

## **Das Archiv der Stadt György Klösz fotografiert Budapest**

Der ungarisch-amerikanische Historiker John Lukacs beginnt sein Buch *Budapest 1900. A Historical Portrait of a City and Its Culture* mit einer Beschreibung der Beisetzung des berühmten Malers Mihály Munkácsy.<sup>1</sup> Dieses Ereignis des Jahres 1900 soll dem Autor die Möglichkeit geben, die »Atmosphäre« der Stadt erfassen zu können. Der Tod des spätromantisch-realistischen Malers wird zum bemerkenswerten Sinnbild für die etwas verspätete Vehemenz des Modernisierungsprozesses in der ungarischen Hauptstadt.

Der Titel des ersten Kapitels lautet »Colors, Words, Sounds«: Lukacs will also das zeitlich und räumlich fern liegende Budapest um 1900 mit Hilfe von Farben, Wörtern und Tönen imaginieren, d. h. es seinem vornehmlich amerikanischen Publikum zugänglich, erfahrbar machen, re-präsentieren. Die einleitende Begriffstria verspricht nicht nur ein ausführliches Panorama des damaligen Kunstlebens (Malerei, Literatur, Musik), sondern eine sinnlich-unmittelbare Erfahrung der historischen Zeit und des historischen Ortes. Im Weiteren möchte ich die Aufmerksamkeit weniger auf die ursprüngliche Absicht des »kulturhistorischen Essays« (etwa das sich rasch entwickelnde Budapest als einen ernst zu nehmenden kulturellen Konkurrenten der Wiener Moderne aufzuzeigen)<sup>2</sup> als auf seine historiographische Methodik lenken. Lukacs' plastische Darstellungen beruhen auf schriftlichen, vorwiegend auf literarischen Quellen; die drei Leitbegriffe dieser Herangehensweise (Farbe, Wort, Ton) geben zuweilen medienhistorisch ganz genau an, was die Fotografien aus dieser Zeit *nicht* leisten konnten.

---

<sup>1</sup> Lukacs 1988, 3f.

<sup>2</sup> Dies erwähnt Lukacs selbst in einem Porträtgespräch, s. unter [http://ondemand.video.axelero.hu/mte/portrek/051024\\_lukacs\\_portre\\_szeles.wmv](http://ondemand.video.axelero.hu/mte/portrek/051024_lukacs_portre_szeles.wmv) (2.10.2010, in ungarischer Sprache).

Um 1900 galt die Fotografie keinesfalls als Kuriosität: Budapest wurde, wie auch andere Großstädte der Welt, eifrig fotografiert; die Herstellung, die »Poetik« dieser Bilder war freilich bei weitem nicht so selbstverständlich, wie es dem heutigen Betrachter, der etwa die spärlichen Illustrationen im Buch von John Lukacs anschaut, erscheinen mag. Die Fragen, wie solche Fotografien zustande kamen und was sie repräsentieren können, möchte ich im Folgenden am Beispiel des Fotografen György Klösz stellen.

Klösz, Budapests wohl bekanntester Fotograf, ist 1844 in Darmstadt geboren; er kam um 1866–67 mit zwei älteren Kollegen, die er in Wien kennen gelernt hatte, nach Pest und fing seine Karriere als Fotograf an. Er erwies sich als fleißiger Handwerker und agiler Unternehmer: Das Atelier in der Pester Innenstadt, das er bald allein betrieb, wurde immer größer und erfolgreicher; neben dem Hauptprofil Porträtfotografien handelte Klösz mit Fototechnik und -zubehör, übernahm immer größere Freiluft-Aufträge, arbeitete als Verleger und Drucker. Als er 1913 starb, hinterließ er seinem Sohn eine prosperierende Druckerei, die vorwiegend Plakate, Etiketten, Zeichnungen, Kalender und Ähnliches produzierte.

Wann und warum der junge Porträtfotograf Klösz seine ersten Freiluft-Fotografien aufnahm, ist schwer zu rekonstruieren. Ein wichtiger Impuls war allerdings 1873 die Wiener Weltausstellung; hier wurde, dem Wunsch des Generaldirektors Wilhelm Freiherr von Schwarz-Senborn folgend, das ganze Ausstellungsgelände planmäßig fotografisch dokumentiert.<sup>3</sup> Klösz nahm als Mitglied der frisch gegründeten »Wiener Photographen Association« an diesen Arbeiten teil (Abb. 1+2). Die Wiener Weltausstellung war für Klösz nicht nur eine wichtige berufliche Erfahrung und die Begründung seines Rufes als Fotograf: Die Medaille, die er in Wien für seine Leistung erhalten hat, erscheint ab 1873 – später ergänzt durch weitere Auszeichnungen – auf allen Versoseiten neben dem Namen György Klösz.

Die groß angelegte Arbeit in Wien deutet auch einen Funktionswandel oder zumindest eine Tendenz betreffend der Anwendung der Fotografie an. Auf der Weltausstellung, die deutlich in der seit

---

<sup>3</sup> Vgl. Fellner-Feldhaus/Krasny/Felber 2004.

dem 18. Jh. florierenden Tradition der Panoramabilder und Dioramen steht, bestand die Rolle des Fotografen nicht mehr oder zumindest nicht mehr ausschließlich darin, an dem Spektakel teilzunehmen und sein handwerkliches Können zu demonstrieren, um das Publikum zu beeindrucken; seine Aufgabe lag nun vielmehr in der Dokumentation, deren Ziel das möglichst getreue, genaue Festhalten der Ereignisse war – eine Art Inventar, dessen Elemente ein Archiv bereichern oder ein künftiges Archiv bilden sollen. Ein bedeutender Teil von Klösz' Stadtfotografien ab den 70er Jahren wurde in der Tat von Archiven, Museen oder privaten Sammlungen in Auftrag gegeben. So wird Klösz etwa 1895 beauftragt, das Tabán, also die Budaer Seite der Stadt Budapest zwischen Gellért- und Burgberg, fotografisch festzuhalten – ein Viertel, dessen kleinstädtische Architektur und Atmosphäre durch den Bau der beiden neuen Donau-Brücken endgültig zu verschwinden drohte. Der Initiator dieses Unternehmens war László Toldy, Sohn des Literaturhistorikers Ferenc Toldy, zu dieser Zeit »főlevéltárnok« (Hauptarchivar), d. h. Generaldirektor des Budapester Stadtarchivs, der den Rat der Stadt in diesen Jahren mehrmals erfolgreich um finanzielle Unterstützung bat, um das durch die großen Bauprojekte sich verändernde, d. h. das »alte« sowie das »neue« Budapest fotografisch festhalten zu lassen.<sup>4</sup>

Die an dieser Stelle dringend auftauchende Frage, inwiefern die (Stadt-)Fotografie die schon existierenden Praktiken und Institutionen des Archivierens umstrukturierte, muss ich hier unbeantwortet lassen; darauf jedoch, inwiefern der archivalische Kontext der Produktion die Selektions- und Darstellungsstrategien der Klösz-Aufnahmen, d. h. was und wie auf den Bildern zu sehen ist, mitbestimmt, kann kurz eingegangen werden.

Die Stadtfotografien bilden, so banal es auch klingen mag, meistens möglichst gut erkennbar, getreu, genau einen gut definierbaren Abschnitt des Raums (ein Gebäude, einen Platz, eine Straße usw.) ab (der als Titel der Fotografie angegeben wird). Die Exaktheit bzw. die Klarheit und Breite der Perspektive wird von den Zeitgenossen am häufigsten gelobt; diese Kriterien fordern die sich immer weiter entwickelnde Fototechnik heraus und dienen als ungefähres Maß

---

<sup>4</sup> Kolta/Tóry 2007, 148.

für das fachmännische Können des Fotografen. Dazu kommt die Systematik der Aufnahmen, wenn etwa ganze Viertel, sämtliche Gebäude in einer Straße oder – um an Klösz' geplantes Projekt für die Pariser Weltausstellung zu erinnern – alle Schlösser Ungarns mit dem Anspruch auf Vollständigkeit festgehalten werden. Mit der von den Theoretikern der *visual culture* mit Vorliebe angewendeten, anthropologischen Terminologie könnte man behaupten, die Poetik dieser Fotografen werde vom Blick des Archivierens, des Sammelns, von einer »Philologie des Auges«<sup>5</sup> bestimmt, auch dann, wenn ein Großteil der Aufnahmen nicht unbedingt für ein konkretes Archiv gedacht, nicht von einem Archiv bestellt wurde. Werden diese Fotografien in die kunst- und kulturhistorische Tradition eingebettet, werden etwa die kompositorischen Parallelen zur Landschaftsmalerei oder eben die schon erwähnte unmittelbare Verbindung mit der Ästhetik der Panoramabilder, der Ausstellungs- und Spektakel-Charakter hervorgehoben, kann man den wesentlichen Aspekt dieser archivalischen Poetik leicht aus den Augen verlieren, wobei das medienhistorisch Spezifische der Fotografie – »eine Speichertechnik, um empfangene Bilder über Zeit und Raum hinweg zu übertragen und an einem anderen Punkt in Raum und Zeit wieder senden zu können«<sup>6</sup> – vielmehr mit den Speicher- und Kategorisierungsfunktionen des Archivs in Zusammenhang gebracht werden kann. Ähnlich problematisch ist es, wenn man, wie es in der Geschichte der Fotografie öfters anzutreffen ist, das Klösz-Oeuvre aus der Perspektive einer allgemeinen Ästhetik angeht, die den schaffenden, kreativen Künstler und seine künstlerische Leistung in den Mittelpunkt stellt; weniger, weil Klösz sich selber wahrscheinlich nie als Künstler bezeichnet hätte, sondern vielmehr, weil die Aufnahmen so aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und in einem anderen Diskurs rekontextualisiert werden, wie etwa das berühmte und in dieser Hinsicht spektakuläre Beispiel von Eugène Atget, Klösz' Zeitgenossen, dessen fotografisches Werk in vielerlei Hinsicht Ähnlichkeiten mit dem von György Klösz aufweist. Atget wurde noch zu Lebzeiten von der surrealistischen Bewegung, unter anderen von Man Ray, entdeckt; einige Aufnahmen wurden, trotz

---

<sup>5</sup> Vgl. Stiegler 2001.

<sup>6</sup> Kittler 1999, 155.

des Zögerns des alten Atget, in avantgardistischen Zeitschriften neu verlegt.<sup>7</sup> Erst auf diesem Umweg kamen Atgets Fotografien in Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie*, wo er als verkannter »Vorläufer« des Surrealismus gepriesen wird, der die Wirklichkeit »abzuschminken« begann und sich damit gegen den »exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen« wandte; die »Leere« fast aller Atget-Fotos ist für Benjamin weder eine Konsequenz der längeren Expositionszeiten, noch der kalten, systematischen Beständigkeit eines Archivs, sondern etwas Seltsam-Geheimnisvolles, eine künstlerische »Leistung«, in der »eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet« wird.<sup>8</sup>

Sicherlich nicht zufälligerweise erfuhr das Werk von György Klösz keine ähnliche »Wiederbelebung« durch die avantgardistische Bewegung; als 1979 durch das Fotoalbum *Budapest anno ...* seine Stadtfotografien einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurden,<sup>9</sup> lag der Akzent nicht auf dem Künstlerischen der Aufnahmen, sondern vielmehr auf der Faszination für die vergangene Epoche, die die Bilder dokumentieren, für die Nostalgie, die von der typologischen Gestaltung des Bandes noch unterstrichen wird. Ebenfalls aus dieser Zeit, von 1982, stammt der Entwurf des neoavantgardistischen Künstlers Miklós Erdély zu einem Fotoalbum, in dem neben den Klösz-Fotos ihre »Remake«-Versionen von denselben Orten gestanden hätten. Bei dieser Idee, erst 2001 von dem Fotografen László Lugosi Lugo verwirklicht,<sup>10</sup> (Abb. 3+4) geht es, meint Erdély, um den Akt des Vergleichs, denn »etwas kann mit sich selber verglichen werden, seitdem die perfekte Abbildung entstand: die Fotografie.«<sup>11</sup> Ungeachtet des etwas naiven Glaubens an die fotografische Abbildung zeigt sich in diesem Versuch – wie auch in den Überlegungen Walter Benjamins – eine Problematisierung des

---

<sup>7</sup> Vgl. Krase 2008, 141f.

<sup>8</sup> Benjamin 2002, 308f. In seinem späteren *Pariser Brief* gibt Benjamin zu, der »Versuch der Surrealisten, die Photographie »künstlerisch« zu bewältigen, ist fehlgeschlagen.« Vgl. Benjamin 2002, 337.

<sup>9</sup> Sivó 1979.

<sup>10</sup> Klösz/Lugosi Lugo 2001.

<sup>11</sup> Erdély 1991, 109.

medialen Zugriffs auf die Wirklichkeit, auf das Vergangene, auf die Erinnerung; eine Problematik, die in Ungarn erst in den 90ern, von den von neueren kulturwissenschaftlichen Theorien inspirierten geisteswissenschaftlichen Diskursen artikuliert wurde, die so ein erneutes Interesse am Werk von György Klösz gefunden haben.<sup>12</sup>

Der Einblick, den uns die Klösz-Fotografien gewähren, führt uns nämlich nicht direkt in das Budapester Stadtleben um 1900 hinein, sondern vielmehr in ein Archiv, wo diese Aufnahmen durchnummeriert und thematisch geordnet gesammelt werden. Dies ist jedoch nicht nur Ergebnis der archivalischen Gewalt der nachkommenden Generationen, sondern, wie ich es zu zeigen versuchte, gewissermaßen in den Aufnahmen selbst einprogrammiert.

Dieses Programm behandelt Budapest, die sich rasch entwickelnde moderne Großstadt, als einen kulturellen Raum, den man in einem Archiv festzuhalten und dort zugänglich zu machen versucht, denn »was besteht oder getan wird, ist für die Modernität in ganz prägnanter Weise ›jetzt‹«, wie Günther Figal schreibt.<sup>13</sup> Die permanente Zugänglichkeit, die zeitlose Beständigkeit des Archivs heißt auf der anderen Seite, dass die Zeit im Archiv im Figalschen Sinne »domestiziert«<sup>14</sup> wird, d. h. dass das archivierende Programm auch die Transparenz des Archivs vorschreibt; in diesem Fall wäre die Garantie für diese Transparenz die in der Fototheorie so oft problematisierte Authentizität der Fotografie, ihr Versprechen, Vergangenes gegenwärtig machen zu können. Unter diesem Aspekt wäre etwa die technische Entwicklung der Fotografie als eine fortwährende Perfektion dieser Transparenz zu beschreiben. Um 1880 haben die sog. Trockenplatten das nasse Kollodium-Verfahren teilweise ersetzt; György Klösz war einer der ersten Importeure dieses neuen Fotomaterials, das die Expositionszeit radikal verkürzte und dem Fotografen mehr Mobilität ließ. Auf den Aufnahmen ab den 80er Jahren, so beschreibt László Lugosi Lugo, der schon erwähnte Monograf von Klösz, seine Bilder: »die Straße wird belebt, die Gebäude werden in den Hintergrund gerückt, die Stadt wird inniger, da

---

<sup>12</sup> Kiss 2004.

<sup>13</sup> Figal 1996, 112.

<sup>14</sup> Ebd., 131.

der Fotoapparat so ein belebtes, ›augenblickliches‹ Stück Leben verewigt«, man sieht die Menschen in »spontanen«, »dynamischen« Szenen abgebildet.<sup>15</sup> (Abb. 5+6) 1896 gibt Klösz die mit dem nassen Verfahren aufgenommenen Fotografien aus den 70ern mit dem Titel *Bilder des alten Budapest* heraus, im Gegensatz zu den neueren, die er mit *Bilder des neuen Budapest* betitelt – die Unterscheidung zwischen ›alt‹ und ›neu‹ kann also auf die Entwicklung der Stadt (als Thema) wie auch auf die der fototechnischen Verfahren (als Methode) bezogen werden.

Die Muster, Vorläufer und Konkurrenten zu dieser Unmittelbarkeit und Vollständigkeit, auf die das archivalische Stadtfotografie-Projekt von György Klösz (und vielen anderen zeitgenössischen Fotografen) abzielte, sind wohl weniger unter den malerischen Bestrebungen der Zeit, als vielmehr unter den literarischen Versuchen der realistisch-naturalistischen Prosa und der modernen Lyrik zu suchen, obwohl Klösz sich bezüglich der Perspektive und Komposition zweifelsfrei von der damaligen Landschaftsmalerei inspirieren ließ. Es ist nicht die neue Art und Weise, sondern die Säkularisierung der Abbildung, die Exaktheit und Quantität der produzierten Bilder, die es dem technischen Medium »Fotografie« ermöglichen, eine Stadt – die dem Leser bisher vornehmlich durch umfassende Beschreibungen eines Romanciers oder durch die Impressionen eines sensiblen Flaneurs zugänglich gemacht wurde – als einen kulturellen Ort zu archivieren.

An dieser Stelle möchte ich abschließend nochmals John Lukacs' historiographischen Essay in Erinnerung rufen; das erste Kapitel mit dem Titel »Colors, Words, Sounds« lässt sich als ein Versuch interpretieren, die vergangene, historische Zeit zu evozieren, d. h. die farblosen, stummen und starren Bilder der Erinnerung wachzurufen, zu beleben, zu animieren; Lukacs' Unternehmen wird damit dem Baudelaires ähnlich, der in seinem Gedicht *Correspondances*, aus dem die drei Begriffe des Titels zitiert wurden, eine »ténébreuse et profonde unité« imaginiert, wo »les parfums, les couleurs et les sons se répondent«. Die leblose, passive Erinnerung jedoch, die sich auf der Kehrseite dieser Imagination von Lukacs abbildet, scheint als

---

<sup>15</sup> Lugosi Lugo 2002, 44.

ein Archiv von fotografischen Aufnahmen konstruiert zu sein. Demnach soll die Literatur einerseits die »toten« Bilder der Erinnerung zum Leben erwecken, andererseits – wie auch die Foto-Literatur-Forschung reichlich belegt hat<sup>16</sup> – auf die medialen Defizite der fotografischen Abbildungen hinweisen. Literatur und das fotografische Archiv bleiben also in einem gegenseitigen Verhältnis, in dem die beiden Seiten einander provozieren und sich durch die Differenzen zum jeweils anderen identifizieren lassen. Wenn also, wie Gábor Bednatics beim Nachdenken über die ungarische Großstadtlyrik des späten 19. Jhs. festgestellt hat, die moderne Großstadt um 1900 zum lesbaren »Stadt-Text« wird,<sup>17</sup> ist damit nicht nur eine hermeneutische, sondern auch eine archivierende Geste gemeint. Und wenn sich diese Lektüre, um Bednatics' Studie weiter zu folgen, »zwischen Topografie und Mythologie«, d. h. zwischen dem Erleben und Erfahren der Stadt und den tradierten kulturellen Topoi bewegt, ist dieses Modell eventuell durch das kulturelle Archiv zu ergänzen, das in reger Interaktion nicht nur mit der Topografie und der Mythologie, sondern auch mit anderen archivierenden Formen steht, genau da, wo die »Lektüre« der Stadt zumeist stattfindet.

### Literatur

Bednatics, Gábor: *Topográfia és mitológia között* [Zwischen Topographie und Mythologie]. In: Ders./ György Eisemann (Hg.): *Induló modernség – kezdődő avantgárd* [Start der Moderne – Beginn der Avantgarde]. Budapest 2006, 213–234.

Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M. 2002, 300–325.

— *Pariser Brief (2)*. *Malerei und Photographie*. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M. 2002, 329–343.

---

<sup>16</sup> S. z. B. Plumpe 1990.

<sup>17</sup> Bednatics 2006, 216.



- Erdély, Miklós: Két Budapest [Zwei Budapests]. In: Erdély, Miklós: *Művészeti írások* [Schriften zur Kunst]. Budapest 1991, 109–112.
- Fellner-Feldhaus, Manuela/Krasny, Elke/Felber, Ulrike: *Welt ausstellen. Schauplatz Wien 1873*. Wien 2004.
- Figal, Günter: Modernität. In: Figal, Günter: *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart 1996, 112–132.
- Kiss, Noémi: Fényképezés, szöveg, archiválás [Fotografie, Text, Archivierung]. Klösz György fotográfiái. In: *Alföld* 5 (2004), 75–92.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien*. Berlin 1999.
- Klösz, György/Lugosi Lugo, László: *Budapest 1900–2000*. Budapest 2001.
- Kolta, Magdolna/Tóry, Klára: *A fotográfia története* [Geschichte der Fotografie]. Budapest 2007.
- Krase, Andreas: Archiv der Blicke – Inventar der Dinge. Eugène Atget Paris. In: Adam, Hans Christian (Hg.): *Paris – Eugène Atget 1857–1927*. Köln 2000, 126–143.
- Lugosi Lugo, László: *Klösz György élete és munkássága 1844–1913* [György Klösz. Leben und Werk]. Budapest 2002.
- Lukacs, John: *Budapest 1900. A historical portrait of a city and its culture*. New York 1988, 3–5.
- Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990.
- Sivó, Mária (Hg.): *Budapest Anno ...* Budapest 1979.
- Stiegler, Bernd: *Die Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001.

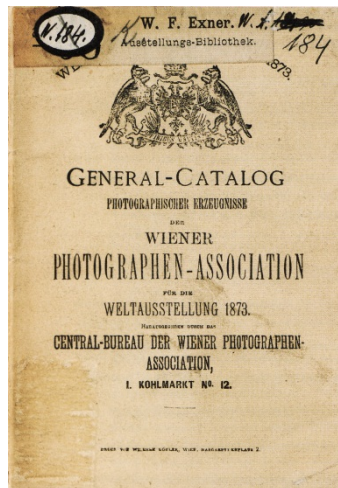
## Abbildungen

*Die »Wiener Photographen Association« und die Weltausstellung in Wien 1873*

Abb. 1: Pavillon der »Wiener Photographen Association«



Abb. 2 Gesamtkatalog der »Wiener Photographen Association«



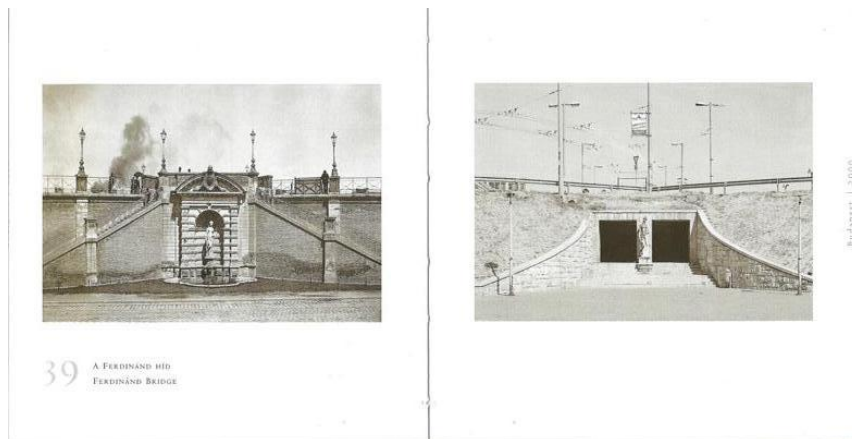
(Quelle:  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener\\_Phographen-Association](http://de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Phographen-Association))

*Budapest 1900–2000 [Album von Klösz, György und Lugosi Lugo, László]*

Abb. 3. ehem. Gebäude des Nationaltheaters



Abb. 4: Ehem. Ferdinand-Brücke



(Quelle: Eingesannt vom Album)

»Altes« und »neues« Budapest

Abb. 5: Gizella-Platz, aus der Reihe »Altes Budapest«



Abb. 6: Gizella-Platz, aus der Reihe »Neues Budapest«



(Quelle: <http://klosz.bparchiv.hu>)