

Erstveröffentlichung

Im 19. Jahrhundert herrscht das Phänomen vor, dass eine Fotografie als vollwertiges Substrat einer Realität bzw. des Originals gewertet wird, d.h. dass die Präsenz des Abgelichteten als absolut gesetzt wird. Die Fotografie stellt dabei eine Verzahnung verschiedener Zeitebenen dar: Das gleich vergangene Seiende wird für das gleich Zukünftige festgehalten, der Moment der Belichtung ist besonders in diesem Sinne (in einem zeitlich verstandenen) ein transitorischer mit allen Anzeichen der Präsenz. Dieser scheinbaren Paradoxie gesellt sich noch ein nicht unwesentlicher, die Idee der tatsächlichen Wiedergabe eines Originals relativierender Aspekt hinzu, der bis heute aktuell geblieben ist: Die Geschichte der Fotografie ist vom Anbeginn her *auch* eine Geschichte der Manipulation, Adobes »Photoshop« ohne dessen diffizile Mittel, aber mit derselben Ausrichtung und vergleichsweise ähnlich effizienten Auswirkungen.

Die Fotografie entstand unter den durch das Panorama und die Camera obscura mitbedingten kulturgeschichtlichen Voraussetzungen und Erwartungshaltungen, sie wurde für lange Zeit zum Reproduktionsmedium von Wirklichkeit schlechthin. Hinzu treten unterschiedlichste geistige wie materielle Entwicklungsprozesse. In der Suche nach einer möglichst perfekten Wiedergabe von Realität gelang es, eine solche zumindest zu suggerieren. Während das Dispositiv des Panoramas in unserer Wahrnehmung Zweidimensionales in Dreidimensionales verwandelt, übersetzt die Fotografie, nach den zentralperspektivischen Prinzipien der Camera Obscura, Raum in die Fläche des Bildes.

Es entsteht der »kartografische Blick« (Buci-Glucksmann), der vielfach einsetzbar ist, sowohl für eine Perzeption des Subjekts, als auch für repräsentative wie militärische Belange, für die scheinbar mögliche »Bewahrung« des Moments wie für die analytische Wahrnehmung, insgesamt also immer wieder – neben den Aspekten der Liebhaberei, der Kunst und technischen Innovation (wobei sämtliche genannten Bereiche ihre Schnittflächen und Kreuzungspunkte aufweisen) – für Einordnung an und für sich.

Die renommierte (und angesichts ihrer Beiträge wie Verdienste viel zu unbekannt) Zeitschrift *Fotogeschichte* hat in zwei Heften (H. 81 vom September 2001 und H. 83 vom März 2002) den Versuch unternommen, im Rahmen eines »Schwerpunktes« und nachdem in den letzten 20 Jahren bereits zahlreiche wesentliche Aufsätze aus diesem Themenbereich erschienen waren, sich der nationalen Vergangenheit des Mediums anzunehmen und dabei primär die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg in den Mittelpunkt zu rücken.

Wenn Mitteleuropaforschung Sinn machen soll, so wird dieser wohl auch in einer verstärkten Kontextualisierung zu begründen sein, in einer Öffnung der allzu fachspezifischen Blickwinkel. Während die Historiker schon seit längerem sich um eine kluge wie nützliche Einbindung der Fotografie und ihrer Geschichte bemühen, ermangelt etwa den Nationalphilologien (aus nachvollziehbaren Gründen und sieht man von vereinzelt kulturwissenschaftlichen Ansätzen ab) zumeist das Bedürfnis, sich in diese Richtung zu engagieren, so sehr dies fruchtbringend wäre.

Eine also mögliche Motivation, diese Lücke als fruchtbares Neuland attraktiv zu machen, ist jedoch nicht oberstes Ziel der *Fotogeschichte*. Und das ist auch gut so. Zum einen gab es in dieser Heftreihe bereits mehrere Aufsätze mit einschlägiger Thematik (cf. <http://foto.chemie.unibas.ch/~rundbrief/bib-fg00.htm#index>), zum anderen zogen die Verfasser/innen angesichts des mit zwei Heften beschränkten Platzes sinnvolle Grenzen und trachteten danach, statt einer überbordenden Präsentation aller potenziellen Themen einerseits dem eigentlichen Themengebiet treu zu bleiben, andererseits die notwendige Breite anzudeuten.

Etwas verwirren mag, dass das zweite Heft (Nr. 83) die historisch früher gelagerten Themen behandelt, doch bereits in Nr. 81 erklären Monika Faber und Timm Starl im *Editorial* diesen Umstand damit, dass zum einen zunächst überhaupt nur ein Heft über »Fotografie in Österreich im 19. Jahrhundert« geplant war (letztlich gab die Fülle des Materials den Ausschlag für ein zweites). Zum anderen konnte die Autorenschaft einiger Daguerrotypien geklärt bzw. in Frage gestellt und mussten insgesamt zusätzliche Recherchen unternommen werden.

Erfreulich an diesem Themenschwerpunkt ist, dass soweit als möglich die Balance zwischen grundsätzlichen Beiträgen, exemplarischen Einzelstudien und Aufsätzen zu Grundbedingungen und Rezeption gehalten wird.

Bereits in Heft 81 stellt sich mit dem Beitrag von Christoph Hoffmann (*Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890*; Heft 81) die für ambitionierte Unternehmungen dieser Art notwendige theoretische Unterfütterung der Leser ein, wenn er, entlang der Untersuchungen von Jansen, Mach, Kühne und Exner wesentliche wissenschaftliche Anstrengungen des 19. Jahrhunderts zur Wahrnehmung und Anwendbarkeit des neuen Mediums im Sinne der Forschungsambitionen (Fotografie als »Retina des Gelehrten«) darstellt.

Während in den Beiträgen von Monika Faber und Timm Starl (*»Wäre die Zeit Null«. Daguerreotypie in Wien 1839 bis 1841*; Heft 83) die Frühgeschichte des Mediums für Wien bündig aufgeschlüsselt, sogar eine detaillierte Auflistung der Protagonisten der Daguerreotypie in dieser Zeit beigefügt wird, stellt Astrid Lechner (*»Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen«. Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914*; Heft 81) die Phase der Popularisierung der Fotografie dar und spürt u.a. anhand der verschiedenen Ausstellungen und technologischen Entwicklungen dieser wesentlichen kulturellen Bewegung nach, der sie eine Zusammenstellung der fotografischen Vereine und Verbände in Österreich bis 1918 folgen läßt.

Maren Gröning (*Schatten des imaginären Fotomuseums. Die Albertina und die Fotografie im 19. Jahrhundert*; Heft 81) und Monika Faber (*»... ein gutmüthiger Privat-Thor«. Die Fotografie am Chemischen Laboratorium des Polytechnicums in Wien*; Heft 83) nehmen sich in ihren Aufsätzen zweier höchst unterschiedlicher offizieller Institutionen und deren Anforderungen an. Monika Fabers genauer Beitrag spielt u.a. auch die Rivalitäten und Eifersüchteleien, den Konflikt der Reformer mit den doch eher beharrenden Kräften auf erhellende Weise durch. Und während am Polytechnicum, dessen Rolle bei der Einführung der Fotografie in Österreich eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, das Experiment, die unterschiedlichen Stile wie deren Anforderungen und die technische Entwicklung im Vordergrund standen, suchte die Albertina nach immer feineren Methoden der Faksimilierung, um der Idee vom perfekten Abbild entsprechen zu können. Es ging ihr, teilweise noch aus dem Geiste der Aufklärung heraus und jedenfalls auftragsgemäß, um die »Verfügbarkeit einer überdurchschnittlichen Fülle und Vielfalt von stilkritischen Vergleichsmöglichkeiten«. Gröning zeigt anhand der Reproduktionstechniken ausnehmend gut die wechselseitigen Bedingungen, denen die Albertina genügen musste.

Eva Simmler (*Vom Monument zum Moment. Zu einigen Fotografien und anderen Artefakten der Eröffnungsfest der Erzherzog Carl-Denkmal in Wien am 22. Mai 1860*; Heft 83) nimmt sich an einem einschlägigen Beispiel der Bedingungen an, die politischer Wille und eine mitunter überaus willige »Komplizenschaft« mit den Herrschenden für die Gestaltung der Bilder, für die Herrichtung eines ordnungsgemäßen Eindrucks hatten. Dass dabei Repräsentation, die Konstruktion von zu Erinnerung und Herrschaftssicherung bedient werden, wird ausgezeichnet extrapoliert.

In gewisser Weise widmet sich auch der längste Beitrag (Michael Ponstingl: *»Der Soldat benötigt sowohl Pläne als auch Karten«. Fotografische Einsätze im k.(u.)k. Militärgeographischen Institut*; Heft 81 u. 83) der Konstruktion von Herrschaft und deren Erhalt: der Autor spannt seinen Bogen gleich über beide Hefte und weist auf der Basis des offensichtlich sehr genau recherchierten Materials detailliert aus, wie eng die Verbindungen zwischen der fotografischen Entwicklung und den militärischen Forderungen nach Genauigkeit, Ordnung und Verfügbarkeit der topografischen Bedingungen verknüpft waren.

Unbedingt sind auch die zahlreichen ausgezeichneten Reproduktionen zu erwähnen, die den Heften, neben dem übersichtlichen Layout (und den Beiträgen, natürlich), einen hohen Grad an Anschaulichkeit sichern. Dass die (teilweise sehr kritischen und genauen) Rezensionen am Ende der jeweiligen Hefte das Gefühl vermitteln, zumindest ansatzweise einen sehr brauchbaren Überblick zur aktuellen Diskussion im Bereich der Fotografie erhalten zu haben, rundet das Unterfangen vortrefflich ab.