

Erzherzog Johann und die Fotografie

Gottfried BIEDERMANN

Auch wenn der „steirische Prinz“ nicht viel mit Fotografie zu tun zu haben scheint, kann man den Themenbereich „Erzherzog Johann und die Kammermaler“ in einem übergeordneten Kontext betrachten und dabei ein wenig in die allgemeine Kulturgeschichte hinausblicken. Bekanntlich hat sich die Fotografie gerade in den Jahrzehnten zwischen 1839 und 1859, also in den letzten beiden Lebensjahrzehnten des Erzherzogs, in technischer wie ästhetischer Hinsicht zu einer ernstzunehmenden Kunstgattung entwickelt, die nach heftigem Streit über Bewertungs- und Rechtsfragen im späteren 19. Jahrhundert ihre öffentliche Anerkennung erfuhr. Manche wundern sich heute darüber, dass über solche Fragen, die man als essentiell für die Kunstgeschichte betrachten kann, so kontroversiell diskutiert wurde. Die für einige unmittelbar Beteiligte zunächst eher bedrohliche, für andere aber förderliche Konkurrenzsituation, die auf dem Gebiet der Malerei (Aquarell, Zeichnung und Druckgrafik) einerseits und der Fotografie andererseits ausgetragen wurde, hat ohne Zweifel zu neuen kreativen und innovativen Perspektiven für beide Aufgabenbereiche geführt. Es ist berechtigt anzunehmen, dass sich durch die Erfindung der Fotografie das Verhältnis der Künstler zur *Wirklichkeit* verändert hat und sich durch die nunmehr optisch-physikalisch-mechanisch darstellbare Außenwelt die Wahrnehmung geändert hat. Die Fragen nach der wirklichkeitsgetreuen Abbildung einerseits und darüber hinausgehend die scheinbar grenzenlose Möglichkeit der künstlerischen Phantasie andererseits wurden in dem sowohl wissenschaftlich wie publizistisch ausgetragenen Konflikt neu formuliert. Daraus resultierte ein verschiedene wissenschaftliche Disziplinen und die bildende Kunst befruchtender Paradigmenwechsel, der noch für das 20. Jahrhundert von Bedeutung geworden ist.

Man kann beobachten, dass sich Maler und Fotografen in der Entwicklungsphase um die Mitte des 19. Jahrhunderts gleichermaßen herausgefordert fühlten. Leider wissen wir überhaupt nicht, ob sich Erzherzog Johann, der gerade technische Erfindungen und Neuerungen gefördert hat und sich ihnen gegenüber immer aufgeschlossen zeigte, über Fotografie in irgendeiner Art und Weise geäußert und wie positiv er die neuen Tendenzen und Möglichkeiten eingeschätzt hat. In den großteils noch einer kritischen und kommentierten Edition harrenden Tagebüchern scheint es jedenfalls keinerlei Notiz über irgendetwas, was mit Fotografie zu tun hat, zu geben. Da die ersten Jahrzehnte der fotografischen Entwicklung die neuen Möglichkeiten vorerst nur umrisshaft erahnen ließen, könnte man eher auf eine abwartende oder zunächst skeptische Haltung schließen. Der Erzherzog hatte bekanntlich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts eine kleine Gruppe von „Kammermalern“ beauftragt, eine themenbezogene landeskundliche Bestandsaufnahme in Angriff zu nehmen, die aber nicht nur als *Familienalbum* gedacht war.¹ Dass diese im späteren 19. Jahrhundert nicht mehr den geforderten Kriterien entsprechen sollte, kann aus dem Blickwinkel der wissenschaftlichen Dokumentation bewiesen werden. Im Jahre 1859 – im Todesjahr des Erzherzogs – war die Bedeutung des neuen Mediums Fotografie freilich noch nicht im vollen Umfang abschätzbar. Man sprach damals von einem *Kind*, das noch nicht einmal in den Schuhen stecke und kaum über die technischen

Eigenschaften einer Camera obscura hinausgehe.² Erst die optischen und chemischen Entdeckungen erlaubten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fotografische Serien, die man für umfangreiche Dokumentationen und drucktechnisch geeignetere Publikationsmöglichkeiten verwenden konnte. In dem Augenblick, als Fotografen ohne größeren Zeitaufwand und technischen Ballast zu den Objekten der Natur und Kunst hingehen und nach getaner Arbeit im Atelier die Entwicklung der Fotos vornehmen konnten, war der „ökonomische Vorsprung“ der Maler gegenüber den Fotografen geringer. Im Bereich der Farbwiedergabe hatten die Künstler allerdings noch bis in das späte 19. Jahrhundert die Nase vorn. Solange man keine fotografisch befriedigende Farbwiedergabe erreichte, blieben nur handkolorierte SW-Fotos, Farb lithografien oder eben *en plein air*-gemalte Originale als Alternativen. Maler und Fotografen befanden sich in einem Wettstreit, in dem allerdings nicht nur pragmatische Fragen eine Rolle spielten, sondern auch ästhetische. Der Streit ging unter anderem auch um die Frage, wer die größeren Illusionen erzeugen bzw. wer die Wirklichkeit *echter* abbilden könne. Die Fotografen drängten in der Folge die Künstler in andere Aufgabengebiete. Wer mit den Vertretern des neuen Mediums um die Frage objektiver Naturwiedergabe streiten wollte, wurde bald eines Besseren belehrt. Die Avantgardisten unter den Künstlern nutzten die Situation auf ihre Art und Weise, für sie war die Fotografie keine Konkurrenz, sondern ein Hilfsmittel kreativer Gestaltungsmöglichkeit im formalen wie ästhetischen Sinn. Die mimetisch-nachahmende Abbildung der wahrgenommenen Außenwelt blieb nach wie vor die Aufgabe der strengen Naturalisten und eben auch der Fotografen. Mit den Impressionisten in Frankreich hat sich die Malerei neuerlich auf einen Höhenflug begeben und sich mit Hilfe der Phantasie und Imagination dagegen gewehrt, die äußere Welt nur abzubilden; sie schufen sich hingegen ihre eigene Welt, in freier Natur oder im eigenen Garten.

Prinzipiell betrachtet hat sich die Wiedergabe der realen Welt durch die neu erfundene Fotografie radikal geändert. (Man muss allerdings betonen, dass bereits im Laufe der frühen Neuzeit eine radikale Änderung in der Wahrnehmung der menschlichen Umwelt durch empirische Naturbeobachtungen festzustellen ist.) Die Fotografen einerseits, welche zunächst noch nicht die künstlerisch-gestaltende Fotografie, die erst später selbst zum kreativen Medium wurde, sondern die Erfassung der Realität als ihr eigentliches Ziel ansahen, und die Anhänger der naturalistischen Malerei andererseits, traten naturgemäß in eine Art Wettstreit, den die Fotografen mit ihren sich permanent weiter entwickelnden Apparaten und chemischen Hilfsmitteln teilweise gewinnen sollten. Die optische Linse des Fotoapparats stellte sich ohne Frage als untrüglicheres Hilfsmittel heraus, als es das menschliche Auge sein konnte. Die Maler der avantgardistischen Richtungen entgingen insofern dem Dilemma, indem sie versuchten, die von ihnen wahrgenommene Umwelt gleichsam in



Abb. 1: Friedrich Vogel: Fotoporträt Erzherzog Johanns, 1849 (StLA).

einmaligen Akten ihrer scheinbar unbegrenzter Phantasie und Imaginationskraft neu zu erschaffen. So sieht man am Beispiel der Fotografie, dass sich von neuem die Frage von Phantasie und Mimesis neu entzündete – im Grunde freilich ein seit der Antike virulentes und wiederkehrendes Thema künstlerischer Auseinandersetzung.

Das Porträtfoto des 77jährigen Erzherzogs, 1859 aufgenommen vom wenig bekannten Fotografen Friedrich Vogel in Frankfurt am Main, nimmt formal auf herkömmliche Profilbildnisse Bezug und ist ein gutes Beispiel für das neue Medium, das zumeist in ungeschöner, manchmal jedoch gekünstelter Position seine Objekte abbildet (Abb. 1). Es ist aus keiner Quelle zu erfahren, ob Erzherzog Johann andere Fotografen persönlich gekannt, auch nicht, ob er den einen oder anderen in Graz tätigen Daguerreotypisten kennengelernt hat. Unbestreitbar zeigt sich die Leistungsfähigkeit des neuen Mediums auch in der Steiermark bereits vor der Mitte der 1840er Jahre, und sie ist beweisbar, wenn man einige Aufnahmen der Brüder Rospini, wie etwa eine von der Ruine Gösting (Stmk. Landesarchiv), betrachtet.³ Hauptaufgabengebiet der Fotografen war freilich lange Zeit die Porträtfotografie, und so hat es, nicht überraschend, bereits in den 1870er Jahren am kaiserlichen Hof in Wien „Hoffotografen“ gegeben, deren Aufgabe die „Gesellschaftsfotografie“ war, von der manche einigermaßen gut leben konnten.⁴ Es gibt Karikaturen, welche die dadurch arbeitslos gewordenen Porträtmaler in verzweifelter Haltung darstellen. Neue Aufgabenstellungen und -gebiete für die Fotografen haben sich erst nach und nach ergeben, woran die Zielsetzungen diverser wissenschaftlicher Disziplinen einen wesentlichen Anteil hatten. Nicht nur die wissenschaftlichen Aktivitäten des steirischen Landesarchäologen Carl Haas (1825–1880) öffneten neue Interessensfelder und gaben wohl auch Anstöße.⁵ Bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Wien die k. k. Zentralkommission zur Erhaltung historischer Denkmäler der Monarchie gegründet und damit erste Schritte zur Installierung staatlicher Denkmalpflege gesetzt. In der Steiermark (auch in Kärnten) kann man in dieser Zeit ein zunehmendes historisches Bewusstsein feststellen, das hierzulande vom Historischen Verein einerseits und vom Joanneum, der von Erzherzog Johann schon 1811 begründeten Institution, ausging. Haas hat, wie es allenthalben noch üblich war (und fast jeder gute Archäologe betätigte sich als flotter Zeichner, lange bevor er eine Kamera besaß), viele wertvolle topografische Zeichnungen angefertigt. Die mit dem Zeichenstift aufgenommenen Ortsbilder dieser Jahre atmen durchaus noch einen romantischen und stimmungsvollen Geist. A la longue aber erwies sich wohl die zeichnerische Wiedergabe als kein adäquates Mittel mehr für die objektive wissenschaftliche Dokumentation historisch wertvoller Objekte. Eine noch konsequentere Arbeitsweise kann man etwa bei den einschlägigen Aktionen des Konservators Johann Graus feststellen.⁶ In der Kaiserstadt Wien bahnte sich eine in mehrfacher Hinsicht folgenreiche Konsequenzen nach sich ziehende, interessante Entwicklung an. Hier installierte nämlich die Staatsdruckerei unter Alois Auer schon kurz nach 1850 eine fotografische Arbeitsgruppe, die sich zum Ziele setzte, billigere Reproduktionen nach der Natur (quasi als preiswerter Ersatz für *gemalte Landschaften*) sowie Mikrofotografien herzustellen – beides Aufgaben, die letztlich der Wissenschaft hilfreich waren.⁷ Die Fotografie wurde natürlich auch in den Dienst publizistischer Werbung gestellt und war so in der Lage, bereits auf der Londoner Weltausstellung von 1851 einen Eindruck von der schönen Kaiserstadt Wien zu liefern.

Den Intentionen der Fotografen und Künstler, die nicht nur in ihren verschiedenen Techniken tätig waren und sowohl ähnliche wie unterschiedliche Ziele verfolgten, nachzuspüren und sich gerade auch aus der landesspezifischen Situation der Steiermark heraus konkrete Fragen zu stellen, bringt letzten Endes auch einige neue Einblicke. Vor allem muss man sich

noch einmal fragen, worin denn in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Aufgabe einer regionalen Dokumentation der sogenannten steirischen „Kammermaler“ bestand und worin deren besondere Leistung eigentlich liegt. Im Besonderen ist dabei von Interesse, wie man diese Aufgaben bewältigte. Matthäus Loder (1781–1828) und Thomas Ender (1791–1875) sind zwei Exponenten dieser *Vedutisten* und erfüllten in zweifellos individueller Arbeitsweise die an sie gestellten Anforderungen einer Wiedergabe der Wirklichkeit ohne allzu stark verstellende, romantisierende Übertreibungen. Es ist durchaus richtig, wenn gesagt wird: „... Loders eigentlicher Auftrag ging doch mehr zur Fortsetzung der dokumentarischen Bestandsaufnahme des Landes“.⁸ Dessen wundervolle Aquarelle der 1820er Jahre nähern sich in erstaunlichem Maße dem Blick kaum überbietbarer und damals ohnehin nicht übertroffener realistischer Naturwiedergabe; der Künstler sah natürlich die Wirklichkeit mit *subjektivem Auge* und belebte seine Landschaften absichtlich mit (zumeist am Bildrand stehenden) Staffagefiguren, offensichtlich wohl auch deshalb, um damit ein wenig persönliche *Stimmung* zu erzeugen, was dem Erzherzog wahrscheinlich besser gefiel als eine neutral-nüchterne Dokumentation. Die spezielle künstlerische Note, gepaart mit der Fähigkeit der Umsetzung des erzherzoglichen Wunsches im Sinne der individuellen landeskundlichen Bestandsaufnahme ist erkennbar. Es ist daher zu bezweifeln, ob der besondere Wunsch des Auftraggebers durch monochrome Fotografien jemals hätte erfüllt werden können. Selbst wenn manche Aquarelle wirken sollten wie Fotografien, sie waren nie als objektive Dokumente und Abbilder der wirklichen Welt zu verstehen, sondern sind Ausdruck der individuellen Weltsicht. Selbst leicht kolorierte Fotoabzüge konnten nie den auratischen Glanz eines originalen, *manu proprio* mit Aquarellfarben bemalten Blattes erreichen. Vergleichbar wäre hier prinzipiell die vom Münchener Fotografen Eduard Hanfstaengl nach 1870 hergestellte Trachtenserie.⁹

Thomas Ender wiederum, der gewissermaßen der logische Nachfolger des früh verstorbenen Loder geworden war, gab steirische Landschaften in ähnlich stimmungsvoller Manier wieder (vgl. Schloss Stainz, Aquarell, 1841). Aber auch Ender zog später seine persönlichen Konsequenzen und entging jedweder Kunst-Diskussion, indem er keine genauen Abbilder der Natur mehr schuf, sondern kleine Visionen, die mit der Wirklichkeit kaum mehr etwas zu tun haben. Man kann die Annahme vertreten, dass der Malstil des Naturalismus mit der mimetischen Abbildung der Natur und des Menschen durch den rasanten fotografischen Fortschritt letzten Endes zum Sterben verurteilt war. Auch Rudolf von Alt, dessen Vater „Kammermaler“ war, ist mit Erzherzog Johann bekannt gewesen und hat 1830 ein Aquarell von dessen Haus in Gastein angefertigt, warum aber gerade diese Arbeit unvollendet geblieben ist, konnte nicht geklärt werden; vielleicht war dieses Blatt auch nur als Vorstudie zu einem Ölgemälde gedacht.¹⁰ Loder war erst 1828 gestorben, und ein Platz R. Alts als Kammermaler an dessen Stelle wäre denkbar gewesen. Warum nicht Alt sondern Ender die Stelle bekam, ist nicht geklärt, man könnte dafür sowohl persönliche wie künstlerische Gründe annehmen.

Der berühmte österreichische Maler Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) stand in seinen fortgeschrittenen Schaffensjahren genau am Scheideweg des oben beschriebenen Paradigmenwechsels der Kunstentwicklung und wäre fast daran gescheitert. Die Landschaftsfotografie erreichte bekanntlich bereits in den späten 1850er/frühen 1860er Jahren einen erstaunlichen Höhepunkt und überholte die Malerei punkto mimetischer Wiedergabe der Natur und Außenwelt. Vor allem kompromittierte sie die Landschaftsmalerei in ihrer Detailgenauigkeit und Tiefenperspektive, denn so weit wie eine gut entwickelte fotografische Optik konnte kein noch so scharf sehendes Künstlerauge blicken. Allerdings es haperte an der Farbwiedergabequalität der Fotografie, und so hatten die Maler in dieser Hinsicht doch wieder einen beträcht-

lichen Vorsprung. Der manchmal anzutreffende Vorwurf, dass jeder naturalistische Maler nichts anderes als ein zweiter Daguerre sei, weil er nur sklavisches Abbild schaffe, ging dennoch ins Leere. Waldmüller ging der Frage, was wirklichkeitsgetreue Wiedergabe sein soll, dadurch aus dem Weg, indem er den Terminus von der „Wahrheit der Kunst“ in der Natur selbst gesucht und vertreten hat, was wiederum nicht mit der Wirklichkeit an sich, genauer: mit der objektivierbaren Erscheinungsweise der wahrgenommenen Außenwelt, verwechselt werden darf, zumal jene auch eine weit höhere (moralische) Instanz darstelle.¹¹ Der Fotograf ist der objektivierbaren Wirklichkeit mit seinem „Kameraauge“ zweifellos näher, auch wenn er den Imponderabilien der technischen Ausarbeitung, zunächst der optischen Verzerrung, des chemischen Umsetzungsprozesses und dadurch der Verfälschung der Farben wenig Korrektive entgegenzusetzen kann. Die rein (vor allem der Wissenschaft, dann der Kunst) dienende Funktion der Fotografie hatte im Grunde auch der romantisch eingestellte Charles Baudelaire (1821–1867) in seiner berühmt gewordenen Salonkritik von 1859 gemeint und dadurch eine lebhaft diskutierte Frage des phantasielosen Realismus in der Kunst sowie auch darüber, ob Fotografie denn auch Kunst sein könne, angestoßen.¹² Fotografie solle Zeichenhilfe sein – so formulierte es der große französische Architekt und Bauhistoriker Eugène Viollet-le-Duc ungefähr zur selben Zeit. Aus kunsthistorischer Sicht erscheint es immer wieder wichtig, auf ähnliche Phänomene in anderen Ländern hinzuweisen, beispielsweise auf die französische Kunstentwicklung, wo um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Konnex mit der Fotografie Fragen der *Natureproduktion* in der vorimpressionistischen französischen Malerschule von Barbizon, genauer im Umkreis von J.-B.-Camille Corot (1796–1875), virulent geworden waren.¹³ Von manchen Malern dieser Gruppe wurde die Fotografie als Hilfsmittel einer Art von Naturrekonstruktion im Atelier verwendet.

Wieder zurück in die Steiermark, in der sich m. E. ein wenig von dem widerspiegelt, was sich in der größeren Welt abspielte. Der auf die erzherzoglich-joanneischen Kammermaler folgenden Generation gehörte Carl Reichert (1836–1918) an, ein Freund des Grazer Biedermeiermalers Josef Kuwasseg, und markiert auf dem Weg der Dokumentation von steirischen Kunstdenkmälern eine weitere wichtige Station, blieb aber – irgendwie doch anachronistisch – zumeist ebenso im biedermeierlichen Stimmungsgenre gefangen. Seine Zeichnungen, die den Abbruch großer Teile der ehemaligen kaiserlich-erzherzoglichen Burg in Graz dokumentieren sollen, sind zwar nicht Ersatz für gute fotografische Aufnahmen, erfüllen aber wenigstens partiell die neuen wissenschaftlichen Ansprüche der Denkmälerinventarisierung im Rahmen des wachsenden wissenschaftlichen Bewusstseins. Reicherts zahlreiche Tonlithografien und Stahlstiche scheinen den Übergang in eine neue Ära wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe der historischen Denkmäler anzudeuten. In dem Augenblick (um 1855), als sich die Fotografie zu einem unentbehrlichen Instrument der Dokumentation zu entwickeln begann, konzentrierte sich Reichert auf die Illustration und topografische Erfassung steirischer Landschaften. In diesem Rahmen sind zwei Hauptwerke Carl Reicherts vorzustellen, einerseits die sog. „Bürger-Suite“ (entstanden 1855/60), und andererseits das 1853/54 im Auftrag der Erzherzogin Sophie entstandene „Burgalbum“.¹⁴ Etwas früher schon, nämlich um 1840, hat das Brüderpaar Carl und Andreas Rospini von der Bürgergasse aus die Grazer „Stadtkrone“ fotografiert und damit eindrucksvoll unter Beweis gestellt, was die neue Technik schon zu leisten imstande war.¹⁵ Als der Teilabbruch der Grazer Burg bevorstand, hatte man auch schon in Graz grundsätzlich zwei verschiedene Möglichkeiten der Dokumentation. – Fotograf oder Maler – Rospini oder Reichert? Fotografie oder Aquarell? Zwei Alternativen – zwei Welten! Bekanntlich wollte man sich den Luxus der Erhaltung der ehem. erzherzoglichen Burg in Graz und

ihrer so großen Dachflächen nicht mehr leisten, und so veranlasste man eben den Teilabbruch, mit dem allerdings nicht steirische sondern hauptsächlich Wiener Behörden befasst waren.¹⁶ Es gibt sowohl Aquarelle von Reichert und Kuwasseg als auch weniger *geschönte*, mit hübschen Staffagefiguren versehene Fotos kurz vor den Abbrucharbeiten. Durch die zuständigen Wiener Instanzen hätte jedoch auch eine genauere *offizielle* fotografische Erfassung des Baubestandes erfolgen können. Die Grazer Situation ist durchaus mit der von Wien vergleichbar, wo der Abbruch der Basteien und Burgtore ebenfalls kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts vonstatten ging. Immerhin aber wurden diese Aktivitäten durch eine Serie von professionellen Fotografien begleitet, die heute noch eine genaue wissenschaftliche Rekonstruktion ermöglichen.¹⁷ Zwar sind auch einige Aquarelle des Grazer Biedermeierkünstlers Kuwasseg erhalten, von exakter Dokumentation der aufgenommenen Denkmäler kann diesbezüglich nicht gesprochen werden – in so manchen Details (z. B. Perspektive) ist der genannte Künstler ungenauer, wenn auch vielleicht stimmungsvoller als Reichert (Abb. 2).



Abb. 2: Carl Reichert, Graz, Burg: ehem. Prunkstiege vor dem Abbruch, 1854 (StLA).

Reichert wurde später gewissermaßen ein „tragisches Opfer“ des fotografischen Fortschritts, der diesen und so manch anderen Vedutisten die existenzielle Basis raubte oder bestenfalls in ein anderes Betätigungsfeld (Genremalerei) verdrängte. Die kleine Geschichte der österreichischen Fotografie zeigt, dass nach der Mitte des 19. Jahrhunderts sog. Stadtpanoramen ein wichtiges Thema und Aufgabengebiet waren; sie zeigen die städtische Architektur meist menschenleer oder allenfalls in faszinierender Nüchternheit. Auf der anderen Seite beschäftigte man immer noch zahlreiche Künstler, und in der 1878 erschienenen Serie lithografischer Illustrationen „Einst und Jetzt“, die in J. A. Janisch' „Topographisch-statistisches

Lexicon von Steiermark“ Eingang fanden, ist auf dem Sektor der Dokumentation die herkömmliche, altbewährte Methode vorherrschend. Die Kritik an dieser Art der freien Dokumentation wurde freilich lauter, beispielsweise wurde bei den leicht kolorierten Fotografien der in den frühen 1850er Jahren entstandenen Wiener „Bastei-Dokumentation“ die Verminderung der dokumentarischen Qualität bemängelt. Der höhere Dokumentationswert wurde verständlicherweise letztlich der monochromen Fotografie zugestanden. Parallel nebeneinander hat es allerdings verschiedene technische Mischformen gegeben, etwa geätzte und kolorierte Daguerreotypen oder Lithografien nach Daguerreotypen.



Abb. 3: Rudolf von Alt, Graz, Landhaus, Stiegenaufgang, 1890 (UMJ/NG).

Ein interessantes künstlerisches Phänomen sind die im Auftrag Kaiser Ferdinands (eines Onkels Erzherzog Johanns) um 1830/40 entstandenen „Guckkastenbilder“ Rudolfs und seines Vaters Jakob von Alt.¹⁸ Im Vorfeld der Erfindung der Fotografie entstand hier eine Ansichtenfolge, die den Höhepunkt künstlerischer Präzision in der Erfassung der Natur und städtischer Umwelt bedeutet. Dreizehn unter 66 Aquarellen der „Bilder aus den Alpen der Österreichischen Monarchie“ sind übrigens der Steiermark und Erzherzog Johann gewidmet. Viele Details sind hier so realistisch erfasst und vom Betrachter erfassbar gemacht, wie es bei vielen Fotos aus den Anfangsjahren der Fotografie aufgrund technischer Mängel gar nicht möglich war. Rudolf von Alt (1812–1905) konnte sich aber nicht nur durch seine Präzision behaupten, sondern vollzog später eine Umstellung seines künstlerischen Sehverhaltens, indem er vermied, seine Bilder auch nur annähernd *fotähnlich* zu gestalten, im Gegenteil die Malfläche manchmal in geradezu *pixelartiger* Manier auflöste. Alt suchte offensichtlich bewusst einen neuen Zugang zur gegenständlichen Wirklichkeit und war – wie man in der Literatur

manchmal lesen kann – absolut kein *Impressionist wider Willen*. Was den Guckkasten (eine Art *Heimkino* mit einschiebbaren Originalen; ein Fernseher bzw. eine Videowand vorindustrieller Zeit) betrifft, so diente er schließlich aufgrund völlig neuer technischer Geräte endgültig aus. Alt jedenfalls hat sich der Konkurrenz mit der Fotografie gar nicht gestellt, denn solange seine Kunst von Auftraggebern geschätzt und gut bezahlt wurde, hat er in geradezu selbstverständlicher Weise auf sein eigenes fotografisches Auge und auf dessen untrügliche optische Qualitäten vertraut. Betrachtet man Alts Werke aus den 1870er, aber auch aus späteren Jahren, so faszinieren einige durch den „Fernblick“ aus der Vogelperspektive, aber stärker noch solche durch ihren „Nahblick“. Im Jahre 1870 erhielt er vom Ministerium für Kunst den Auftrag, eine Serie der besten Kunstdenkmäler der Monarchie zu aquarellieren, Graz ist mit dem zuerst entstandenen Mausoleum, dann mit dem 1890 fertig gestellten Landhaushof dabei. Rudolf von Alts Kunst scheint übrigens innerhalb der europäischen Kunstszenen ein anachronistisches Phänomen zu sein, das sich nicht nur in den neuen Strömungen sondern auch gegen die weitaus billigere Fotografie standhaft behaupten konnte, wohl nicht nur deshalb, weil er die sogar kleinsten Details in unübertreffbarer Detailgenauigkeit zu sehen und wiederzugeben verstand. Im letzten Lebensjahrzehnt wird Alt zu einem bedeutenden österreichischen Impressionisten, der sich seine eigene Natur schafft, für den die Wirklichkeit keine Rolle mehr spielte, der vielmehr als Vertreter der Avantgarde und als Lehrmeister Gustav Klimts bezeichnet werden kann. Alt hatte ohne Zweifel aber auch einen fotografischen Blick, wenn man sich das im Jahre 1855 entstandene Aquarell des Pacher-Altars in St. Wolfgang ansieht, denn jedes Detail ist hier aus einer kameraähnlichen Betrachterdistanz ziemlich genau zu erkennen.¹⁹ Gerade die Bildgattung *Interieur* hat Alt in den 1850er Jahren gerne aufgegriffen, mit Präzision und Relieftiefe gestaltet, so dass man glauben konnte, er übertrüffe die Qualität jeder Fotografie bei weitem. Es war auszuschließen, dass diese höchste Aquarellkunst durch die Fotografie jemals erreicht werden konnte.

Das mit 1890 datierte Aquarell des Grazer Landhauses von Rudolf Alt zeigt einige charakteristische Merkmale, die auf etwa gleichzeitigen Fotos in dieser Art nicht vorkommen (Abb. 3). Zum unmittelbaren Vergleich mit Rudolf von Alt bieten sich aus steirischem Blickwinkel insbesondere Aufnahmen der Stadt Graz von Leopold Bude (1840–1907) aus den 1880/90er Jahren an.²⁰ Im Grunde hat dieser renommierte, wenn auch bereits einer anderen Generation angehörende Fotograf dieselben Motive aufgenommen, die Künstler wie R. v. Alt gemalt haben, und Budes Stadtveduten wie Porträts oder Interieurs haben trotz dokumentarischer Genauigkeit eben auch die Qualität kunstvoller Stilleben. Prestige und erzielbarer Preis im einen wie im anderen Metier können jedoch nicht miteinander verglichen werden. Allerdings: die mehrteiligen *Leporellos* Budes (etwa der von Schloss Bertholdstein in der Oststeiermark, um 1880; Abb. 4) mit eingeklebten Albuminfotos sind von pittoreskem, geradezu *makartischem* Reiz und sind auch einer höheren Preiskategorie zuzurechnen. Generell hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die formal-ästhetische Einstellung im Sinne des *Historismus* geändert, der ein besonderes Augenmerk auf die historischen Vorbilder gelegt hat, wobei aber zunächst die Bewertung barocker Kunstwerke (des sog. *Zopfstils*) negativ ausfiel und erst die 1880er Jahre diesbezüglich eine Korrektur erreichten. Also musste vieles von dem, was R. v. Alt noch begeistert zu Papier brachte (darunter sehr viele barocke Denkmäler, z. B. das *Luweg* in Graz; Admont, Bibliothek) irgendwo sogar anachronistisch erscheinen. Der Blick vieler Fotografen, auch derjenige L. Budes, war hingegen stärker auf die Dokumentation des Bestandes gerichtet als auf den formal-ästhetischen Wert der Denkmäler. Die Früchte des neu



Abb. 4: Leopold Bude, Leporello Schloss Bertoldstein, Blauer Salon, um 1880 (Privatbesitz).

erwarteten historischen und wissenschaftlichen Interesses erntete auch Bude, der verschiedene Monumente in Graz für die hiesige Stadtverwaltung fotografisch festhalten sollte – ein wichtiger Auftrag. Viele pittoreske Motive eigneten sich besonders für die Wiedergabe auf Foto-Postkarten, die wohl auch für Touristen und Sammler gedacht waren. So scharf und ästhetisch die fotografierten Objekte auch sein mochten, den künstlerischen Glanz von Aquarellen konnten sie nie erreichen, und Rudolf von Alt blieb deshalb bis zu seinem Lebensende der unerreichbare Meister in der Erfassung jedes noch so kleinen Details, ohne sich dem immer wieder und bis heute geäußerten Vorwurf der ungezügelter künstlerischen Freiheit aussetzen zu müssen. Sein Auge hat gegen jede Optik einer Kamera den Sieg davon getragen, aber dort wo es sich um besondere architektonische Besonderheiten handelt (Graz, *Luegg*; Zeughaus; Landhaus), da zeigen der Aquarellist Alt und der Fotograf Bude zumindest ähnliches Interesse und machen aus manchem Objekten ein je selbstständiges *Architekturporträt*.

*

Gegen die anerkannten Vorzüge der fotografischen Wiedergabe im Bereich der Rekonstruktion und Dokumentation anzukämpfen, machte keinen Sinn, und der Siegeszug war in diesem Bereich nicht mehr aufzuhalten; ja die Fotografie erwies sich als besonderer Segen wissenschaftlicher Arbeit. Aber dennoch bleibt die *Reserve* der Maler verständlich. Manche verzweifelten förmlich und vergruben sich in einen eigenartigen, mit der Technik konkurrierenden Malstil – andere befreiten sich aus der Umklammerung und schufen originelle, innovative Bildvisionen. Bekanntlich bot die Fotografie bereits auf der ersten Weltausstellung 1851 in London und dann schließlich 1873 in Wien interessante Spektren neuer Möglichkeiten und

wurde unverzichtbarer Teil des permanent voranschreitenden technologischen Fortschritts, an dem lange vorher schon Erzherzog Johann unter freilich anderen Aspekten regen Anteil genommen hatte. Wohl aufgrund des hohen Alters hat er die globale Schau in London nicht persönlich verfolgt, sonst hätte er vielleicht doch noch neue Anregungen in die Steiermark mitgenommen. Sicher hätte er die Fotografie als Medium der wissenschaftlichen Dokumentation tatkräftig gefördert. Man kann sich sogar virtuell vorstellen, dass solche „Kammerfotografen“ die legendären „Kammermaler“ von einst vor allem durch den Dokumentationswert ihrer Lichtbilder übertroffen hätten. Freilich scheint andererseits sicher, dass der Erzherzog vor allem den Stimmungswert und farbigen Reiz künstlerischer Originalwerke geschätzt und darin trotz aller Aufgeschlossenheit gegenüber technischen Erfindungen seine doch auch romantische Grundeinstellung zum Ausdruck gebracht hat. Mit anderen Worten könnte man sagen: Er hat die Wirklichkeit des technischen Fortschritts zur Kenntnis genommen und diesen gefördert, aber mindestens ebenso sehr hat er offensichtlich das Wahre in der Kunst und die beflügelnde Phantasie geschätzt und sich damit nicht nur als Künstlerfreund sondern auch als Freund der zeitgenössischen Kunst ausgewiesen. Man muss es ja nicht gerade so krass ausdrücken wie der berühmte Kunstschriftsteller John Ruskin, der 1870 in seinen Oxforder Vorlesungen Folgendes bemerkt: Die Fotografie könne keinen einzigen Wert oder Nutzen der Schönen Künste entbehren und damit das Skizzieren überflüssig machen – Fotografien „... sind nicht wahr, obwohl sie den Anschein der Wahrheit tragen“.²¹

¹ Wilfried SKREINER, Erzherzog Johann und die bildende Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Steiermark. In: Othmar PICKL (Hg.), Festschrift zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages (= Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 33, Graz 1982), 101ff.

² Timm STARL/Otto HOCHREITER, Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 2 (Bad Ischl 1983), 85.

³ Armgard SCHIFFER/Ernst M. FÜRBOCK (Hgg.), Geheimnisvolles Licht-Bild, Anfänge der Photographie in der Steiermark, Katalog der Ausstellung (Graz 1979), Abb. 1.

⁴ Jasmin HASELSTEINER, Zur steirischen Fotografie. Von den Anfängen bis in die sechziger Jahre, Kunstgeschichte Steiermark, Forschungsberichte (1/2002).

⁵ Walter BRUNNER, Obersteirischer Bilderbogen. Orts- und Landschaftszeichnungen von Carl Haas (1825–1880) (= VStLA 21, Eibiswald 1997).

⁶ Gottfried BIEDERMANN, Monsignore Dr. theol. h. c. Johann Graus (1836–1921): Theologe – Kunsthistoriker – Denkmalpfleger – Fotograf. In: *Studia Historica Slovenica* 3/4 (2007), 529ff.

⁷ Monika FABER/Maren GRÖNING, Stadtpanoramen – Fotografien der k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1950–1860, Albertina (Wien 2005), 22.

⁸ Walter KOSCHATZKY, Erzherzog Johann – Die Kammermaler, Galerie Hassfurther (Wien 1996), 17; Elisabeth SCHÖGGL-ERNST, Vom Nutzen der Kunst. Erzherzog Johanns Kunstverständnis am Beispiel der Kammermaler. In: Josef RIEGLER (Hg.), Erzherzog Johann – Mensch und Mythos (= VStLA 37, Graz 2009), 201ff. Hannes LAMBAUER, Erzherzog Johann – sein Leben in den Bergen, Ausstellungskatalog Bad Aussee 1982.

⁹ Ulrich POHLMANN/Johann Georg von HOHENZOLLERN, Eine neue Kunst? – Eine andere Natur! – Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung (München 2004).

¹⁰ Walter KOSCHATZKY, Rudolf von Alt (Wien–Köln–Weimar 2001), 141, Abb. 29.

¹¹ Günther HOLLER-SCHUSTER, Waldmüller und das Fotografische. In: Agnes HUSSLEIN-ARCO/Sabine GRABNER (Hgg.), Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865, Ausstellungskatalog (Wien 2009), 19ff.

¹² Wolfgang KEMP/Hubertus v. AMELUNGEN, *Theorie der Fotografie 1839–1995*, Bd. 1 (München 2006), 109ff.

¹³ POHLMANN/HOHENZOLLERN (wie Anm. 9), Abb. auf S. 46.

¹⁴ Ruth BINDER, *Carl Reichert (1836–1918) – Gemälde und Grafiken*, Katalog der Ausstellung in der Neuen Galerie am LM Joanneum (Graz 1982).

¹⁵ Maren GRÖNING/Monika FABER, *Inkunabeln einer neuen Zeit – Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1839–1850*, Katalog der Fotosammlung der Albertina (Wien 2006), 118ff.

¹⁶ Kurt WOISETSCHLÄGER, *Ein kunstgeschichtlicher Rundgang durch die Grazer Burg*. In: *Die Grazer Burg*, hg. von der Stmk. Landesregierung (Graz o. J.), 89ff.

¹⁷ Siehe FABER/GRÖNING, *Stadtpanoramen* (wie Anm. 7), Abb. 70ff.

¹⁸ Klaus Albrecht SCHRÖDER/Marie Luise STERNATH (Hgg.), *Jakob und Rudolf von Alt – Im Auftrag des Kaisers*, Katalog der Ausstellung in der Albertina (Wien 2010).

¹⁹ KOSCHATZKY, *Erzherzog Johann* (wie Anm. 8), Abb. auf S. 213.

²⁰ Armgard SCHIFFER-EKHART/Barbara SCHAUKAL, *Graz zur Gründerzeit – Leopold, Bude, k. k. Hof-Fotograf* (Graz 1993).

²¹ KEMP/AMELUNGEN (wie Anm. 12), 153.