerungs- und Detektivarbeit zwischen der persönlich gefärbten der *Balkan Portraits* und der Spurensuche von *A Journey* steht das Unternehmen der Erben des Fotografie-Studios *Šechtl & Voseček*. Auch hier sind es die Nachfahren der beiden frühen Fotografen und Filmemacher, die die ererbten Fotos nachbearbeiten, digitalisieren und im Internet für ein breites Publikum zur Verfügung stellen. Ebenfalls spielt die Detektivarbeit eine maßgebliche Rolle, denn auch hier bitten die Autoren um Informationen zu den Fotos, die sie publizieren, da diese nicht eindeutig gekennzeichnet und archiviert sind. Der Aspekt des *community building* wird dabei durch den Besuch des umfangreichen Gästebuchs anschaulich gemacht. Das Projekt umfasst im Grunde beide Aspekte des medialen Spurenlesens und Wiedergängertums, die ich bereits angesprochen habe. Neben einer ausführlichen Dokumentation des Lebens und Werdegangs der Begründer des Fotostudios und -labors im teschischen Tabor, Ignac Schachtl alias Hynek Šechtl (1840-1911) und Jan Voseček (1851-1936) sowie Hynek Šechtls Sohn und späterer Teilhaber Josef Šechtl (1877-1953), ist die Präsentation der grob thematisch und geografisch geordneten Fotografien im digitalisierten Archiv der Spurensuche und Detektivarbeit gewidmet und mit der Bitte um Kontaktaufnahme verbunden, falls Orte und/oder Personen wiedererkannt würden.

In anderem Sinne wird hier der eingangs angeführte Josef Bubeniček zum medialen Wiedergänger: Die Fotografie des Gymnasialprofessors Živko Dragović,[20] den der Autor im Rahmen einer Schulkonferenz kennen lernte, kehrt hier unter der Betitelung *Officer from Cetinje, approx. 1910* wieder. Der Text zum Bild lautet bei Bubeniček:

> Wenn ich das meinen Prager Amtsgenossen erzählen werde, daß die Herren mit dem Revolver im Gürtel Konferenzen, Aufnahmsprüfungen und Sprechstunden (?) abhalten und mit dieser gefährlichen Waffe sogar unterrichten, werde ich der Übertreibung geziehen werden.[21]

Die Datierung dieses wie auch eines weiteren Fotos, das bei Bubeniček als *An der Plašnicaquelle auf der Strecke von Kolašin nach Žabljak*, auf der Website zu *Šechtl & Voseček* aber als *Cernohorcu skup* geführt wird, muss also in das Jahr 1902 verlegt werden.

(Abb. 5 + 6)

18 http://www.cosmos-club.org/journals/2000/wentzel.html

19 Ibid.

20 Bubeniček (1904/05), p. 43.

21 Ibid., p. 42.

Die Kamera und der Blick des Vor-Fahren/der Vor-Fahrin dienen also mit unterschiedlichem Effekt als Interface der Begegnung. Das Foto stellt das Abbild einer vereinnahmenden oder ausschließenden Raumpraxis dar. Aufnahmewinkel und Bildausschnitt erlauben Rückschlüsse auf den Standort des Fotografen oder der Fotografin und geben damit ganz wörtlich über seine räumliche Situierung innerhalb einer Gruppe Aufschluss, über ihr Nähe- oder Abstandsverhältnis. Aber auch die fotografierten Menschen, die Blickkontakt aufnehmen, sich annähern, sich abwenden oder keine Notiz nehmen, erzählen Raumgeschichten, die körperlich und im Blick verortet sind. Das Internet verknüpft diese Bilder, das geschriebene und das gesprochene Wort dazu so, dass das Näheverhältnis akzentuiert wird. Die Betrachter/innen werden zum Nach-Fahren stimuliert, wobei sie die fremden Erinnerungsorte und -bilder neu bereisen und beschriften. In Verbindung der Foto-Geschichten-Sammlungen mit Ererbtem, zufällig Gefundenem und auf Flohmärkten aufgefundenem Stückgut gilt in besonderem Maße, »[s]tories about places are makeshift things. They are composed with the world's debris«.[22] Die Geschichten, die von den Fotos, den Texten und der Stimme des einen Nachfahren erzählt werden, speisen sich in der Tat aus »verbalen [und piktorialen] Versatzstücken«, die das Außergewöhnliche in der Nachbarschaft ansiedeln. Das Spurenlesen will unbekannte Geschichten nicht nur wiederzählen und Tote wieder aufleben lassen – dem unbekannten »typischen Offizier um 1910« als Živko Dragović eine Biografie zuschreiben –, sondern einen symbolischen Raum formieren, der verständliche Landschaften bildet:

22 de Certeau 1984, p. 107.

23 Ibid.

> [T]he materials (all the rhetorical details of their »manifestation«) are furnished by the leftovers from nominations, taxonomies, heroic or comic predicates, etc., that is, by fragments of scattered semantic places. These heterogeneous and even contrary elements fill the homogeneous form of the story. Things *extra* and *other* (details and excesses coming from elsewhere) insert themselves into the accepted framework, the imposed order. [...] The surface of this order is everywhere punched and torn open by ellipses, drifts, and leaks of meaning: it is a sieve-border.
>
> The verbal relics of which the story is composed, being tied to lost stories and opaque acts, are juxtaposed in a collage where their relations are not thought, and for this reason they form a symbolic whole. They are articulated by lacunae. Within the structured space of the text, they thus produce anti-texts, effects of dissimulation and escape, possibilities of moving into other landscapes, like cellars and bushes[.][23]

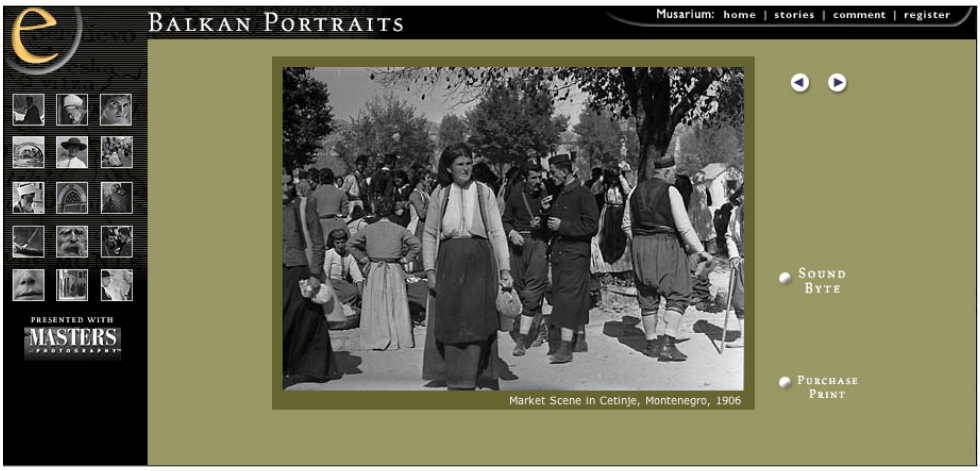
Soziale und adiaphorische Räume

Abseits von dem Raum der Interaktion zwischen Fotograf/in, Fotografierten und Kamera/Blick und abseits der Strategien der Re/Präsentation der Fotografien im jeweiligen medialen Kontext bilden die Fotos auch soziale Räume und Praktiken ab. Diese liefern ebenso wie die »erhabenen Landschaften«, die »trostlose Öde« und »das Pittoreske« oder »das Außergewöhnliche/Exotische« Kategorien für eine weiter gefasste Ästhetik, die unmittelbar oder mittelbar mit dem erzählten Umfeld korrespondiert. So kehren die räumlichen Zuschreibungen für Montenegro aus der westlichen Perspektive, die ich umrissen habe als Grenz- und Begegnungsraum von europäischer und orientalischer Kultur, als Öffentlichkeitsraum, als Heterotopie der Moderne und als touristischer Abenteuer- und Entdeckungsraum[24] auch in den Fotografien wieder. Es erstaunt wenig, häufige Abbildungen des Guslar-Spielers zu finden, der es als Symbol eines archaischen Mythen- und Nachrichtenwesens, einer *story-telling nation*, stets in der Mitte eines aufmerksamen Hörer/innenkreises bis zum Postkartenmotiv gebracht hat. Auf fast einzigartige Weise fasst diese Konstellation von Körpern, sozialer und medialer Praxis den gedachten Kern einer oralen Kultur zusammen. Das Foto stellt dabei unwillentlich auch eine Medienreflexion dar, denn was diese Kultur ausmacht, kann es nicht einfangen: die Oralität, das gesprochene Wort, das gesungene Lied, die zeitlich begrenzte Performance. Als visuelles Medium fixiert sie weniger das andere Medium und seine Praxis, sondern einen sozialen Raum, der spätestens als Postkarte, die geeignet ist, von einer Reise in der Fremde in die Heimat geschickt zu werden, als ein symbolischer Raum festgeschrieben wird. Die mythische Zeit einer *story-telling nation* wird so medial erneut mythisiert.

24 Cf. die Vorstellung des gesamten Projekts, Reber, Ursula: An der Peripherie der Peripherie: Montenegro im Fokus. Projektskizze. In: http://www.kakanien.ac.at/beitr/materialien/UReber3.pdf v. 30.09.2005.

(Abb. 7) (aus: *A Journey*). Bildlegende: »A native minstrel (›Guslar‹ in Croatian) playing a local one-string instrument ›gusle‹ and singing/reciting epic songs about the heroic exploits of various brave people. Photo probably taken somewhere along the Riva of Kotor.
›Guslars‹ were ubiquitous entertainers throughout the mountainous region of western Balkan (Dinaride mountain chain) in the past, and some can be seen even today.«

Auch die Häufigkeit von Markt- und Straßenszenen, genauer genommen das gänzliche Fehlen der Studio-Situation (mit Ausnahme der Porträts des montenegrinischen Fürstenpaares) oder eines Innenraumes geht zwar einerseits auf die neue Freiheit der tragbaren Kamera mit verringerter Belichtungszeit zurück, die erstmals solche ›Momentaufnahmen‹ erlaubt, unterstützt aber darüber hinaus die archaische, agora-zentrierte Struktur der wahrgenommenen montenegrinischen Gesellschaft. Das Leben im umfangenden Wortsinne spielt sich draußen ab: Der Markt ist der Ort der flüchtigen Begegnung, des Handelns und Verhandelns, des Austauschs von Informationen und Gütern. Er wird bestimmt durch das scheinbar ziellose Umherstreifen und Begegnen ebenso wie durch das zielgerichtete Sorge-Tragen um das Materielle, er ist kurzum das räumlich verteilte und bewegte Abbild des Hauses als öffentlicher und sichtbarer Innenraum sozialer und intimer (Ver)Handlungen. Diese betonte Extrovertiertheit der montenegrinischen Kultur um 1900 führt fast zwangsläufig zu einem außerordentlichen Foto, das es gleichfalls zum Postkartenmotiv schaffte: zu *Montenegrinerinnen beim Frühstück*.



(Abb. 8) Marktszene in Cetinje 1906 (*Balkan Portraits*)

(Abb. 9) Montenegrinerinnen beim Frühstück o.J.

Gerade die häufige Abbildung von Frauen in der Öffentlichkeit – selbst beim Frühstück – setzt unter der Hand die montenegrinische Öffentlichkeitskultur scharf von der muslimischen

»Harems«kultur ab, welche die Frauen hinter Mauern mit Durchblick oder hinter Schleiern versteckt. Die Sichtbarmachung der »öffentlichen Frau« in Montenegro gibt natürlich auch zu verstehen, dass, bei aller Fremdheit und Außergewöhnlichkeit des Vorgefundenen, eine europäische Kultur besucht wird. Dabei steht die Bildersprache nicht in Einklang mit der geschriebenen Reflexion und Beobachtung, die auch in den Texten der *National Geography* immer wieder darauf zurückkommt, dass es sich in Montenegro um eine durch und durch männlich zentrierte Kultur handelt.[25] Der Häufung der Abbildungen von Frauen korrespondiert ihre fast vollkommene Abwesenheit im Text. Intermedial betrachtet, gehören sie zur pittoresken Kulisse, ohne jedoch weder beschreibend repräsentiert, noch etwa in der Wiedergabe ihrer Gefühle, Gedanken, Worte präsentiert zu werden.[26]

Die vielfachen Gruppenbilder auf der Straße oder dem Markt bilden adiaphorische Räume ab, die geprägt sind von der kurzen, zufälligen und ›abgelenkten‹ Begegnung.[27] Absichtslos führt die eine Bewegung und Begegnung zur nächsten, die Körper, die sich momentan zusammenfinden und Gruppen bilden, aber bereits wieder in Bewegung sind und einen nächsten Schritt tun, interagieren ›auf Zeit‹, bevor sie wieder woanders sind. Die Fotografien, die solche adiaphorischen Räume festgehalten haben, ordnen sich derart dem Adiaphorischen unter: Sie zementieren die Bewegungen nicht, die Körper entfernen sich aus dem Zentrum des Bildes oder entschwinden teilweise aus dem Rahmen;[28] sie werden nicht frontal erfasst, sondern in Interaktion. Diese Absichtslosigkeit eines grundsätzlich empathischen Blick- und Interaktionsraums führt sehr leicht zur Konstruktion von utopischen Räumen, die zeitenthoben als der Zusammenfall der Vergangenheit mit einer Zukunft erscheinen:

> Dignity... dignity and manners. Those are so important, and we are losing them so fast. [...] You have to get to know the people that you are talking that you are photographing to understand them, to understand something of their culture. And I think, that is what my father did. And that is we have to come to – to respect the religions, the ways of life of other people.[29]

»Dignity« und »spirituality« sind es auch, unter deren Vorzeichen Volkmar Wentzels gesprochene Reflexion zu einem Porträt, das sein Vater in Cetinje von zwei jungen Frauen machte, stehen. Die jungen Frauen, die so intensiv und vielleicht ein wenig befremdet in die Kamera zurückblicken, veranlassen Volkmar Wentzel in seiner ›Besprechung‹ des Fotos zu einer Beschwörung neuerlichen friedlichen Miteinanders auf dem Balkan. Die Mädchen erfahren so eine (Um)Deutung zu Friedensbotinnen; ihre Jugend wird auf eine fernere Zukunft bezogen, zu der diese speziellen Individuen samt ihren direkten Nachfahren längst gestorben sein werden. Interessanterweise hat gerade ein Foto, das so sehr die Individualität zweier junger Frauen einfängt, eine Begegnungs-Singularität über das Medium zum Ausdruck bringt, diesen Effekt, zu einer vollkommenen Entindividualisierung überzuleiten.

(Abb. 10)

Die sozialen Räume, die fotografisch eingefangen werden, sind jedoch bei weitem nicht immer adiaphorisch, sondern tragen »eine Botschaft«, eine Kritik oder Verklärung des Sozialen. Auf der Schwelle von Adiaphoron, Intertextualität und Kritik stehen Josef Bubeničeks Bebilderungen der sprichwörtlichen »montenegrinischen Männlichkeit«, der Schablone, die in Montenegro nur Helden wachsen lässt. Seine Fotografien von kleinen Ansammlungen von mehr oder minder ärmlich gekleideten und notdürftig bewaffneten Männern[30] sind als implizite Kritk und als empathisches Zurückholen in eine ›reale Gegenwart‹ der Flut an Soldaten- und Krieger-

25 Repräsentativ ist Moses, George Higgins: Greece and Montenegro. In: National Geography (1913), p. 287: »These Montenegrins are a race of warriors, and for years they have sat about in the coffee-houses bemoaning their lot. ›What a life for a man!‹ they have said. ›Thirty years without a war; nothing for a man to do.‹«

26 Eine Frage, die sich am Rande ergibt, ist das Sehen-Wollen der Fotograf/innen. Cruger Coffin bildet sehr viele Frauen ab, vielleicht nicht zuletzt deshalb, da sie sich als dort reisende Frau als ein Kuriosum und Exotikum empfindet. Sie zeichnet mit den Fotografien, obwohl sie auch nicht weiter als über die Beschreibung von Äußerlichkeiten und tradierten Rollen auf die Montenegrinerinnen eingeht, deutlich Räume der Empathie.

27 Cf. dazu Reber, Ursula/Ries, Marc: Adiaphorische Räume. In: http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/UReber_MRies1.pdf v. 28.03.2003.

28 Zu verweisen ist dabei besonders auf die Fotografien von Marian Cruger Coffin, die sich selbst aus den Fotos stark herausnimmt und eine Tendenz zur ›Dokumentation‹ zeigt. Die äußert sich v.a. in den gehäuften Rückenansichten, in denen sie von hinten kulturell aufgeladene Szenen, wie den Gang einer festlich geschmückten Braut zur Trauung, einfängt. Cf. Coffin 1908, p. 325.

29 Text zum Foto *Holy Man in Sarajevo, Bosnia, Hercegovina, 1906* in: Balkan Portraits.

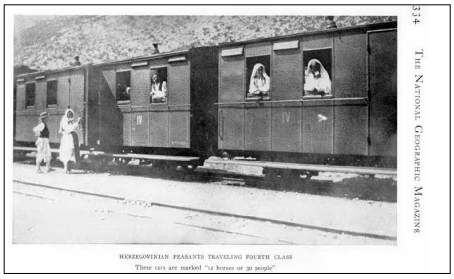
30 Eine ähnliche Fotografie findet sich von Fritz Wentzel in Balkan Portraits. Hugo Grothe hingegen stellt uniformierte montenegrinische und nichtuniformierte Malßorenkämpfer im montenegrinischen Heer einander gegenüber. Letztere und die Fotos der Interaktion zwischen beiden Gruppen arbeiten dem Bild vom Montenegriner als nomadischem und Partisanen-Kämpfer zu, v.a. in seiner negativen Prägung, wie es von Spiridon Gopčević festgeschrieben wurde. Cf. Gopčević, Spiridon: Der Krieg Montenegros gegen die Pforte im Jahre 1876. Mit einer Kartenbeilage, Schlachtpläne enthaltend. Wien: Seidel & Sohn 1877 sowie Reber, Ursula: Das »andere Bosnien«: Montenegro als strategischer Schauplatz (Manus.).

31 Coffin 1908, p. 334.

bildern an die Seite zu stellen. Die an Fürst und später König Nikola ausgerichtete Ikonografie des montenegrinischen Kriegers in prachtvoller Tracht wird hier in einer konterkarierenden sozialen und wirtschaftlichen Realität zurückverortet.

Auch die Serie von Mustern montenegrinischer Männlichkeit, die Marian Cruger Coffin darbietet und dabei das Augenmerk v.a. auf die Selbstrepräsentation des Balkanbewohners, untertitelt mit *Beaus*, *A Montenegrin Dandy*, und *A Montenegrin official*, richtet, ist eher von Empathie als von Kritik geprägt. Ihre Kritik als Reisende in der (frauenfeindlichen) Heterotopie der Moderne wird erst anhand einer der wenigen Modernitätsdarstellungen explizit, wo Bild und Text kollidieren: Das Foto zeigt eine technisierte Moderne (Eisenbahn), während die Bildlegende die »Errungenschaften« dieser Moderne in Zweifel zieht und einen kapitalistisch gespaltenen Land/Stadt-Drift aufzeigt: »Hercegovinian Peasants Traveling Fourth Class. Detail: ›These cars are marked '12 horses or 30 people'‹.«[31]

Bewegungsbilder können als potenzierte Version der sozial konnotierten Gruppenbilder angesehen werden. Die Bewegung der Körper tritt an sich in den Vordergrund; es wird deutlich, dass nicht nur der Körper des Reisenden und Fotografen Raum erschließt, sondern dass dies auch die Einwohner tun. Fotos wie die dargestellten überschreiten diese Grundfunktion, indem sie die »Motive« selbst als Reisende darstellen und das Reisemittel thematisieren. Das Königspaar in der Kutsche schafft einen anderen, nostalgischen Herrschafts-Raum als der Zug, in dem explizit 30 Menschen an Stelle von 12 Pferden vierter Klasse reisen können. Modernere Fortbewegungsmittel als die eigenen Füße oder der Esel/das Pferd werden stets im Zusammenhang mit dem Fürsten und seinen Ministern abgebildet. Wie sehr dabei die Bewegungsapparaturen der Moderne zu Machtsymbolen umfunktioniert werden, zeigt besonders anschaulich die *King-Nikola-Footage*, die auf *http://www.njegos.org* von *The Njegos Network* zur Verfügung gestellt wird, und die den König beim ständigen Umsteigen vom Auto auf das Pferd in die Kutsche zeigt. Die körperliche Fortbewegung spielt dabei gegenüber der Inszenierung von Körper, Technik und Macht eine vollkommen nebensächliche Rolle.



(Abb. 11)

Schlussbetrachtung

32 Untersuchungen zu diesem Phänomen mit Hilfe von de Certeau, Deleuze et al. sind bereits Legion. Ihr Wert und ihre Beweiskraft divergieren; dass die Reise mit dem Cyberspace jedoch fruchtbar zusammengeführt werden kann, ist klar. *Pars pro toto* sei verwiesen auf: Verhoeff, Nanna: Self-Reflections: Virtual Travel in Emerging Media (1900-2000). Preliminary draft for MiT4 (2005). In: http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/verhoeff.pdf

Anhand der intermedialen Reisen von Montenegro-Imagines und *images* kann also gezeigt werden, dass die Armaturen der Macht, mit denen in Form von Glasplatten und Fotoapparaten die Reisenden des frühen 20. Jahrhunderts bewaffnet unterwegs waren, aus einem Kontext der zivilisatorischen Überlegenheit und der dokumentarischen und piktorialen Kodierung einer visuellen Sprache in die mehr spielerische und fast transmediale Umgebung der Virtualität/des Internet überführt werden.[32] Nicht nur die bildlichen Wiedergänger – die wiederbelebten fotografierten Personen, die identifizierten Landschaften, die rekonstruierten Gesellschaftsräume und die Wissensmetaphern »pittoresk«, »Helden«, »Krieger«, »schwarze Berge« etc. –, auch die dem rasanten Alterungsprozess unterworfenen Medien selbst, Fonograf, Fotografie, Erzählung, Zeitschrift und Buch werden in der Internet-Inszenierung in eine ihrerseits neue Landschaft überführt, die Zeiten und Orte, Blickweisen und Reise verschränkt, auseinander ableitet und Verwandtschaften herstellt, wo keine sind. Das Internet gebärdet sich so mit Erfolg nicht nur als Alternativ- oder heterotopische Landschaft, in der Medien zu Interfaces umgewertet und -funktioniert werden, sondern auch als Genealogiengenerator, der heterogene Techniken des Reisens, Blickens, sowie der Medien-, Landschafts- und Mensch/Geist-Begegnung in verwandtschaftliche Beziehungen setzt.

Dr.phil.cand. Ursula Reber (1972), Studium der Klassischen Philologie, Germanistik, Philosophie, Religionswissenschaft und Indologie an der Philipps-Universität-Marburg. Dissertation *Bildverschleifungen. Zu einer Theorie der Metamorphose*, eingereicht im Dezember 2005 an der Univ. Wien. Seit 2000 Mitarbeiterin der wissenschaftlichen Internet-Plattform *Kakanien revisited* für Mittel-Ost- und Südosteuropa-Studien; seit 2003 Fellow am Wirth Inst. an der University of Alberta, Edmonton; seit 2004 Mitarbeiterin des Forschungsprojekts *Zentren und Peripherien in Österreich-Ungarn, 1867-1918*.
Forschungsinteressen: Literaturtheorie, Romantik, Postcolonial Studies, Cultural Studies, Bildwissenschaften, Interetextualität, Phantastik, Raumphilosophie.
Kontakt: usha.reber@kakanien.ac.at