



VOLKSKUNDE
— MUSEUM

FOTOGRAFIE ALS
WERKZEUG IN
DER HABSBURGER-
MONARCHIE

GE STELL T



GESTELLT

HERBERT JUSTNIK (HG.)



GE STELL T

FOTOGRAFIE ALS
WERKZEUG IN
DER HABSBURGER-
MONARCHIE

m durch permanente Neu-Einbettungen
unterschiedliche Zusammenhänge, so
sich mit ein und demselben Bild Ver-
chiedenes demonstrieren. Dadurch wurde
Bildraum geschaffen, der mit der Idee
Nationalstaaten zusammenhing. Die
Fotografen boten die Möglichkeit, sich
Vorstellung von den diversen Bevölke-
rungsgruppen zu schaffen. Diese Vorstel-
lungsbilder suggerierten zum einen durch
regionale, ethnische oder nationale Be-
zeichnungen Homogenität, zum anderen
Differenz. Je nach Interessenslage strich
das eine oder jenes stärker heraus.

Österreichische Museum für Volkskunde
ist kein «neutraler» Ausstellungsort,
sondern agierte und agiert gleichzeitig als
Institution in diesem historischen Bildraum.
Belassen daher die Fotografien wie auch
den Ausstellungsraum in «ungeschmink-
tem» Zustand, um so das Konstruierte die-
ser Handlung deutlicher hervorzukehren.

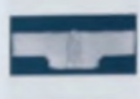
Ausstellung gestaltet erste Einblicke in
einen Themenkomplex. Der bisher wenig
verarbeitete Materialreichtum lädt zur wei-
teren Forschung, Lektüre und Auseinander-
setzung mit der historischen Fragestellung
ein, deren gesellschaftspolitische Inhalte
damit verknüpfte Problematiken bis in
die unmittelbare Gegenwart reichen.



Fotosammlung



Personen
für Typisier
Bruchteil de
Fotosammle
Volkskunde
200.000 Fo
Ausstellung
präsentiert
1896 ange





Die Vielen

Tische

Einzelne



Bilder überall



- 12 **Ausstellungsplan**
- 15 Herbert Justnik
 Vorneweg
- 23 Reinhard Blumauer
 **Die Fotosammlung des Wiener Museums für
 Volkskunde als Knotenpunkt einer typologisierenden
 Bilderproduktion zwischen 1895 und 1918**
- 31 Michael Ponstingl
 **Medienökonomische Betrachtungen zur Fotografie
 im 19. Jahrhundert**
- 51 Johannes Feichtinger / Johann Heiss
 Der Wille zum Unterschied
 Die erstaunliche Karriere des Begriffs Ethnizität
- 57 Ulrike Kammerhofer-Aggermann
 **»eine reiche Auswahl der herrlichsten Volkskostüme
 und der schönsten Menschentypen«**
 Etappen der Entstehung unseres gegenwärtigen
 Begriffs von Tracht
- 192 Kolophon

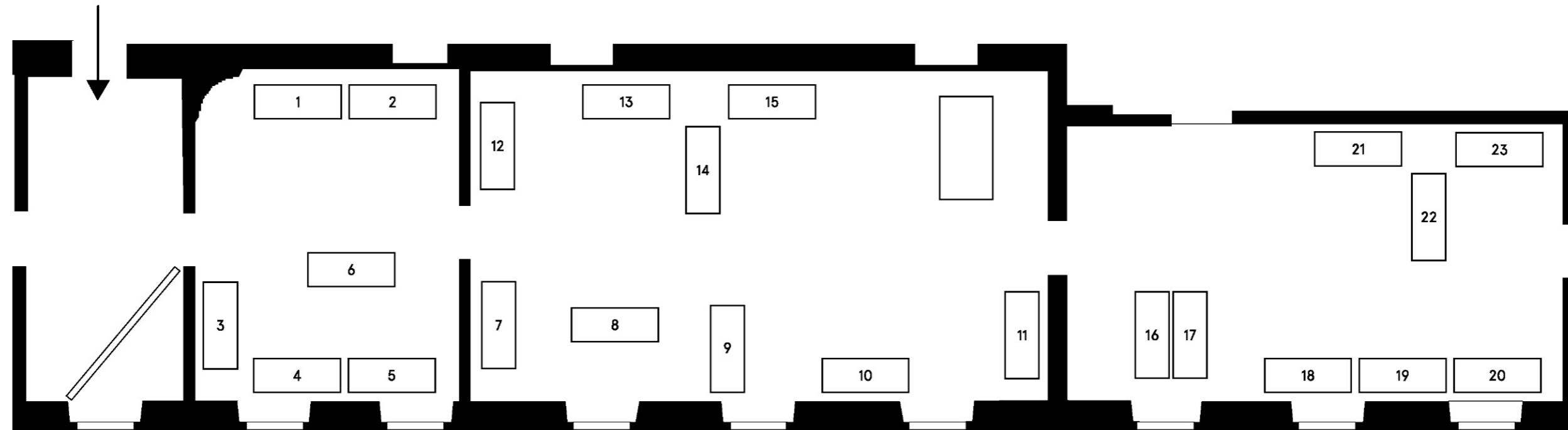
BILDTEIL**Prolog**

- 71 Fotosammlung
- 72 Recherche vor Ort
- 73 Archivierung und Präsentation

Bildkapitel

- 74 Zuschreibung
- 79 Einschränkung
- 84 Publikationsformen (1)
- 90 Verbreitung und Retusche
- 94 Publikationsformen (2)
- 100 Gestellt
- 104 Wissenschaftliches Fotografieren
- 108 Allerorts
- 115 »Oesterreichisch-ungarische National-Trachten«
- 119 Kaiserhuldigungsfestzug 1908 (1)
- 121 Kaiserhuldigungsfestzug 1908 (2)
- 126 Ein ethnografisches Dorf
- 128 Aushandeln
- 132 Tracht
- 141 Gruppen bilden
- 145 Eine Gruppe (1)
- 148 Eine Gruppe (2)
- 150 Festhalten und Mitnehmen
- 154 Umschlagplatz Fotosammlung
- 158 Sammeln
- 162 Hantieren
- 168 Zeigen
- 171 Anthropometrie
- 175 Bücher
- 179 Postkarten
- 182 Sammelbilder

- 186 Verzeichnis der Bilder



Raum I

Prolog

- 1 Zuschreibung
- 2 Einschränkung

Betriebssystem

- 3 Publikationsformen (1)
- 4 Verbreitung und Retusche
- 5 Publikationsformen (2)
- 6 Gestellt/Wissenschaftliches Fotografieren

Raum II

Die Vielen

- 7 Allerorts
- 8 »Oesterreichisch-ungarische National-Trachten«/
Kaiserhuldigungsfestzug 1908
- 9 Kaiserhuldigungsfestzug und
Ethnografisches Dorf
- 10 Aushandeln

Desiderata

- 11 Desiderata

Tracht

- 12 Tracht

Einzelne

- 13 Gruppen bilden
- 14 Eine Gruppe
- 15 Festhalten und
Mitnehmen

Raum III

Wissenschaft

- 16 Umschlagplatz Fotosammlung
- 17 Sammeln
- 18 Hantieren
- 19 Zeigen
- 20 Anthropometrie

Bilder überall

- 21 Bücher
- 22 Postkarten
- 23 Sammelbilder

Die Nummerierungen in der Ausstellung weichen von denjenigen im Katalog ab.

Vorneweg

– Herbert Justnik –

Dieser Katalog erscheint als Nachschrift zur Ausstellung *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie*, die vom 29. April bis 30. November 2014 im Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien gezeigt wurde.

»Bildermultiversum«

Gibt es heute noch Plätze, die nicht in Fotografien dokumentiert sind? Ich habe nur wenige Orte gesehen und doch Bilder von so vielen im Kopf. War ich schon jemals am Rande der Milchstraße? Vermutlich bin ich schon mal dran vorbeigeflogen. Science-Fiction. Oder war das wo anders? Vielleicht finde ich mein Bild der Milchstraße auf den Aufnahmen des Hubble-Weltraumteleskops? Oder stammt es komplett aus der Retorte? War ich schon in einer Wohnung auf der Mariahilfer Straße Nummer fünf? Nicht, dass ich mich erinnern könnte, von dort habe ich nicht einmal ein Bild. Aber es ist wahrscheinlicher, dass ich eine Fotografie davon sehen werde, als dass ich jemals dorthin komme – und wenn ich sie auf der Homepage eines Immobilienmaklers entdecke. Und gestern im Bus, das Foto auf dem Smartphone-Display eines jungen Mannes. Ein Zimmer, war da nicht noch eine Person drauf? Diese Fotografie (ist das überhaupt noch eine Fotografie? – oder nur ein Algorithmus, der ein Bild erzeugt) werde ich wahrscheinlich nie wieder sehen, aber er war wohl dort, als er die Aufnahme machte. Kann es ohne Kopfweh gehen, sich vorzustellen, wie viele Aufnahmen jemals gemacht wurden, gerade gemacht werden? Anfang 2013 luden User_innen angeblich täglich 350 Millionen Bilder auf Facebook hoch. – Das klingt banal, aber es frappt dennoch: Fotografien zeigen Orte. Sie sind aber nicht an diese gebunden, zirkulieren unabhängig von ihnen und schaffen so eigene Vorstellungswelten.

Vorstellung

Die Fotografie fand von Anfang an große Resonanz in zahllosen wissenschaftlichen Disziplinen. Unausgesetzt bemühte man sich, die Anwendungsmöglichkeiten der neuen Bildtechnologie wieder und wieder auszuloten, so auch in der sich Ende des 19. Jahrhunderts etablierenden Volkskunde. Eines der zentralen Themen stellten typisierende Menschendarstellungen, Fotografien von sogenannten »Volkstypen«, dar. Dieses Motiv existierte in anderen Techniken wie der Malerei oder Keramik schon länger und stand weit über

die Grenzen der Habsburgermonarchie hinaus in Gebrauch. Dieses Bildgenre wurde unter anderem dazu eingesetzt, um »Volkgruppen« zu definieren und von anderen zu unterscheiden und abzugrenzen. Aber was genau sind Fotografien von »Volkstypen«? Wer hat solche Bilder produziert und gesammelt, wie und in welchen Zusammenhängen ging die Verbreitung vor sich? Welche »Tatsachen« ließen sich damit festschreiben, und welche Bedeutung kommt den Bildern für Identitäts- und Nationalitätskonstruktionen zu? Wie sehr formen sie bis heute unsere kollektiven Geschichtserzählungen? Diesen Fragen ging die Ausstellung nach. Die Ausgangsbasis bildete die umfangreiche Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde, rund 20.000 Fotografien lassen sich dem Themenspektrum der »Volkstypen« zuordnen. Gesammelt seit der Gründung des Museums, stammen diese mehrheitlich aus Zentral- und Osteuropa. Die Schau bot erstmals einen Einblick in den vielfältigen Bestand und präsentierte Exponate, die im Raum der Habsburgermonarchie zwischen den 1870er-Jahren und dem Ende des Ersten Weltkriegs entstanden sind. Das Phänomen der »Volkstypen«-Darstellungen hängt mit dem Aufkommen nationalistischer Strömungen im Europa des 18. Jahrhunderts zusammen. Aber erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts machten die fotografischen Reproduktionstechniken so gewaltige Fortschritte, die es erlauben, Bilder massenhaft herzustellen und in Umlauf zu setzen. »Volkstypen«-Darstellungen konnte man unter anderem im Kunsthandel in der Form von Sammelbildern erwerben; gefertigt von kommerziell agierenden Fotografen, zielten diese Fotografien hauptsächlich auf Touristen als Käufer, fanden jedoch auch bei einschlägig interessierten Sammlern, die oft selbst auch Aufnahmen herstellten, Anklang. Des Weiteren zirkulierten typisierende Menschenbilder als Diapositive in Lichtbildervorträgen, als Abbildungen in Sachbüchern, in wissenschaftlichen Publikationen, in Zeitungen, Zeitschriften und nicht zuletzt in wissenschaftlichen Sammlungen. Diese Fotografien interpretierte man jedoch nicht als individuelle Porträts,

wie es in anderen Zusammenhängen – etwa im Kreis der Familie – üblich war, sondern begriff sie typisierend, also verallgemeinernd, repräsentativ für eine Region, für eine bestimmte Zeit, für eine bestimmte Form. Die Bedeutung der Bilder verschob sich zudem durch permanente Neu-Einbettungen in unterschiedliche Zusammenhänge; so ließ sich mit ein und demselben Bild Verschiedenes demonstrieren. Dadurch wurde ein Bildraum geschaffen, der mit der Idee der Nationalstaaten zusammenhing: Diese Fotografien boten die Möglichkeit, sich eine Vorstellung von den diversen Bevölkerungsgruppen zu schaffen. Diese Vorstellungsbilder suggerierten zum einen durch regionale, ethnische oder nationale Bezeichnungen Homogenität, zum anderen Differenz. Je nach Interessenlage strich man dieses oder jenes stärker heraus. Das Österreichische Museum für Volkskunde ist kein »neutraler« Ausstellungsort, sondern agierte und agiert gleichzeitig als Institution in diesem historischen Bildraum. Wir beließen daher die Fotografien wie auch den Ausstellungsraum in »ungeschminktem« Zustand, um so das Konstruierte dieses Handelns deutlicher hervorzukehren. Die Ausstellung gestattete erste Einblicke in diesen Themenkomplex. Der bisher wenig bearbeitete Materialbestand lädt zur weiteren Forschung, Lektüre und Auseinandersetzung mit der historischen Fragestellung ein, deren gesellschaftspolitische Inhalte und damit verknüpfte Problematiken bis in unsere unmittelbare Gegenwart reichen.

Der Abschnitt »Vorstellung« ist ein Wiederabdruck des Einleitungstextes der Ausstellung. Mit den wissenschaftlichen Texten in diesem Katalog gehen wir über die Ausstellung hinaus. Der Bildteil, der auf die wissenschaftlichen Texte folgt, ist eine Wiedergabe der Narration der Ausstellung. Die Texte, die in der Ausstellung verwendet wurden und eine eigene Art der Argumentation darstellen, sind auch hier den einzelnen Bildkapiteln vorangestellt, die mit einer eingeschränkten Anzahl an Bildern gegenüber der Ausstellung arbeiten.

Die Fotosammlung

Die Reichhaltigkeit der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde hier in ihrer Gesamtheit vorzustellen und all die Möglichkeiten zu erwägen, mit welchen Fragen sich an dieses visuelle Archiv herangehen ließe, für welche Fragen und Disziplinen dieses Material interessant sein könnte, würde zu weit führen. Einen winzigen Einblick über das Thema der Ausstellung hinaus gibt der Prolog (S. 71–73). Die Ausstellung fokussierte mit der Frage nach territorialisierenden Bildräumen einen Teil des Materials und wollte damit über eine Vorstellung nach Themengebieten oder einen Sammlungsüberblick hinausgehen und auf weiterführende gesellschaftliche Fragen ausgreifen. Für die Sammlung selbst steht noch vieles an Forschung aus, so gibt es zum Beispiel noch keine strukturelle historische Untersuchung der Genese und Entwicklung dieser Sammlung.¹

Die Sammlung dokumentiert nicht nur die Forschungsinteressen der Wiener Volkskundler_innen vor allem des 19. und des 20. Jahrhunderts, sondern die eines weit darüber hinausreichenden wissenschaftlichen Netzwerkes. Einige weiterführende Überlegungen zur Rolle der Fotosammlung in diesem Netzwerk rollt Reinhard Blumauer in seinem Text auf. Er geht der Frage nach, welche Rolle der Typusbegriff über die Volkskunde hinaus in nahestehenden Wissenschaften spielt. Die Fotosammlung ist mit den in ihr aufbewahrten Bildmaterialien aber auch ein visueller Speicher unterschiedlichster kultureller Phänomene. Sie umfasst geografisch die Habsburgermonarchie, greift aber auch darüber hinaus, im Sinne einer damaligen »vergleichenden Völkerkunde« Europas und konzentriert sich dann zu Zeiten der Republik auf Österreich. Die Sammlung enthält vorwiegend Dokumentationen von Museumsobjekten, dokumentarische Fotografie von ephemerer Kultur und materieller Sachkultur, Topografie, Feldforschungsdokumentationen. Sie beinhaltet Material, das sich in dieser Dichte und Zusammenstellung kaum woanders finden lässt. Allerdings handelt es sich zu großen Teilen um rurale Kultur. Das Urbane ist großteils ausgeklammert, vor allem die Stadt

Wien ist ein weißer Fleck. Es herrscht – vor allem für die Frühzeit der Sammlung – eine spezifische Zentrum-Peripherie-Ambivalenz. Und die Fotosammlung – und das hat sie mit anderen Sammlungsbereichen des Museums gemein – ist vor allem auch für eine Geschichte derer interessant, die nicht als Personen, sondern als »Masse« in die Geschichte eingeschrieben sind. Sie werden als Volk, als Bevölkerung durch politische Machtausübung ebenso wie durch ethnografische und andere Forschungen verallgemeinert und vergegenständlicht. Hier schwingt auch ein Unwohlsein mit, dass mit dieser Ausstellung aus dem ehemaligen Herrschaftszentrum der Habsburgermonarchie heraus über diese Fotografien gesprochen wurde. Da diese Bilder nicht nur das kulturelle Erbe Österreichs darstellen, wäre es auch interessant, wenn kritische Blicke nicht nur aus Österreich auf diese Sammlung geworfen würden.

Vorgehensweise

Man könnte bei dieser Ausstellung von Fotografiegeschichte, Mediengeschichte oder -archäologie, Analyse visueller Kulturen oder – wie es Ulrich Hägele nennt – »Fotoethnografie«² sprechen. Aber vielleicht ist zum jetzigen Zeitpunkt der Begriff »Medienforensik« besser geeignet, den Matthias Klos, mein Partner bei der Konzipierung und Gestaltung dieser Ausstellung, aufgeworfen hat. Die Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde ist und war gleichzeitig Ort des Geschehens und Labor. Mit der Ausstellung werden Indizien vorgelegt und aufbereitet. Jedoch ist die Bewertung der Befunde noch lange nicht abgeschlossen, es bedarf noch vieler zukünftiger Verhandlungen. Hier spricht sich auch ein Misstrauen gegenüber der Zeugenschaft von Fotografien und den Methoden aus, die angewandt werden, um Gewissheiten zu produzieren. Bilder werden eingesetzt, um Wahrhaftigkeiten zu erzeugen, sind aber, bei genauerer Betrachtung, sehr instabile Objekte, die die Fragwürdigkeiten faktisch multiplizieren. Es sei hier deutlich betont, dass mit Bildern Politik gemacht wird.

Bildraum und Bildgebrauch

Wenn in *Gestellt* von einem Bildraum die Rede ist, meint das einen Raum, der mit den unzähligen zirkulierenden Bildern gespeist dazu beiträgt, dass sich Vorstellungen vom Aussehen von Menschen herausbilden – und da schwingt immer etwas vom »Wesen« mit. Die Bilder erzeugen eine distanziert-nahe Sichtbarkeit, machen Räume und ihre Bewohner_innen auch über große Entfernungen hinweg vorstellbar. Die Ausstellung untersuchte anhand konkreter Materialien und damit exemplarisch, wie ein solcher Bildraum in den letzten Jahrzehnten der Habsburgermonarchie funktioniert hat. Es war ein Versuch, nach dem Wirken von Bildern zu fragen und dies darüber zu tun, wie mit ihnen umgegangen wird, wie sie zirkulieren, wo sie auftauchen und in welcher Form sie dies tun. Beim Umgang mit dieser Sammlung und ihren konkreten Fotomaterialien verdichtete sich im Lauf der Zeit bei mir als Kurator der Eindruck, dass es sich bei diesen immer wieder auftauchenden Darstellungen von »Volkstypen« in ihren unterschiedlich-gleichen Formen um mehr handeln könnte, als um Fragestellungen eines Genres und einer Ikonografie. Die Bildkapitel und ihre vorgespantten Texte, was für den Katalog ebenso gilt wie für die Ausstellung, bilden konkrete Argumentationen, die unterschiedlichste Aspekte der Konstitution so eines Bildraumes anhand der konkreten Materialien durchdeklinieren.

Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie arbeitete mit einer medientheoretischen Klammer, die es ermöglichte, die Frage nach dem Verhältnis von Territorium, Bild und Subjekt zu beleuchten. Es geht um eine schon lange bekannte Eigenschaft der Fotografie – Walter Benjamin spricht darüber, Roland Barthes thematisiert sie und an vielen anderen Stellen, vor allem im Zusammenhang semiotischer und bildkritischer Befragungen, wird dies angesprochen: dass sie bedeutungssoffen ist und dass sich ihre Bedeutung hochgradig über die Kontexte bestimmt. Bilder gewinnen ihre Aussagen nie allein aus sich selbst, sondern stets durch ihre Verwendung und Interpretation. Bezogen auf den Kontext, in dem

die Bilder der Ausstellung auftauchen, könnte man von territorialisierenden Bildern sprechen. Sie finden sich meist eingebettet in lokale, regionale, ethnische, nationale oder auch soziale Kontexte. Im Zusammenhang dieser Ausstellung sind dies unter anderem Texte wie zum Beispiel Bildunterschriften auf dem Bildträger, Bilder und ihre Beschriftungen in Aufsätzen und Büchern, Bezeichnungen in den Inventarbüchern. Dies gilt nicht nur im Zusammenhang der Sammlung, sondern auch in den damit verwobenen Netzwerken. Einen in diesen Bezeichnungsformen zentralen wie problematischen Begriff, den der Ethnizität, unterziehen Johannes Feichtinger und Johann Heiss in ihrem Text einer Kritik aus historischer Perspektive.

Die Ausstellung zeigte daher nicht nur, *was* auf den Bildern dargestellt wurde, sondern, *wie* mit diesen Bildern hantiert wurde. Sie betont, dass Bilder ihre Wirkungen darüber entfalteteten, dass mit ihnen umgegangen wird. Dafür sind ökonomische und technische Voraussetzungen erforderlich, die gesellschaftliche Kräfte auch zu kontrollieren suchen, und umgekehrt geben Ökonomie und Technik wiederum Bedingungen vor, nach denen sich vieles ausrichtet. Wie die fotografische Kommunikation (Produktion, Distribution, Rezeption) im 19. Jahrhundert aussah, rollt Michael Ponstingl in seinem medienökonomischen Beitrag auf.

Es ging in dieser Ausstellung um die Frage, wie Sichtbarkeiten erzeugt werden, wer stellt wen wie und wozu dar, wie funktioniert es, dass bestimmte Gruppen auf eine bestimmte Weise wahrgenommen werden? Die Fotografien werden hier als eine Art Identitätsmarker verstanden. Damit ist gemeint, dass Identität nicht per se »wesenhaft« gegeben ist, die wir eindeutig bestimmbar besitzen. Über das Sprechen finden vielfältige Zu- und Einschreibungsprozesse statt. Im Sinne solcher Prozesse werden die Bilder hier als Markierungen verstanden, die als stellvertretende Sichtbarmachungen von Gruppenvorstellungen durch die Typisierung erzeugt werden und diese Gruppenvorstellungen auch mit erzeugen.

So wird aus einer individuellen Person auf einem Foto über die typisierende Bezeichnung (>ruthenische Braut<) eine Stellvertreterin von etwas Überindividuellem, etwa einer ethnischen, nationalen oder sozialen Gruppe. Das Material, das die Ausstellung vorstellte, gibt uns eine Ahnung, dass uns noch gar nicht in aller Breite klar ist, welche Rolle die Herstellung von Sichtbarkeit mithilfe von Fotografien – und hier schwingen im Hintergrund auch alle anderen visuellen Medien mit – für die Rolle der Wahrnehmung von Identität und Differenz, von Eigenem und Fremdem, allen möglichen Formen von – vorsichtig formuliert – kulturellen Gruppen hat. Dies ist für viele Bereiche schon untersucht worden, für die visuelle Kultur der Habsburgermonarchie ließen sich hier noch viele Fragen stellen. Hier sei auf den Text von Ulrike Kammerhofer-Aggermann verwiesen, der in einer breiten historischen Darstellung erzählt, wie sich ein anderes konstruiertes Zeichensystem, die Tracht, historisch konstituiert hat und für territorialisierende Prozesse eingesetzt wurde.

Display

Für das Display der Ausstellung, das Matthias Klos entwickelte, diente der Manipulationstisch als Modell. Sie werden in Archiven, Labors und ähnlichen Arbeitsorten verwendet, um Materialien, die untersucht oder aufbereitet werden sollen, aufzulegen und je nach den Anforderungen auch zueinander ins Verhältnis setzen zu können – beispielsweise um ein Geschehen zu rekonstruieren, formale Ähnlichkeiten festzustellen oder inhaltliche Abfolgen zu ermitteln. Und es waren eben solche Tische, auf denen wir während der Vorbereitung die einzelnen Kapitel anordneten, wieder verwarfen, neu anlegten, nochmals zerlegten und dann für die Ausstellung zusammenführten. Und diese Methode wurde dort dann auch ausgewiesen – alle Bilder waren gelegt, gestellt – nicht fixiert.

Konkret war unser Display ein Modulsystem: Wir arbeiteten mit Tischen, die dieselben Maße hatten. Als weiteres Element – auf der gleichen Tischunterkonstruktion aufgesetzt – gab es Aufsteller, also schräg gestellte Aufsätze. Die Tische

dienten dazu, Kapitel inhaltlich zu strukturieren, während die vertikalen Aufsteller seriell Material präsentierten. Wir verzichteten auf die Verkleidung der Ausstellungsräume und entschieden uns für eine Abwendung vom Museumsraum, der traditionellerweise am White Cube orientiert ist. Wir beließen die Räume so, wie sie waren, weil das Museum in seiner Erscheinung und Geschichtlichkeit gegenwärtig sein sollte. Wir arbeiteten mit offenen Schnittkanten, sichtbar gelassenen Schrauben, fehlender Verkleidung der Unterkonstruktionen der Tische, rohen Wänden mit Spuren von Bohrlöchern, offenen Kabelsträngen, beschädigten Fensterlaibungen.

Mit diesem »fehlerhaften« Charakter verdeutlichten wir auch auf der Ebene der Displaygestaltung, dass es sich bei diesem (wie jedem) Bildraum um ein Konstrukt handelt. Wir betonten dies allerdings nicht durch die Lichtgestaltung, um die Konzentration auf die präsentierten Fotomaterialien nicht zu stören.

Die Ausstellung fand an einem Ort statt, der Teil des Bildraumes war, von dem sie erzählte: Das Österreichische Museum für Volkskunde und seine Fotosammlung diente seinerzeit als wesentlicher Knotenpunkt der Netzwerke, in denen diese Bilder zirkulierten. Die Ausstellung war damit auch eine Selbstbefragung – sowohl dieser Institution als auch ihrer damaligen Einbindung in einen größeren wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Zusammenhang. Da wir uns nicht anmaßen wollten, fertige Antworten zu liefern, sondern hauptsächlich am Aufwerfen von Fragen interessiert sind, sollte diese Offenheit des Displays auch darauf hinweisen, dass in der historischen Distanz auch unsere Blickweisen Konstruktionen sind.

Das Modulsystem in der Ausstellung und auch die rasterartige Anordnung der Objekte in den Vitrinen waren für uns eine weitere Möglichkeit, den Inhalt durch die Form des Displays zu spiegeln und transparent zu machen. In der Fotosammlung des Museums waren die Bilder seriell angeordnet, sie wurden von den Wissenschaftler_innen vormals in Schachteln, später in Ordnern, kategorisiert und seriell geordnet gelagert. Wie durch die

Volkskunde selbst, die mancherorts als Ordnungswissenschaft bezeichnet wird und eine Nähe zu Statistik und Volkszählungen aufweist, hat auch die Fotosammlung und diejenigen, die in ihr und mit ihr agierten, zu verschiedenen Formen des Kategorisierens und Typisierens beigetragen. Die Fotosammlung schreibt sich hier ein in Technologien der wissenschaftlichen und staatlichen Informationsaufsammlung und -strukturierung, die sich besonders deutlich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickeln. In der historischen Rückschau sieht es so aus, als ob sich hier ein abstrakter Raster gebildet hat, mit dem alle unsere Lebensverhältnisse durchkämmt werden. Und genau diese Problematik wollten wir in der Ausstellung mit dem konsequenten Durchdeklinieren eines rasterartigen Modulsystems auch verdeutlichen.

Das Spiel mit der Form des Manipulationstisches und die Tatsache, dass die Objekte nicht fixiert und damit potenziell beweglich waren, erlaubten es auch, die thematischen Gruppierungen und Anordnungen auf den Tischen als Vorschläge und Materialpräsentationen zu sehen, die auch anders aussehen könnten. Wir haben es bei den Fotografien der »Volkstypen« mit einem Massenbildphänomen zu tun. Alleine aus dem Bestand der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde hätten viele der Kapitel auch mit anderen Bildern aus anderen geografischen Regionen bestückt werden können, die eine in ihrer Struktur ähnliche Erzählung erlaubt hätten. Dies sei hier zur Betonung gesagt, dass nämlich dieses Bildphänomen seine Mächtigkeit eben genau durch die Wiederholung der immer gleichen Bildformulierungen erhält. Es hätten aber auch die inhaltlichen Gruppierungen aus weiteren oder verschobenen Blickwinkeln angesetzt werden können. Wir wollten die Offenheit und den Fragecharakter der Bildkapitel auch deswegen betonen, weil wir hoffen, dass sich weitere Forschungs- und Frageinteressen an diese Bildmaterialien knüpfen.

Wir boten für die Ausstellung eine durch Kapitel strukturierte und nummerierte Narration an. So gibt es eine gewisse Ähnlichkeit zur Form des Buches mit Prolog, Einleitung, Entwicklung und

erweitertem Exkurs. Gleichzeitig ordneten wir die Erzählung aber auch derart offen an, sodass man frei durch diese Ausstellung flanieren und nach eigenem Gutdünken immer wieder in die einzelnen Kapitel eintauchen konnte. Die Kapitel hoben wie bei einer Zwiebel immer wieder andere Schichten des gleichen Phänomens aus einer neuen Perspektive ab, um das freie Spazieren, sich in selbst gewählter Spur dem Thema zu nähern, anzubieten.

Dank

Die Ausstellung *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie* verdankte sich der Zusammenarbeit vieler Beteiligten, ohne die dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre. Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen. Stellvertretend möchte ich hier Matthias Klos, Reinhard Blumauer, Michael Ponstingl und Barbara Lipp erwähnen.

Matthias Klos hat diese Arbeit schon lange vor der Konkretisierung betreut, mit mir unterschiedliche Ansätze und Ideen gesponnen, sie hin und her gedreht und wieder verworfen. Er half in vielen Stunden gemeinsamen Nachdenkens wesentlich bei der Formulierung der Inhalte und hat sich dabei als ein unersetzbarer Partner erwiesen. Gemeinsam haben wir eine Form gefunden, wie sich einerseits ein Massenbildphänomen an konkreten Bildern darstellen und andererseits wie sich aus Tausenden von sehr ähnlichen Bildern eine Auswahl treffen lässt, die mehr erzählt, als nur die Bilder vorzustellen. Sein Display ist eine Lösung für die Präsentation dieses komplexen Bildphänomens, die mit äußerster Sensibilität und Präzision all die divergenten Aspekte, um die es hier geht, in eine klare und eingängige Form brachte.

Reinhard Blumauer hat sich in ausdauernder Recherche durch die Fotografien und Quellen gegraben und großes Gespür im Entdecken von weiteren Fakten bewiesen und sich mit Ausdauer der mühsamen Arbeit der Datierung und Bestimmung der Bilder gewidmet.

Michael Ponstingl sorgte dafür, dass wir den fotowissenschaftlichen Pfad nicht zu sehr verließen, wenn wir uns allzu sehr in Spekulationen

verstrickten, und half für wenig Erforschtes, die richtigen Wege zu finden.

Barbara Lipp setzte sich unermüdlich und un-nachgiebig dafür ein, dass wir bei allem Abdriften in theoretisches Fragen nie die Frage der Übersetzung und Verständlichmachung des Themas aus den Augen verloren, und sie war immer eine affirmative Motivatorin, wenn die Energie auszugehen drohte.

Dieser Einleitungstext ist, so wie auch die Texte der Ausstellung, ein kollektives Produkt. Hier an dieser Stelle sei von denen, die an der Textproduktion mitgearbeitet haben, Veronika Floch genannt, der, wie allen anderen, mein herzlicher Dank für die aufwendige Verdichtung dieses Texts gilt.

Großer Dank geht auch an die vielen hier nicht genannten Personen, mit denen ich diskutieren durfte, und an diejenigen, deren Texte ich mit Gewinn gelesen habe.

Schluss

Mittendrin. Umgeben von roh gezimmerten Tischen. Und von Hunderten Fotografien. Ja, sie sind geordnet auf diesen Tischen. Sie sind auf eine bestimmte Perspektive hin ausgerichtet. Aber wehe, ich nehme sie auseinander, mische sie durch, löse ihre Ordnungen auf.

Allein über eine einzige dieser Fotografien ließe sich so viel erzählen, es spinnen sich so viele Geschichten durch so ein Bild, an seinen Rändern und Oberflächen entlang, über es hinweg. Steht nicht jede dieser Fotografien für die vielen, die verloren gingen? Und steht nicht jedes dieser als Porträt getarnten Volkstypenbilder auch für die vielen Personen, deren Gesicht nie zum Bild wurde und so vergessen werden konnte?

Fotografien sind wie Gewebe, aus denen der Rahmen des Bildes einen winzigen Ausschnitt herauschneidet und damit eine Art von Eigenmächtigkeit erzeugt. In der Fotosammlung sind diese Bilder, die alle eine Person abbilden, anonym mit Tausenden anderen in schwarze Ordner gepackt. Solange sie dort ruhen, ist all das chaotische Vibrieren der Bilder und das Leben in den Bildern stillgestellt.

- 1 In folgenden Beiträgen wird die Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde behandelt: Ulrich Hägele/Franz Wiesenhofer/Klaus Beitzl (Hg.), *Zensurierte Bildergrüße . Familienfotos russischer Kriegsgefangener 1915-1918*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 2002; Maren Gröning, *Materialien aus der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde als Beiträge zu einer Ausstellung zur Geschichte der österreichischen Fotografie 1839-1914*, in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.), *Fotos - »schön und nützlich zugleich«*. Das Objekt Fotografie, Münster 2006 (Visuelle Kultur 2), S. 177-193; Ulrich Hägele, *Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft, mit einer Bibliographie zur visuellen Ethnographie 1839-2007*, Tübingen 2007; Franz Grieshofer, *Galizien in der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 100. Jg./51. Jg. N. F. (1997), H. 4, S. 493-512.
- 2 Vgl. Hägele 2007, S. 353-402. Dort findet sich eine Auswahl an weiterführender Literatur sowie Texte, auf denen diese Ausstellung aufbaut.

Die Fotosammlung des Wiener Museums für Volkskunde als Knotenpunkt einer typologisierenden Bilderproduktion zwischen 1895 und 1918

– Reinhard Blumauer –

Das Wiener Museum für Volkskunde entwickelte sich seit seiner Gründung 1895 zu einem der Knotenpunkte für den Austausch von fotografischen wie nichtfotografischen Bildern, die »Land-und-Leute«-Darstellungen aus allen Kronländern zum Inhalt haben.¹ Um die historischen Konstitutionsbedingungen dieses Knotenpunkts besser nachvollziehen zu können, konzentrieren sich meine Ausführungen auf den Zeitraum von der Gründung des Vereins für Volkskunde 1895 bis zum Ende der Habsburgermonarchie. Dies sollte nicht glauben machen, dass die Fotosammlung zu diesem Zeitpunkt ihrer maßgeblichen Rolle für die museologische und fachwissenschaftliche Arbeit verlustig ging, doch die hier beschriebenen Netzwerke und Prozesse unterlagen und unterliegen noch immer einem starken Wandel, auf welchen ich hier nicht eingehen kann.

Einsatzgebiete der Fotografie

Für die noch junge Ethnologie – sie umfasste besonders in ihren Anfängen sowohl die sich auf Europa konzentrierende Volkskunde als auch die außereuropäische Völkerkunde –² bot die Fotografie eine Fülle von Anwendungsgebieten, zuallererst für ethnografische Untersuchungen, also das Sammeln von Daten zu Gesellschaften und Kulturen. Aus diesen Beschreibungen versuchte die Ethnologie theoretische Aussagen zu gewinnen, insbesondere zur Entwicklung oder Verbreitung einer Kultur. So konnten im konkreten Fall eines Museums die »Lücken« in der Objektsammlung vorerst durch Fotografien ergänzt werden.³ Gänzlich und auf Dauer ersetzten fotografische Bilder jene Objekte der materiellen Kultur, die sich nicht als Objekte in einem musealen Kontext sammeln und präsentieren ließen. So basiert bis heute die volkskundliche Hausdokumentation zentral auf Fotografien. Darüber hinaus versetzten einen die Lichtbilder in die Lage, Inhalte zu visualisieren, welche sich über Objekte kaum darstellen ließen. Das betrifft etwa alle Formen des »gelebten Brauchtums«.

Fotografien und noch viel mehr deren fotomechanische Reproduktionen in Zeitschriften und Büchern sorgten für eine merklich steigende Verbreitung von ethnografischen Beschreibungen, die durch die bildliche Komponente noch an Präzision und Lebendigkeit gewannen. Die aus volkskundlicher Sicht wegweisende Publikation *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* oder – nach seinem Anreger Kronprinz Rudolf – kurz »Kronprinzenwerk«, welche zwischen 1886 und 1902 erschien, war bereits durchgehend mit (teils nach Fotografien gefertigten) Holzstichen illustriert und setzte darin Maßstäbe.

Das Volkskundemuseum nutzte fotomechanische Drucke, um seine Bestände einer breiteren Öffentlichkeit näherzubringen. Die Bücher *Textile Volkskunst aus Österreich* (1912)⁴ und *Werke der Volkskunst* (1914–1917)⁵ mögen hier als Beispiele genügen. Neben den Funktionen, Objekte visuell zu vertreten, transitorische Aufführungen festzuhalten und textliche Darstellungen zu illustrieren

und damit offensiver zu veranschaulichen, dienten Fotografien auch der Popularisierung volkskundlichen Wissens. Lichtbildervorträge gewannen rasant an Beliebtheit. Michael Haberlandt und sein Sohn Arthur hielten an verschiedenen Wiener Volksbildungseinrichtungen wie etwa der Urania zwischen 1890 und 1936 nicht weniger als 75 populärwissenschaftliche Einzelvorträge und Kurse, in denen zum Teil auch Bildmaterial zum Einsatz kam.⁶

Die Metapher des »Knotenpunktes«⁷ trifft aber auch auf die beginnende Wiener Volkskunde im Allgemeinen zu, da sie, anfänglich als Verein konstituiert, verschiedene Wissensfelder und Wissenschaften miteinander in Verbindung setzte. Um nachvollziehen zu können, welche Forschungsfelder für die erst im Entstehen begriffene Volkskunde den Ausgangspunkt bildeten und welche Paradigmen und methodischen Werkzeuge bereitstanden, muss das Netzwerk näher betrachtet werden, aus welchem heraus sich die Volkskunde als wissenschaftlicher Knotenpunkt entwickelte.

Ein anthropologisch-ethnologisch-prähistorisch interessiertes Milieu

Die Anfänge der Volkskunde, nicht nur in Wien, liegen in einem breit gefächerten interessierten Milieu, welches sich sowohl aus Personen aus der akademischen Sphäre als auch engagierten Laien zusammensetzte. Aus diesem Umfeld heraus entstanden zunächst in mehreren Städten anthropologische Gesellschaften, wie 1869 diejenige in Berlin. Im Jahr darauf folgten bereits die Deutsche Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte sowie die Anthropologische Gesellschaft in Wien. Gemeinsam war diesen Gesellschaften die (physisch-)anthropologische, ethnologische und urgeschichtliche Ausrichtung; erst später gingen daraus einzelne Lehrstühle und in weiterer Folge eigenständige universitäre Disziplinen hervor.

Wie erwähnt, gründete sich 1895 in Wien auch der Verein für Volkskunde, dessen Mitglieder sich aus einem vergleichbaren Umfeld zusammenfanden. Die beiden Gründer, Michael Haberlandt und

Wilhelm Hein, waren zu diesem Zeitpunkt Angestellte in der anthropologisch-ethnographischen Abteilung des k. u. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Innerhalb dieser Institution erfolgte eine Aufspaltung der in den anthropologischen Gesellschaften noch vereinten Forschungsfelder bereits in den frühen 1880er-Jahren. Neben der anthropologisch-ethnographischen Abteilung unter der Leitung von Franz Heger gab es unter der Leitung von Josef Szombathy auch eine anthropologisch-prähistorische Abteilung.⁸

Auch wenn Michael Haberlandt untrennbar mit der Gründung, Leitung und programmatischen Ausrichtung des Wiener Volkskundemuseums verbunden ist, kann er nicht als Begründer einer Wiener Schule für Volkskunde angesehen werden. Der Umstand, dass er aus einer ethnographischen und nicht prähistorischen Richtung kam und immer wieder noch als Völkerkundler in Erscheinung trat,⁹ und seine Vision einer vergleichenden Völkerkunde Europas dürfen dennoch nicht über den starken Einfluss, welchen etwa die Urgeschichte auf die frühe Ausrichtung des Vereins für Volkskunde ausübte, hinwegtäuschen. Um die volkskundlichen Anfänge in Wien zu verstehen, darf die Volkskunde nicht als eine Schule im akademischen Sinn, sondern muss eben als ein heterogener Verein verstanden werden. Innerhalb dieses Vereins spielten Ur- und Frühgeschichtler, Historiker und Völkerkundler¹⁰ über einen langen Zeitraum eine bedeutsame Rolle. Einer davon, der Prähistoriker Richard Pittioni, welcher selbst 1946/47 und von 1955 bis 1959 Präsident, dazwischen Vizepräsident des Vereins für Volkskunde war,¹¹ schreibt dazu Folgendes: »Zur Zeit der Gründergeneration unserer beiden Fachgebiete [der Volkskunde und Prähistorie] herrschte noch eine gewisse gemeinsame Basis, war die Verbindung untereinander noch nicht abgerissen und konnte eine Verständigung über Gegenwärtiges und Vergangenes noch viel leichter durchgeführt werden als zwei Jahrzehnte später.«¹² Nach Haberlandts eigenem Verständnis einer Volkskunde hatte die Urgeschichte durchaus ihren Platz. In seinem programmatischen Artikel *Zum Beginn!* findet sich dazu Folgendes:

»Ausgeschlossen sind ferner Ermittlungen über die prähistorische Bewohnerschaft Österreichs, insoferne nicht ein Faden von einer wie immer fern liegenden Vorzeit auf unsere Tage heraufführt.«¹³ Und weiter: »Um Erforschung und Darstellung der volksthümlichen Unterschicht ist es uns allein zu tun. Das eigentliche Volk, dessen primitivem Wirtschaftsbetrieb eine primitive Lebensführung, ein urwüchsiger Geisteszustand entspricht, wollen wir in seinen Naturformen erkennen, erklären und darstellen.«¹⁴ Ähnlich wie in anderen Ländern, in denen sich ein drängendes Sammelbewusstsein etabliert, schwingt dabei die Vorstellung einer »untergehenden« Kultur mit. Im Falle der Wiener Volkskunde reflektierte dieses »Verschwinden« zum einen die Landflucht, welche an zahlreichen Stellen auch die Vereinszeitschrift, die *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, thematisiert, wie etwa im Zusammenhang mit den »Maßnahmen zur Erhaltung heimischer Volkstrachten«, welche »zur Eindämmung der immer mehr um sich greifenden Landflucht«¹⁵ getroffen werden sollten. Zum anderen führte dieses Suchen nach dem »verschwindenden Primitiven« an die Peripherie der »modernen Zivilisation«. Was die Völkerkunde in entlegenen Erdteilen zu finden erhofft, sucht die Volkskunde an manchen Rändern des Habsburgerreiches und in den als »primitiv« und »urwüchsig« bezeichneten ländlichen Gebieten.¹⁶

Besonders dieser rückwärts gerichtete Blick, welcher die frühe Volkskunde kennzeichnet, ist bereits ein wesentliches Verbindungsglied wiederum mit der Prähistorie. Beide Disziplinen sind bestrebt, die Reste einer bereits verschwundenen beziehungsweise bereits im Verschwinden begriffenen Kultur zu erforschen.

Netzwerke

Einige Verbindungsstränge zu anderen Wissenschaften deuten sich bereits aus dem eben skizzierten Milieu an. Viele Mitglieder entstammten der Zunft der Ärzte, Historiker, Geografen oder Geologen, welche ein gemeinsames Interesse an der Ethnografie verband. Von Beginn an war der Verein weit über Wien hinaus vernetzt, was

sich an der Verteilung der Mitglieder über die ganze Monarchie hinweg zeigt. So sind am Ende des ersten Jahres bereits 950 Personen dem Verein beigetreten, von denen 35 aus Böhmen, 59 aus Mähren, jeweils 12 aus der Bukowina und aus Galizien sowie 16 aus Österreich-Schlesien stammten.¹⁷

Über diese Kanäle kamen von Anfang an Fotografien ins Museum, wie beispielsweise Aufnahmen aus der Bukowina, die Carl A. Romstorfer, ein Architekt aus Czernowitz und Vereinsmitglied der ersten Stunde,¹⁸ angefertigt hatte. Auch abseits dieses Vereinsnetzwerks strömten Fotografien in die Fotosammlung des Museums. Eine wichtige Quelle für Trachtenbilder waren die kommerziellen Fotoateliers in Wien, Innsbruck und anderen Städten der cisleithanischen Reichshälfte. Ein Beispiel ist Julius Dutkiewicz aus Kolomea (Galizien), von dem mehrere Serien Volkstypenfotografien in die Bestände einiger Wiener Museen gelangt sind.¹⁹ Auch die Kunstanstalt Josef Löwy sowie der Buchhändler und Fotoverleger R. Lechner, beide in Wien ansässig, lieferten volkskundliches Bildmaterial, wie etwa das von den Nationalitätengruppen, die beim Kaiserhuldigungsfestzug 1908 auf der Ringstraße paradierten.

Das »Typische« in der frühen Ethnografie und Ethnologie

Den Beginn der Ethnologie, das betrifft sowohl die Volkskunde wie die Völkerkunde, kennzeichnete die Suche nach dem »Typischen«. Diese Typologisierung, die vor allem die Bereiche der materiellen Kultur – man denke etwa an Trachten oder Haustypen – und der ethnischen beziehungsweise »rassischen«²⁰ Zugehörigkeit umfasste, steht auch mit der Institution Museum in enger Verbindung. Zeitgleich mit der Etablierung dieser Wissenschaften kam es zu Museumsgründungen, welche dabei als Dreh- und Angelpunkte für den Informationsaustausch fungierten. Dabei dienten diese Museen nicht lediglich als Ausstellungsort, sondern auch als ein Ort der Forschung und damit der systematischen Wissensproduktion. Hier

entstanden Beschreibungen von Kulturen (Ethnografie), welche wiederum in theoretische Überlegungen einfließen (Ethnologie).

In den frühen Jahren dienten dabei zwei unterschiedliche Paradigmen als theoretische Rahmen in der Auseinandersetzung mit den Objekten, was sich auch in der Präsentation der Sammlung niederschlug. Zum einen war das der Evolutio- nismus, der die Entwicklung von Kulturen in den Vordergrund stellte und sich für eine Darstellung von Entwicklungslinien interessierte. Demgegenüber betonte ein diffusionistischer Ansatz die geografische Verbreitung von »Kulturelementen«, was sich wiederum in einer geografisch/ethnisch abgegrenzten Darstellungsweise äußerte. Die starke Fokussierung auf die materielle Kultur bildete das einende Element. Diese erschien für beide Ansätze als solides Forschungsfeld, das mithilfe der typologisierenden Methode verschiedene Rück- und Aufschlüsse gestattete. Beide Ansätze kondensierten entlang der äußerlichen Form aus den gesammelten Materialien Gruppen von Typen, um diese in weiterer Folge in eine zeitliche Abfolge einreihen oder eine geografische Verbreitung skizzieren zu können. Diese Methode fand auf unterschiedliche Elemente der materiellen Kultur (Hausformen, Marterln, Spinnrocken, Trachten), aber auch auf ethnische Gruppen Anwendung.

Dass Haberlandt eher dem Diffusionismus nahestand,²¹ belegt unter anderem folgendes Zitat aus seiner *Völkerkunde* von 1898: »Am richtigsten verfährt die *beschreibende Völkerkunde*, wenn sie sich, wie [es] in der Pflanzen- und Tiergeographie geschieht, an die Erdräume und deren natürliche Grundgliederungen hält, welchen die Grundgliederung der sie bewohnenden Menschheit überall im Wesentlichen entspricht.«²²

Der Volkskundler Bernd Jürgen Warneken unterstreicht die Rolle des evolutionistischen »Entwicklungsprinzips« für die frühe Volkskunde: »Realisiert wurde diese Programmatik in zahllosen Einzelforschungen, welche Parallelen zwischen einheimischen und fremden Kulturphänomenen – Bräuchen, Erzählmotiven, Dinggestalten – zu finden und damit eine »geistige Gemeinschaft der

◀◀ 1–6, 24–27,
39–43, 125,
127–129,
139–141

◀◀ 12–16, 61–69,
70–72, 74

Die Zahlen verweisen auf die Katalogabbildungen.

Völker« zu belegen suchten.«²³ Um diese Parallelen nachweisen zu können, bedurfte es schlussendlich einer Typologisierung des Materials, um es so vergleichbar machen zu können. Die Fotografie erleichterte es entscheidend, das gesammelte Material einer komparatistischen Gesamtschau zu unterziehen, da es etwa am Studiertisch kaum möglich ist, sämtliche in der Sammlung befindlichen Krüge zu sichten und zu ordnen. Bei Hausformen ist dies ohne Bildmaterial sogar unmöglich.

Auch wenn Haberlandt an mehreren Stellen die Relevanz einer Entwicklungsgeschichte betont, zeigt sich in der Sammlungs- und Forschungstätigkeit dennoch eine klare Präferenz für eine geografisch/ethnische Gliederung. In Haberlandts *Führer durch die Sammlungen des Museums* aus dem Jahr 1901 wird das zugrunde liegende Ordnungsprinzip ersichtlich, das dezidiert auf Karl von Czoernigs dreibändiger *Ethnographie der oesterreichischen Monarchie* (1855–1857) und der *Österreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild* (1886–1902) aufbaut. Folgende ethnische Gliederung findet sich im *Führer*: die Deutschen (in den Alpenländern und in den Sudetenländern), die Slawen (Tschechoslowaken in Mähren und Böhmen, Polen und Ruthenen, Südslawen [Slowenen und Serben], Okkupationsgebiet [Bosnien]) und die Romanen (Italiener in Istrien und Dalmatien).²⁴

Leopold Schmidt stellte in seiner Geschichte des Volkskundemuseums den »wissenschaftlichen Gewinn« der »Darbietung einer flächigen Sammlung« rückblickend in Frage, kommt jedoch zu einer einfachen Erklärung für deren Anwendung: »Die Aufgliederung nach Gruppen und Reihen entsprach dem, was die beiden Ethnographen im Naturhistorischen Museum gelernt hatten.«²⁵ Anders formuliert, die regionale (sprich »flächige«) Typologisierung entsprach der gängigen Forschungstradition.

Das dem Museum innewohnende Sammeln materieller Kultur und die Hoffnung, diese Objekte als Träger und Vermittler einer Kultur nutzbar machen zu können, führt in direktem Weg erneut

zum Fach der Prähistorie, mit dem einzigen Unterschied, dass in Letzterer die Fixierung auf die materielle Kultur notgedrungen ist, da die Erzeuger der Artefakte nicht mehr direkt zugänglich sind. Eben dieser Unterschied, die Möglichkeit der Volkskunde mit den »Trägern der Kultur« in direkten Kontakt zu treten, führte in späterer Folge zur zunehmenden Trennung der beiden Disziplinen.

Neben der auf kulturelle Merkmale orientierten anthropologisch-prähistorischen Typologisierung, die in die volkskundliche Sachkulturforschung einwirkte, fand auch ihre Entsprechung aus der physischen Anthropologie, die auf vorgeblich biologische Merkmale zielte, ihren Weg in die frühe Volkskunde. Innerhalb der anthropologischen Gesellschaften engagierten sich von Beginn an Mediziner an vorderster Stelle.²⁶ Auch Rudolf Pösch, der den ersten Wiener Lehrstuhl für Anthropologie und Ethnographie innehatte, praktizierte als Arzt und betätigte sich zudem als Ausschussmitglied im Verein für Volkskunde.²⁷ Der Anatom Gustav Fritsch schrieb 1888 einen einflussreichen Beitrag zur wissenschaftlichen Fotografie auf Reisen, in welchem er sich auch den (physiognomischen und ethnografischen) Menschenabbildungen widmete.²⁸ Physiognomische Aufnahmen sind nach Fritsch »möglichst entblößt[e]« gerade Frontal- und Seitenansichten von Gesicht und dem gesamten Körper, wobei auch die horizontale Ausrichtung des Objektivs zur Gesichtsmitte und die Verwendung eines Bandmaßes beachtet werden müssen.²⁹ Ethnografische Aufnahmen hingegen sind in ihrer Haltung beliebiger und stellen auch eine Verbindung zwischen der Person und der Umgebung her, wie etwa durch eine ausgeführte Tätigkeit, eine Tracht, Schmuck, Waffen oder »Scenen des privaten und öffentlichen Lebens«³⁰.

Der »Völkerkundler« Haberlandt kannte und nutzte bereits zahlreiches ethnografisches, aber auch physiognomisches Bildmaterial von Menschen aus außereuropäischen Regionen (»Abbildungen der schwarzen oder rothen Haut«³¹). Die dabei bevorzugten Typenfotografien forderte

er nun auch für die Volkskunde. Entsprechend der damaligen Praxis der physischen Anthropologie, vermutlich auch in Anlehnung an Fritsch, umfasste dies eine Vorder- und Profilsicht, einen hellen Hintergrund und ein »unerlässlich[es]«³² Bandmaß. »Name, Familie, Stamm, Wohnort, Alter, Stand etc. des fotografierten Individuums«³³ sollten ebenfalls vermerkt werden. Hinsichtlich der Trachten wünschte Haberlandt ebenfalls eine Aufnahme von Vorder- und Rückansicht. Stellt man die Anleitungen von Fritsch und Haberlandt gegenüber, wird deutlich, dass Haberlandt die Trennung zwischen physiognomischer und ethnografischer Fotografie in gewisser Hinsicht auflöst und miteinander kombiniert. In einem Artikel fordert er »anthropologische Aufnahmen von Typenbildern der ländlichen Bewohner«³⁴ und orientiert sich in seinen Anweisungen klar an den strengen Haltungen, welche Fritsch für die physiognomischen Aufnahmen vorgibt. Das dem Aufsatz beigegefügte Beispielbild jedoch,

eine Aufnahme Josef Szombathys von zwei »[r]umänische[n] Bauernmädchen«³⁵, entspricht kaum diesen Ansprüchen. Viel eher wäre das Bild zweier in Tracht gekleideter, in lockerer Pose und in einer leichten Schrägstellung zum Betrachter stehenden Mädchen den ethnografischen Aufnahmen zuzuordnen. Bei den ethnografischen Fotografien wird die Lokalisierung und Ethnifizierung der dargestellten Personen über die direkte Verknüpfung mit einem Text, der eine ethnische Zuschreibung beinhaltet, hergestellt. Dieser Aspekt machte ein Bild erst für die Volkskunde, unter Berücksichtigung der oben skizzierten theoretischen Prämissen, nutzbar. Das Prinzip selbst, ein territoriales/ethnografisches Typologisieren findet sich jedoch nicht nur in der Darstellung von Volkstypen, sondern zieht sich durch die gesamte Bildproduktion der frühen Volkskunde, wie etwa auch in der Hausforschung oder der Darstellung von Krügen, Zäunen oder Marterln.

- 1 Mein persönlicher Dank für die reichhaltig erfahrene Unterstützung gilt Herbert Justnik (Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien) und Michael Ponstingl (Photoinstitut Bonartes, Wien).
- 2 Für eine ausführliche Darlegung der frühen Ethnologie in Wien vgl. Friedrich Koger, *Anfänge der Ethnologie in Wien*, Wien 2008; Karl Pusman, *Die Wissenschaft vom Menschen auf Wiener Boden (1870-1959)*, Wien 2008.
- 3 Vgl. Michael Haberlandt, *Die Photographie im Dienste der Volkskunde*, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 2. Jg. (1896), H. 5/6, S. 183-186, hier S. 186.
- 4 Michael Haberlandt, *Textile Volkskunst aus Österreich*. Aus den Sammlungen des K. K. Museums für Österreichische Volkskunde in Wien, Wien 1912.
- 5 Michael Haberlandt (Hg.), *Werke der Volkskunst*. Mit besonderer Berücksichtigung Österreichs, 3 Bde., Wien 1914-1917.
- 6 Vgl. Österreichisches Volkshochschularchiv, <http://www.vhs.at/vhsarchiv-home.html> (Abruf: 1. März 2014).
- 7 Michael Haberlandt verwendete in seinem Artikel »Zum Beginn!« bereits die Metapher »Knotenpunkt« für die Rolle der neu gegründeten Vereinszeitschrift. Vgl. Michael Haberlandt, *Zum Beginn!*, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 1. Jg. (1895), H. 1, S. 1-3, hier S. 1.

- 8 Vgl. Carl Blaha/Johann Jungwirth/Karl Kromer, *Geschichte der Anthropologischen und der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien*, in: *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien*, 69. Jg. (1966), S. 451-461.
- 9 Michael Haberlandt arbeitete auch unter Georg Buschan für dessen »Völkerkunde« von 1923 nicht am Europa-Teil, sondern für das Kapitel zu Ostasien. Vgl. Georg Buschan (Hg.), *Illustrierte Völkerkunde*. In zwei Bänden, 2. 1. Australien und Ozeanien, Asien, 2. u. 3., vollst. umgearb. u. wesentlich verm. Aufl. Stuttgart 1923.
- 10 Die Bezeichnung »Völkerkundler« muss in diesem Zeitraum ebenfalls noch vorsichtig verwendet werden, da die Völkerkunde selbst noch in den Kinderschuhen steckte und sich erst Jahrzehnte später als selbstständige akademische Disziplin etablieren konnte.
- 11 Vgl. Herbert Nikitsch, *Auf der Bühne früherer Wissenschaft*. Aus der Geschichte des Vereins für Volkskunde (1894-1945), Wien 2006.
- 12 Richard Pittioni, *Geschichte aus Stein und Erz*, Wien 1950, S. 79.
- 13 Haberlandt 1895 (wie Anm. 7), S. 2 (Hervorhebung R. B.).
- 14 Ebd., S. 1.
- 15 Anonym, *Maßnahmen zur Erhaltung heimischer Volkstrachten*, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 19. Jg. (1913), H. 3,

- S. 129 f., hier S. 129.
- 16 Vgl. Haberlandt 1895 (wie Anm. 7).
- 17 Vgl. Nikitsch 2006 (wie Anm. 11), S. 325.
- 18 Vgl. ebd., S. 410.
- 19 Mehr zu Julius Dutkiewicz und dessen Rolle innerhalb des volkskundlichen Netzwerks siehe Herbert Justnik, »Volkstypen« - Kategorisierendes Sehen und bestimmende Bilder, in: Petr Lozoviuk (Hg.), Visualisierte Minderheiten. Probleme und Möglichkeiten der musealen Präsentation von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten, Dresden 2012, S. 109-136.
- 20 Vor allem durch den Einfluss der physischen Anthropologie wurden ethnische Gruppen auch über gemeinsame körperliche Merkmale definiert und nicht nur über gemeinsame kulturelle Merkmale wie Sprache, Kleidung oder materielle Kultur.
- 21 Gleichwohl war Haberlandt kein Anhänger der in Wien sich entwickelnden diffusionistischen »Wiener Schule« der Kulturkreislehre rund um Pater Wilhelm Schmidt. Vgl. dazu Michael Haberlandt, Zur Kritik der Kulturkreislehre, in: Korrespondenz-Blatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 42. Jg. (1911), S. 8-12.
- 22 Michael Haberlandt, Völkerkunde, Leipzig 1898, S. 9 (Hervorhebung im Original).
- 23 Bernd Jürgen Warneken, Das primitivistische Erbe der Volkskunde, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 18. Jg. (2005), H. 2/3, S. 133-150, hier S. 136.
- 24 Vgl. Michael Haberlandt, Führer durch die Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in Wien, Wien 1901.
- 25 Leopold Schmidt, Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums, Wien 1960, S. 46.
- 26 Die ersten Präsidenten sowohl der Berliner wie der Wiener Anthropologischen Gesellschaft, Rudolf Virchow (Berlin) und Carl von Rokitansky (Wien), waren beide Ärzte.
- 27 Vgl. Nikitsch 2006 (wie Anm. 11), S. 412.
- 28 Vgl. G[eorg]. Fritsch, Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier, dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat, in: G[eorg]. Neumayer (Hg.), Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen in Einzel-Abhandlungen, 2 Bde., 2., völlig umgearb. u. verm. Aufl. Berlin 1888, Bd. 2, S. 512-612.
- 29 Ebd., S. 563-570, Zitat S. 563.
- 30 Ebd., S. 567 f.
- 31 Haberlandt 1896 (wie Anm. 3), S. 186.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd., S. 184.
- 35 Ebd.

Medienökonomische Betrachtungen zur Fotografie im 19. Jahrhundert

– Michael Ponstingl –

Im Kern geht es immer um die Prozesse des Bildermachens und Bilderbetrachtens und deren wechselvolle Verhältnisse.¹ Sie bilden das Rückgrat einer Rekonstruktion fotografischer Kommunikation. Gleichgültig, ob man diese Zusammenhänge simpel oder verwickelt, ob linear, kontradiktorisch, komplementär, dialektisch oder zirkulär denkt: In materialgesättigten historischen Analysen falten sich Akteure, Techniken, Institutionen und Organisationen, soziale Praktiken und Codes unübersichtlich aus. Freilich kann ich solche Untersuchungen in meiner Tour d’Horizon nicht aufbieten. Mein Text stellt die wesentlichen Bausteine fotografischer Kommunikation vor: die Produktion, Distribution und deren gesetzliche Regulierungen sowie die Konsumtion.² Die Produktion unterteile ich in drei Schritte (Produktion 1–3), womit ich ein angemessenes Erklärungsmodell erhalte, um technische Rationalisierungen, die spezifischen Kostenstrukturen fotografischer Produktion und die fortschreitende Arbeitsteiligkeit gebührend beschreiben zu können. All diese sozialen Prozesse stehen in einem strukturierten Zusammenhang, genauer, sie vollziehen sich im Kontext einer von bürgerlichen Klassenfraktionen dominierten kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Auch wenn vorliegender Text der – nach guter soziologischer Manier grundsätzlich unterstellten – Vermachtetheit aller Beziehungen im fotografischen Feld nur gelegentlich *expressis verbis* Ausdruck verleiht, sollte das wider alle Harmonisierungsphantasien als Hintergrundfolie präsent gehalten werden. Eine Medienökonomie, welche

die Verteilung grundsätzlich knapper Ressourcen im Sinne einer kritischen politischen Ökonomie behandelt, trennt ökonomische Geschehnisse niemals von gesellschaftlichen und politischen. Somit geht es unausgesetzt *auch* um soziale Auseinandersetzungen im Hinblick auf den Zugang zu den fotografischen Produktionsmitteln und deren Verteilung.

Gemäß der Themenstellung vorliegenden Katalogs konzentriere ich meine Beobachtungen aufs »lange« 19. Jahrhundert, das bis zum Ersten Weltkrieg und damit verbunden bis zum Untergang Österreich-Ungarns fort dauerte. Bei einem solchen Überblick bleibt der Blick zwangsläufig auf einen groben Raster eingestellt, bleibt holzschnittartig ohne realgeschichtliche Feinheiten, und er hängt – vielleicht zu sehr? – an Wien, dem unbestritten kulturellen, ökonomischen und sozialen Zentrum der fotografischen Kommunikation in der Monarchie. Damit sei jedoch beileibe nicht verkannt, dass es in der »Provinz« zum Teil anders gelaufen sein mag.

Produktion 1 – das Erschaffen des Inhalts

Beginnen wir bei der Produktion von Lichtbildern. Mit Blick auf das 19. Jahrhundert schreibe ich diese als einen dreistufigen Prozess (Produktion 1–3) samt einer Vorstufe an.³ Natürlich ist das idealtypisch konzeptualisiert, denn nicht alle der zahlreichen fotografischen Verfahren gestatten eine distinkte Unterscheidung der einzelnen Herstellungsschritte. In jedem Fall besitzen wir damit ein hinreichend komplexes Modell, um tatsächliche soziokulturelle und technische Entwicklungsgänge beschreib- und vergleichbar zu machen. Auf die spezifische Verfasstheit der Reproduktion der fotografischen Produktionsverhältnisse und der Arbeitskraft, beides essenzielle Bestandteile aller Produktion, kann ich hier allein schon aus Platzgründen nicht weiter eingehen.

Die Vorstufe umfasst die Produktion der Produktionsmittel; dazu gehören die erforderlichen Apparaturen, Geräte und Utensilien, um eine Fotografie oder Folgeprodukte (wie fotomechanische Drucke) verfertigen zu können. Wir halten uns damit nicht weiter auf und wechseln gleich zur ersten Stufe über, die sich als Erstellung des Inhalts (Produktion 1) charakterisieren lässt. Hier konzipiert der Fotografierende das Bild, indem er entscheidet, was für ein Sujet und in welcher Weise es aufgenommen wird. In der Fabrikation dieser sogenannten Urkopie oder First Copy kulminiert – im Selbstverständnis der allermeisten Lichtbildner – der schöpferische Akt.⁴ Zu lokalisieren ist dieser, ebenso wie die nachfolgenden Produktionsstufen und die Distribution, im Schnittpunkt von individuellen Kompetenzen, verfügbaren Technologien, organisatorischen und institutionellen Strukturen sowie gesellschaftlich-ideologischen Rahmungen. Alle Bedingungen zusammen bilden die jeweilige Produktionskultur, die sich für verschiedene Akteursgruppen, etwa Berufsfotografen und Amateure (siehe dazu die bescheidenen Bemerkungen im Abschnitt »Von der Arbeitsteiligkeit in Produktion 1–3«), je anders gestaltet. – Aber kehren wir zur Urkopie zurück: Materialiter erhalten wir ein *in der Fotokamera*⁵ belichtetes Bild, welches hinterher zu entwickeln und zu fixieren ist. Genau

genommen resultiert aus dem Prozedere zunächst ein seitenverkehrtes, negatives Bild, auch Kamera-negativ genannt (im Gegensatz zu einem Duplikatnegativ). Bei der Belichtung schwärzt nämlich das Licht, das durch das Kameraobjektiv eindringt, die auf einer Trägerschicht aufgetragenen lichtempfindlichen Silbersalze in unterschiedlicher Intensität. Das heißt, helle Motive, die mehr Licht abstrahlen als dunkle, erscheinen auf dem negativen Bild dunkel – und umgekehrt. Somit verfügt das Negativ über komplementäre (umgekehrte) Grauwerte respektive Farben.

Traditionell billigen Foto- und Kunsthistoriker Negativen wenig autonome Bildlichkeit zu.⁶ Doch da mittlerweile Bilder in den unterschiedlichsten Disziplinen mächtig Konjunktur haben, gerät dieser Tage genauso das Negativ vermehrt in den Fokus von Restauratoren, Archivaren, Kultur- und Medienwissenschaftlern. Von einem *material turn* angetrieben, lenkt man das Augenmerk auf konservatorische Materialanalysen, streicht den Zeugnischarakter heraus und interessiert sich für Retuschen und andere manipulative Eingriffe.⁷ Trotz alledem: Ein *ästhetisches* Eigenleben gesteht man nur wenigen Resultaten von Produktion 1 zu. Diese lassen sich zu drei Klassen gruppieren: erstens Negative, die in ihrer spezifischen Qualität als Negative Anerkennung finden (Röntgenbild, Fotogramm); zweitens Scheinpositive, bei denen aufgrund des Dunkelfeldprinzips Negative vor dunklem Fond als Positive anmuten; drittens Direktpositive.

Als das prominenteste hier einzureihende Verfahren – und zugleich das erste der Öffentlichkeit übergebene überhaupt (1839) – darf die Daguerreotypie gelten. Dabei handelte es sich um keine singuläre Erfindung, im Gegenteil: eine ganze Truppe an verstreuten »Proto-Photographers« mühte sich ernsthaft, Licht-Bilder mit der Camera obscura einzufangen und festzuhalten.⁸ Nahezu zeitgleich präsentierte etwa der Engländer William Henry Fox Talbot seine Kalotypie genannte Invention, die aber bereits – anders als die Daguerreotypie, um es nochmals zu unterstreichen – auf dem Negativ-Positiv-Prozess basierte.

Der seinerzeit sogleich ins Auge fallende Vorzug der Daguerreotypie, nach Vorarbeiten von Joseph Nicéphore Niépce vom Franzosen Louis Jacques Mandé Daguerre erfunden, lag im Bildträger, einer versilberten Kupferplatte. Diese erlaubte anders als fasriges Papier – Grundlage sowohl des kalotypischen Negativs wie Positivs – eine überaus scharfe und detailgenaue Durchzeichnung des Bilds. Die Bildqualitäten, die so weit auseinanderklafften, verstellten in den 1840er-Jahren manchen den Blick. Noch zu Zeiten der Londoner *Great Exhibition* 1851 kursierte in Frankreich die Schmähung der Kalotypie als »Daguerreotype sur papier« (Daguerreotypie auf Papier), ein Versuch, den Unterschied auf einen der Bildträger herunterzuspielen.⁹

Doch die Pariser Erfindung trug unbeschadet ihrer innovatorischen Kraft, welche die Menschen in staunendes Verzücken versetzte, von Anfang an den Keim des Unzeitgemäßen in sich. Sie blieb – von der händischen Wiedergabe abgesehen – stets ein Unikat. Obgleich es nicht an intensiven Bemühungen fehlte, scheiterten alle Ansinnen, die Urkopie den Limitationen manueller Vervielfältigung zu entreißen und einer technischen Reproduktion zu unterstellen.¹⁰ Der Wiener Wissenschaftler und Fotofunktionär Anton Martin, einer der weitsichtigen Akteure im Feld, protegierte bereits 1846 die Papierfotografie, indem er ihr ein eigenes *Repertorium der Photographie* schrieb. Er diagnostizierte, dass diese noch immer der ihr im Grunde zustehenden Aufmerksamkeit ermangele, obwohl sie ökonomisches Potenzial böte, denn sie sei reproduzierbar, billig, technisch einfach, leicht und harmonisch zu retuschieren.¹¹ Nachdem die vervielfältigbare Fotografie ihre größten Kinderkrankheiten abgestreift hatte, trat sie in den 1850er-Jahren ihren Siegeszug an. Das Gesamt an historischen Suchbewegungen hatte als Kern ihrer Medialität endgültig technische Reproduzierbarkeit festgeschrieben. Diese eröffnete der Fotografie gewaltige Optionen, im sozialen Raum des 19. Jahrhunderts zu zirkulieren, die Bildern unikalens Charakters wie beispielsweise der Daguerreotypie in der Mo-

derne nicht mehr zukommen können. Nur so ist verständlich, dass die Lichtbildnerei in dermaßen vielen Anwendungsfeldern – angefangen von der Kunst, der Wissenschaft über den Journalismus bis zum privaten Bereich – Fuß fasste und zu einer gesellschaftlichen Produktivkraft aufrückte.

Produktion 2 – Inhalte verpacken

Wenden wir uns dem nächsten Schritt in der Produktion zu. Man könnte meinen, nun gehe es um die Herstellung von Positiven. Jedoch rentiert es sich, eine zusätzliche Ebene einzuschleiben. Im Jargon des Medienmanagements heißt diese »Content-Packaging« (Produktion 2) und betrifft die gestalterische Umsetzung oder, so man will, redaktionelle Aufbereitung des in Produktion 1 erstellten Inhalts. Hier fallen die Entscheidungen, in welcher Weise das Foto zu sehen gegeben wird. Sonach zielt diese Tätigkeit aufs Publizistische oder allgemeiner – da nicht jede Fotografie Teil der öffentlichen Sphäre ist – Präsentatorische. Dieses formende Ins-Werk-Setzen beinhaltet einen Strauß von Festsetzungen: den Einsatz von Negativretusche, das Bestimmen von Bildformat, Ausschnitt, Vignettierung, des fotografischen Papiers, der Dauer der Belichtung und Entwicklung, Tonung, Kolorierung, Präsentationsformen etc. Wie leicht einzusehen ist, verquicken sich beim faktischen Hantieren Redaktion und der nachfolgende Produktionsschritt, die Vervielfältigung, in einem fort. Dennoch bleibt es zweckmäßig, die zwei Produktionsebenen analytisch zu scheiden. Zum einen leuchtet die Sinnfälligkeit ein, betrachtet man die fortschreitende Rationalisierung der Vervielfältigung. Das händische Anfertigen von positiven Abzügen erlaubt noch ein Revidieren von redaktionellen Entscheidungen nach jedem Werkstück. Sobald man jedoch Maschinen – Schnellkopiermaschinen oder Druckerpressen bei fotomechanischen Reproduktionsverfahren – einsetzt, um eine in einem Arbeitsgang erzeugte Auflage zu verfertigen, müssen redaktionelle Parameter im Vorhinein definiert sein.

Zum anderen mögen zwar für eine einzelne Fotografie die redaktionellen Prozeduren unsppek-

takulär anmuten, vor allem, wenn die Herstellung aus einer Hand kommt, unzähligen eingeschliffenen Routinen und konventionalisierten Präsentationsformen unterliegt. Allerdings erscheint die Sonderung von (zumindest konzeptionell vorgängiger) Redaktion und Vervielfältigung unmittelbar triftig, nimmt man komplexere Formen von Content-Packaging ins Visier. Hierbei werden Erzeugnisse von Produktion 1 – was andersartige mediale Artefakte desgleichen inkludieren kann – zu einem neuen und vielschichtigeren Medienobjekt kombiniert. So amalgamieren Verlagshäuser Vorprodukte wie Fotografien, Zeichnungen, Grafiken und Reportagen, Leitartikel, Glossen, Essays und so fort zu den Endprodukten Tageszeitung, Zeitschrift, Buch oder Website. Dieses »Inhalte Ver/packen« ist als eine produktive Tätigkeit zu interpretieren und nimmt im Fortlauf der Fotogeschichte immer mannigfaltigere Gestalten an. Die geläufigen fotografischen Publikationsmedien und Präsentationsformen lassen sich mithin als emergierte Medienprodukte verstehen: Als da sind (in Auswahl) für den in Rede stehenden Zeitraum der blanke, eventualiter auf (Atelier-)Karton aufkaschierte Abzug, das Bild auf Kupfer, Glas oder Blech, das Sammelbild¹², deren Bündelung zur Serie, das Mappenwerk, Album, Buch, Plakat, die Zeitung und Zeitschrift, die Bildpostkarte, der Lichtbildervortrag und schließlich das Kaiserpanorama. – Den Blick gezielt auf das Content-Packaging als modellhaft »dazwischengeschaltete« Ebene in der Produktion zu lenken, versetzt einen in die Lage, die präsentatorischen Praktiken im einstigen wie jetzigen Bildraum, vom simplen Abzug bis zu vielstimmigen Medientexten, adäquater zu fassen. Gerade in Anbetracht der beschleunigten Fortentwicklung der fotografischen Produktivkräfte und der ihnen jeweils korrespondierenden Formen der Arbeitsteilung und Spezialisierung hilft ein solches Verständnis von Produktion, das verschachtelte, von Machtbeziehungen durchdrungene Ineinandergreifen der beteiligten Akteure kritisch nachzuvollziehen.

12-16, 24-27, ▶
61-69

Produktion 3 – Werkkopien herstellen

Nun zur dritten Stufe, sie stellt auf die Vervielfältigung des in Produktion 1 kreierte und in Produktion 2 redigierte Objekte ab. Die Reproduktion (Produktion 3) geschah durch einen fotografischen Kopierprozess. Die positive Kopie, auch Abzug genannt, entstand, indem man lichtempfindlich gemachtes Papier und das Negativ in direktem Kontakt in einen Kopierrahmen zusammenspannte, diesen einer Lichtquelle aussetzte und so eine Belichtung durchführte. Das Schildern der nachfolgend notwendigen Handgriffe schenken wir uns. Diese Vorgehensweise mit einer sogenannten Kontaktkopie als Ergebnis bildete die übliche Art und Weise der Reproduktion; in weit seltenerem Fall bediente man sich eines Vergrößerungsapparats, der das Negativ aufs fotosensible Papier projizierte.

Zweifelsohne repräsentierte, was Walter Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz auch notierte, die Fotografie ein neues Niveau an *technischer* Reproduzierbarkeit von Bildern.¹³ Keineswegs aber heißt das, dass dies nicht mit zahllosen händischen Eingriffen einherging. Das Verhältnis von technischer zu manueller Reproduktion ist fortwährend vor dem historischen Stand der Produktivkräfte zu sehen und entsprechend dynamisch zu dimensionieren.¹⁴ Was gestern noch *technisch* erschien, mutet heute angesichts neuer Werkzeuge unrettbar *manuell* an. Eine Unzahl von Experimenten, Erfindungen und Rezepturen zeugt im Fortgang des 19. Jahrhunderts von den Bemühungen, die einzelnen Komponenten der Bildherstellung (noch effizienteren) technisierten Produktionsformen zu unterwerfen.

Ein zentraler Aspekt technischer Reproduzierbarkeit geht auf die große Zahl. Auch hier setzte der Eigensinn, sprich die Materialität der Dinge dem delirierenden Wunsch (so mancher Medientheoretiker) nach unendlicher Wiederholbarkeit handfeste Grenzen. Das fragile Negativ, jahrzehntelang diente vorwiegend Glas als Bildträger, unterlag im Kopierrahmen einer kräftigen mechanischen Beanspruchung und vernutzte sich. Überdies ging die Produktion von Abzügen

vergleichsweise langsam vor sich, denn ein jedes Mal musste ja das Fotopapier in den Kontaktrahmen ein-, mit dem Negativ verkuppelt und wieder ausgespannt werden. Duplikatnegative halfen – weitere Kopierrahmen und die nötige Arbeitskraft vorausgesetzt –, die Produktionskapazität zu erhöhen, ohne jedoch dabei die Gesamtarbeitszeit zu verkürzen.

An Versuchen, die Fertigung von Positiven zu rationalisieren, mangelte es nicht. Man fand sowohl technische Lösungen (Schnellkopiermaschinen) wie organisatorische (manufakturartig beschaffene Kopierwerkstätten). Gleichwohl blieb die Herstellung von Kopien ein relativ mühevolleres Geschäft. Indes ahnten bereits die Zeitgenossen, von den Profiten ganz zu schweigen, die enormen gesellschaftlichen Potenziale von »massenhaft« reproduzierten und hierauf verbreiteten Fotografien. Hören wir etwa den belgischen Fotochemiker Désiré van Monckhoven. Er konstatiert in seinem *Traité général de Photographie* von 1863: »Die Zukunft der Fotografie liegt in der Vervollkommnung [...] der fotomechanischen Druckverfahren, denn [...] unsere fotografischen Abzüge sind nicht nur zu empfindlich, um die Zeiten zu überdauern, sondern sie werden sich erst an dem Tag durchsetzen, wenn ihr niedriger Preis sie für die Massen tatsächlich erschwinglich machen wird, und es ist dieser niedrige Preis (zugleich mit der Unveränderlichkeit der Abzüge), den die fotomechanischen Druckverfahren einzulösen haben.«¹⁵

Es floss unerhört viel Energie in Unternehmen, Fotografien drucktauglich zu bekommen, sie versprachen einen weit einbringlicheren Ausstoß als jedes Abzugsverfahren. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte eine nachgerade unglaubliche Zahl an unterschiedlichen fotomechanischen/-chemischen Verfahren hervor, worunter der Lichtdruck, die Heliogravüre (und seine mechanisierte Form der Raket- oder Kupfertiefdruck), die Fotolithografie und die Autotypie nur die populärsten waren. Diese Drucktechniken lösten, wie der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp einmal pathetisch kundtat, das »reproduktive[...] Telos«¹⁶ der Fotografie voll-

umfänglich ein – zumindest bis zum Anbruch der digitalen Epoche. Nimmt man Medientechnik als eine *gesellschaftliche* Artikulation ernst, verwundert es nicht, dass sich fotografische Unikativverfahren nicht dauerhaft haben durchsetzen können. Dem Negativ-Positiv-Prozess und den darauf aufsetzenden fotomechanischen Reproduktionsverfahren sind überdeutlich die Signatur des Industriezeitalters und damit die Manufaktur, die Serien-, schlussendlich die Massenproduktion eingeschrieben. Erst Letztere schuf die Voraussetzungen für eine quantitativ und qualitativ neue Verteilung von fotografischem Wissen in Raum und Zeit – und damit für tatsächliche Massenkonsumention.¹⁷

Selbstredend vermochten Druckverfahren den fotografischen Kopierprozess nicht überall zu ersetzen. Da, wo man mit überschaubaren Stückzahlen sein Auslangen fand, hielt sich der Positivabzug. Das betraf zuvorderst – sofern die Aufnahmen nicht Eingang in Veröffentlichungen fanden – die gewerbliche Porträtfotografie, den Einsatz als Arbeitsbehelf im künstlerischen und staatlichen Sektor (Polizei, Gericht) und wissenschaftliche Applikationen (Medizin, Psychiatrie etc.). Darüber hinaus gehören hierher noch die für den persönlichen Gebrauch bestimmten Erträge des Knipsers sowie die kunstfotografischen Hervorbringungen des anspruchsvollen Amateurs. Dieser schätzte die jeweils besonderen ästhetischen Qualitäten, die von der Materialität der einzelnen fotografischen Verfahren ausgingen.

Druck heißt ja immer Auflage, das fängt irgendwo bei 200 bis 300 Kopien an. Darunter sind die Stückkosten je Kopie zu hoch, denn die Herstellung einer Druckplatte, von Fachleuten besorgt, hat ihren Preis. Mit kapitalintensiven fotomechanischen Drucktechniken lassen sich steigende Skalenerträge realisieren, und zwar in einem ganz anderen Ausmaß als durch den fotografischen Kopierprozess. Das birgt jedoch auch Risiken: Anders als bei Abzügen, wo man zuerst einige wenige macht, die Nachfrage testet und dann nach Bedarf produziert, muss eine Auflage auf einmal veranstaltet werden

(ansonsten lassen sich keine positiven Skalenerträge abschöpfen). Bei dieser Vorratsproduktion fallen Lagerkosten an, und es besteht die Gefahr, auf dem Hergestellten sitzen zu bleiben.

Im wirtschaftlichen Interesse eines kommerziellen Fotografen lag, von jedem einzelnen Negativ große Stückzahlen von Kopien zu verhöckern. Solange er sich über private Aufträge allein, in der Hauptsache Porträts, finanzierte, also als Dienstleister Kundenproduktion betrieb, kamen größere Stückzahlen nicht in Betracht, geschweige denn fotomechanische Drucke. Erst als er darüber hinaus seine Ware für einen anonymen, vom Prinzip her jedermann zugänglichen Markt herzustellen begann, unbeauftragt und einzig gesteuert von Absatzspekulationen, befreite er sich von derartigen Einschränkungen. Damit stieg der Fotograf zum Publizisten auf, die Fotografie zum publizistischen, öffentlichkeitsbildenden Medium. Mit dieser Erweiterung der Produktion veränderte sich auch die Marktform. Die Kundenproduktion tendierte zum Polypol. Hierbei stehen – zumindest in größeren Städten ab den 1860er-Jahren – viele Nachfrager vielen Anbietern gegenüber, die alle dieselbe Dienstleistung (ein vom Kunden bestelltes Porträt zu fertigen) offerieren. Selbstverständlich unternahmen die Fotografen alles, um ihr Angebot zu heterogenisieren, also von den Mitbewerbern zu differenzieren. Das funktionierte unter anderem über den Preis, den Standort, die Atelierausrüstung, den Service, das Image des Atelierbesitzers (etwa Hoffotografentitel). Produziert der Hersteller für einen anonymen Markt, reklamiert er von vorneherein eine (zumindest gewisse) Einzigartigkeit seiner Güter, weshalb man hier – bei gleicher Zusammensetzung der Marktteilnehmer wie beim Polypol – von monopolistischer Konkurrenz spricht. Mit dieser veränderten Produktionsstruktur erweiterte sich der ökonomische Wettbewerb um den publizistischen. Wer hat das informativere, unterhaltsamere, schönere Programm? Fotografen, Verleger sowie Buch- und Kunsthändler schufen in den 1860er-Jahren einen hart umkämpften Markt an Lichtbildern. Mit allen

4, 27, 42 ►►

61–69 ►►

nur erdenklichen Publikationsformen und Schausstellungen buhlten sie um eine vorrangig (klein-)bürgerliche Kundschaft. Im Verlauf der 1880er-/90er-Jahre drängte der fotomechanische Druck den Papierabzug mehr und mehr ab. Letzterer überwintert bis heute in der gewerblichen Porträtfotografie, in Nischen wie Galerien und Museen sowie im privaten Bereich (hier verliert in diesen Tagen der Abzug angesichts der fortschreitenden Digitalisierung offenkundig an Relevanz).

Zu Kostenstrukturen in der Medienproduktion

Den Produktionskosten von Medienobjekten eignet generell eine spezifische Struktur, sie bestehen zu einem hohen Anteil aus Fixkosten.¹⁸ Das betrifft – neben der technischen Infrastruktur und Arbeitskräften – vor allem die Kosten für den kreativen Part, die Herstellung der Inhalte (Produktion 1), vergegenständlicht in einer Urkopie, in unserem Fall also einem Negativ. Seine Gestehungskosten sind in Relation zu den nächsten Produktionsschritten, dem Content-Packaging (Produktion 2) und der Vervielfältigung (Produktion 3), enorm hoch und fallen in jedem Fall an, unabhängig davon, wie viele Werkkopien man privat braucht oder am Marktplatz absetzt.

Was heißt das beispielsweise für eine zur Veröffentlichung vorgesehene »Typen«-aufnahme? Vom Einfall bis zu seiner Ausarbeitung, der Bereitstellung von Produktionsmitteln und der Organisation der Abläufe einmal abgesehen, hat der Fotograf zu entscheiden, ob er die Menschen in ihrem »natürlichen Habitat« heimsucht oder im Atelier fotografiert. Letzteres kommt weit billiger, zumal Reisespesen und Wetterrisiken entfallen und es außerdem mehr Kontrolle über das Geschehen bietet. Sofern sie nicht aus der unmittelbaren Umgebung kommen, stehen im Atelier zumeist anstelle der »originalen Typen« engagierte Modelle vor der Kamera, die Kostüme aus der verkörperten Region benötigen. Damit es der Szenerie nicht an Stimmigkeit gebricht, verlangt es nach glaubwürdigen Leinwandhintergründen und eventuell Requisiten. Da laufen Produktionskosten

auf. Das derart aufwendig produzierte Negativ ist des Fotografen Arbeitsgrundlage. Im Regelfall wird es daher während der aktiven Laufbahn – gleich ob Berufs- oder Amateurfotograf – auch nicht veräußert. Der gewerbliche Fotograf lebte allein vom Verkauf von Kopien, die vergleichsweise geringe variable Kosten verursachen und ihm mit steigendem Absatz eine sagenhafte Fixkostendegression bescherten.

Um die Ausgaben für die kostspielige Herstellung von Urkopien zu senken, repetierten Berufsfotografen teils bis heute geübte Produktionsstrategien. Zum einen imitierte und adaptierte man Erfolgreiches, was eigene Gedankenarbeit und Zeit ersparte. Zum anderen praktizierte man eine Serialisierung des jeweiligen Konzepts, will heißen, der Geschäftsmann fertigte nicht etwa ein einzelnes »Typen«-Bild an, sondern entwarf eine jederzeit erweiterbare Serie, wobei das Aufnahmesetting, insbesondere im Atelier, eine hochgradige Standardisierung erfuhr. Ein und dasselbe Szenenbild fand wie die restliche Ausstattung des Öfteren Verwendung. Desgleichen kamen Modelle wiederholt zum Einsatz, mimten einmal diesen, einmal jenen Volks»typen«.

Eine weitere Strategie der Rationalisierung hatte auf der Ebene des Content-Packaging (Produktion 2) statt. Dabei drängte sich das kaufmännische Instrument der Mehrfachverwertung auf. Verbreitet war das, was heute Versioning heißt. Um die lichtbildnerische Ausbeute von Produktion 1 zu optimieren, packten die Anbieter (der Fotograf als Selbstverleger oder ein anderer Verleger) eine Urkopie in mehreren preislich gestaffelten Fassungen ab. So gelang das Adressieren unterschiedlich finanzkräftiger Publikumsschichten mit nur einer Urkopie. Etwa bot man Alben und Mappenwerke in Ausstattungsvarianten feil, skaliert von luxuriös bis schlicht, und verkaufte die Aufnahmen obendrein auch einzeln. Viele Sammelbilder respektive ganze Serien brachte man gleichzeitig in variierenden Größen in den Handel, gelegentlich edierte man davon einzelne Blätter nebst dem als fotomechanische Drucke, ab den 1890er-Jahren nochmals als Postkarten. Die Fotografien gab es wahlweise auf

Atelierkarton aufkaschiert oder nicht, handkoloriert oder nicht. Für die typischen Sammelbilder bevorzugten die Gewerbetreibenden im Allgemeinen, was die Herstellung zusätzlich simplifizierte, gängige Standardformate, allen voran das Stereo, die Carte de visite und Carte de cabinet.

Eine weitere Maßnahme, das wirtschaftliche Risiko publizierter fotografischer Waren zu streuen, setzte ebenfalls beim Content-Packaging an. Der Medientheoretiker und Politökonom Bernard Miège identifiziert eine unverkennbare Logik der Produktion auf dieser zweiten Ebene, die er als »editorial production« bezeichnet.¹⁹ Dabei geht es um die ausgeklügelte Zusammenstellung eines Sortiments. Der Fotograf (ebenso wie der Verleger und in gewisser Weise auch der Händler) verlegte im Idealfall nicht bloß einige wenige Fotos, sondern entwarf ein profiliertes Programm, regelmäßig noch zerteilt in mehrere Sparten. So fing der Verkaufsschlager, nicht anders wie bei Büchern, den Ladenhüter auf, indem er diesen querfinanzierte. Darüber hinaus garantierte eine angemessene Angebotsbreite dem Atelierbetreiber die kontinuierliche Kapazitätsauslastung der Produktionsmittel sowie Arbeitskräfte.

Von der Arbeitsteiligkeit in Produktion 1-3

Von höchst seltenen Ausnahmen abgesehen, fertigt niemand ganz alleine eine Fotografie. In den Anfängen des Mediums konzentrierten sich noch viele Arbeitsgänge in einer Person. Die Fotografen bastelten zumindest Teile der Produktionsmittel (Vorstufe), erledigten Produktion 1-3, übernahmen selbst den Verlag und Vertrieb. Aber die Produktionsverhältnisse sollten sich rasch ändern. Insgesamt beruhte die fotografische Kommunikation auf kapitalistischer Privatwirtschaft, in Österreich-Ungarn flankiert von drei überragenden staatlichen Wiener Institutionen: die Hof- und Staatsdruckerei, das Militärgeographische Institut sowie die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren (ab 1897 hieß sie Graphische Lehr- und Versuchsanstalt). Nimmt man nun die Geschichte der Fotografie in Augenschein, so entfalteten sich binnen wenigen

◀◀ 32-36, 44-47, 108-109

◀◀ 13-16, 61-69

Jahrzehnten ausgefeilte Produktionskulturen mit einem breiten, von objektiven Interessengengensätzen getragenen Ensemble sozialer Figuren, die sich in unterschiedlicher Weise an der zusehends kommodifzierten Herstellung und Zirkulation von Lichtbildern beteiligten. Zirkulation heißt nicht allein körperhafte Verteilung, sondern in gleicher Weise ideologische. Ohne die unzähligen Vereine, Fachzeitschriften, Ausbildungsstätten und anderen Propagandisten wäre die gesellschaftliche Durchsetzung der Fotografie in ihrem Doppelcharakter als kulturelles/publizistisches Artefakt wie als ökonomische Ware nicht möglich gewesen.

Sukzessive entwickelten sich eigene spezialisierte Industrien um alle fotografischen Artikel (Kamera, Objektiv, Negativplatte, fotografisches Papier, Chemikalien, Untersatzkarton, Atelierausrüstung etc.). Im Atelier des Berufsfotografen zog eine hierarchische Arbeitsteilung ein, der Parzellierung der Herstellungsschritte entsprach auch ein geschlechtsspezifisch differenziertes Gefüge an ausführenden und helfenden Händen. Die Produktion 2, das Content-Packaging, spaltete sich zum Teil vom Atelier ab, Verleger bemächtigten sich des Kommandos. Ebenso konnte die Produktion 3, die Vervielfältigung, ausgelagert werden. So boten Firmen die Übernahme des Kopierens von Negativen an, vor allem gedacht als Angebot an Amateurfotografen und Knipser, aber auch kleine Ateliers. Für die Reproduktion auf fotomechanischem Weg bildeten sich gleichfalls selbstständige Gewerbe (Druckformenhersteller, Druckanstalten).

Die fortschreitende Durchgliederung des Metiers formte nach und nach auch kulturell und sozioökonomisch unterschiedliche Rollenbilder, was die Fotografierenden anbelangte. Von Anbeginn probierten beherrschte Pioniere eine gewerbsmäßige Produktion, aber auch Wissenschaftler, Künstler und einige betuchte Amateure begeisterten sich prompt für die neue Erfindung. Besonders die Hersteller und Händler fotografischer Artikel bemühten sich zum Entsetzen vieler Fachfotografen um die Ausweitung des Abnehmerkreises. Technische Neuerungen wie die unkompliziert handhabbare Silbergelatinetrockenplatte, klei-

ner, benutzerfreundliche Kameras sowie das Erscheinen populärer Handbücher ließen zusammen mit mentalitätshistorischen Dispositionen in den 1880er-Jahren den Freizeitsport des Fotografierens entstehen. Hier tat sich ein Spektrum von finanziell bemittelten Amateuren auf, von »Dilettanten«, wie das nicht abwertend gemeint hieß, die – jenseits des Hervorbringens von Tauschwerten – künstlerischen Neigungen, wissenschaftlichen Ambitionen oder einer visuellen Ausstaffierung ihres privaten Lebens nachgingen.

Der Amateurfotograf war dem wirtschaftlichen Verwertungsdruck und Nutzenkalkül enthoben, welche auf den Berufsfotografen lasteten und wie gezeigt auch klar auf die Themenwahl und aufs Ästhetische durchschlugen. Das wiederum heißt nicht, dass er sich nicht einem (ästhetischen oder wissenschaftlichen) Wettbewerb unter seinesgleichen aussetzte. Aber er dachte und sah anderes als der Berufsfotograf. Die verschieden gelagerte Motivation *konnte* die Neugierde an unbeachtet gebliebenen Sujets anstacheln. Gerade auch deshalb und in Ergänzung zur berufsfotografischen Produktion sahen Volkskundler in den Medienamateuren attraktive Verbündete, die sie in einer Vielzahl an Aufrufen²⁰ für ihre Arbeit, »Land und Leute« zu registrieren, zu gewinnen trachteten.²¹ Die Fotoamateure erreichte man am einfachsten über die vielen Vereine, die als bedeutsame Schaltstellen des intellektuellen Austauschs fungierten. Diejenigen Amateure, die sich der ästhetischen Produktion verschrieben, fanden wahrscheinlicher in deklariert künstlerischen *Fotovereinen* zusammen, wohin gegen die wissenschaftlich ehrgeizigen Amateure sich mehr in den einschlägigen *Fachvereinen*, im vorliegenden Fall dem Wiener Verein für Volkskunde, engagierten. Über die Vereinszeitschrift, die Vorträge und geselligen Abende fand ein Austausch statt, der den jeweiligen lichtbildnerischen Bedarf konturierte und spezifische visuelle Kulturen formierte.

Zur legislativen Kontrolle fotografischer Praktiken

Fotografien existieren nicht im luftleeren Raum. Die kulturellen Praktiken der Produktion und Distribution unterliegen konkreten gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Die Regulierung der fotografischen Kommunikation vollzieht sich auf unterschiedlichen Levels, über Institutionen, soziale Normen, Konventionen und Erwartungshaltungen sowie last, not least über eminent einflussreiche rechtliche Setzungen. Auf Letztere – wohlgernekt im Auszug – konzentriere ich mich hier. Im Wesentlichen fungierten fünf Gesetze als strukturelle und inhaltliche Kontroll- und Steuerungsmechanismen: das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch, kurz ABGB (1811), das Strafgesetz (1852), die Gewerbeordnung (1859), das Preßgesetz (1862) und das Urhebergesetz (1895). Das ABGB galt für die gesamten deutschen Erbländer der Monarchie, das Strafgesetz und die Gewerbeordnung bezogen sich auf das ganze Reich, Letztere beiden nur auf die cisleithanische Reichshälfte. Was das Strafgesetz angeht, betrifft das neben dem unbefugten Nachdruck (§ 467) die sogenannten Pressinhaltsdelikte. Das sind strafbare Handlungen nach dem Strafgesetz, die sich in einer Druckschrift manifestieren. Dazu gehören Verstöße gegen die öffentliche Sittlichkeit sowie Störung der öffentlichen Ruhe und Ordnung, Majestäts- und Ehrenbeleidigung, Religionsstörung und anderes mehr. Aus Platzgründen soll uns das Strafgesetz hier nicht weiter beschäftigen.

Die Gewerbeordnung von 1859 kennt freie und konzessionierte Gewerbe (§ 1). Für Erstere bestanden keinerlei besondere gesetzliche Auflagen (§ 3), bei Letzteren begründeten »öffentliche Rücksichten die Nothwendigkeit [...], die Gestattung der Ausübung derselben von einer besonderen Bewilligung abhängig zu machen« (§ 2). Ferner schrieb § 19 fest, dass alle »mit Preßerzeugnissen sich befassenden Gewerbe« im Normalfall nur in Städten errichtet werden durften, wo eine politische Behörde residierte. Die Staatsorgane warfen stets ein eigens wachsames Auge auf die »brandgefährlichen« Gedankenströ-

me der Presse, weshalb die Konzessionspflicht für Druckerei- sowie herstellendes und verbreitendes Buchhandelsgewerbe (das den Kunst- und Musikalienhandel mit einschloss) nicht überrascht. Das ging alle jene Gewerbe an, die »auf mechanischem oder chemischem Wege die *Vervielfältigung* von literarischen oder artistischen Erzeugnissen oder den *Handel* mit demselben zum Gegenstande haben« (§ 16, Z. 1, Hervorhebung M. P.). Ohne Zwang ließe sich die Fotografie hier einreihen. Aber es kam anders. Die Gewerbeordnung erwähnt die Fotografie nicht ein einziges Mal. Ein Erlass des Staatsministeriums von 1864 bestimmte sie dann als freies Gewerbe, was sowohl die Herstellung wie den Handel inkludierte.²² Nach den Ausführungen des Juristen Ferdinand Lentner leiteten den Gesetzgeber folgende Überlegungen: Erstens sei die Fotografie ein autografisches, also händisches Reproduktionsverfahren, zweitens gehöre sie als noch knospende Gattung den freien Künsten an. Im ersten Argument erkennt Lentner eine »technisch kaum zu begründende Annahme«, in letzterem »übertriebene Erwartungen«, die Fotografie habe sich seiner Meinung nach auf der Höhe des Kunstgewerbes eingependelt.²³ Anders als bei der Fotografie verhielt es sich allerdings da, wo Druckerpressen ins Spiel kamen. Die Herstellung und der Vertrieb fotomechanischer Drucke erforderten, wie zwei Ministerialerlässe 1870 respektive 1880 festschrieben, Konzessionen.²⁴

Der Gewerbestatus der Fotografie blieb das ganze 19. Jahrhundert hindurch heftig umstritten. In einer Novelle zur Gewerbeordnung, dem *Gesetz vom 15. März 1883, betreffend die Abänderung und in Ergänzung der Gewerbeordnung vom 20. December 1859*, unterteilte der Gesetzgeber nunmehr die Gewerbe in freie, konzessionierte und handwerksmäßige. Letztere verlangten nach Fertigkeiten, welche »die Ausbildung im Gewerbe durch Erlernen und längere Verwendung in demselben« voraussetzte (§ 1). Dieser Rückfall in zünftige Zeiten lag im Interesse vieler Gewerbetreibender, die sich so gegen unliebsame Konkurrenz, in ihrer Sicht stümpermäßige Quereinsteiger,

wappnen wollten. Dieser Wunsch nach einer stärkeren Zugangsbeschränkung zum Markt stand der Überlegung entgegen, dass die Fotografie einzig als freies Gewerbe Kunstwerk sein konnte, eine Voraussetzung, sie unter das Urheberrecht zu subsumieren und damit vor unerlaubten Nachdruck zu schützen. Über Jahrzehnte tobten die Gefechte zwischen den verschiedenen Interessenverbänden – die Fotografie blieb lange »frei«, und zwar bis 1911, als das Handelsministerium eine Verordnung erließ, welche die Porträtfotografie (und nur diese) unter die handwerksmäßigen Gewerbe mit verpflichtendem Befähigungsnachweis einreichte. Gedacht war das vor allem als Schutzmaßnahme gegen Amateurfotografen, von denen sich so mancher Fachfotograf in seiner beruflichen Existenz bedroht sah.

Das *Preß-Gesetz vom 17. December 1862* (Ahnherr des heutigen Mediengesetzes) reklamierte neben den »Erzeugnisse[n] der Druckerpresse [...] auch für alle durch was immer für mechanische oder chemische Mittel vervielfältigte Erzeugnisse der Literatur und Kunst« (§ 4) Zuständigkeit. Das Preßgesetz und alle seine Vorgänger führten – gleich der Gewerbeordnung – die Fotografie nicht namentlich an. Erst derselbe staatsministerielle Erlass (1864), der sie zwar als freies Gewerbe festlegte, erkannte dessen ungeachtet auf ihren pressrechtlichen Charakter; erklärte sie folglich zur Druckschrift und vollzog damit namentlich ihre Angliederung.²⁵ Damit reagierte der Gesetzgeber etwas verzögert auf den Boom, der die gewerbliche Fotografie seit Ende der 1850er-Jahre erfasst hatte. Die Herausbildung einer ausgedehnten Sammelbildkultur – zuerst als stereoskopische Aufnahmen, bald darauf im Carte-de-visite-Format – hatte eben auf Klärung ihres legislativen Status gedrängt.

Der Gesetzestext unterscheidet zwei Sorten von »Erzeugnisse[n] der Presse«. Diejenigen, die »lediglich den Bedürfnissen des Gewerbes und Verkehrs oder des häuslichen und geselligen Lebens zu dienen bestimmt sind« (§ 9, Abs. 2), unterstehen ihm nicht. Dazu zählen die exklusiv im Familien- und Freundeskreis kursierenden Bilder

der Amateure ebenso wie der von Privaten beauftragte Ausfluss kommerzieller Porträtateliers. Sobald Fotografien eine Verbreitung durch »Vertrieb, Verschleiß oder die Vertheilung [...], sowie das Anschlagen, Aufhängen oder Auflegen derselben an öffentlichen Orten, in Lesevereinen, Leihbibliotheken u. dgl.« (§ 6) erfahren, mit einem Wort allgemein zugänglich werden, fallen sie unters Preßgesetz. (Von kleineren Novellierungen abgesehen hielt es bis in die Erste Republik.) Mit der Unterwerfung eines Teils der fotografischen Produktion unters Preßgesetz versuchte der Staat über die periodischen Druckschriften, Bücher, Broschüren, Kupferstiche, Lithografien etc. hinaus, auch die Zirkulation und die Inhalte von Lichtbildern zu kontrollieren. Einige Paragraphen hinsichtlich der Fotografie, aber längst nicht alle, seien kurz referiert. Es existierte eine Impressumspflicht (§ 9, Abs. 1), die Angaben zu den Verantwortlichen vorschrieb. Im Weiteren diktierte § 17 die Hinterlegung je eines Exemplars von jedem veröffentlichten Werk bei der Sicherheitsbehörde am Ausgabeort und, sofern vorhanden, beim Staatsanwalt – ein klarer Fall von Nachzensur. Eine zusätzliche pekuniäre Last wohnte § 18 inne, der eine Pflicht zur Abgabe von Exemplaren an diverse Ministerien und Bibliotheken formulierte. (Zum Recht auf Selbstverlag verweise ich auf den Abschnitt »Distribution«.)

Über die Verbreitung wachte der Gesetzgeber besonders: Er untersagte den Handel mit Presssachen außerhalb »ordnungsmäßig« festgelegter Lokalitäten, verbot das Hausieren, verlangte für das Aushängen oder Anschlagen von Druckschriften an öffentlichen Orten eine explizite Behördenbewilligung; das Anwerben von Interessenten, eine Subskription oder Pränumeration zu tätigen (beides typische verlegerische Finanzierungsformen gerade für aufwendige Mappenwerke und Alben), benötigte einen sicherheitsbehördlichen Erlaubnisschein (§ 23). Selbstredend kam es wiederholt zu illegalen Distributionen, Hausierer und Winkel Fotografen ließen sich insbesondere »unsittliche« oder »obszöne« Bilder angelegen sein.

Kommen wir auf die pressgesetzliche Impressumspflicht zurück. Der erste Absatz des § 9 dekretiert: »Auf jeder Druckschrift muß nebst dem Druckorte der Name (die Firma) des Druckers und der des Verlegers [...] angegeben werden.« Paragraf 5 präzisiert die Person des Druckers: Gemeint ist nicht der lohnabhängige Mitarbeiter, der vermutlich die tatsächliche Arbeit erledigte, sondern der Firmeninhaber oder ein gewerbebehördlich genehmigter Geschäftsführer. Auf die Fotografie gemünzt, meint der Begriff »Drucker« denjenigen, der den Positivabzug verantwortete. Das war in den meisten Fällen der Fotograf, aber er musste es keineswegs zwingend sein, denn oft genug vereinigte der Verleger auch diese Rolle auf sich.²⁶ Das Preßgesetz interessiert sich hier nicht für den »schöpfenden« Bildautor (Produktion 1), sondern allein für denjenigen, der die technische Reproduktion ausführt (Produktion 3), sowie den Content-Packager, also den Verleger (Produktion 2), der das Lichtbild nach dem »Verpacken« in Umlauf setzt. Solange das fotografische Negativ im stillen Kämmerchen verharrte, stieß sich das Gesetz nicht daran. Erst mit der *Vervielfältigung* – egal ob als Abzug oder fotomechanischer Druck – und der *Verbreitung* (und damit *Veröffentlichung*), den symptomatischen Aufgaben eines Verlegers, gewann das Bild an gesellschaftlicher Potenz. (Das Verhältnis zwischen Verleger und [Bild-]Autor organisierte das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch mit dem Verlagsvertrag, enthalten im 26. Hauptstück, »Von entgeltlichen Verträgen über Dienstleistungen«, §§ 1164–1171.)

Im Gegensatz zum Preßgesetzgeber, der nicht in erster Linie auf den Bildautor abzielte, hatten die Fotografen umso mehr ihre Kreationen im Auge, die sich zuallererst in der Produktion 1 artikulierten und ihre geschäftliche Grundlage bildeten. Lange Zeit blieben ihre Erzeugnisse rechtlich ungeschützt vor fremden »Nachdruck«,²⁷ um einen Begriff aus der Bücherwelt aufzugreifen, wo darüber jahrhundertlang erbittert Streit geführt wurde. Die Debatte entzündete sich daran, ob fotografische Bilder den Kunstwerken zuzuschlagen seien oder nicht. Das *Aller-*

höchste Patent vom 19. October 1846, in Betreff des Schutzes des literarischen und artistischen Eigenthums gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung berührte noch mit keinem Wort die Fotografie – und verkannte damit die Zeichen der Zeit. Obzwar sich Funktionäre und Lobbyisten der fotografischen Sache, allen voran die einflussreiche Photographische Gesellschaft in Wien,²⁸ gehörig ins Zeug legten, sollte es fast bis zum Ende des Jahrhunderts dauern, bis das *Gesetz vom 26. December 1895, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie* diesem leidigen Zustand definitiv ein Ende bereitete. Die Jahrzehnte davor waren von ständigen Unwägbarkeiten geprägt, gekennzeichnet durch eine uneinheitliche richterliche Spruchpraxis.

Dieses Gesetz anerkannte erstmals Fotografien und fotomechanische Drucke – analog den Werken der Literatur, der Tonkunst und der bildenden Kunst – als eigenständige geistige Leistungen (§ 4, Z. 6, Abs. 2), an denen Eigentumsrechte entstehen. Diese Idee des geistigen Eigentums, im 18. Jahrhundert erstarkt, verhalf zu gänzlich neuen Chancen, ein Werk der Kultur wirtschaftlich zu verwerten. Ab nun galt das Ergebnis von Produktion 1, das Negativ oder die Urkopie, als erste Materialisation eines Werks, eines im eigentlichen Sinn immateriellen Guts. Daraus erwachsen persönliche, übertragbare (§ 16) Verfügungsrechte. Der Rechteinhaber besaß das ausschließliche Recht, das Werk zu veröffentlichen, es zu vervielfältigen und diese Vervielfältigungen in den Handel zu bringen (§ 40, Abs. 1). Dennoch konnte von einer unumschränkten Gleichstellung der Fotografie gegenüber anderen geistigen Artefakten keine Rede sein. Letzteren sprach man eine Schutzfrist von 30 Jahren nach dem Tod des Urhebers zu (§ 43, Abs. 1). Bei Fotografien hingegen endete der Schutz bereits zehn Jahre nach dem Aufnahmezeitpunkt. Sofern das Bild binnen dieses Zeitraums erschienen war, verlängerte sich die Frist vom Zeitpunkt des Erscheinens an wiederum um zehn Jahre (§ 48). Das sollte sich auch für den hier behandelten

Zeitraum nicht mehr ändern, das Gesetz hatte bis in die Erste Republik hinein Bestand.

Distribution

Widmen wir uns nun der Distribution fotografischer Kopien, also den Früchten von Produktion 3. Um die Sache nicht weiter zu verkomplizieren, verfolge ich die Distribution gewisser Arten der Produktion an dieser Stelle nicht weiter: nämlich die im privaten Umfeld selbst hergestellten Fotos, die Verwendung als Arbeitsmittel in künstlerischen, wissenschaftlichen und staatlichen Bereichen wie auch die kommerzielle Kundenproduktion. Zu Letzterer, der persönlich vom Kunden beauftragten Herstellung von Lichtbildern, sei bloß festgehalten, dass im Lauf der 1840er-Jahre in den Metropolen, zwanzig Jahre darauf in den Kleinstädten peu à peu unzählige gewerbliche Ateliers ihre Pforten öffneten, Wanderfotografen vereinzelt bis nach 1900 das flache Land versorgten und sich weitere Points of Sale in Warenhäusern, an Ausflugsdestinationen, auf Jahrmärkten und Volksfesten auftraten. Besteht hier notwendigerweise eine unmittelbare Beziehung zwischen Produzenten und Konsumenten, richte ich meine Aufmerksamkeit durchweg auf die Intermediäre als diejenigen, die zwischen diesen beiden Polen vermitteln.

Vorweg sei bemerkt, dass das ganze 19. Jahrhundert hindurch Fotografen immer wieder alles selbst in die Hand nahmen, folglich den Verleger und Händler auf sich vereinten. Das heißt, sie betrieben Selbstverlag. Das Preßgesetz gestattet, »von ihm [dem Autor] allein [...] verfasste Schriften in Selbstverlag zu nehmen und in seiner Wohnung oder einem anderen ausschließlich dazu bestimmten Locale für eigene Rechnung« (§ 3, Abs. 2) zu verkaufen. Die Gewerbeordnung schließt, was die ansonsten konzessionspflichtige Tätigkeit des Verlegens (§ 16, Z. 1) unterwandert, die »literarische Thätigkeit, das Selbstverlagsrecht der Autoren und die Ausübung der schönen Künste« (Art. V, lit. c) ausdrücklich aus ihrem Anwendungsbereich aus. Berufsfotografen nützten in der Regel ihr Atelier gleichzeitig als Verkaufs-

stätte, zudem betrieb man üblicherweise gegen Nachnahme oder Voreinsendung des Geldbetrags einen Postversand. Unter Buch- und Kunsthändlern hieß das »verkehrt nur direkt«. Neben dem beim Geschäftseingang postierten Schaukasten dienten insbesondere Verkaufskataloge, Musterkarten und Ähnliches als Marketinginstrumente, das Warenangebot zu kommunizieren. Gewerbliche Fotografen machten merklich öfter vom Recht Gebrauch, ihre Werke selbst zu publizieren und Kopien davon zu vertreiben, als etwa Buchautoren. Die Gründe habe ich schon oben benannt: Sie liegen in den so divergierenden Investitionskosten, die für Erzeugnisse der Druckerpresse (und damit auch fotomechanische Drucke) auf der einen und für Erzeugnisse des fotografischen Kopierprozesses auf der anderen Seite anfallen. Erstere Herstellungsart weist außerdem alle Tücken einer Vorratsproduktion auf.

Ökonomisch vorteilhaft schlug beim Selbstverlag zu Buche, dass niemand anderer, weder ein Verleger noch Händler, am Umsatz beziehungsweise Gewinn mitnaschte. Zumeist jedoch erschöpften sich die distributiven Kapazitäten eines einzelnen Fotografen schnell, sobald es galt, seine Bilderwaren über einen rein lokalen Markt hinaus feilzubieten. Um seine Wettbewerbsfähigkeit zu steigern und zu sichern, galt es, geografisch ausgedehntere Märkte zu bewirtschaften. Hier nun schlug die Stunde der Intermediäre – vorzugsweise der Verleger und Händler. Ihre oftmals verzweigten Netzwerke reichten zumeist in alle größeren Städte Österreich-Ungarns und in die wichtigsten europäischen Metropolen, teils auch nach Übersee. Ob ihrer mitunter beeindruckenden »distributive[n] Produktivität«²⁹, die sie garantierten, gaben sie oft genug den Berufsfotografen die Konditionen vor. Letztere blieben häufig darauf angewiesen, dass man ihre Sammelbilder in Verlag nahm und sie dadurch nicht zum tendenziell reichweitenarmen Selbstverlag nötigte. An diesem Punkt verkehrten sich wahrscheinlich vielfach die Verhältnisse. Mutmaßlich – und aus Mangel an Forschungsergebnissen gehe ich von eigenen,

nicht systematisierten Beobachtungen aus – diktierten die Verleger als Content-Packager (Produktion 2) geradewegs den Fotografen immer wieder die abzulichtenden Sujets, indem sie diese entweder dezidiert orderten oder eine Aufnahme wenigstens implizit nahelegten. In noch stärkerem Maße traf das auf vielschichtigeren Arrangements wie Mappenwerke und Alben zu, die nach einer ausgefeilten Produktplanung sowie einer Koordination der unterschiedlichen Autoren verlangten. Abzulesen sind derartige Machtverhältnisse etwa an den fertigen Medienobjekten, welche die namentliche Nennung desjenigen, der das lichtbildnerische Vorprodukt (die Produktion 1, also die konkrete fotografische Aufnahme) ausführte, gern einmal unterschlugen.

Fotografisches Publizieren verlief zumeist kleinteilig, ein Sammelbild hier, eine Serie dort. Da in der Regel keine engeren Bindungen bestanden, wie sie zwischen Buchautoren und ihren Verlegern noch heute wenigstens teilweise gang und gäbe sind, stellte sich dem Lichtbildner (so er nicht schon im Auftrag des Verlegers agierte) mit jeder einzelnen Veröffentlichung aufs Neue die Frage nach dem Verlag. So gut wie alle Berufsfotografen veröffentlichten teils im Selbstverlag, teils veräußerten sie dieses Recht. Aber wie sich tatsächlich die Proportionen zwischen Selbstverlag und Fremdverlag im 19. Jahrhundert darstellten, muss nach aktuellem Wissensstand noch unbeantwortet bleiben. Den Verleger, hier genauer den Kunst-, Foto- oder Postkartenverleger, gilt es weiter zu differenzieren: Entweder akquirierte er das Recht, des Fotografen Arbeit für eigene Rechnung zu vervielfältigen und zu verbreiten, oder er wirkte zwar in eigenem Namen, aber als Beauftragter des Fotografen und für dessen Rechnung. Beide Verkehrsformen – mit je unterschiedlicher Gewichtung der finanziellen Risikoverteilung – kamen, nicht anders wie beim Buchhandel, zum Einsatz. Letztere Form heißt man heute noch Kommissionsverlag, hierbei kassiert der Fotograf den Gewinn oder trägt den Verlust, dem Verleger steht eine Provision zu.

Der Verleger gewährleistete die Verbreitung. Wickelte er sie selbst ab, in einem Geschäftslokal, nennt man ihn einen Verlegersortimenter. Diesem im Buch-, Kunst- und Musikalienhandel des 19. Jahrhunderts so alltäglichen Typus begegnete man gleichermaßen oft im Fotografienhandel. Aber es gab auch Nurhändler. Diesen überantwortete der Verleger oder Fotograf (als Selbstverleger) – teils in Kommission – die Medieneinheiten zum Vertrieb. Zu Anfang fügten allgemeine Kunsthändler ihrem Warenangebot Fotografien ein, daneben hielten aber auch Buch-, Papier-, Spielzeug-, Galanterie- und Trödelwarenhändler sowie Optiker etc. solche im Sortiment. Im Oktober 1860 eröffnete in Wien Eduard von Oberhausen, ein Fotograf und Verlegersortimenter, sein Kunst- und Industrie-Comptoir für Photographie & Stereoskopie, das erste exklusiv auf Fotografien und dazugehörige Artikel spezialisierte Geschäft in der Monarchie.

Als eine weitere Ausformung des Händler-Intermediärs, der nicht den Endverbraucher anvisierte, sondern sich als Zwischenhändler betätigte, trat der Kommissionär in Erscheinung. Geschickte Verleger kooperierten mit solchen. Diese hielten sich an den neuralgischen Umschlagplätzen des Buch- und Kunsthandels auf und lieferten die Verlegerware an die einzelnen ortsansässigen Kunsthandlungen aus. Bedeutende Kommissionsplätze konzentrierten sich auf London, Paris und für den deutschsprachigen Raum zuallererst Leipzig, gefolgt von Stuttgart, Berlin, Wien und Zürich. Mithilfe dieses Verteilersystems waren auch zahlreiche ausländische Kunstverleger und -händler über ihre Wiener Kommissionäre in Österreich-Ungarn präsent. Die Verkehrsformen besehen, die unter Fotografiereverlegern, Zwischen- und Einzelhändlern herrschten, lässt erkennen, dass man hier die alteingesessenen Organisationsmuster des Buchhandels adoptierte. In welchem Ausmaß, kann nach heutigem Wissensstand nicht gesagt werden. Nach kursorischer Durchsicht von Inseraten und Verlagsanzeigen gehörten dazu der Change- oder Tauschverkehr (bargeldloser Tausch

von Waren), der Nettohandel (rabattierte Barzahlung) und der Konditions- oder Bedingtverkehr (Kommissionslieferung/Lieferung à condition mit Rückgaberecht). Besonders der Bedingtverkehr nahm den Sortimentern viel Risiko ab und wälzte es auf die Verleger über.³⁰

Natürlich existieren noch andere Intermediäre. Mit der Implementierung fotografischer Bilder in den unterschiedlichsten soziokulturellen Feldern breitete sich das Bedürfnis nach Vermittlern weiter aus. Man denke an die Bildagentur: Mit dem Aufstieg des Fotoreporters zu einem eigenständigen Erwerbszweig, auch befördert durch die Möglichkeit, Bilder im Buchdruck (Autotypie) zu vervielfältigen, keimte der Wunsch nach einer Instanz, die sich zwischen Bildberichter und Redaktion schiebt. Einige wenige Agenturen nahmen in den 1910er-Jahren ihren Betrieb auf, die Mehrzahl mit dem Illustriertenboom in den 1920er-/30er-Jahren.

Zum Schluss seien noch jene Distributoren wenigstens gestreift, die Versammlungs- oder Veranstaltungsöffentlichkeiten konstituierten, indem sie die Inhalte von fotografischen Bildern öffentlich zu sehen gaben, ohne die Artefakte selbst zu verkaufen. Eine solche Vertriebsrichtung und zugleich Ort des Konsums stellte – neben Museen sowie Gewerbe- und Kunstausstellungen – das Kaiserpanorama und deren Vorläufer vor. Diese öffentlich zugänglichen Medieninstitutionen hielten gegen Eintritt Schaustellungen stereoskopischer Aufnahmen ab. In den ausgehenden 1850er-Jahren finden sich erste Spuren dieser bis nach 1900 oftmals noch ambulanten Attraktionen, mit denen ihre Betreiber quer durch die Monarchie reisten. Ab den 1880er-/90er-Jahren etablierte allen voran der deutsche Unternehmer August Fuhrmann in den größeren Städten fixe Filialen, die sich gelegentlich bis in die 1950er-Jahre behaupten konnten, bevor sie endgültig der Konkurrenz des Kinos erlagen. Ein fixer Programmpunkt darin waren fremde Länder und exotische Völker.³¹

Ein zweites Forum öffentlicher, kollektiver Distribution wie Rezeption von Fotografien

bildeten die Lichtbildervorträge. Der Projektionsapparat, Zeitgenossen nannten ihn Skioptikon, gewann in Österreich gemessen an England, Frankreich, den USA oder Deutschland erst relativ spät an Akzeptanz. In den 1880er-Jahren begann, noch etwas zögerlich, das neue mediale Dispositiv sich durchzusetzen. Man erkannte dessen didaktischen Wert – anschauliches Wissen zu transportieren – für die Vermittlungsarbeit in Schulen und der Erwachsenenbildung. 1891 gründete sich in Wien der »Wissenschaftliche Verein »Skioptikon««. Eines seiner erklärten Ziele bestand im Anlegen einer Sammlung von Diapositiven, die Bildungseinrichtungen über einen Leihverkehr zur Verfügung gestellt werden sollten.³² Die Fotoverleger reagierten umgehend auf den noch jungen Bedarf, ließen Anschauungsmaterial zu allen nur erdenklichen Themen produzieren und warfen es auf den Bildermarkt. Die Volksbildungseinrichtung Wiener Urania startete um die Jahrhundertwende ihre Skioptikon-Repertoirevorträge, die sich bald gewaltigen Zulaufs erfreuten. Schnell avancierte das Haus zur gewichtigsten Institution dieser Art in der Monarchie. 1911 beispielsweise verfügte die Urania bereits über mehr als 500 solcher Vorträge,³³ darunter auch eine stattliche Anzahl von volkskundlichen. Daneben fand das Skioptikon auch im nichtöffentlichen Bereich starke Verwendung, namentlich in den zahllosen Vereinen, egal ob es sich um wissenschaftliche, künstlerische oder solche, die allein Geselligkeit pflegten, handelte.

Konsumtion/Rezeption

Was wäre die Produktion und Distribution von Fotografien ohne deren Konsumtion/Rezeption (die beiden Begriffe seien hier austauschbar verwendet)? Irgendwer muss ja die Bilder betrachten, sie in irgendeiner Weise gebrauchen, über sie urteilen, sich an ihnen erfreuen, Erkenntnis, Wissen und Belehrung daraus ziehen, seinen Geschmack daran schulen, sich seiner selbst (und seiner Familie) vergewissern und sich selbst respektabel zeigen, mit ihnen prahlen ... Obgleich die Konsumtion konstitutiv für die Produktion ist wie umgekehrt, weiß die österreichische Fotogre-

schichtsschreibung (und auf die beschränken sich die Beobachtungen) verhältnismäßig wenig zu berichten vom »finishing stroke«, wie Karl Marx einmal den Vorgang nannte, den die Konsumtion dem Produkt verleiht. Einige der Gründe liegen in wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen. Erst gegen Ende der 1960er-Jahre setzte ein Umdenken ein: Die Literaturwissenschaften und über ein Jahrzehnt später die Kunstgeschichte³⁴ entdeckten für sich den Leser respektive Betrachter als Akteur mit Potenzial. Das führte zu einer theoretischen Neumodellierung des Rezipienten, die auf ein Mehr an »semiotischer Demokratie« (John Fiske) abzielte. Der Rezipient nahm nun Medientexte nicht mehr nur passiv zur Kenntnis, sondern praktizierte eine aktive Aneignung, die sich durch gesellschaftliche wie biografische Faktoren bestimmte. Jetzt konstituierte sich das Werk erst im Akt der Lektüre. So avancierte der Rezipient zum Produzenten von Bedeutung und (besonders für Cultural-Studies-Forscher) von Vergnügen.

Die Konsumtion/Rezeption ist sehr schwer zu fassen, denn sie besitzt – im Vergleich zu den anderen Momenten der Ökonomie – einen weit geringeren Grad an Institutionalisierung. So gut wie immer vollzieht sich diese individuell, in kleinem (privatem) Kreis – von vergangenen Rezeptionsakten liegen selten verschriftete Lektürezeugnisse vor. Einzig die Textsorte Kunstkritik könnte solche Zeugnisse bieten. Hier manifestieren sich konsequent aufs Ästhetische zielende Rezeptionsakte, genau genommen aber nur solche von Professionisten. Diese eingeführte Form der Auseinandersetzung mit Bildern ist in der bildenden Kunst stabil verankert, hat jedoch im fotografischen Feld kein wirkliches Äquivalent. Was sich findet, sind Bildbesprechungen in Amateurfotografen-Zeitschriften, die ihren Schwerpunkt allerdings in fototechnischen Fragen haben. Die Gründe für dieses Ausbleiben mögen vielfältig sein, einer davon besteht sicherlich darin, dass die Fotografie im 19. Jahrhundert wenig Anerkennung als Kunstform genoss und in sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Terrains

Eingang fand, in denen ästhetische Aspekte keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Im Übrigen hat man wohl zu akzeptieren, dass nur in Ausnahmefällen Akten des Betrachtens eine (stilisierte) schriftliche Reflexion widerfuhr; vielmehr setzten sie Gedanken in Gang, zogen körperliche Reaktionen nach sich (Lachen, Weinen etc.), gingen stumm vor sich oder lösten ein kurzes, manchmal längeres Gemurmel in trauter Runde aus. Ist der direkte Weg zum zeitgenössischen Betrachter versperrt, da es an gehaltvollen Quellen gebricht, hat man ihn aus den tradierten Fotografien zur Darstellung zu bringen. Damit verzichtet man auf den Versuch, eine historische Rezeptionsgeschichte zu rekonstruieren, die uns die Urteile und Reaktionen eines empirisch existenten Publikums über Bilder offenlegen sollte, und schwenkt zu dem über, was die Wissenschaft Rezeptionsästhetik nennt. Verkürzt gesprochen durchleuchtet diese Forschungsrichtung die im Bild angelegten Vorstellungen vom und Appelle an den Betrachter.

Ein weiterer Zugang läge, das sei in einigen groben Pinselstrichen angedeutet, im Erschließen von fotografischen Kulturen. Das heißt, man studiert die Entstehungs- und stärker noch die Verwendungskontexte, in denen Lichtbilder von wem mit welcher Absicht produziert, zu sehen gegeben, betrachtet, diskutiert und gesammelt wurden. So lässt sich etwas über diejenigen sozialen Gruppierungen, die entscheidend zur Durchsetzung und Fortentwicklung der Fotografie beitrugen, über ihr Selbstverständnis und ihre kulturellen Codes in Erfahrung bringen. Wenn die Zeitgenossen der 1850er-/60er-Jahre mit Vokabeln wie »Stereo-manie« und »Visitenkartenepidemie« (Ludwig Schrank) um sich warfen und mit imposanten Stückzahlen auftrumpften und dadurch glauben machten, die Fotografie sei ein den gesamten Gesellschaftskörper durchdringendes Medium, dann ist das getrost als partikulares Interesse von Divulgatoren kenntlich zu machen. Zu wesentlich nüchterneren Einsichten gelangt Timm Starl. Der Fotohistoriker rechnet vor, dass sich, bezogen auf

die ganze Monarchie, zwischen 1860 und 1865 bloß fünf Prozent der erwerbstätigen (!) Bevölkerung eine Carte-de-visite-Fotografie (ca. 9 × 5,5 cm) leisten konnten. Bis in die 1880-Jahre vergrößerte sich der Abnehmerkreis auf knapp unter zehn Prozent. Für gerade einmal ebenso viele war in den 1910er-Jahren der Kauf einer Kamera erschwinglich.³⁵ Die Fotografie blieb damit im 19. Jahrhundert eine elitäre, eine klassen- (und auch geschlechter)spezifische Angelegenheit. Bis in die 1860er-Jahre engagierte und begeisterte sich das gehobene Bürgertum, unter adeliger Beteiligung, für die neue Technik. Danach stieg schrittweise der Anteil an kleinbürgerlichen Fraktionen, die verstärkt nach der Fotografie schielten.

Fotografische Rezeptionskulturen von Gewicht entstanden im privaten Bereich (Stichwort Porträt, Sammelalbum, Familiengeschichte)³⁶, im akademisch-wissenschaftlichen Milieu,³⁷ in der militärischen Sphäre³⁸ und vor allem in vom Bürgertum dominierten Vereinen. Ich skizziere hier nur Letztere. Im 19. Jahrhundert herrschte eine überbordende Vereinskultur, ein typischer Ausdruck bürgerlicher Selbstorganisation (die sich zumindest latent gegen den Obrigkeitsstaat richtete). Für die Fotografie von Bedeutung sind vor allem wissenschaftlich, künstlerisch und gewerblich orientierte Vereine. So diskutierte man bereits 1840 die Vorzüge der Fotografie im Niederösterreichischen Gewerbeverein zu Wien, der sich immerzu bemühte, Wissenschaft und Gewerbe in einen fruchtbaren Dialog zu führen. 1861 rief eine Gruppe einschlägig Interessierter die Photographische Gesellschaft in Wien ins Leben – und damit den ersten Verein im deutschen Sprachraum, der sich eine umfassende Beschäftigung mit allen fotografischen Belangen auf die Fahnen heftete.³⁹ Die nächsten Jahrzehnte differenzierte sich die fotografische Praxis Schritt um Schritt aus, immer mehr Vereine konstituierten sich, die sich mit einzelnen Teilgebieten auseinandersetzten. Zuerst trat der Verein photographischer Mitarbeiter, Wien, auf den Plan, um die Interessen der Lohnabhängigen zu vertre-

ten. Ab Ende der 1880er-Jahre rollte eine länger anhaltende Gründerwelle von Amateurvereinen übers Land, die forciert ästhetische Ambitionen verfochten. Weitere Vereinsgründungen, auf Spezial-interest-Themen (Fotogrammetrie, Skioptikon etc.) fokussiert, folgten. Darüber hinaus machte sich die Fotografie in vielen anderen Vereinen breit. Hier diente sie der wissenschaftlichen Dokumentation, der Popularisierung von Inhalten, der (Geschmacks)bildung und so fort. Zu denken ist da, ich erwähne bloß Wiener Einrichtungen, etwa an den Alterthumsverein, die Genossenschaft der bildenden Künstler, den Verein der österreichischen Buchhändler, die Geographische Gesellschaft, den Österreichischen Kunstverein, den Österreichischen Ingenieur- und Architektenverein, den Österreichischen Alpenverein oder, nicht zu vergessen, den Verein für Volkskunde. Die Beschäftigung mit diesen Vereinen, die personellen Verflechtungen und ihr Umgang mit Fotografie steht noch am Anfang.

Weitere Rezeptionskulturen, die eine Untersuchung wert wären, kristallisierten sich an institutionellen Orten heraus, an denen Fotosammlungen angelegt wurden.⁴⁰ Das spannt sich von Archiven, Bibliotheken und Museen über Schulen und Behörden bis zu Vereinen. Die unterschiedlichen Zwecke und Einsätze herauszupräparieren, wäre eine lohnende Aufgabe. Im weitesten Sinn handelt es sich dabei oft um variante Formen des Dokumentierens, was aber aus ganz verschiedenen Motivlagen geschehen und mit anderen Konsequenzen einhergehen konnte. Um das anzudeuten, seien ein paar Institutionen beispielhaft gelistet. So etwa hielt sich die wichtigste fotografische Ausbildungsstätte und Forschungsanstalt, die 1888 gegründete Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren, neben einem wissenschaftlichen Schwerpunkt eine gewerbliche Vorbildersammlung (in die später die Bestände der Photographischen Gesellschaft Eingang fanden). Eine ebensolche besaß und besitzt das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: Museum für angewandte Kunst), nur dass hier nicht die Fotografien selbst das

Vorbild abgaben, sondern die darauf festgehaltenen Artefakte.⁴¹ Die kaiserliche Hofbibliothek (heute: Österreichische Nationalbibliothek) verwahrte die vom Preßgesetz vorgeschriebenen Pflichtexemplare, was einerseits die lichtbildnerische Produktion aufzeigt, sie aber andererseits damals ebenso kontrollierte. Die Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (heute: Bundesdenkmalamt) belegte mit den Bildern Bauzustände, die Geographische Gesellschaft arbeitete an einer Länderdokumentation, auf die sie für ihre Publikationen zurückgriff. Die Graphische Sammlung Albertina legte sich eine

Auswahl von fotografischen Reproduktionen ihrer Zeichnungen und Grafiken zu.⁴² Wahrscheinlich so gut wie alle großen Museen sitzen auf historischen Fotobeständen, wenn nicht eigens gesammelt, dann zumindest in ihrer Bibliothek. Das gilt schlussendlich auch für das Österreichische Museum für Volkskunde. Damit sind wir da angelangt, womit sich vorliegender Katalog beschäftigt: ein klein wenig die Lücken zu schließen, was Fragen zur Produktion, Distribution und Konsumtion von volkskundlich gebrauchten »Typen« bildern angeht.

- 1 Mein persönlicher Dank für die vielfältig erfahrene Unterstützung gilt Monika Faber (Photoinstitut Bonartes, Wien), Andreas Gruber (Wien-Museum), Tania Hölzl, Herbert Justnik (Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien), Marion Kalter, Frauke Kreutler (Wien-Museum), Astrid Mahler (Albertina, Wien) und Timm Starl.
- 2 Vgl. folgende Beiträge, die sich mit ökonomischen Aspekten der Fotografie auseinandersetzen, ohne jedoch auf medienökonomische Ansätze Bezug zu nehmen: Timm Starl, »Beim Photographieren ist das Geschäft die Hauptsache«. Zur Ökonomie der Photographie, in: Ulrich Pohlmann/Dietmar Siegert, Zwischen Biedermeier und Gründerzeit. Deutschland in frühen Photographien 1840–1890 aus der Sammlung Siegert, Ausst.-Kat., München 2013, S. 332–337; Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven, Conn.–London 1994; Hans. J. Scheurer, *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987, S. 73–105 (Kap. II: Die Fotografie als Ware: Fotogeschichte als Wirtschaftsgeschichte).
- 3 Ich bediene mich eines verbreiteten Modells von Medienproduktion, wie es Vertreter der Medienökonomie vorgelegt haben. Da üblicherweise die Medien Zeitung, Zeitschrift, Rundfunk und Internet in ihrer gegenwärtigen Verfasstheit den Mittelpunkt medienökonomischer Überlegungen bilden, adaptiere ich das Modell für die Belange der Fotografie im 19. Jahrhundert. Um nicht ökonomistischen Verkürzungen anheimzufallen, ist es wichtig im Hinterkopf zu behalten, dass nicht alles Fotografieren profitorientiertem Wirtschaften unterliegt, sondern anderen Ökonomien gehorcht. Das will vorliegender Text gelegentlich zumindest andeuten. Vgl. beispielhaft

- Marie Luise Kiefer, *Medienökonomik. Einführung in eine ökonomische Theorie der Medien*, 2., vollständig überarb. Aufl. München-Wien 2005 (Lehr- und Handbücher der Kommunikationswissenschaft, ohne Bd.-Zählung), S. 161–196.
- 4 Vgl. historisch-kritisch dazu Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, 3. Aufl. Berlin 2013 (zuerst 2012).
- 5 Den Sonderfall des Fotogramms, für das man keine Kamera benötigt, lasse ich hier beiseite.
- 6 Zur Epistemologie des Negativs vgl. Michel Frizot, *Negative Ikonizität. Das Paradigma der Umkehrung*, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002, S. 413–433.
- 7 Vgl. die Tagung »Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film«, München, 22./23. Februar 2013, veranstaltet vom Deutschen Museum in Zusammenarbeit mit der Deutschen Gesellschaft für Fotografie, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4763> (Abruf: 1. November 2014).
- 8 Vgl. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Mass.–London 1997, bes. S. 24–53, Zitat S. 50 und öfter.
- 9 Vgl. Hubertus von Amelnunx, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988, S. 54. Aufschlussreiche Beobachtungen zum medialen Status der Daguerreotypie leistet Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 55–62.
- 10 Über Versuche, Daguerreotypien mittels Ätzung auf Druckplatten zu übertragen und sie damit technisch zu reproduzieren, vgl.

- Anton Martin, Repertorium der Photographie. Zweites Bändchen. Vollständige Anleitung zur Photographie auf Metall nebst den neuesten Fortschritten der Photographie auf Papier, Wien 1848, S. 75-97.
- 11 Vgl. Anton Martin, Repertorium der Photographie, Wien 1846, S. 6-8.
- 12 Vgl. Timm Starl, Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 3. Jg. (1983), H. 9, S. 3-20.
- 13 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [zuerst 1936/39], in: Ders., Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002, S. 351-383, hier S. 353, 358 f.
- 14 Zur technischen Reproduktion im Allgemeinen vgl. Hartmut Winkler, Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien, Frankfurt am Main 2004, S. 15-35.
- 15 D[ésiré]. v[an]. Monckhoven, Traité général de photographie [...], 4., vollständig umgearb. Aufl. Paris 1863, S. 316 (eigene Übersetzung, dieser Absatz fehlt in der deutschen Ausgabe von 1864). Der Originaltext lautet: «L'avenir de la photographie réside dans le perfectionnement de ces procédés de gravure par l'action de la lumière, car [...] non-seulement nos épreuves photographiques sont trop fragiles pour résister au temps, mais elles ne se vulgariseront que le jour ou [richtig: où] leur bas prix les rendra réellement accessibles aux masses, et c'est ce bas prix (en même temps que l'inaltérabilité des épreuves), que la gravure héliographique est destinée à réaliser.»
- 16 Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie 1839-1912, in: Ders. [Hg.], Theorie der Fotografie I. 1839-1912, München 1999 (zuerst 1980), S. 13-45, hier S. 26.
- 17 Vgl. Harold A. Innis, Tendenzen der Kommunikation, in: Ders., Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte, hg. von Karlheinz Barck, Wien-New York 1997, S. 95-119.
- 18 Zur Kostenstruktur in der Medienproduktion allgemein, wobei die Fotografie hier allerdings keine Berücksichtigung findet, vgl. Insa Sjurts (Hg.), Gabler Lexikon Medienwirtschaft, 2., aktualisierte u. erw. Aufl. Wiesbaden 2011, Stichwörter »First Copy Cost-Effekt«, »First Copy Costs«, »Werk und Kopie«.
- 19 Vgl. Bernard Miège, The logics at work in the new cultural industries, in: Media, Culture and Society, 9. Jg. (1987), H. 3, S. 273-289; Kiefer 2005 (wie Anm. 3), S. 184-186.
- 20 Vgl. beispielhaft M[ichael]. Haberlandt, Die Photographie im Dienste der Volkskunde, in: Wiener photographische Blätter, 3. Jg. (1896), H. 5, S. 97-100; der Text erschien ebenso in der Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 2. Jg. (1896), H. 5/6, S. 183-186.
- 21 Vgl. Silke Götttsch, »Die schwere Kunst des Sehens«. Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900, in: Carola Lipp (Hg.), Medienpopulärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkswissenschaftlichen Forschung, Frankfurt am Main-New York 1995, S. 395-405.
- 22 Vgl. Leo Geller (Hg.), Oesterreichisches Preßgesetz nebst einschlägigen Gesetzen und Verordnungen. Mit Erläuterungen aus der Rechtsprechung, 5., erheb. vermehrte Aufl. Wien 1894 (Österreichische Gesetze mit Erläuterungen aus den Materialien 42), S. 15.
- 23 Vgl. Ferdinand Lentner, Das Recht der Photographie nach dem Gewerbe-, Preß- und Nachdrucksgesetze, Wien 1886, S. 4 f., Zitate S. 4.
- 24 Vgl. Geller 1894 (wie Anm. 22), S. 15.
- 25 Ebd.
- 26 Meines Erachtens liegt der Hof- und Gerichtsadvokat Eugen Kraus, Die Photographie nach österreichischem Recht, in: Photographische Correspondenz, 33. Jg. (1896), H. 429, S. 259-268, hier S. 260, falsch, wenn er den Drucker in jedem einzelnen Fall in eins mit dem Fotografen setzt.
- 27 Zum Verhältnis von Fotografie und Urheberrecht im 19. Jahrhundert vgl. Gerhard Plumpe, Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990, S. 53-95, speziell zu Österreich S. 87-94.
- 28 Vgl. Michael Ponstingl (Hg.), Die Expedition der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861-1945, Wien 2011 (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich 6).
- 29 Kiefer 2005 (wie Anm. 3), S. 194, die Autorin bezieht den Begriff auf die Massenmedien. Zur Machtposition des Kunsthändlers generell vgl. Hans Peter Thurn, Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufs, München 1994.
- 30 Zu buchhändlerischen Fachbegriffen wie »Bedingtverkehr«, »Changeverkehr«, »Kommissionsbuchhandel«, »Kommissionsplatz«, »Kommissionsverlag« und »Nettohandel« vgl. Lexikon des gesamten Buchwesens (LGB2), 8 Bde., hg. von Severin Corsten u. a., 2., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart 1987-2008 (noch nicht vollständig erschienen).
- 31 Vgl. Doris Rauschgatt, Kaiserpanorama. Die Institutionalisierung massenmedialer Produktion und Rezeption stereoskopischer Fotografien im 19. Jahrhundert, unveröff. Dipl.-Arb. Universität Wien 1994, bes. S. 100-122.
- 32 Vgl. Timm Starl, Schatten - Sehen. Eine Chronologie zur Projektion in Österreich im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte. Beiträ-

- ge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 19. Jg. (1999), H. 74, S. 59-67.
- 33 Vgl. Christian H. Stifter, Die Skioptikon-Lichtbildervorträge der Wiener Urania, in: Christian Brandstätter (Hg.), Wien. Die Welt von gestern in Farbe, 2. Aufl. Wien-München 2008, S. 220 f.
- 34 Vgl. Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, erw. Neuausg. Berlin 1992 (zuerst 1985); Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Übers. aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein, Dresden-BaseL 1996 (amerik. Orig.-Ausg. 1990).
- 35 Vgl. Timm StarL, Die Verbreitung der Fotografie im 19. Jahrhundert. Materialien und Anmerkungen zur Entwicklung in Österreich, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, 2 Bde., Bd. 1 hg. vom Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 2 hg. von Otto Hochreiter/Timm StarL, Ausst.-Kat., Bad Ischl 1983, Bd. 2, S. 9-18. Die Studie leistet Pionierarbeit hinsichtlich Überlegungen zur Konsumtion von Fotografien in Österreich.
- 36 Vgl. Ellen Maas, Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977.
- 37 Vgl. Monika Faber, Die Fotografie als »vollwertige Wissenschaft«, in: Ponstingl (Hg.) 2011 (wie Anm. 28), S. 114-127.
- 38 Vgl. Michael Ponstingl, »Der Soldat benötigt sowohl Pläne als auch Karten.« Fotografische Einsätze im k. (u.) k. Militärgeographischen Institut zu Wien. Teil I, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 21. Jg. (2001), H. 81, S. 39-56; Ders., »Der Soldat benötigt sowohl Pläne als auch Karten.« Fotografische Einsätze im k. (u.) k. Militärgeographischen Institut zu Wien. Teil II, in: ebd., 22. Jg. (2002), H. 83, S. 53-82.
- 39 Vgl. Michael Ponstingl, Die Photographische Gesellschaft in Wien – ein bürgerliches Netzwerk im Zeitenwandel, in: Ders. (Hg.) 2011 (wie Anm. 28), S. 32-49.
- 40 Vgl. als eine erste Orientierung Astrid Lechner, Europas Fotoerbe III: Österreich: Einblicke in Wiener Fotosammlungen, in: Rundbrief Fotografie, 10. Jg. (2003), H. 4 (N. F. 40), 2003, S. 5-10.
- 41 Vgl. Maren Gröning, Etablierung der Museumsfotografie: Die Fotografien des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1864-1885, in: Wolfgang Hesse (Red.), Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken, Esslingen 2001 (Rundbrief Fotografie, Sonderheft, Bd. 6), S. 121-150.
- 42 Vgl. Maren Gröning, Schatten des imaginären Museums. Die Albertina und die Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 21. Jg. (2001), H. 81, S. 3-20.

Der Wille zum Unterschied Die erstaunliche Karriere des Begriffs Ethnizität

– Johannes Feichtinger / Johann Heiss –

Auf Schritt und Tritt werden wir von unserer Sprache genarrt: Begriffe werden für bestimmte Zwecke erzeugt, zum Beispiel, um Unterschiede zu verdeutlichen. Die durch diese Begriffe veranschaulichten Unterschiede werden für wahr genommen, und mit dieser Wahrnehmung können wir uns eine trügerische Wirklichkeit schaffen. Ein Begriff dieser Art (unter so manchen anderen) ist Ethnizität. Der deutsche Soziologe Max Weber hatte die Karriere dieses Begriffs zu Beginn des 20. Jahrhunderts entscheidend gefördert. Am Ende des Jahrhunderts sollte dieses Wort vor allem im Zerfallsprozess Jugoslawiens wieder eine Hochkonjunktur erleben.

Was wir zeigen wollen, ist die Bedeutung, die dem Ethnizitätsbegriff verliehen wurde, weil er sich wie wenig andere dafür eignete, Unterschiede zwischen Gruppen vermeintlich deutlich erkennbar zu machen, sie als wahr anzunehmen, zu verdinglichen und als Voraussetzung für Identitätspolitik einzusetzen. Die Karriere des Ethnizitätsbegriffs ist ein Beispiel dafür, wie Begriffe unseren Blick auf Vergangenheit und Gegenwart nicht nur lenkten, sondern wie neue Wirklichkeiten durch Sprache zweckgerichtet erzeugt werden.

In seinem Buchkapitel »Ethnische Gemeinschaften«¹ versucht Max Weber zu ermitteln, welche »ethnischen Differenzen« übrig bleiben, wenn man von Blutsverwandtschaft, Sprach-, Glaubens- und Schicksalsgemeinschaft absieht: »dann bleiben einerseits [...] ästhetisch auffällige Unterschiede des nach außen hervortretenden Habitus, andererseits und zwar durchaus gleichberechtigt neben jenen, in die Augen fallende Unterschiede in der *Lebensführung des Alltags*.« Dabei handelt es sich – laut Weber – »bei den Gründen der »ethnischen« Scheidung stets um äußerlich erkennbare drastische Differenzen [...], gerade solche Dinge, welche sonst von untergeordneter sozialer Tragweite erscheinen können«². Diese Differenz ist für Weber – wie er oft betonte – eine bloß geglaubte, nicht etwa von der Natur vorgegebene.

Wir wollen nicht in Abrede stellen, dass es tatsächlich Unterschiede zwischen Individuen und zwischen Gruppen gibt. Weber unterließ es allerdings an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass es auch ein großes Maß an Ähnlichkeiten gibt. Der Grund, warum er auf den von ihm geprägten Begriff der »ethnischen Gemeinschaften« zu sprechen kam, scheint sein Versuch zu sein, Grundlagen für ein Nationalgefühl zu finden. Dazu genügten ihm nicht Abstammungsgemeinschaft (»Rasse«), Wesensähnlichkeit und Schicksalsgemeinschaft, sondern es mussten auch »ethnische Elemente« hinzukommen, zu denen er Sprachgemeinschaft, Gemeinschaft der Konfession, der sozialen Struktur und der Sitten zählte. Weber sah offenbar im »ethnischen Gemeinschaftsgefühl« eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen eines Nationalgefühls.³

Zweifellos gibt es »ästhetisch auffällige Unterschiede des nach außen hervortretenden Habitus« sowie »in die Augen fallende Unterschiede in der *Lebensführung des Alltags*.« Jedoch gerade dort, wo Grenzen als Voraussetzung von »ethnischen Gemeinschaften« festgestellt werden, müssen die Differenzen keineswegs drastisch sein: Im Bereich angenommener ethnischer Grenzen herrscht üblicherweise Zwei- oder Mehrsprachigkeit vor, bäuerliche Behausungen und Alltags-

kleidung sind trotz angeblich unterschiedlicher Ethnizität praktisch gleich, woraus man schließen könnte, dass auch die »*Lebensführung des Alltags*« sehr ähnlich verläuft. Wo bleiben also die auffallenden Unterschiede, die Weber postuliert? Selbst an der Tracht lässt sich zeigen, dass Unterschiede keineswegs überall überwiegen. Auffallend ist vielmehr, dass Ethnizität gerade dort als Erklärungsmodell gebraucht zu werden scheint, wo Ähnlichkeiten vorherrschen und Unterschiede bloß in geringem Grad vorhanden sind.

Wissenschaft als Ethnisierungsagentur?

Anfang der 1990er-Jahre, während des Jugoslawienkriegs, waren die Medien voll von Begriffen wie ethnische Vielfalt, ethnische Gruppen, ethnische Säuberungen. Offenbar als Reaktion darauf setzten sich bald auch die Volkskunde (Europäische Ethnologie) mehr kritisch als affirmativ mit dem Begriff Ethnizität auseinander. Führende deutschsprachige Professoren der Europäischen Ethnologie wie Konrad Köstlin und Wolfgang Kaschuba stellten die Frage, inwieweit die Ethnologinnen und Ethnologen mit ihrem Gebrauch von Ethnizität an der Ethnisierung oder der Erfindung des Denkens in ethnischen Kategorien mitwirkten. Mit den Traditionen unter anderem »der Fest- und Trachtenbildchen« waren Symbole als Unterscheidungsmerkmale geschaffen worden, »also die medialen Voraussetzungen für die so erfolgreiche Popularisierbarkeit der Wissenschaft vom Volk und seiner Kultur«⁴. Auf dieser Grundlage konnte der Einsatz des Begriffs Ethnizität aufbauen. Die »Tendenz zur Pluralisierung der Lebenswelten« habe »in den modernen Gesellschaften zur Suche nach stabilen Gemeinschaften geführt.« Sie wird als einer der Gründe für die Konjunktur von Ethnizität, die als »Konträrstrategie gegen die Modernisierung« eingesetzt worden war, gesehen. Die Ethnisierung habe damit einen gewissen »Bedarf nach Sicherheiten« gedeckt, weil sie ein Gefühl der »Identität durch Differenz« erzeugt habe:⁵ »Innere Zusammengehörigkeit [wird] aus äußerer Andersartigkeit erklärt«, was jedoch »den kulturellen Blick für die innere Differenz lähmt,

um ihn für die äußere zu schärfen.«⁶ Darüber, dass unter diesem Vorzeichen mit Ethnizität im Jugoslawienkrieg Politik gemacht wurde, waren manche Fachleute der Europäischen Ethnologie bestürzt. Sie erkannten ihre Verantwortung und wollten diese sogar »auch um den Preis der Destruktion des Fachs« wahrnehmen. Sie erachteten die »Idee einer kulturellen Homogenität« als trügerisch. Ethnisches wurde damit zum bloßen »Konstrukt«. Die in der Öffentlichkeit kolportierten »Deutungen, die geglaubt, nachgelebt und zur Erfahrung gemacht« worden waren, stellten sich für verantwortungsvolle Vertreter der Ethnowissenschaften nicht als wissenschaftliche, sondern als politische Werkzeuge dar. Sie wurden genutzt, um den »bürgerlichen Traum von der Homogenität einer Kultur« auszuleben. Kultur jedoch – so stellt Köstlin dezidiert fest – sei niemals homogen, sie wird nur zweckgerichtet so vorgestellt.⁷ Kaschuba und Köstlin reflektieren hier kritisch die historische Rolle ihrer Disziplin als Ethnisierungsgeneratoren, die mithilfe den Traum von der nationalen Identität in Erfüllung gehen zu lassen.

Schon 1969 fasste der Sozialanthropologe Fredrik Barth die landläufige Ansicht über »ethnische Gruppen« in der anthropologischen Literatur zusammen. Ein Merkmal, das er anführt, um diesen auch hier verwendeten Begriff zu umschreiben, sieht er in »gemeinsamen grundlegenden kulturellen Werten«⁸, eine Vorstellung, die er kritisch kommentiert. Für ihn lässt sich aus diesen Werten im Unterschied zur verbreiteten Annahme von Sozialanthropologen eine Kategorie der Ethnizität nicht ableiten, denn kulturelle Werte ergeben sich aus dem Zusammenleben über längere Zeit, sie sind also keine Voraussetzung für etwas, was Ethnizität genannt wurde. Barth ebnete damit den Weg zu einem kritischen Verständnis des Begriffs. Seit den erwähnten Interventionen von Kaschuba und Köstlin ist die Verwendung des Begriffs als wissenschaftliche Kategorie erklärungsbedürftig geworden.

Wer heute noch »ethnische Gruppen« definiert, muss sich bewusst sein, dass er Unterscheidungen trifft und damit Fremd- und

Eigenzuschreibungen bestätigt. Ähnlichkeiten werden ausgeklammert. Der Wille zum Unterschied wird zur Voraussetzung der Feststellung »ethnischer« Grenzen. Der Sozialanthropologe Thomas H. Eriksen⁹ kritisiert diese Kategorisierung in »ethnische Gruppen«, weil sich dadurch auf sie eine Sicht als vereinzelt und isoliert ergibt, die der sozialen Wirklichkeit nicht standhält. »Ethnische Gruppen« gehören jedenfalls zu den »imagined communities«.¹⁰

Selten hat sich der Konstruktcharakter von »ethnischen Gruppen« klarer gezeigt als im Zuge des Zerfalls Jugoslawiens, als sich in den heimischen Medien der Gebrauch dieses Begriffs schlagartig vervielfältigte: Auf einmal wurden vor allem während des Bosnienkrieges Serben, Bosnier und Muslime als »ethnische Gruppen« vorgestellt. Was unterschied sie voneinander? Die Sprache sicherlich nicht, die Religion nur zum Teil. War es ein von den kriegführenden Gruppen geäußertes Bedürfnis oder der Wille der internationalen Akteure, hier Grenzen einzuziehen, die in Wirklichkeit durch Sprache, Heirat und Handel bisweilen überschritten wurden? Auf jeden Fall könnte die Wortwahl zum Gedanken verleiten, dass Ethnizität nur ein neues Label ist: Man will nicht mehr von »Stämmen« sprechen, wie man dies am Ende der Habsburgerzeit getan hat, oder von »Primitiven« und »Stämmen«, wie es Kolonialverwaltungen und Sozialanthropologinnen und -anthropologen taten, und man will schon gar nicht von »Rassen« reden, denn da begibt man sich in ein Eck, in das man hoffentlich nicht mehr will. Bei allen Definitionsversuchen von Ethnizität und »ethnischen Gruppen« zeigt sich ihre Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit, die sie erst zu vielseitig brauchbaren machtpolitischen Werkzeugen machen. Ethnizität sei – so der Soziologe Sighard Neckel – ein politisch-bürokratisches Konstrukt, in dem sich Machtansprüche manifestierten. Das Material für Vorgänge politischer Konkurrenzierung wurde oftmals aus dem Fundus von oft erfundenen Traditionen geschöpft.¹¹

Die Verstärkung politischer Konkurrenzierung war nun wahrlich kein Anliegen der Gründerväter der

Volkskunde in Österreich, vielmehr sollte die junge Wissenschaft »dem Vaterlande recht erfolgreich dienen!« und »sich dabei volle Unbefangenheit in nationalen Dingen strengstens zur Richtschnur nehmen«¹². Als Michael Haberlandt und Josef Alexander Freiherr von Helfert gemeinsam mit anderen den Verein für österreichische Volkskunde gründeten und sein publizistisches Organ, die *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, erstmals 1895 erscheinen ließen, formulierte Helfert, der erste Präsident des Vereins, als Ziel »die »volksnachbarliche Wechselseitigkeit« zu einem Gegenstande speciellen Studiums zu machen«¹³. Bemerkenswert ist, dass der Begriff Ethnizität in den programmatischen Texten der *Zeitschrift* vollkommen fehlt, während er in anderen Wissenschaftszweigen zu dieser Zeit schon häufig gebraucht wird.

Vielvölkerstaat und Ethnizität

In Österreich erlebte der Ethnizitätsbegriff im 19. Jahrhundert sogar eine Konjunktur. Im habsburgischen Vielvölkerstaat lösten Landflucht und Zuwanderung aus den Kronländern Ängste aus, die unter den damals so genannten »Volksstämmen« zur nationalen Bewusstseinsbildung beitrugen. Mit dem Begriff des »Volksstamms« wird im Artikel 19 des *Staatsgrundgesetzes über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder* vom 21. Dezember 1867 die Einheit festgelegt, für die Gleichberechtigung gilt. Im Absatz 1 heißt es: »Alle Volksstämme des Staates sind gleichberechtigt, und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache.«¹⁴ Der Ausdruck »Volksstämme« führte dazu, dass das ursprünglich auf das Individuum bezogene Recht durch nationale Aktivisten auf Kollektive umgelegt wurde. Das Wort »Volkstamm« legt zwar den Gedanken an eine Abstammungsgemeinschaft nahe, war aber viel zu nebulos und praxisfern, um damit einwandfrei feststellen zu können, welche Gruppe Anspruch auf Gleichberechtigung erheben durfte. Die Definition, was denn ein Volksstamm

sei, sollte zu einem der wichtigsten politischen Projekte im Österreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts werden. Rückblickend gestand der betont deutsch-nationale Historiker und Jurist Karl Gottfried Hugelmann in seinem Buch *Das Nationalitätenrecht des alten Österreich* ein, dass ein »im wesentlichen liberal-individualistisches« Grundrecht durch die Auslegungspraxis von Juristen zu einem »einen gerechten Ausgleich suchenden Volksgruppenrecht« uminterpretiert wurde.¹⁵ Im Zuge dieser Umdeutung wurde der Ethnizitätsbegriff in die Debatte um Volksstamm, Nationalität und Nation eingeführt.

Im verfassungslosen Staat der 1850er-Jahre wurde die Nation »nicht im ethnografischen, sondern [noch] im politischen Sinne« verstanden.¹⁶ Im Verfassungsstaat nach 1867 setzte der deutsch-national-liberale Aktivist Adolph Fischhof die Nation schon mit Ethnizität gleich: »Die Elemente, aus denen der Leib Oesterreichs sich zusammensetzt, sind: *ethnisch*, seine *Nationalitäten*, *territorial*, seine *Kronländer*.«¹⁷ Der Verfassungs- und Verwaltungsjurist Rudolf Herrmann von Herrnitz analysierte 1899 die nationale Politik in Österreich und unterschied unter anderem eine »centralistische« und eine »ethnisch-nationale« Politik, die seiner Meinung nach »in der gegenwärtigen Verfassung zum Durchbruche kommt«¹⁸. Herrnitz übernahm für die Beschreibung dieser Verfassungsentwicklung die Terminologie der politischen Akteure. Für ihn beruhte die Nation auf gemeinsamer Abstammung und auf dem »auf Grund derselben entstehenden ethnischen und culturellen Zusammenhang«¹⁹. Während hier der Eindruck vermittelt wird, dass ethnische Differenzen erst im Zuge des Nationalisierungsprozesses erfunden wurden, setzte Herrnitz an anderer Stelle die ethnische Differenz der Nation voraus: »Gerade die dauernde Verbindung ethnischer Gruppen mit einem bestimmten Territorium ist die Grundlage der Staatenbildung und führt im Laufe der Zeit diejenige Gemeinschaft des Culturlebens herbei, die das Wesen der Nationalität ausmacht.«²⁰ Die Schwierigkeit sah er darin, »festzustellen, ob eine ethnische Gruppe thatsächlich als Volksstamm,

und zwar als Volksstamm des Staates anzusehen ist oder nicht«²¹.

Schon im 19. Jahrhundert kann in Bezug auf die Habsburgermonarchie niemand klar sagen, was »ethnisch« tatsächlich bedeuten soll. Vielmehr war der Ethnizitätsbegriff schon damals mehr ein politischer Kampfbegriff denn ein wissenschaftlich verwendbarer. Gerade in Bezug auf Österreich verleugnete Max Weber nicht, dass der Ethnizitätsbegriff eine politische Funktion erfüllte: »Denn zahlreiche politische Gemeinschaften (so Österreich) umfassen Menschengruppen, aus deren Kreisen emphatisch die Selbständigkeit ihrer ›Nation‹ den anderen Gruppen gegenüber betont wird«, so Weber, »oder andererseits Teile einer von den Beteiligten als einheitliche ›Nation‹ hingestellten Menschengruppe (so ebenfalls Österreich).«²² In der letzteren Gruppe, die sich ebenso wie die erstere als Volksstamm politisch zu profilieren versuchte, erkannte Weber wohl eine von ihm selbst in den 1910er-Jahren so genannte »ethnische Gemeinschaft«, die bei uns heute wohl als »Minderheit« bezeichnet werden würde.

Die »Ethnisierung der Politik in Altösterreich«, von der der größte Kenner des österreichischen Nationalitätenrechts Gerald Stourzh spricht,²³ zeitigte eine verhängnisvolle Wirkung: Sie bildete die Grundlage für die Verwandlung eines ursprünglich national indifferenten Grundrechts in ein »Volksgruppenrecht«.²⁴ Diese politisch motivierte Beugung des Gleichberechtigungsgrundsatzes bezeichnete der 1934 der Teilnahme an den Vorbereitungen zum nationalsozialistischen Juliputsch bezichtigte schon erwähnte Hugelmann als »den größte[n] dauernde[n] Ruhmestitel des altösterreichischen Nationalitätenrechts«²⁵, der sich im Rückblick als Auftakt zum schandhaftesten Kapitel der österreichischen Geschichte erwiesen hat und in der juristischen Begründung des Ausschlusses der jüdischen Bevölkerung aus der so genannten Volksgemeinschaft bestand.²⁶ Zuletzt fand der amerikanische Historiker Pieter M. Judson einen kritisch-reflexiven Zugang zum historisch-politi-

schen Prozess der Ethnisierung des Nationalen in Österreich, indem er die lange Zeit übersehene Rolle der Akteure in den Vordergrund rückt: »Nationalists' efforts [...] constituted ethnic differences. Ethnic differences were therefore largely an effect, not a cause, of nationalist activism.«²⁷

Bilder, unauffällige Unterschiede und auffällige Ähnlichkeiten

Mit der Ethnisierung der österreichischen Politik gegen Ende des 19. Jahrhunderts und den Versuchen, dem Begriff »Volksstamm« Bedeutung abzugewinnen, mussten neue, schärfere Grenzen gezogen werden, sei es zwischen sogenannten Volksgruppen, Nationalitäten oder Ethnien. In Regionen, die als Grenzzonen begriffen wurden, wo Ähnlichkeiten geradezu vorzuherrschen schienen, waren Unterschiede relativ schwer zu finden und mussten daher hervorgehoben und sichtbar gemacht werden. Wenn Nationalisten nach Abgrenzungen suchten, konnten sie sich nun unter anderem auf ethnische Differenzen berufen. Ähnlichkeiten wurden bewusst übersehen. Der Wille zum Unterschied oder der Wille, Ähnlichkeiten zu übersehen, genügte. Hierfür wurden, wie die Ausstellung *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie* zeigt, Bilder offensiv eingesetzt.

Mit diesen auf historische Bilder und Texte zurückgreifenden Überlegungen möchten wir zweierlei zeigen: Webers »in die Augen fallende Unterschiede« und »drastische Differenzen« zwischen den von ihm so genannten »ethnischen Gemeinschaften« sind in der Wirklichkeit nur dort erkennbar, wo man sie bewusst erzeugt. Webers Zeitgenosse, der österreichische Philosoph Fritz Mauthner, entlarvte die unreflektierte Verwendung abstrakter Begriffe als »Wortaberglauben«: Er führte sie auf eine »geistige Schwäche« der Menschen zurück, die ihnen zwar das Leben erleichterte, die Machtverhältnisse, denen sie ausgesetzt waren, jedoch verschleierte.²⁸

- 1 Max Weber, *Ethnische Gemeinschaften*, in: Ders., *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß. Teilband 1: Gemeinschaften*, hg. von Wolfgang J. Mommsen und Michael Meyer, Tübingen 2001 (Max-Weber-Gesamtausgabe 22.1), S. 168-190.
- 2 Ebd., S. 177 f. (Hervorhebung im Original).
- 3 Max Weber, [Machtprestige und Nationalgefühl], in: Ders., *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß. Teilband 1: Gemeinschaften*, hg. von Wolfgang J. Mommsen und Michael Meyer, Tübingen 2001 (Max-Weber-Gesamtausgabe 22.1), S. 222-247, hier S. 240-243, Zitate S. 243.
- 4 Wolfgang Kaschuba, *Wiedergewinnung der Gemeinschaft: Ethnisierung als Identitätsstrategie?*, in: Klaus Beitz/Olaf Bockhorn (Hg.), *Ethnologia Europaea. 5. Internationaler Kongreß der Societ  Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF) Wien, 12.-16. 9. 1994. Plenarvorträge*, Wien 1995, S. 123-142, hier S. 125.
- 5 Konrad Köstlin, *Das ethnographische Paradigma und die Jahrhundertwenden*, in: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology*, 24. Jg. (1994), S. 5-20, hier S. 6, 5.
- 6 Kaschuba 1995 (wie Anm. 4), S. 124.
- 7 Alle Zitate siehe Köstlin 1994 (wie Anm. 5), S. 18 f.
- 8 Fredrik Barth, *Introduction*, in: Ders. (Hg.), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, Oslo 1969, S. 9-38, hier S. 11.
- 9 Thomas Hylland Eriksen, *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*, London-New Haven 1993, S. 9.
- 10 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Norfolk 1986.
- 11 Vgl. Sighard Neckel, *Politische Ethnizität. Das Beispiel der Vereinigten Staaten*, in: Birgitta Nedelmann (Hg.), *Politische Institutionen im Wandel*, Opladen 1995 (Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 35), S. 217-236, hier S. 222 f.; Sighard Neckel, *Gefährliche Fremdheiten. Notizen zu Zygmunt Bauman*, in: Ders. (Hg.), *Die Macht der Unterscheidung. Essays zur Kultursoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2000, S. 227-233.
- 12 Michael Haberlandt, *Zum Beginn!*, in: *Zeitschrift für  sterreichische Volkskunde*, 1. Jg. (1895), S. 1-3, hier S. 3, 1.
- 13 [Josef]. Alex[ander]. Helfert, *Volksnachbarliche Wechselseitigkeit. Eine Anregung*, in: *Zeitschrift für  sterreichische Volkskunde*, 2. Jg. (1896), S. 3-5, hier S. 5.
- 14 RIS (Rechtsinformationssystem des Bundes), <http://www.ris.bka.gv.at> (Abruf: 1. März 2014).
- 15 Karl Gottfried Hugelmann (Hg.), *Das Nationalit tenrecht des alten Österreich*, Wien-Leipzig 1934, S. 281.
- 16 Josef Alexander Helfert, * ber Nationalgeschichte und den gegenwärtigen Stand ihrer Pflege in Österreich*, Prag 1853, S. 1.
- 17 Adolph Fischhof, *Österreich und die Bürgerschaften seines Bestandes. Politische Studie*, Wien 1869, S. 5.
- 18 Rudolf Herrmann von Herrnherr, *Nationalität und Recht. Dargestellt nach der  sterreichischen und ausländischen Gesetzgebung*, Wien 1899, S. 43.
- 19 Ebd., S. 17.
- 20 Ebd., S. 71 f.
- 21 Ebd., S. 73.
- 22 Weber 2001 (wie Anm. 3), S. 241.
- 23 Gerald Stourzh, *Ethnisierung der Politik in Altösterreich*, in: *Wiener Journal*, Sept. 1999, H. 288, S. 35-40; Ders., *Ethnic Attribution in Late Imperial Austria. Good Intentions, Evil Consequences*, in: Ritchie Robertson/Edward Timms (Hg.), *The Habsburg Legacy. National Identity in Historical Perspective*, Edinburgh 1994 (Austrian Studies 5), S. 67-83, hier S. 72-78.
- 24 Zur Geschichte der so genannten Volksgruppenproblematik vgl. die grundlegende Arbeit von Gudrun Hentges, *»Brücken für unser Land in einem neuen Europa«? Minderheiten- und Volksgruppenpolitik in Österreich*, in: Christoph Butterwegge/Gudrun Hentges (Hg.), *Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Migrations-, Integrations- und Minderheitenpolitik*, 4., aktualisierte u.  berarb. Aufl. Wiesbaden 2009, S. 191-233.
- 25 Hugelmann 1934 (wie Anm. 15), S. 281.
- 26 Vgl. Michael Fahlbusch, *S dostdeutsche Forschungsgemeinschaft*, in: *Handbuch der völkischen Wissenschaften. Personen - Institutionen - Forschungsprogramme - Stiftungen*, hg. von Ingo Haar und Michael Fahlbusch, München 2008, S. 688-697, hier S. 693.
- 27 Pieter M. Judson, *Do Multiple Languages Mean a Multicultural Society? Nationalist »Frontiers« in Rural Austria, 1880-1918*, in: Johannes Feichtinger/Cary B. Cohen (Hg.), *Understanding Multiculturalism. The Habsburg Central European Experience*, Oxford-New York 2014 (Austrian and Habsburg Studies 17), S. 61-82, hier S. 79.
- 28 Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band 1: Zur Sprache und Psychologie*, 3. Aufl. Leipzig 1923, S. 155-175, hier S. 159; Ders., *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Band 3: Zur Grammatik und Logik*, 3. Aufl. Leipzig 1923, S. 327.

»eine reiche Auswahl der herrlichsten Volkskostüme und der schönsten Menschentypen«

Etappen der Entstehung unseres gegenwärtigen Begriffs von Tracht

– Ulrike Kammerhofer-Aggermann –

Das Österreichische Museum für Volkskunde, Wien, bietet mit seiner Bildersammlung zu den im Inventarbuch so benannten »Volkstypen« einen Überblick über die frühe Konstruktion des Genres Tracht, welche sich bis heute fortsetzt.

Tracht ist in den letzten 120 Jahren zum Selbstdarstellungsfaktor wie touristischen Klischee geworden. Trachten sind codierte Kleidungsbotschaften. Die Geschichte der Tracht ist stets eine Geschichte der Bedeutungszuschreibungen, sie enthält Brüche, Widersprüche und Instrumentalisierungen.¹ Gleichzeitig finden sich darin Kontinuitäten von Wertungen und Homogenisierungen. Es ist jeweils eine Art »Regionalromantik« von oben, die eine vorgestellte Kultur von unten zu stets neuen bedürfnisgerechten Konstrukten verarbeitet.² In kritischen Geistern ruft die politische Verwendung von Tracht Unbehagen hervor. Für andere ist es der Nachhall der Sommerfrische zur Ringstraßenzeit im habsburgischen Vielvölkerstaat.

Die Darstellung von Menschen nach Gewand und Region

Die frühe Ethnografie hat mit dem Genre Tracht eine »Zeitmaschine« geschaffen. Dieses »Gedächtnis der Tracht« enthält eine Fülle an »Bildervorräten und Idealentwürfen«, aus welchen bis heute extrahiert oder kompiliert wird.³ Der Fundus beginnt mit Kostümbüchern über hierarchische Gesellschaften in ihren differenzierten Standestrachten, wie etwa das *Ständebuch* des Jost Amman (1539–1591). Diese Kodizes stehen in Relation zu den Kleiderordnungen, deren erste Kaiser Maximilian I. 1497/1530 erließ. Die Salzburger Kuenburg-Sammlung (18. Jahrhundert) zeigt die gesamte Bevölkerung vom Erzbischof bis zur Dienstmagd.⁴ Sie wurde für die »Modegestaltung der Volkstrachten« (Karl Adrian, 1912) wie für die NS-Gautrachten herangezogen.

Abwertend dagegen ist die »Völkertafel« aus der Zeit zwischen 1720 und 1730 – »Kurze Beschreibung der in Europa Befindlichen Völkern und Ihren Aigenschaften« –, sie zeigt ausgewählte »Nationen« als kollektive Identitäten. Michael Portmann weist auf die Ausschachtung des Nationen- und Identitätsbegriffes zum »amorphen Plastikwort« hin. Der Begriff »Nation« suggeriert eine »Kollektivpersönlichkeit«, also »innere Homogenität und Abgrenzung nach außen«. Daraus entstehen »Begriffsrealismen« von politischer und gesellschaftlicher Relevanz.⁵ Auch die Typisierungen der »Nationen« im 19. Jahrhundert sollten ein Bewusstsein divergenter »kollektiver nationaler Identitäten« erzeugen und dennoch die darüber gesetzte gemeinsame Staatsidentität sichern.

Der Blick auf das »Landvolk«

Die Entdeckung der Diversität hatte weitere Hintergründe, nämlich die Vorbereitung der Reformen im aufgeklärten Absolutismus. Das neue Herrscherbild war das der »lenkenden Fürsorge« als Absage an feudale Distanz. Daher begann am Ende des 18. Jahrhunderts eine Landesaufnahme durch Wissenschaftler und Kameralisten. Grundidee war die Entdifferenzierung, eine Angleichung der Lebensumstände aller an das bildungsbür-

gerliche Ideal. In die statistischen Aufzählungen flossen romantische Beschreibungen der »Merkwürdigkeiten« des »Landvolkes«⁶ ein. Es ist der mehrfach fremde Blick gebildeter Städter auf sozial wie geografisch ferne Lebenswelten. Der Botaniker Joseph August Schultes beschreibt 1804 die Bevölkerung von Lend in Salzburg. Darin treten Fiktion und Realität in Konflikt, denn die Landbevölkerung entspricht in keiner Weise den städtischen Vorstellungen von puristischer Schönheit und »unverfälschter« Natürlichkeit. »Der Anzug der Männer, so wie der der Weiber, verrieth eben so viel Wohlstand als Mangel an Geschmack. [...] Nur wenige Männer hatten den eigenen Habit der Gebirgsbewohner: die meisten entstellte der dreyeckige Hut in Chapeaubas Gestalt [...].«⁷ Wie Schultes schönten auch etwa 100 Jahre später die Fotografien aus der Franz-Gaul-Sammlung wie die »Nationalitätengruppen« von 1908, auf sie wird weiter unten noch eingegangen, das Bild der Tracht nach städtischen Vorstellungen.

Diese romantischen Ideen verklärten die Landbevölkerung mehr und mehr. So schrieb der Domherr Friedrich Franz Joseph Graf von Spaur: »Der Zillertaler [...] ist die Munterkeit, und Reinlichkeit selbst. Mutterwitz, körperliche Kräfte und Schönheit findet man bey beyden Geschlechtern [...].«⁸

Aus der verklärten Ländlichkeit wurde bald eine Verklärung der »Quellströme« der Identität. Im Norden Deutschlands begann nach dem Zerfall des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation (1804–1806) die Suche nach den Wurzeln einer deutschen Identität.⁹ Dagegen konzentrierte sich die österreichische Identität auf das Herrscherhaus als Identifikationspol sowie die differenzierte Wahrnehmung der »Völker« als einen integrierbaren Nationalismus.

Die Entdeckung der Trachten

Die nationale Romantik lenkte den Blick auch auf die Kleidung der Landbevölkerung und stilisierte diese zur regionalen und schließlich zur nationalen Tracht. Daraus entstand das »Erzherzog Johanns grauer Rock« als ein Signal, wohlgemerkt als Gewand fernab von Wien. Als Zeichen der

Widerständigkeit gegen den Kaiser wurde diese »Jägerkleidung« als Steireranzug zeitweilig den Beamten verboten.¹⁰ Johann ließ zwischen circa 1802 und 1843 die Kleidung der Landbevölkerung durch Kammermaler aufzeichnen. Diese erstellten in etwa 1.500 Blättern keine Systematik, sondern »eine sehr individuelle Sammlung« von Erinnerungen, die oft idealtypischen Charakter hatten¹¹ und keine »typischen« Gemeinsamkeiten einer Landestracht im heutigen Verständnis zeigen.¹²

Das Interesse an der ethnografischen Beschreibung der Länder und Menschen führte zu einer Fülle populärer Produktionen. Zu den ersten gehörten die »Wiener Kaufrufe«, die der Verleger Tranquillo Mollo 1775 herausbrachte.¹³ Sie bedienten das romantische Interesse am »gemeinen Volk«, sie fixierten und stilisierten diese »Volkstypen«. In der Folge erschienen Trachtenblätter aus Österreich 1804 bei Moleville in London, 1824 bei Mollo sowie 1825 bei Trentsensky in Wien.¹⁴ Nach dem Revolutionsjahr 1848 äußerten sich die Separationsbestrebungen auch in Brauch, Tracht und Lied. Kaiserin Elisabeth ließ daher unter anderem das Kleid für ihre Krönung zur ungarischen Königin, 1867, mit der Schnürung der Magnatentracht versehen. Elisabeth war schon in Bayern mit dem Interesse des Hofes an »bayerischer Nationaltracht« aufgewachsen. Das Hochzeitsgeschenk des Wiener Verlegers C. A. Spina war daher die ideale Komposition für den dynastischen Anlass – ein Album mit 23 »Volkstrachten« des »Hoftheater-Costumeurs« Albert Decker (1817–1871) und Volksliedern.¹⁵ Es stellte, retardierend und typisierend, jene Volksgruppen dar, die dem Bedürfnis nach »nationaler Wiedergeburt« in einem romantischen Heimatgefühl der Nationen unter dem Haus Habsburg entsprachen.¹⁶

Die Differenzen der Einheit in der Vielfalt

Der Historiker Eric J. Hobsbawm betont, dass der frühe Nationalismus im 19. Jahrhundert in ganz Europa vorerst einigende Tendenzen hatte und

erst sukzessive zu separatistischen Bewegungen führte.¹⁷ So wurde ab 1886 *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, kurz *Kronprinzenwerk* genannt, herausgegeben, das als repräsentatives »patriotisches Volksbuch die Solidarität unter den Völkern der Monarchie stärken und gegenseitiges Verständnis wecken« sollte.¹⁸ Die Bände sind äußerst unterschiedlich, auch in der Darstellung der Lebensweisen, Bräuche wie der Kleidung der Menschen. Als Beispiel sei der Band über Galizien gewählt. In diesem beschreiben zehn verschiedene Autoren »Volkskunde« und »Volkleben« nach den Volksgruppen in Differenzierung nach Lebensraum und Schulbildung: »Es gibt Gegenden, wo sich das Volk heute schon seiner Nationaltracht nur bei außergewöhnlichen Festanlässen bedient, [...] Vor nicht langer Zeit stellten auch die kleinstädtischen Trachten Galiziens ein sehr interessantes Objekt für ethnographische Studien dar.«

Auf den ersten Blick erzeugen die Trachtendarstellungen in den Bildern, etwa von Hugo Charlemont¹⁹, den Eindruck einer harmonischen Idylle. Diese verklärende Darstellung des Vielvölkerstaates war auch Teil eines politischen Konzeptes und Diskurses. Das *Kronprinzenwerk*²⁰ ist daher eine ideale Programmschrift gegen die vorhandenen sozialen und nationalen Konflikte. Während die Bilder die Utopie suggerieren, weisen die Texte sehr wohl auf gegenwärtige Ästhetik, Industrie und Technik hin. Gleichzeitig werten die Texte die Hausindustrie jener Regionen auf, die nicht an Verkehrsnetze und Industrie angebunden werden konnten.

In den Bänden wird neben berühmten Geistesgrößen zum überwiegenden Teil die ländliche Bevölkerung nach Regionen, Sprachgruppen und Religionen dargestellt. In der Umkehrung heißt das, dass sich die gebildete Gesellschaft für international-städtisch einschätzte. Die Bildersammlungen sind die Repräsentation der Diversität, Offenheit und Größe des Reiches in seiner Vielfalt der Völker und Kulturen. Doch es offenbart sich keine Gesellschaft der Gleichen. Die divergenten Darstellungen – auch der Klei-

dung – verschärfen den Blick auf die tatsächlichen Unterschiede der Lebensumstände. Das Gefälle in der Erschließung, Anbindung und den Infrastrukturen der Regionen wird sichtbar. Dennoch wird heute darin das Bemühen um ein friedliches Mit- und Nebeneinander als eine der geistigen Grundlagen für ein Europa der Kulturen anerkannt.²¹

»Seines Volkes Liebe halte / Freudig Seinen Thron umringt«

Die Trachtenfotografien und im Vergleich dazu die Texte der Kaiserhymnen werden zu Indikatoren der Probleme. Es ist die »assumptive world«, diese Utopie der lange sozialisierten »Erwartungen an die Welt«. ²² Sie wird zur Rekonstruktion eingesetzt, sobald das Ideal zugrunde geht. So heißt es in der Kaiserhymne von 1797 für Kaiser Franz II (I.): »Seiner Völker höchsten Flor! / Seh sie, Eins durch Bruderbande, / [...]«²³ Doch 1826 wurde der Text bereits auf »deutsche Völker« reduziert.

Kaiser Franz I. hatte Hofuniformen für die Beamten eingeführt, als den »Weg vom barocken Feudalismus [...] in den Aufgeklärten Absolutismus« als »Vorstufe zu den bürgerlichen Freiheiten von 1867«. So entstand ein hierarchisch geordneter Beamten- und Polizeistaat hinter dem »ersten Diener des Staates«. Dagegen entwickelte der Adel seine Nationaltrachten als Ausdruck einer politischen Bewusstwerdung und Selbststilisierung. Denn der Kaiser hatte die Aufgaben des Hochadels eingeschränkt, und dieser lebte einen neuen Feudalismus auf den Landgütern. Nach den Niederösterreichern 1806 und den Tirolern 1807 wurden zwischen 1806 und 1811 »Gala-trachten der Kronländer« als landständische Gala den Ungarn, Kroaten, Siebenbürgern und Galiziern bewilligt.²⁴ Dieser »künstlich, künstlerische Nationalstil« bildete eine Antithese zum »Heimatstil« »städtischer Landnahme«²⁵ der Vereine und später der Sommerfrischler. Tracht verließ damit erstmalig den Kontext der Ländlichkeit und eroberte den offiziellen Raum als politisches Postulat der Segregationsbestrebungen. Heutige Landestrachten durchbrachen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Dresscode der

Metropolen.²⁶ Sie gelten heute in Österreich weitgehend als Äquivalent für jede Gesellschaftskleidung und dürfen mit Orden getragen werden.

Landes- beziehungsweise Kaiserhymnen transportieren zentrale Werte eines Systems nach innen wie nach außen. Daher ist ein Blick auf die Hymnen zu Fragen der Selbststilisierung lohnend. Der Text der Kaiserhymne von 1836 bis 1854 wurde in Hinblick auf die Nationalströmungen in alle fünfzehn Sprachen der Monarchie übersetzt und beschwört die bröckelnde Einheit: »Holde Ruh und Eintracht walte, / Wo er sanft das Scepter schwingt; / Seines Volkes Liebe halte / Freudig Seinen Thron umringt«. Auch die 1848 von Grillparzer gedichtete, nie verwendete Hymne beschwor eine neue Einheit: »[...] daß wir nur als Söhne gelten / in desselben Vaters Haus. / [...]«. Die Nationalströmungen wurden Teil der bürgerlichen Vereinskultur, die nach dem Staatsgrundgesetz von 1867 aufzublühen begann. Sie verbreiteten auch das Interesse an den »Volkswelten«, Trachten wurden zum Repertoire von Kulturbegeisterung und Sommerfrische.

Die von 1854 bis 1918 gültige Hymne spielt auf das Motto »Austria erit in orbe ultima« an. »In der Eintracht liegt die Macht; / [...] / Österreich wird ewig stehn!«²⁷ Die »Eintracht« wurde auch von Kaiser²⁸ und Kaiserin mit Jagdkleidung zur Schau getragen, als ein Gesellschaftsspiel anlassbezogener Kleidungen (wie Tennis- oder Segelkleidung).²⁹

Die Bildproduktionen und die Volkskunde

Die Volkskunde deklariert sich heute als multimedialische und interpretatorische Wissenschaft, sie arbeitet mit Quellenvergleichen. Das trifft jedoch nicht auf ihre Anfänge zu. Zur frühen ethnografischen »Völkerschau«, zur Errettung und Bewahrung gehörte die Suche nach dem besonderen Nationalen – und damit die Auswahl. Die *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* nennt als Vereinszweck »die Erforschung und Darstellung des Volkstums«, der »bunten Fülle von Völkern, welche [...] die ethnographische Mannigfaltigkeit Europas repräsentiert«. ³⁰ Ein Beispiel

für das Bewusstsein der Vielfalt ist der »ethnographische Pavillon« in Lemberg 1895, der unter anderem die Trachten Galiziens nach Volksgruppen, Landesteilen und Alter auf 32 lebensgroßen Figurinen darstellte.³¹ Ob ein Zusammenhang mit dem 1898 erschienenen Band der *Österreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild* besteht, bleibt offen. Die Vorliebe für Figurinen zeigen die in Innsbruck beheimateten Trachtensäle des Tiroler Volkskunstmuseums (1929 eingerichtet mit Kleidern des Kostümverleihs Wöll, insgesamt 48 Figurinen)³² und die Räumlichkeiten im Grazer Volkskundemuseum (42 Figurinen von 1938; als »politische Demonstration ständestaatlicher Ideen«³³). Diese Objekt gewordenen Kostümbilder wirken bis in die Trachtenpüppchen der Airport-Art, die auf Touristen zielt, nach.

Die Dokumentation des »Originären« führte dazu, dass Kostüme für das Museum – allgemein wie im konkreten Fall für das Österreichische Museum für Volkskunde – als »Relikte« gesammelt wurden, deren soziale Folie aber nicht interessierte. Das 1902 von Eduard Hoffmann-Krayer so bezeichnete »vulgus in populo« kennzeichnete auch den Nationenbegriff der Volkskunde in Österreich, nämlich die Suche nach einer sozial bedingten niederen Zivilisationsstufe innerhalb einer staatlichen Gemeinschaft. (Dieser Theorie wurde unter anderem vom Volkskundler Hans Naumann in den 1920er-Jahren widersprochen.) Diese Suche nach dem »Ursprünglichen« war von vielen Stereotypen durchsetzt, die auch durch das relativ neue Medium der Fotografie multipliziert wurden. Viele Bildquellen sind daher weniger für die Sachbereiche als vielmehr für die Fachgeschichte relevant.

Ein Zeitungsbericht über den »Nationalitäten-Aufzug« im Kaiserjubiläums-Festzug von 1908 fasst die Interessen mit Worten der Zeit zusammen: »[...] eine reiche Auswahl der herrlichsten Volkskostüme und der schönsten Menschentypen [...].«³⁴ Die Stereotypisierungen im Sinne vorangestellter Interessenslagen sind heraus zu hören. Mit Hobsbawm gesprochen, steckt in diesen Quellen die Erfindung

unserer Tradition.³⁵ Aus tatsächlichen Trachten der Landbevölkerung, kombiniert mit künstlerischer »true fiction« (Clifford Geertz), wurden schließlich als regional, national und allgemeingültig bewertete Topoi konstruiert. Die damals geschaffenen Stereotype werden seither sozialisiert und steuern die Wahrnehmung. So ist die Bildersammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde auch eine Dokumentation der Konstruktion einer »Volkswelt« nach städtischem Bedürfnis.

Der Umfang der Sammlungen zeigt den hohen Stellenwert, der dem Medium Fotografie um 1900 zugewiesen wurde. Das Foto galt dem Objekt als gleichwertig oder sogar überlegen. Die Sammlungen regionaler Fotografen, die in die Museumsbestände Eingang fanden, enthalten neben einer Handvoll bürgerlicher Porträtfotos auch gestellte Typenfotos sowie Postkarten von Land und Leuten. Oft wurde die Realität zurechtgeschnitten, retuschiert, freigestellt (das heißt beispielsweise, dass eine Person von ihrem Umfeld isoliert wurde) und typisiert. Den Vorstellungen der Käufer angepasst, entstand ein Kreislauf steter Klischee-Erweiterung. Aus beliebten Kur- und Urlaubsregionen existiert eine Fülle von Bildmaterial, Alpen und »Äpler« stechen hervor. Auch aus Galizien ist eine große Zahl an Aufnahmen vorhanden, die Märkte und Volksgruppen zeigen. Diese Sammlungen wurden unter anderem ergänzt durch Forschungsmaterial des Historikers Raimund Friedrich Kaindl.³⁶ Seine Studien gelten heute als erste wissenschaftliche Ethnografien der Monarchie. Für die Nationaltrachten-Darstellung waren aber die Ästhetisierungen der Kostümbildner wesentlich. Zuletzt wurden die Bilder in den Inventarkarten des Museums bezeichnet und damit autorisiert: »das Inventar steuert die Bildwahrnehmung«³⁷.

Nach der Natur photographiert

Die prominentesten Trachten-Atelierfotografien³⁸ »nach der Natur photographiert« entstammen ganz wesentlich den Entwürfen des Malers Franz Gaul. Auch für die Trachtengruppen in den Festzügen von 1879 und 1908 zeichnen Künstler verantwortlich, die gewohnt sind zu inszenieren und die

Wirklichkeit zu schönen. Die Fotografien bilden daher nicht die Realität einer Lebenswelt ab, sondern die erwünschte Wirklichkeit der Produzenten. Fotografie kann täuschende Fiktionen erzeugen, da sie Kontexte verschweigen, verändern oder ergänzen kann. Sie produziert – auch in Kombination mit dem Bildtext – Bedeutungsfestlegungen, die »die Textur der Erwartungen an die Welt« verändern.³⁹ Die Prozesshaftigkeit kultureller Phänomene wird darin sichtbar, als »das Erzeugen und Verschieben von Bedeutungen [...] ein produktives und rezeptives Tun.«⁴⁰

Die kritische Schilderung der divergenten Bevölkerung Galiziens nach ihren Volksgruppen im 1898 erschienenen *Galizien*-Band des *Kronprinzenwerks* steht daher in krasssem Gegensatz zur von Gaul arrangierten Fotografie der »Galizianerin«, die als ein Pars pro Toto zu begreifen ist. Denn die Realität der unterschiedlichen Lebensumstände ist im konstruierten zeitlosen Idyll nicht mehr enthalten. »Wenn wir glauben, Regionen wahrzunehmen, ist das noch lange kein Beweis, dass es sie wirklich gibt«⁴¹, mahnt Friedrich Achleitner vor vorschneller Typisierung. Dasselbe gilt für die Kleidung, denn oft wurde als »regionaltypisch« oder »national« eingestuft, was nur zeittypisch oder schichtenspezifisch war.

Auf die Praxis der Museumssammlung weist ein Aufruf hin, den Michael Haberlandt nach dem Festzug von 1908 in Zeitungen einschaltete. Damit wurde der »Nationalitätenkorso«⁴² zu einer Marke in der Geschichte der Volkskunde: »Eine so großartige Schau über Oesterreichs mannigfaltiges Volkstum, wie sie der österreichische Nationalitätenfestzug [...] geboten hat, wird kaum wiederkehren. [...] Wir wollen unserer Väter Art und Sitte in Tracht und Leben bei allen österreichischen Völkerstämmen pflegen, erforschen und erhalten. [...] richten daher [...] an alle Teilnehmer die Bitte, den mitgebrachten Schatz an historischen Kostümen und Gerätschaften zu erhalten, in die Heimat zurückzunehmen und nur wenn zwingende Gründe für die Entäußerung sprechen, sich in erster Linie an den Verein für österreichische Volkskunde zu wenden.«⁴³

»Oesterreichisch-ungarische National-Trachten«

Nun komme ich zu den schon kurz erwähnten von Gaul arrangierten Atelierfotografien zurück: »Oesterreichisch-ungarische National-Trachten. Unter der Leitung des Malers Herrn Franz Gaul [des Jüngeren, 1837–1906, Wien], Ober-Inspectors am k. k. Hof-Operntheater in Wien, nach der Natur photographirt, in Lichtdruck vervielfältigt [...] Drei Serien, zu je vierundzwanzig Blatt in Mappe, à 33 fl. Eine Künstler-Ausgabe in Aquarell gemalt und in ganz Schweinsleder gebunden kostet per Serie 275 fl. [...] Einzelne Blätter auf schwarzem Boudoir-Carton mit Goldfacette fl. 1.50. Inhalt der Sammlung: Böhmen, Bosnien, Bukowina, Dalmatien und Küstenland, Galizien, Kärnten, Kroatien, Mähren, Nieder-Oesterreich, Ober-Oesterreich, Salzburg, Schlesien, Steiermark, Tirol und Vorarlberg, Ungarn und Siebenbürgen. [...] R. Lechner's k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhandlung [...].«⁴⁴

Die 72 Bildkarten im Boudoir-Format (Bildgröße ca. 19 × 12,4 cm) aus den 1880er-Jahren lassen vermuten, dass die Kleidungsstücke als Vorbilder für Redouten und Sommerfrischen einer Bildungselite entworfen wurden. Aufgenommen hat sie der Hoffotograf Josef Löwy (wie der Gaul'sche Nachlasskatalog aus 1907, Nr. 633, zeigt). Sein Atelier war neben anderen auch autorisiert, den Makart-Festzug von 1879 sowie den Kaiserjubiläums-Festzug von 1908 zu fotografieren; diese Feierlichkeiten wurden in Trachten aus dem Kostümfundus des Hoftheaters begangen. Das Österreichische Museum für Volkskunde besitzt von den 72 Aufnahmen im Boudoir-Format insgesamt 40 Stück (inklusive der Dubletten). Der Markt für diese Trachtenaufnahmen war sichtlich groß, denn es entstanden daraus vielfältige Ausgaben für unterschiedliche Verwendungszwecke. So fanden die Bilder, wie der Kulturwissenschaftler Bernhard Tschofen herausgefunden hat, in einer Musterkollektion der Wiener Firma Loden-Plankl Verwendung. Diese 1893 erschienene Kollektion hieß *Costüm-Alben von National-Trachten und Typen für Damen*. Des Weiteren entwickelte Plankl

daraus einen Warenkatalog, worauf die Volkskundlerin Gexi Tostmann verwiesen hat.⁴⁵ Dieser enthält Modelle (»Unterach« und »Ischl-Aussee« – vgl. Gauls »Ischlerin«, Nr. 67), die unter den *National-Trachten* so nicht vorkommen, das heißt, wir kennen nur einen kleinen Teil der Folge- und Nebenproduktionen dieser Bildserie von 72 Stück. Alle Modelle waren bei Plankl als Halbkonfektion vorrätig, was auf eine große Nachfrage verweist.⁴⁶

63 ▶ Regionen richteten sich nach den gleichzeitig modischen Sommerfrische-Orten. Das wird am Beispiel von Karte Nr. 22, »Die Salzburgerin«, deutlich. Die »Umgebung«, der Flachgau, war um 1900 städtisch orientiert und eine beliebte Sommerfrische. Seit den 1880er-Jahren nahm sich dort der illustre »Henndorfer Kreis«, bestehend aus Künstlern und reichen Bürgern, die Feste Makarts zum Vorbild. Den »Götterfesten« folgten um 1910 »Bauernhochzeiten«. Der Kostümbildner Carl Mayr schuf den Typus »Salzburger Milchmädchen«, das mit der sogenannten »Trachtenerneuerung« der Heimatschutzbewegung um 1912 zum »Henndorfer Dirndl« wurde. Mayr brachte die Idee »Tracht« von der Kunstakademie München mit und kreierte Trachten für den Anthropologentag 1905. Auch diese Staffagen wurden Vorbild für die erste Salzburger Trachtenmappe von 1935.⁴⁷

90-91 ▶▶ Neben den Sommerfrische-Dirndl zeigen andere Fotografien der Gaul-Löwy-Serie typisierte
62 ▶ »National-Kostüme«, etwa die »Zillertalerin« (Nr. 59). Im Katalog *Nachlass Franz Gaul* von 1907 (Kat.-Nr. 649) erscheinen zehn »komplette Folgen« Tiroler Trachten. Wieder andere erinnern an Einzelporträts der Handwerker im Makart-Festzug von 1879, etwa der »Kärntner Gailthaler« (Nr. 8).⁴⁸ Der Orientierung der Serie an den beliebten Sommerfrische-Regionen entspricht
65 ▶ – und das ist bezeichnend – die »Ausseer Sennlerin« (Nr. 12). In der Auswahl der Länder und ihrer Trachten manifestiert sich das bürgerliche Interesse am »Exotischen« wie am »Alpinen« als der »Binnenexotik«.⁴⁹ 35 Bilder der 72-teiligen Hauptserie zeigen Menschen aus den Alpen,

die größte Anzahl stammt aus Tirol. Wie sehr die Bilder Gauls und Löwys Teil einer umfassenden Geschichte der Typenproduktion waren, wird in den beiden Versteigerungskatalogen zum Nachlass Gauls von 1901 und 1907 deutlich.⁵⁰ Alle berühmten Vorbildersammlungen sind 1907 enthalten und erweisen ihn als Kostümspezialisten. Darunter 86 Wiener Bilderbögen, entstanden zwischen 1810 und 1820. Er hinterließ Tausende eigene Werke auf diesem Sektor, darunter 2.500 Blatt Kostümdesigns, Einzelheiten der Tracht, Volkstrachten und weitere rund 1.000 Aquarellblätter, die auch Trachten zeigen.⁵¹

Heute ist die Gaul-Löwy-Serie Quelle für eine bürgerliche Trachtenbewegung und Typenproduktion. Sie entstand nicht aus forschendem Interesse, sondern aus Freude an Materialfülle und Farbe. Aus demselben Impetus heraus entstanden sind die 1864 bis 1870 als Vorbildersammlung hergestellten Bilder des Berliner Theatermalers Albert Kretschmer; unter den Bildern befinden sich 21 Szenen aus Österreich. Es sind »sentimentale Erfolgsstücke«, gemalt im »Pseudorealismus« französischer Modekupper.⁵² Die Illustrationen von Volksbräuchen im *Kronprinzenwerk* schließen hier lückenlos an.

Gebirgs- und Volkstrachten zum Verleih

In der Sammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde fällt der Katalog der »Fabrik für Anfertigung historischer Kostüme und Trachten. [...] Diringer« in München auf.⁵³ Der Katalog, er datiert aus 1900 bis 1918, bot kundenorientiert Kostüme zum Kauf und Verleih sowie für Filmproduktionen an. Unter den 66 abgebildeten Modellen finden sich Typen des 18. und 19. Jahrhunderts, darunter eine ganze »Bauernhochzeit« samt Hochzeitslader.⁵⁴ Einige stammen aus anderen Serien, darunter Modelle aus der Gaul-Löwy-Mappe *Oesterreichisch-ungarische National-Trachten*, etwa Nr. 448 des Diringer-Albums ist der »Kärntner Gailthaler« (Gaul-Löwy, Nr. 8) oder Nr. 447 der »Salzburger« (Gaul, Nr. 46).

Ein dümmlicher »Gaisbube« am Diringer-Katalogcover leitet zur Rückseite desselben über,

die eine ebenfalls als dümmlich karikierte Sängergesellschaft skizziert; mit dem Kostüm konnten auch andere Verhaltensweisen bei Kostümfesten angenommen werden: »Humoristische Kostüme zum Zwecke von Karnevals-Aufführungen, für Tiroler Sängergesellschaften [...]«. ⁵⁵ Herbert Justnik sieht in diesen beiden Katalogen ein »Meta-Objekt [...] in dem sich diachron und synchron Schichten und Faktoren verdichten«. So werden darin nicht nur die Hintergründe der Produktion, die Wünsche der Käuferschicht und die Verwendungsweisen ersichtlich, sondern auch die über Jahrzehnte wirksamen Typenbildungen. Schmidt nannte das »Trachtenbild« »einen anderen Grad der Wirklichkeitsabbildung«, zwischen »Zuneigung und Satire«, und er trennt klar zwischen Kleidungsforschung und »Wiederbelebung«. ⁵⁶ Wie brisant diese Aussage 1946 war, wird über die rassistische Trachtenpolitik der NS-Zeit und das Fortwirken ihrer Pflegeansprüche begreifbar. ⁵⁷

Die Verwendung von Trachten um 1900 erhob noch keinen Anspruch auf Authentizität, sie war Teil einer bürgerlichen Freizeitkultur (Verein, Kostümfest, Sommerfrische). Ein Vergleich mit der Erlebnisgesellschaft der Gegenwart drängt sich auf, in welcher Ästhetisierung und Erlebnisorientierung die Maxime des Handelns sind. ⁵⁸

Zwei Festzüge zu Ehren des Herrscherhauses

Zwei Festzüge gaben Impulse für die Entwicklung der Tracht. Beide artikulieren die »scheinbare Verfügbarkeit über Geschichte«, jene historische Legitimationskunst der aufstrebenden »zweiten Gesellschaft«, die die tragende Elite der Zeit darstellte. ⁵⁹ Beim Makart-Festzug von 1879 wurde das »ständische Selbstbewusstsein« der Künste zur Schau getragen und 1908 beim Kaiserjubiläums-Festzug die Geschichte der Casa Austria inszeniert. ⁶⁰ In beiden Festzügen werden Zeitsignale sichtbar. Beide Festzüge zeigen historisierende Szenen und den Aufmarsch der Staatsbürger.

Der »Makart-Festzug« am 27. April 1879, eigentlich »Festzug zum Silbernen Ehejubiläum

des Kaiserpaares Franz Josef I. und Elisabeth«, wurde von der Stadt Wien ausgerichtet. Der »Malerfürst« des Historismus, der Salzburger Hans Makart, gestaltete die »III. Abteilung« am Beispiel des Münchener Dürer-Festzuges von 1840 im Stil der Renaissance. ⁶¹ 14.000 Mitwirkende waren 1879 in fünf Abteilungen zu sehen. Die Gewerbetreibenden posierten in klassischen Allegorien, die sich auf das Land und den Regenten bezogen. Tatsächlich war es die Zeit des Börsenkrachs von 1873, und für die Handwerke musste ein Unterstützungsfonds gegründet werden. ⁶²

Als modische Attraktion folgte »IV. Moderne Hochgebirgsjagd«, angeführt von den kaiserlichen Jagdherren (heute würde man Forstminister der beiden Landesteile sagen) Hugo Raimund Reichsgraf von Lamberg und Hans Graf Wilczek der Ältere (es ist derselbe Wilczek, der 1908 dem Festkomitee vorsteht). Lamberg, der Landeshauptmann von Salzburg, stellte zusammen mit den »Alpenjägern« eine Attraktion dar, weil sie in bereits getragener Kleidung, so hatte es der Kaiser angeordnet, auftraten. Dieser Auftritt wurde zum Vorbild für die Jagdwagen von 1908. ⁶³ Seine Kleidung wurde typisiert und sein Hut zwischen 1910 und 1930 zum »Lamberghut« stilisiert. ⁶⁴ Dass der Kaiser und sein Ischler Jagdpersonal für diese Jägeranzüge Vorbild waren, liegt nahe. Sie wirkten auch auf der Fotografie »Steiermark Aussee« (Nr. 12) aus der Gaul-Löwy-Serie nach und beeinflussten sogar die 1912 vom Geselligkeitsverein »Alpinia« geschaffene Salzburger Tracht. ⁶⁵

Rund um den Makart-Festzug waren alle großen Fotoateliers und Maler eingebunden. Vielfach wurden schon vor dem Anlass Bilderbögen aufgelegt, die von großer Breitenwirkung waren. ⁶⁶ 1881 gab die Gemeinde Wien Drucke und 1888 einen Fotokatalog heraus, um nachträglich Kosten abzudecken. Makart hatte einen Typus von Festzug geprägt, der über die neuen Medien bis heute nachwirkt und auch in der NS-Zeit die Gaukulturpraktiken prägte. ⁶⁷

1908 hatte Wien nach den Stadterweiterungen zwei Millionen Einwohner. Die politische Situati-

on war eine andere, denn 1879 war das liberale, intellektuelle Bürgertum maßgebend. Mit der Wahl Karl Luegers zum Bürgermeister (1897) kamen Christlich-Soziale und Kleinbürger an die Macht. Das Vereinswesen fungierte als Vermittlungsinstrument für Nationalismen, und 1888 kam es zum Höhepunkt des Antisemitismus. Die Armut war 1908 so groß, dass der »Kaiserjubiläums-Festzug zum 60. Regierungsjubiläum von Kaiser Franz Josef I.« am 12. Juni 1908 von einem privaten Komitee unter Hans Graf Wilczek (er unterstützte das *Kronprinzenwerk* wie den 1895 in Wien gegründeten Verein für Volkskunde) organisiert und finanziert wurde.⁶⁸ Es war die Beschwörung der Geschichte des Hauses Habsburg und seiner Länder als Basis für ein gemeinsames Staatsbewusstsein. Diese kollektive staatliche Wir-Identität sollte den Vielvölkerstaat vor dem Zerfall bewahren.⁶⁹ Die Kinos berichteten in ihren Aktualitätenschauen ebenso vom Festzug wie die Zeitungen auf jedes Detail⁷⁰ verwiesen und ihn als Ausdruck des staatspolitischen Wirkens des Kaisers um ein tragfähiges Reich darstellten.⁷¹

5.000 bis 8.000 Menschen waren 1908 die Darsteller der »Nationalitäten«, die – das muss erwähnt werden – jedoch nur einen Teil des Festzugs bildeten. Insgesamt 1.600 Pferde, 24 Militärkapellen, zivile Blasmusikkapellen, Sport- und Gesangsvereine ergänzten die Szenen. 250.000 bis 300.000 Besucher kamen wegen des Festzuges nach Wien,⁷² der sich zu einem gehörigen Wirtschaftsfaktor entwickelte.⁷³

Der über zwölf Kilometer lange, mehrstündige Festzug verlief von der Praterallee über die Ringstraße zum Burgtor und über das Schottentor zum Praterstern. Die Sicherheits- und Sanitätsvorkehrungen⁷⁴ waren umfangreich. Die Kosten der Veranstaltung wurden auf drei Millionen geschätzt, die Hälfte vom Komitee vorausbezahlt. Der Nationalitätenfestzug kostete 300.000 Kronen; die Unterbringung und der Transport der Mitwirkenden bereitete Probleme.⁷⁵ Die Veranstaltung selbst schloss mit einem Fehlbetrag von 500.000 bis 800.000⁷⁶ Kronen. 1908 verdiente ein Hilfsarbeiter 20 Kronen Wochenlohn, eine Bassenawohnung

kostete im Monat 30 Kronen, ein Auto 1.800 Kronen.⁷⁷

Im Künstlerkomitee waren unter anderen Josef Hoffmann und Alfred Roller. Den Ausschuss für das »Nationalitätenfest« bildeten Michael Haberlandt und der Maler Raoul Frank gemeinsam mit den Künstlervereinigungen und Landesmuseen der Kronländer. In fünfzehn Abteilungen mit insgesamt 35 »Bildern« sollten die »Völkerstämme« die Vielfalt der »Nationen« zur Einheit des Staatsvolkes verbinden.⁷⁸ Die »Nationalitäten-Gruppen« von 1908 wurden zu einem nachhaltig wirksamen Vorbild in der Entwicklung dessen, was wir heute Tracht nennen.⁷⁹

Im historischen Teil wurde die Geschichte in neunzehn Gruppen dargestellt, um den Herrschaftsanspruch der Habsburger zu bestätigen. Allerdings wurden die Ungarn und die Protektorate nicht einbezogen. Die Tschechen sagten kurzfristig ihre Teilnahme wegen »politisch-affektiver Äußerungen« ab.⁸⁰ Der »Parlamentarische Ruthenenklub« protestierte, da die drei Millionen Ruthenen nicht in ihrer Vielfalt dargestellt wurden.⁸¹ Die Beschwerde der Ruthenen spiegelt die Problematik des Nationalitätenzuges, der großteils von Künstlern mit den Trachtenvereinen der Länder gestaltet wurde. 1908 bestanden bereits biologistische Bewertungen der Tracht, nämlich als ethnisch und nicht mehr regional bewertete Zuweisungen, die von Jahr zu Jahr zunahmen. Der »Erste Österreichische Reichsverband für [...] Trachten-Vereine« (er bestand zwischen 1908 und 1939) agitierte ab 1912 nationalisierend und erhob 1925 »die Trachtensache« zum »politischen Kampfmittel«.⁸²

Die Nation, so stellt Portmann fest, ist eine der jüngsten und abstraktesten Formen von kollektiver Identität, die im 20. Jahrhundert zu größter Wirkmächtigkeit aufstieg. Die »pseudo-wissenschaftlich perfektionierte und pervertierte Einteilung von Menschen« erzeugt(e) »nationale Schablonen und Denkmuster«, die politisch, fiktiv und nicht überprüfbar sind.⁸³

Die Kronländer Österreichs

Drei szenisch gestaltete Ensembles aus Wagen mit »lebenden Bildern« im historischen Teil bildeten den Übergang zu den Nationengruppen: die »13. Zeit Josefs II. Ländliches Fest, Ernte und Weinlese«, sie sollte die »poetische Existenz des Landvolkes« darstellen; »17. der Praterkorso von 1814/15« und die »Gemüthlichkeit« des »18. Straßenleben[s] 1830–1840« zeigten die »Volkstypen« der Bilderbögen.

»In dem von Natur und Geschichte gefügten Rahmen des österreichischen Kaiserstaates wohnt, reich an angestammter Eigenart, eine bunte Fülle von Völkerstämmen [...].«⁸⁴ Zum Festzug von 1908 drängt sich Robert Musils zeitkritischer Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* auf. Darin wird im Jahr 1913 das 70-jährige Regierungsjubiläum in einer »Parallelaktion« besprochen und keine passende Form gefunden, so weit ist der Zerfall schon gediehen. Im Komitee sind Vertreter aller politischen Strömungen vertreten, auch ein deutschnationaler Rassist, »Hans Sepp«. Die Fragen der Separation und der Nationenwerdung werden darin reflektiert. Die »unerlösten Nationen« Kakanien bezeichnet der Schriftsteller als »Stämme«, da ein Volk nur dann als Nation gelte, »wenn es eine eigene Staatsform besitze, und daraus folgte [...], dass die Nationen eben höchstens Nationalitäten seien.« Darum galt die »Parallelaktion« bei den Nationalitäten als »geheimnisvoller pangermanischer Anschlag [...].«⁸⁵

Die Fotoalben zeigen die bürgerlichen Trachtenvereine und unter den lebenden Bildern die beliebten »Bauernhochzeiten« in 14 von 35 Nationalitätengruppen.⁸⁶ Das frühe Interesse an den »Volkstypen« ging oft mit Karikaturen einher, so etwa in den »Bauernhochzeiten«⁸⁷, die ab 1600 Teil höfischer und bürgerlicher Faschingsfeste waren. Daraus wurden Fixpunkte im Repertoire des »Volkstümlichen« der Trachtenvereine.

Als Vergleich bietet sich der Festzug von 1888 zur Münchner Kunstausstellung an. Auch dort konnte nicht auf Trachten der Bevölkerung zurückgegriffen werden. Auf Wunsch des

Prinzregenten wurde jene Berchtesgadener Spenzertracht mit »Alpenblumenstrauß im Dekolleté« entwickelt, die wir heute kennen. Angeregt vom Festzug wurden Trachtenvereine gegründet und eingekleidet (1898 Berchtesgaden, 1891 »Alpinia« in Salzburg).⁸⁸

»It's not what it is, it's what you think it is!« (Andy Warhol)

Für die junge Disziplin Ethnologie wurde Fotografie zur Quelle.⁸⁹ Das Zufällige oder Konstruierte wurde aufgewertet und zum Typus erhoben. Eine kritische Ikonologie des Dargestellten dekodiert das »konstruierte Bild einer ländlichen Gegenwart [...] mit ideologischem Modellcharakter«. ⁹⁰ Wir kennen die Vorgaben, die Michael Haberlandt aus den Kenntnissen der kommerziellen Porträtfotografie, der Ethnografie wie der Kriminalistik für die volkskundliche Fotoproduktion setzte.⁹¹ Die für das Österreichische Museum für Volkskunde gesammelten Fotografien bildeten bereits eine Vorauswahl, die großteils von Fotografen und von Künstlern inszeniert wurde. Ihr subjektiver Wirklichkeitsgehalt wie ihre Funktion zielten nicht auf Forschung ab. Im Museum aber und später in politischer Intention wurde Fotografie zum »Instrument einer Definitionsmacht«, an welcher Authentizität gemessen wurde. Auch historische Momentaufnahmen verbinden über Sujetwahl und Bildästhetik immer subjektive Wirklichkeiten mit vorgefundener Realität.⁹²

So sehen wir eben das, was wir sehen wollen. In den Trachtenbildern spielt der vorhandene oder nicht vorhandene Raum als Kategorie des unbewussten Erkennens und der Bewertung eine Rolle. Er verschleiert die Herkunft des Motivs oder ordnet Bilder zeitlich, sozial und geografisch zu, ruft aber auch sozialisierte Erkennungsmuster auf. Der Ort der Präsentation und die materielle Qualität der Fotografie beeinflussen auch unser Empfinden von Dokumentationswert. Und nicht zuletzt gibt die Bildunterschrift Inhalte vor.⁹³ In der »Volkstypenfotografie« wurden oft auffällige Individuen, die nicht der stadtbürgerlichen Norm entsprachen, zu Typisierungen für Volksgruppen

oder Regionen und schließlich zur biologistischen oder ethnografischen Klassifikation und Quelle eingesetzt. Das NS-Regime schließlich erzeugte in dieser Weise den »deutschen Idealmenschen« sowie Feindbilder »minderwertiger Rassen«.

»Menschen [werden] in ihren Wahrnehmungen nicht nur von physiologischen und physikalischen Faktoren geleitet [...], sondern von den kulturellen Mustern, in denen sie gelernt haben, »ihre« Welt wahrzunehmen, zu deuten und in ihr zu handeln.« Diese »kulturelle Prägung von Welt und Selbst«⁹⁴ wird unreflektiert sozialisiert und sitzt tief.

Die Trachtenfotografien vermitteln auch einen Habitus. Kleidung verändert Körper zu neuen Körpern, »die weder nur Kleid noch nur TrägerIn sind.«⁹⁵ Die Trachtenvereinsfotografien um 1900 prägen bis heute die Haltung der Mitglieder. Die »Reichsbeauftragte für das Trachtenwesen« hat mit den Trachtenmappen der NS-Zeit auch den Habitus der »deutschen Frau« vorgegeben.⁹⁶ Geschichtslos führen populäre Werke diese Vorgaben weiter. »Mode braucht Räume, und Räume brauchen Mode.«⁹⁷ Modenschauen vermitteln der Trachtenmode heute den Mehrwert von »Tradition«, als inszenierte Shows von Lokalgeschichte und

Landleben.⁹⁸ Auch die Mode reguliert Lebensbereiche und Verhaltensweisen. Mode ist »die Sehnsucht nach dem Anderen«, sei es nun das Zitat des Historischen oder das Spiel mit dem Fremden, dem Neuen.⁹⁹ Darin ist die Begründung für das Interesse an »Nationalkostüm« und »Dirndl« vor hundert Jahren – ebenso wie heute – zu finden. Auch gegenwärtig wird Tracht bei regionalen Events zum Symbol einer divergenten mobilen Gesellschaft. Tracht – was immer darunter verstanden wird – ermöglicht, eigene Identität mit dem Lebensplatz zu verknüpfen und als freiwillige und integrative Dimension von Zugehörigkeit zu inszenieren.¹⁰⁰ »Ob Wiesn in München, Almrausch in Kitzbühel oder Salzburger Festspiele [...] Auf einen Strich befriedigt das Dirndl unser Bedürfnis nach Einmaligkeit und nach Gleichheit.«¹⁰¹ Ob Johanna Spyris *Heidi* 1920, Ralph Benatzkys »Rössl-Wirtin« 1933, Leinen der Firma Lanz 1936 in London, ob *The Sound of Music* 1964, Lola Paltingers Barbie-Dirndl 2009, Erotik von Lena Hoschek 2010 oder Röschen-Nostalgie von Susanne Bisovsky 2013 – diese modischen Dirndl stehen nicht für Politik, sondern für eine Erlebnisgesellschaft, in der zu jedem Lebensbereich das »richtige Styling« gehört.

- 1 Vgl. Ulrike Kammerhofer-Aggermann, »Volk in Tracht ist Macht«, in: Marko M. Feingold (Hg.), Ein ewiges Dennoch. 125 Jahre Juden in Salzburg, Wien 1993, S. 261-279; Dies., Dirndl, Lederhose und Sommerfrischeridylle, in: Robert Kriechbaumer (Hg.), Der Geschmack der Vergänglichkeit. Jüdische Sommerfrische in Salzburg, Wien 2002, S. 317-334.
- 2 Vgl. Friedrich Achleitner, Region ein Konstrukt? Regionalismus eine Pleite?, Basel-Boston-Berlin 1997, S. 11.
- 3 Vgl. Bernhard Tschofen, »Roots« in Tracht, in: Lucia Luidold/Ulrike Kammerhofer (Hg.), Bräuche im Salzburger Land, 3 Bde., Salzburg 2005 (CD-ROM), hier Bd. 3.
- 4 Vgl. Friederike Prodinger/Reinhard Heinisch, Gewand und Stand. Kostüm- und Trachtenbilder der Kuenburg-Sammlung, Salzburg 1983.
- 5 Vgl. Michael Portmann, Die Nation als eine Form kollektiver Identität?, in: Marija Wakounig/Wolfgang Mueller/Michael Portmann (Hg.), Nation, Nationalitäten und Nationalismus im östlichen Europa, Wien 2010,

S. 33-46, bes. S. 33-35; die »Völkertafel« befindet sich im Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien.

- 6 [Friedrich von Spaur], Reisen durch Oberdeutschland. In Briefen an einen vertrauten Freund, 2 Bde. [Bd. 2 erschien wiederum in 2 Bändchen], Salzburg 1985 (Faks.-Ausg., Orig.-Ausg. 1800/1805), 2. Bd., 2. Bändchen, S. 233.
- 7 Joseph August Schultes, Reise durch Salzburg und Berchtesgaden, 2 Bde., Wien 1804. Bd. 1, S. 118-120.
- 8 Spaur 1985 (wie Anm. 6), S. 101.
- 9 Vgl. Ulrike Kammerhofer-Aggermann, Von der Volkskunstforschung zu den Erzeugnissen und Erscheinungen einer Gruppenästhetik, in: Olaf Bockhorn/Helmut Eberhart/Dorothea Jo. Peter (Hg.), Volkskunde in Österreich, Innsbruck 2011 (CD-ROM), als zusätzliches Onlineangebot vgl. Volkskunde in Österreich, <http://vio.volkskunde.org> (Abruf: 1. April 2014).
- 10 Vgl. Siegfried Neumann, Der verbotene

- Steireranzug, in: Gerhard Pferschy (Hg.), Siedlung, Macht und Wirtschaft, Graz 1981, S. 255-269; der »Steirer« (Nr. 12 in der Gaul'schen Nationaltrachten-Sammlung) hat ein Vorbild, nämlich in einer Lithografie von Josef Kriehuber, die einen steirischen Bauern zeigt und 1825 beim Wiener Verlag Trentsensky aufgelegt wurde, vgl. Nachlass Franz Gaul. Katalog einer hervorragenden Sammlung von Militär- und Civilkostümrerken und Kostümdarstellungen in Einzelblättern (XVI.-XIX. Jahrh.) [...] Versteigerung in Wien [...] 18. März 1907, Wien 1907, Kat.-Nr. 648.
- 11 Vgl. Hans Petschar, *Altösterreich. Menschen, Länder und Völker in der Habsburger Monarchie*, Wien 2011, S. 40-43.
- 12 Vgl. Georg J. Kugler, *Tracht und Hofkleid*, in: Gerda Mraz (Hg.), *Österreich-Ungarn in Lied und Bild. Ein Hochzeitsgeschenk an Kaiserin Elisabeth 1854*, Wien 1997, S. 22-24.
- 13 Vgl. Petschar 2011 (wie Anm. 11), S. 43.
- 14 Vgl. Kugler 1997 (wie Anm. 12), S. 22-26; Nachlass Gaul 1907 (wie Anm. 10), bes. Kat.-Nr. 900.
- 15 Vgl. Irene Kohl, *Die Trachtenbilder im Hochzeitsgeschenk an Kaiserin Elisabeth 1854*, in: Mraz 1997 (wie Anm. 12), S. 33-48, hier S. 33.
- 16 Kugler 1997 (wie Anm. 12), S. 25.
- 17 Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main 1991, zitiert nach Achleitner 1997 (wie Anm. 2), S. 56.
- 18 Petschar 2011 (wie Anm. 11), S. 27. Vgl. *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Auf Anregung und unter Mitwirkung [...] des durchlauchtigsten Kronprinzen Erzherzog Rudolf begonnen [...], 24 Bde.*, Wien 1886-1902, oft kurz nur *Kronprinzenwerk* genannt. Das Zitat im selben Absatz stammt aus Alexander Barwiński, *Das Volksleben der Ruthenen*, in: *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien*, Wien 1898, S. 376-440, hier S. 376.
- 19 Hugo Charlemont (1850-1939) malte und zeichnete unter anderem für den Makart-Festzug 1879 und das Kronprinzenwerk.
- 20 Vgl. Petschar 2011 (wie Anm. 11). Es enthält 4.500 Illustrationen von 264 Künstlern, Texte von 432 Autoren, es verwendet detaillierte, ethnografisch differenzierende Volksgruppenbezeichnungen.
- 21 Vgl. Petschar 2011 (wie Anm. 11), S. 15.
- 22 Harald Welzer, *Selbst denken. Eine Anleitung zum Widerstand*, Frankfurt am Main 2013, S. 54.
- 23 Franz Grasberger, *Die Hymnen Österreichs*, Tutzing 1968, zitiert nach Wikipedia, Stichwort »Österreichische Kaiserhymnen«, http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Kaiserhymnen (Abruf: 1. April 2014).
- 24 Kugler 1997 (wie Anm. 12), S. 22-24, Franz I. Stephan gestattete die Galauniform der Offiziere als Hofgala.
- 25 Achleitner 1997 (wie Anm. 2), S. 8-10, 13.
- 26 Vgl. Kugler 1997 (wie Anm. 12), S. 24.
- 27 Alfons Lhotsky, A. E. I. O. U. Die »Devisen« Kaiser Friedrichs III., in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 60. Jg. (1952), S. 155-193, zitiert nach Wikipedia, Stichwort »A. E. I. O. U.«, <http://de.wikipedia.org/wiki/A.E.I.O.U> (Abruf: 1. April 2014).
- 28 Das Denkmal von 1910 bei Lauffen/Oberösterreich stellt den Kaiser in regionaler Jagdkleidung dar.
- 29 Vgl. Ulrike Kammerhofer-Aggermann/Alma Scope/Walburga Haas (Hg.), *Trachten nicht für jedermann?*, Salzburg 1993.
- 30 Vgl. Michael Haberlandt, *Zum Beginn!*, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 1. Jg. (1895), S. 1-3, hier S. 1.
- 31 Vgl. Adele Pfleger, *Die ethnographische Abtheilung auf der Landes-Ausstellung zu Lemberg 1894*, in: ebd., S. 15-17.
- 32 Für die Auskunft danke ich Herrn Mag. Dr. Karl C. Berger, *Tiroler Volkskunstmuseum*, Innsbruck.
- 33 Vgl. Eva Kreissl/Roswitha Orac-Stipperger, *Gewandgeschichten. Gesammelt - erforscht - ausgestellt*, Graz 2013, S. 58.
- 34 *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 13. 6. 1908, S. 2-5, hier S. 3.
- 35 Vgl. Eric Hobsbawm/Terence Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1999.
- 36 Unter anderem Raimund Friedrich Kaindl, *Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung*, Wien 1894.
- 37 Herbert Justnik, »Volkstypen« - Kategorisierendes Sehen und bestimmende Bilder, in: Petr Lozoviuk (Hg.), *Visualisierte Minderheiten. Probleme und Möglichkeiten der musealen Präsentation von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten*, Dresden 2012, S. 109-136, hier S. 127.
- 38 Vgl. *Oesterreichisch-ung. National-Trachten*. Unter Leitung des Malers Herrn Franz Gaul, Ober-Inspektor am k. k. Hof-Operntheater in Wien nach der Natur photographirt, [...] theils mit der Hand colorirt, theils in Chromodruck [...], Wien [1881-1890] (72-teilige Sammelbildserie; Fotograf Josef Löwy, Wien; Verlag R. Lechner, Wien).
- 39 Welzer 2013 (wie Anm. 22), S. 55-57, hier S. 56 f.
- 40 Gertrud Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013, S. 12.
- 41 Achleitner 1997 (wie Anm. 2), S. 163.
- 42 *Neue Freie Presse*, 12. 6. 1908, S. 12.
- 43 Michael Haberlandt, *Zur Erhaltung der historischen Trachten*, in: *Salzburger Volksblatt*, 24. 6. 1908, S. 5.
- 44 *Oesterreichisch-ung. National-Trachten*

- [1881-1890] (wie Anm. 38), Texte und Bildnummerierungen differieren in den Ausgaben.
- 45 Vgl. Gexi Tostmann, *Das Dirndl. Alpenländische Tradition und Mode*, Wien-München 1998, S. 15, zitiert nach Tschofen 2005 (wie Anm. 3), S. 13.
- 46 Vgl. Gexi Tostmann: *Das Dirndl. Tradition und junge Mode*, Wien 1985, S. 10.
- 47 Vgl. Kammerhofer 1993 (wie Anm. 29), S. 98, Abb. 14, »Milchmädchen«; Landesverband Salzburg (Hg.), *Salzburger Landestrachten*, Salzburg 1935.
- 48 Nachlass Gaul 1907 (wie Anm. 10); Franz Gaul, *Collection Franz Gaul, Katalog zur Auktion [...] 29. April 1901, Pressburg 1901*, Kat.-Nr. 1011, »Münchens Festzug 1858«.
- 49 Vgl. Konrad Köstlin, *Volkskunst und Volkskunde. Nachgetragene Liebe oder Die Geschichte einer Entfremdung*, in: *Kieler Blätter zur Volkskunde*, 22. Jg. (1990), S. 125-140, hier S. 127.
- 50 Nachlass Gaul 1907 (wie Anm. 10); Gaul 1901 (wie Anm. 48).
- 51 Vgl. Nachlass Gaul 1907 (wie Anm. 10), Nr. 2166-2256, S. 232-238.
- 52 Hans H. Hofstätter, *Einführung*, in: *Das große Buch der Volkstrachten. Orig. Zeichnungen mit Text von Albert Kretschmer, Eltville 1982*, S. V-XV, hier S. XIII.
- 53 *Gebirgs- und Volkstrachten-Album der Kunstanstalt F. A. Diringer, München um 1900-1918*, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien. Über diesen Kostümverleihkatalog näher instruiert hat mich Herbert Justnik, *Fiktionalisierungsmaschine Trachten(fotografie). Überlegungen zu einem »Gebirgs- und Volkstrachten-Album« der Kostümverleihanstalt »F. & A. Diringer« in München*, unveröffentl. Manuskript, 2013.
- 54 Justnik 2012 (wie Anm. 37), S. 117-119, die Aufnahme des Hochzeitsladers, aufgenommen 1895, stammt aus dem Innsbrucker Verlag und Atelier Carl A. Czichna und entstammt einer Serie von mindestens 68 Fotos, die Tiroler Typen zeigen. Der »Bürgermeister« (Nr. 405) aus dem Diringer-Katalog ist der »Oberösterreicher« bei Gaul.
- 55 Vgl. Ferdinand Czernin, *This Salzburg. Being an Incomplete Introduction to the Beauty and Charm of a Town we Love*, Zeichnungen von Eugen Ledebur, Wien 1937; Graf Ledebur nahm am Kaiserjubiläums-Festzug von 1908 in Gruppe XI/8 teil.
- 56 Leopold Schmidt, *Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Österreichische Trachten in der Volkskunst und im Bilde*, Wien 1946, S. 3. Das Herbert-Justnik-Zitat im selben Absatz stammt aus Justnik 2013 (wie Anm. 53).
- 57 Vgl. Ulrike Kammerhofer-Aggermann, »Stoff der Träume« und Alpträume, in: Helmut Eberhart/Karl Berger/Regina Wilding (Hg.), *Volkskunde aus der Mitte*, Wien 2013, S. 117-138; Dies., *Wem gehören Tracht und Alpen?*, in: Hanno Loewy/Gerhard Milchram (Hg.), »Hast du meine Alpen gesehen?«. Eine jüdische Beziehungsgeschichte, Wien 2009, S. 180-205.
- 58 Vgl. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main-New York 1992.
- 59 Achleitner 1997 (wie Anm. 2), S. 137. Wie bedeutsam Gottfried Sempers Ästhetik (ab 1851 in London entwickelt) im gesamten 19. Jahrhundert blieb, wurde unter anderem von Alois Riegl nicht erkannt.
- 60 Vgl. Renata Mikula/Gerbert Frodl (Red.), Hans Makart. *Entwürfe und Phantasien*, hg. vom Kulturamt der Stadt Wien, Wien 1975, S. 16-20; Elisabeth Grossegger, *Der Kaiser-Huldigungs-Festzug Wien 1908*, Wien 1992, S. 5; Renata Kassa-Mikula, Makart malt einen Festzug, in: Gerbert Frodl (Hg.), Hans Makart, *Malerrfürst (1840-1884)*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 2000, S. 170-174, Kat.-Abb. S. 174-239.
- 61 Vgl. Mikula 1975 (wie Anm. 60), S. 16-20, bes. 18.
- 62 Vgl. Grossegger 1992 (wie Anm. 60), S. 1.
- 63 Vgl. *Kaiser-Huldigungs-Festzug*. Wien 12. Juni 1908. Eine Auswahl aus der vollständigen zirka 300 Bilder umfassenden Sammlung eigener Aufnahmen, Wien [1908] (Album, Verlag R. Lechner, Wien), Abb. 270, 272, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, pos./1664.
- 64 Vgl. Kammerhofer 1993 (wie Anm. 29), S. 62, Abb. 6; Dies., »Gegen diese Epidemie schützt weder Lodenrock noch Lamberghütchen«, in: Nora Schönfellinger/Lutz Maurer (Red.), *Forum Aussee, Bad Aussee 2001*.
- 65 Vgl. Anonym, *Allgemeine Alpine Salzburger Tracht. Entworfen vom Ausschuß zur Erhaltung und Schaffung der Volkstracht*, in: *Festprogramm der Alpinia*, zusammengestellt vom Reklame-Institut Josef Urban, [Salzburg 1912] (Broschüre, Grafik-Sammlung des Salzburger Landesinstituts für Volkskunde), S. 14.
- 66 Vgl. einen sich im Hotel Sacher, Salzburg (vormals Österreichischer Hof), befindlichen Paravent, es handelt sich hierbei um Öldrucke; L. C. Zamarski, »Der Huldigungsfestzug [...] 27. 4. 1879«, *Bilderbogen*, Salzburg Museum; *Wiener Zeitung*, 23./24. 4. 1879, 4./5. 4. 1879; *Neue Freie Presse*, 28. 4. 1879.
- 67 Vgl. Alfred Höck, *Bilder aus dem Salzburger Land*, in: Christine Dippold/Monika Kania-Schütz (Hg.), *Im Fokus. Die Bildberichterstatteerin Erika Groth-Schmachtenberger*, Würzburg 2008, S. 133-164, hier S. 143; Othmar Schmiderer/Elsbeth Wallnöfer, *Stoff der Heimat*, Wien 2011 (Dokumentarfilm).
- 68 Vgl. Grossegger 1992 (wie Anm. 60), S. 1 f., 4-8.

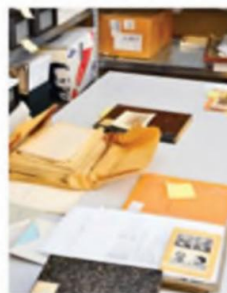
- 69 Vgl. Rudolf Junk/Emil Schiller, Kaiser-Jubiläums-Festlichkeiten. Wien 1908. Der Huldigungs-Festzug. Eine Schilderung und Erklärung seiner Gruppen, Wien 1908.
- 70 Vgl. Neue Freie Presse. Morgenblatt, 13. 6. 1908, S. 1 f.
- 71 Vgl. Neue Freie Presse. Morgenblatt, 12. 6. 1908, S. 1.
- 72 Vgl. Neue Freie Presse. Abendblatt, 12. 6. 1908, S. 1-6, hier S. 5.
- 73 Vgl. Grossegger 1992 (wie Anm. 60), S. 2; Mikula 1975 (wie Anm. 60), S. 17-20.
- 74 Vgl. Salzburger Volksblatt, 13. 6. 1908, S. 3 f.
- 75 Vgl. Salzburger Volksblatt, 30. 6. 1908, S. 3; Neue Freie Presse. Morgenblatt, 12. 6. 1908, S. 10-13.
- 76 Vgl. Salzburger Volksblatt, 14./15. 6. 1908, S. 5 bzw. S. 12 f.
- 77 Vgl. Grossegger 1992 (wie Anm. 60), S. 7.
- 78 Vgl. Kaiser-Huldigungs-Festzug [1908] (wie Anm. 63), Abb. 270, 272.
- 79 Ebd.; Junk/Schiller 1908 (wie Anm. 69).
- 80 Grossegger 1992 (wie Anm. 60), S. 1.
- 81 Vgl. Neue Freie Presse. Morgenblatt, 12. 6. 1908, S. 12.
- 82 Vgl. Anonym, Vom Reichsverband, in: Erste Österreichische Alpine-, Volks- und Gebirgs-Trachten-Zeitung, 7. Jg. (1925), H. 9, S. 3.
- 83 Portmann 2010 (wie Anm. 5), S. 33-46, bes. S. 34, 38, 46.
- 84 Junk/Schiller 1908 (wie Anm. 69), o. p. [Vorwort, S. 2].
- 85 Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Wien 1980 (zuerst Wien 1931), Kap. 108, S. 450-452.
- 86 Vgl. Kammerhofer 1993 (wie Anm. 29), S. 67 f., Abb. 8 (»Alpinia von 1891«), Abb. 9 (Alpinia, Salzburg-Plakat, um 1909-1912), S. 29, Abb. 2 (»Gruppe aus dem Kronland Salzburg 1908«); Salzburger Volksblatt, 20. 6. 1908, S. 3; Sabine Veits-Falk/Thomas Weidenholzer (Hg.), Gnigl. Mittelalterliches Mühlendorf, Gemeinde an der Eisenbahn, Salzburger Stadtteil, Salzburg 2010.
- 87 Werner Rainer, Marcus Sitticus. Was sich in Regierung [...], Salzburg 2012, S. 263 (darin werden Bauernhochzeiten im Fasching 1617 und 1618 am Salzburger Hof beschrieben); Anonym, Miscelle »Aus dem Archive [...]«, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 38. Jg. (1898), S. 278-280 (die Miscelle schildert ein Faschingsfest im Rathaus, 1655, bei welchem die erzbischöflichen Würdenträger mit ihren Frauen eine Bauernhochzeit aufführten).
- 88 Vgl. Staatsarchiv München, LRA 68.044. 21. 4. und 12. 5. 1888, Bezirksamt BGD (Berchtesgaden) an Hofkammer München.
- 89 Vgl. Michael Haberlandt, Die Photographie im Dienste der Volkskunde, in: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 2. Jg. (1896), H. 5/6, S. 183-186.
- 90 Höck 2008 (wie Anm. 67), S. 143.
- 91 Vgl. Haberlandt 1896 (wie Anm. 89).
- 92 Vgl. Höck 2008 (wie Anm. 67).
- 93 Vgl. Achleitner 1997 (wie Anm. 2), S. 176; Justrik 2012 (wie Anm. 37).
- 94 Welzer 2013 (wie Anm. 22), S. 54.
- 95 Lehnert 2013 (wie Anm. 40), S. 7, 44.
- 96 Vgl. Elsbeth Wallnöfer, Trachtenforschung als rassistische Delimitation. Gertrud Pesendorfer (1895-1982), [...], in: Dies., Maß nehmen - Maß halten. Frauen im Fach Volkskunde, Wien 2008, S. 24-52; Kammerhofer 2013 (wie Anm. 57), S. 117-137, darin: Salzburger Landesarchiv, RSTH I/6 29/1936-1941, »Tafel 1: Neue Arbeitstracht aus dem Pinzgau (Salzburg)«.
- 97 Lehnert 2013 (wie Anm. 40), S. 124-126, S. 124.
- 98 Zum Beispiel die Modenschau »Botschafter der Tracht 2012« von Gexi Tostmann, 18. 9. 2012, Salzburger Residenz, Salzburg.
- 99 Lehnert 2013 (wie Anm. 40), S. 139.
- 100 Vgl. Ulrike Kammerhofer-Aggermann, beTRACH-Tet, in: Vokult. Zeitschrift der Freunde des Volkskundemuseums, 8. Jg. (2013), S. 10-14.
- 101 Heide Hollmer/Kathrin Hollmer, Dirndl. Trends, Traditionen, Philosophie, Pop, Stil, Styling, Berlin 2011, S. 9.

Die drei folgenden Seiten zeigen die Paneele, die als Prolog der Ausstellung vorangestellt waren, um wesentliche Momente der Methodik der Ausstellung und ihrer Genese zu erläutern.

Recherche vor Ort



Die Ausstellung macht es sich zur Aufgabe, historische Prozesse anhand des eigenen Materials zu untersuchen. Damit wird auch die Rolle der Sammlung befragt. Erst in kleinen Schritten hat man die Sammlung bisher untersucht. Die spärlichen Informationen, welche die Bilder begleiten, erfordern hinterfragende und rekonstruierende Rechercheverfahren. Durch Streifzüge und Probebohrungen sowie durch die entstehenden neuen Verbindungen und Verdichtungen verwandelt das Forschen die Sammlung in ein Terrain: in Vorgefundenem zeigt sich Gemachtes, am Konkreten der Kontext.



Archivierung und Präsentation

Zunächst Fotothek, jetzt Fotosammlung: Von Anfang an dienten die Bilder dem Gebrauch, sie waren keine Sammlung schützenswerter Artefakte. Die Fülle des Materials ermöglichte einen großzügigen Umgang. Das Hantieren mit den Fotografien, das auch Veränderungen direkt am Objekt beinhaltete, war Teil davon. Daher verzichteten wir in der Ausstellung auf eine ästhetisierende Präsentation der Bilder in Form von Rahmung sowie Hängung und belassen viel Benütztes im vorgefundenen Zustand. Die Rohheit des Materials macht Inszenierungen sichtbar und offenbart Spuren, die uns andere Geschichten von Bildern erzählen.



Handwritten 1



Handwritten 2

Zuschreibung

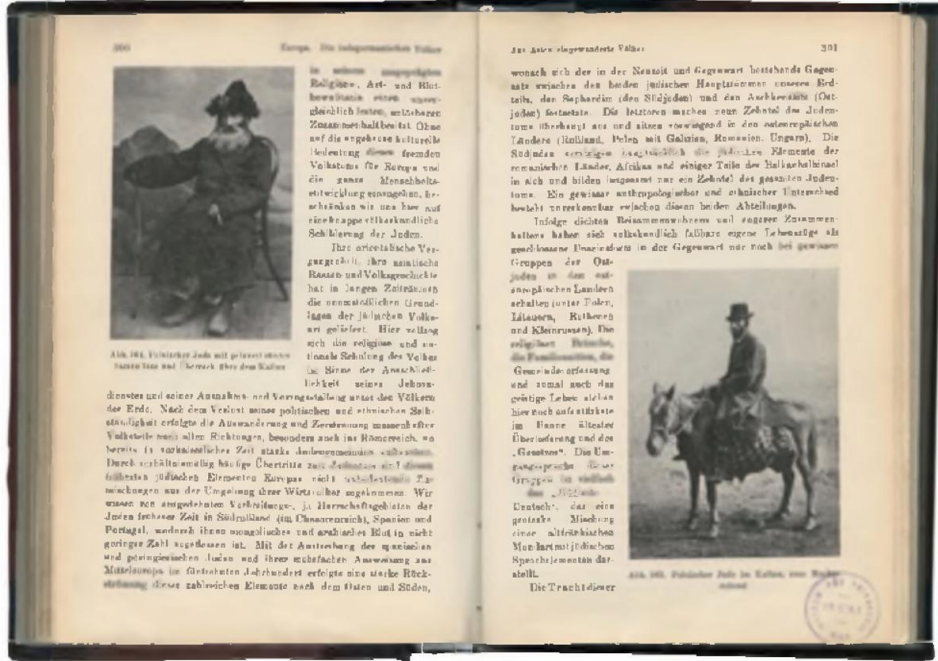
Unsere Vorstellung und Wahrnehmung fremder »Volksgruppen« und Kulturen wurde von jeher zu einem Großteil von typologisierenden Personendarstellungen geformt. Die Fotografie hat diesen Vorgang noch verstärkt und beschleunigt, und der technische Fortschritt Ende des 19. Jahrhunderts führte zu einer wahren Bilderfülle von »Volkstypen«-Darstellungen. Die Aufnahmen zirkulierten in vielfältigen medialen Formen bis weit ins 20. Jahrhundert und wirken zu einem beträchtlichen Teil bis in unsere Gegenwart nach.

Wie sehr hinterfragen wir aber heute solche Zuschreibungen und Kategorisierungen, wie sehr überprüfen wir sie auf ihren Wahrheitsgehalt und reflektieren die möglichen Entstehungsprozesse? Fotografien von Menschen lassen sich sowohl als individuelle Porträts auffassen wie auch – insbesondere durch Anonymisierung und Stilisierung – als »Typen«-Darstellungen. Wollte man mit den Bildern Typisierungen erschaffen, so erhielten die Bilder lokale, regionale, ethnische oder nationale Bezeichnungen – wie »Ruthenische Bäuerin« oder »Huzulischer Bräutigam«.

Damit rückten sie zu prototypischen Vertretern einer Gruppe, Ethnie oder Nation auf.

Weitere Bedeutungsverschiebungen ergaben sich dadurch, dass man die Fotografien in verschiedene, durchaus abweichende Aussage-Zusammenhänge einband. Diese Bezugsrahmen und damit die Bildbedeutungen standen unter dem Einfluss der jeweiligen historischen oder politischen Situation.

Der umfangreiche Sammlungsbestand des Österreichischen Museums für Volkskunde ermöglicht es, den Verlauf der wechselnden Zuschreibungsprozesse nachzuzeichnen, wie das Beispiel der gezeigten Aufnahmen und Publikationen veranschaulichen soll: Ausgangspunkt ist eine Fotografie aus den 1880er-Jahren, die drei Männer mit zwei Lasttieren zeigt. Durch Retuschen, willkürliche Bezeichnungen und der anschließenden Verbreitung in verschiedenen Publikationen konstruierten die Autoren Inhalte und Zuschreibungen, die bis heute unsere Wahrnehmung der Dargestellten prägen.



1 Julius Dutkiewicz
 Rechte Buchseite: »Polnischer
 Jude im Karpaten zum Markte
 reitend«, Ostgalizien (heute:
 Ukraine) 1880er-Jahre



2* Julius Dutkiewicz
 Ohne Titel, Ostgalizien
 (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Zu den mit * versehenen
 Katalognummern finden sich
 Anmerkungen im »Verzeichnis
 der Bilder« auf S. 186–191.

3* Julius Dutkiewicz
Ohne Titel, Ostgalizien (heute:
Ukraine) 1880er-Jahre



4 Julius Dutkiewicz
»Jude aus Zabie«, Ostgalizien
(heute: Ukraine) 1880er-Jahre





*Ruthenisch
Ostgalizien*

6* Julius Dutkiewicz
»Ruthenisch, Ostgalizien«, Ost-
galizien (heute: Ukraine) um 1900

Einschränkung

Die Beispiele in diesem Bildkapitel sollen einige grundsätzliche Phänomene, die sich durch die gesamte Thematik der Ausstellung ziehen, illustrieren. Obwohl wir nur Bilder aus der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde

zeigen, sind die Kontexte, aus denen sie stammen, so weit verbreitet und verzweigt, dass man anhand der Bilder Aussagen treffen kann, die weit über den Kontext der Sammlung hinausgehen.



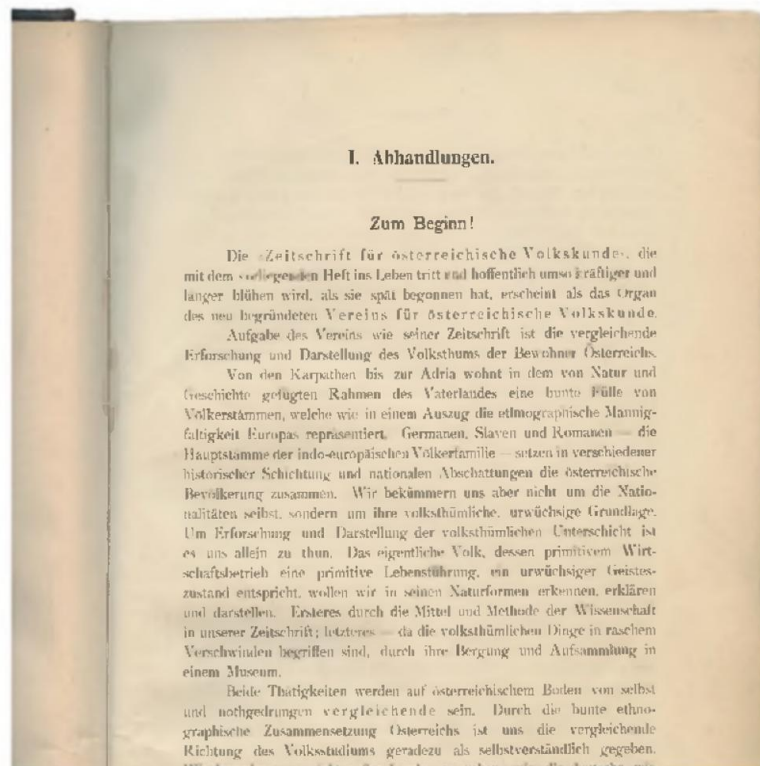
7 Josef Szombathy
 »Czernowitz, Ruthenische Braut
 aus Rozna«, Tscherniwzi/
 Czernowitz (heute: Ukraine) 1894

Beispiel: Michael Haberlandt

Was die Volkskunde zur Zeit der Initiierung der Fotosammlung interessierte, lässt sich mit einem Zitat von Michael Haberlandt, dem Gründungsdirektor des Österreichischen Museums für Volkskunde, aus dem Eröffnungsartikel der 1895 gegründeten *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* (heute *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*) demonstrieren: »Um Erforschung und Darstellung der volkstümlichen Unterschicht ist es uns allein zu thun. Das eigentliche Volk, dessen primitivem Wirtschaftsbetrieb, eine primitive Lebensführung, ein urwüchsiger Geisteszustand entspricht, wollen wir in seinen Naturformen erkennen, erklären und darstellen. Ersteres durch die Mittel und Methode der

Wissenschaft in unserer Zeitschrift; Letzteres – da die volkstümlichen Dinge in raschem Verschwinden begriffen sind, durch ihre Bergung und Aufsammlung in einem Museum.«

Diese Primitivisierung von Menschen, mit einer starken Komponente an Entpersonalisierung, lässt sich in vielen Texten der frühen Volkskunde orten. Im Besonderen geht es bei den »Volkstypen«-Bildern, aber auch den Texten, um eine Isolierung aus ihrem zeitlichen, zum Teil auch räumlichen Kontext. Ausgespart bleiben oft die Aspekte der Modernisierung und Industrialisierung; sofern man sie dennoch darstellt, dann oft negativ und mit einer kritischen Distanz zu den damaligen gesellschaftlichen Umwälzungen.

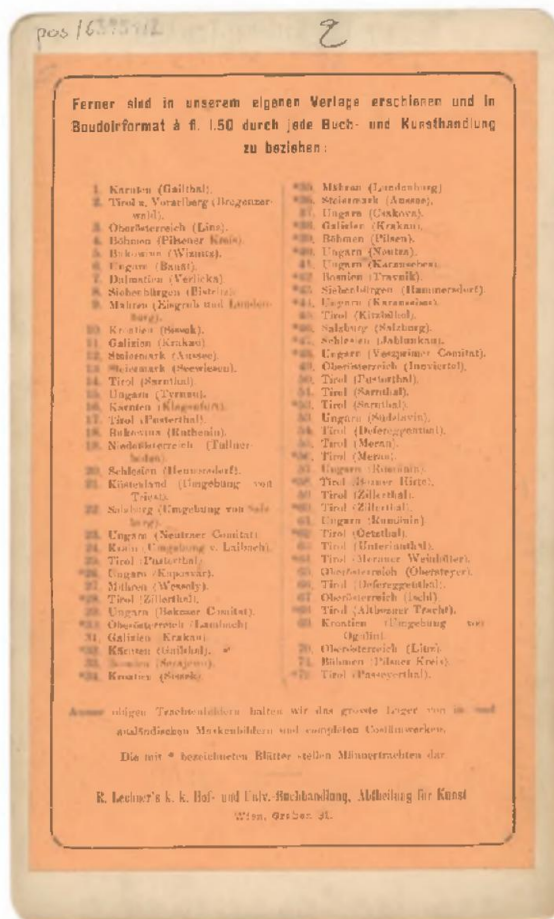


8 Michael Haberlandt
Zum Beginn!, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 1. Jg. (1895), H. 1, S. 1-3

Beispiel: Josef Löwy/R. Lechner (Verleger)

Bis jetzt ist nicht ausführlich untersucht, wieso »Volkstypen«-Darstellungen, die Frauen zeigen, sehr viel öfter vorkommen. Das zeigt sich auch an der mehrteiligen Serie der *Oesterreichisch-ungarischen National-Trachten*. Die erste der drei aufgelegten Serien, die je 24 Bilder umfassen, zeigt keine einzige männliche Darstellung. In der zweiten Serie ist ein leichter Überhang an männlichen Darstellungen zu beobachten, während sie in der dritten Serie wieder deutlich die Min-

derheit bilden. Hier schwingt ein patriarchaler Blick, der auf Sexualisierung abzielt, untergründig mit. Ebenso kursierte unter den Zeitgenossen die Argumentation, bestimmte Dinge ließen sich nur an weiblichen Trachten ablesen. Die »Eigenart« einer ethnischen Gruppe und deren »entscheidende Merkmale« – gemeint sind damit zum Beispiel Stickmuster, Ärmelformen oder die Art und Weise der Kopftücher – wären hier viel deutlicher zu erkennen.



9 Josef Löwy/R. Lechner (Verleger)
Rückseite mit Serienverzeichnis, Wien 1881–1890
Aus: *Oesterreichisch-ungarische National-
Trachten. Unter der Leitung des Malers Herrn
Franz Gaul nach der Natur photographirt
von J. Löwy (72-teilige Sammelbildserie)*
»Die mit * bezeichneten Blätter
stellen Männertrachten dar.«

Beispiel: Franz Nunwarz

Von einem Teil der Aufnahmen in der Fotosammlung wissen wir, dass sie private Repräsentationsbildnisse waren – Fotografien, die jemand für seine eigenen Zwecke, zum Beispiel zur Erinnerung an die Hochzeit, anfertigen ließ. Für einen viel größeren Teil können wir es vermuten. So gut wie alle Aufnahmen unterwarf man beim Eintritt in die Fotosammlung einer Typisierung, spätestens aber, wenn sie publiziert

wurden. Dieser Prozess des Typisierens funktionierte dadurch, dass anstatt des Namens einer konkreten Person nur noch die Bezeichnung für ein Territorium – lokal, regional, ethnisch oder national, zum Teil sozial – bei der Bildunterschrift zu finden war. Die Darsteller »mutierten« ungefragt zu Vertretern einer Gruppe, für die sie nunmehr als Pars pro Toto standen. Was sie vertraten, äußerten sie nicht selbst.

10 Franz Nunwarz
 »Brautpaar aus Ob[er]l[änder].
 Öst[er]reichl.«, Linz-Urfahr 1893



Beispiel: Josef Szombathy

Alle Personen, die als Dargestellte und Fotografierte auf den Bildern in der Ausstellung auftauchen, sind seinerzeit anonymisiert worden. Es gibt nur einige wenige Fälle, bei denen ihre Namen überliefert sind. Nur wenige der Abgebildeten waren vermutlich in der Lage, sich jemals selbst eine Fotografie leisten zu können, geschweige

denn, dass sie eine Verfügungsgewalt darüber hatten, was mit diesen, »ihren« Bildern passierte. Die zu »Volkstypen« verwandelten Menschen wurden aus einer distanzierten Perspektive aufgenommen und ihre Bilder für Zwecke eingesetzt, bei denen sie kein Recht auf Mitsprache besaßen.

11 Josef Szombathy

»Radautz, Rumänin«, Rădăuți
(heute: Rumänien) 1894



Publikationsformen (1)

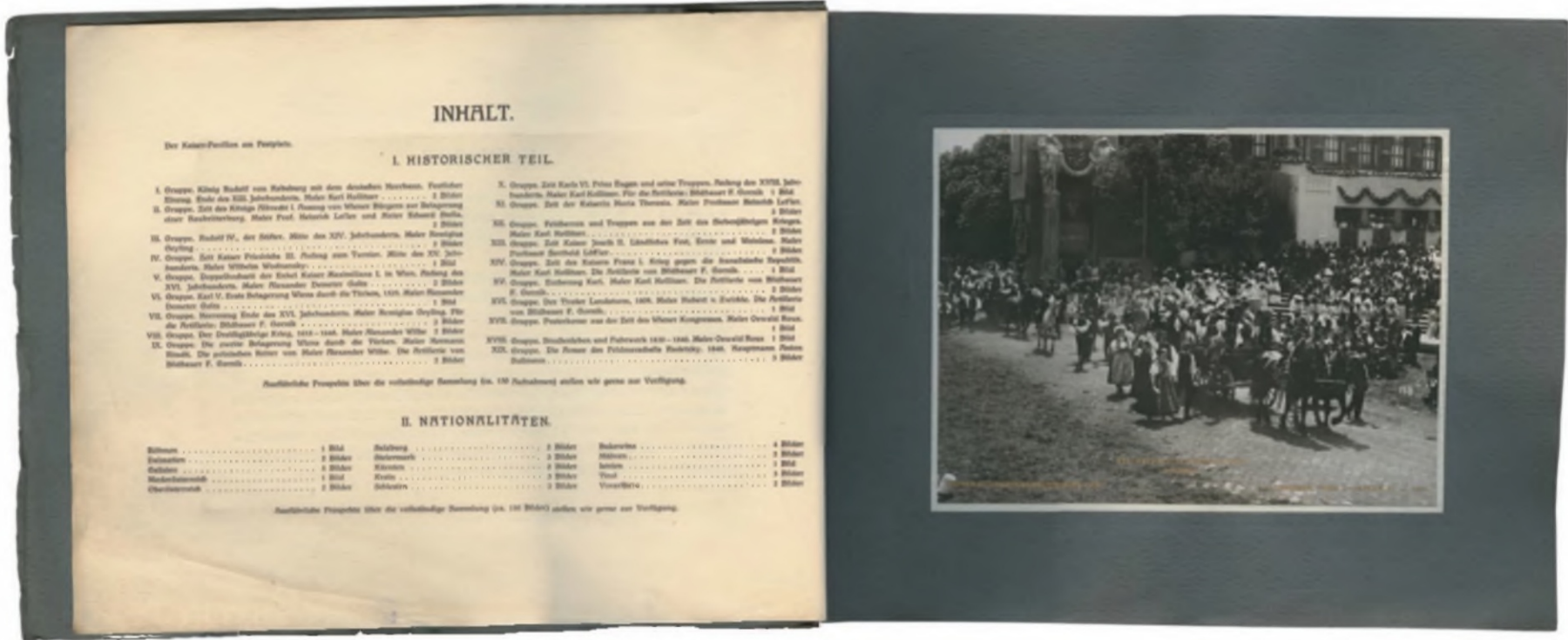
Kommerzielle Verkaufsabsichten und vielschichtige Sammlerinteressen ließen seit den 1860er-Jahren die Produktion fotografischer Aufnahmen, darunter auch die »Volkstypen«, enorm anschwellen. Es entwickelte sich ein gut ausbalanciertes, großflächiges »Betriebssystem« von Produzenten, Distributoren und Konsumenten. Neben dieser marktwirtschaftlichen Bilderordnung begannen auch Amateure in zunehmend steigendem Ausmaß mit der Kamera ihre Umwelt zu erforschen.

Berufsfotografen spezialisierten sich unter anderem auf Sammelbilder, wobei es sich zumeist um standardisierte Formate, nämlich die *Carte de cabinet* (ca. 14,5 × 10 cm) und die kleinere *Carte de visite* (ca. 9 × 5,5 cm), handelte. Den Vertrieb besorgten sie entweder selbst oder dieser erfolgte durch Fotoverlage, die systematisch mit Kunst-, Buch- und Fotohändlern kooperierten. Die Lichtbilder der Amateure fanden über informelle Kanäle wie private und vereinsmäßig organisierte Diabildabende sowie wissenschaftliche Foren ihr Publikum. Lithografen produzierten die Untersatzkartons, auf die üblicherweise die Fotografien zur leichteren Handhabung und zu

deren Schutz geklebt wurden, und Buchbinder fertigten zur Aufbewahrung und Organisation der Bilder aufwendig gestaltete Sammelalben an.

Die Produktion wandte sich an eine elitäre Käuferschicht: Touristen kauften die Fotografien als Souvenirs, um sich noch Jahre danach an die Orte ihrer Reise zu erinnern. Rund um die »Volkstypen« entfaltete sich eine spezifische Sammlerkultur, überdies legte man sie auch als Postkarten zum Verschicken auf. Privatpersonen mit volkskundlichem Interesse legten repräsentative Alben an, in denen sie die Bilder nach ganz persönlichen Vorlieben und jeweiligen Interessenlagen gruppierten.

Und schließlich waren es Institutionen, die Fotografien unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten zusammentrugen. Das Österreichische Museum für Volkskunde fungierte in dem Netzwerk von Forschern aus der Habsburgermonarchie als ein größerer Knotenpunkt, an dem Materialien unterschiedlichster Provenienz und mit differenten Forschungsinteressen gesammelt und zugänglich gemacht wurden.



INHALT.

Der Kaiser-Festzug am Pöppersberg.

I. HISTORISCHER TEIL.

I. Gruppe: König Rudolf von Habsburg mit dem deutschen Reich. Festlicher Einzug. Ende des 12. Jahrhunderts. Maler Karl Hoffmann	1 Bilde	X. Gruppe: Zeit Karls VI. Peter Eggen und seine Treppen. Anfang des 1370er Jahrhunderts. Maler Karl Hoffmann. Für die Festliche: Malerhaus F. Gersch	1 Bild
II. Gruppe: Zeit des Königs Albrecht I. Einzug von Wiener Bürgern zur Befreiung einer Raubritterburg. Maler Paul Halmich-Laffen und Peter Schöngauer	2 Bilde	XI. Gruppe: Festlichkeiten und Treppen aus der Zeit des Heiligenlebens. Maler Karl Hoffmann	2 Bilde
III. Gruppe: Rudolf IV., der Stille. Mitte des 14. Jahrhunderts. Maler Georgius Dreyling	1 Bild	XII. Gruppe: Zeit Kaiser Joseph II. Schönes Fest, Seite und Mädchen. Maler Paulmann Bernhard Löffler	2 Bilde
IV. Gruppe: Zeit Kaiser Friedrich II. Festzug von Venedig. Mitte des 13. Jahrhunderts. Maler Wilhelm Weidenböck	1 Bild	XIII. Gruppe: Zeit des Kaisers Franz I. Krieg gegen die französische Republik. Maler Karl Hoffmann. Die Festliche von Malerhaus F. Gersch	1 Bild
V. Gruppe: Doppelhochzeit des Kaisers Maximilian I. in Wien. Anfang des 16. Jahrhunderts. Maler Alexander Dürer der Jüngere	2 Bilde	XIV. Gruppe: Einzug Kaiserin Elisabeth, 1609. Maler Robert u. Erwinke. Die Festliche von Malerhaus F. Gersch	2 Bilde
VI. Gruppe: Karl VI. Erste Belagerung Wiens durch die Türken, 1683. Maler Alexander Dürer der Jüngere	1 Bild	XV. Gruppe: Peterborough aus der Zeit des Wiener Kongresses. Maler Oswald Reus	1 Bild
VII. Gruppe: Maximilian Ende des 17. Jahrhunderts. Maler Georgius Dreyling. Für die Festliche: Malerhaus F. Gersch	2 Bilde	XVI. Gruppe: Straßenszenen und Festszenen 1800-1805. Maler Oswald Reus	1 Bild
VIII. Gruppe: Der dreitägige Krieg, 1683-1684. Maler Alexander Dürer der Jüngere	2 Bilde	XVII. Gruppe: Die Festliche der Volksmusik. 1800. Malerhaus F. Gersch	2 Bilde
IX. Gruppe: Die zweite Belagerung Wiens durch die Türken. Maler Hermann Kersch. Die politische Seite von Maler Alexander Dürer der Jüngere. Die Festliche von Malerhaus F. Gersch	2 Bilde		

Ausführliche Prosopie über die vollständige Besetzung des 170. Jahrbuchs sollen wir gerne zur Verfügung.

II. NATIONALITÄTEN.

Böhmen	1 Bild	Belgien	2 Bilde	Belgien	4 Bilde
Bayern	2 Bilde	Brandenburg	2 Bilde	Belgien	2 Bilde
Sachsen	2 Bilde	Frankreich	2 Bilde	Belgien	2 Bilde
Preußen	1 Bild	Italien	2 Bilde	Belgien	2 Bilde
Österreich	2 Bilde	Polen	2 Bilde	Belgien	2 Bilde
		Spanien	2 Bilde	Belgien	2 Bilde
		England	2 Bilde	Belgien	2 Bilde
		Schweden	2 Bilde	Belgien	2 Bilde

Ausführliche Prosopie über die vollständige Besetzung des 170. Jahrbuchs sollen wir gerne zur Verfügung.

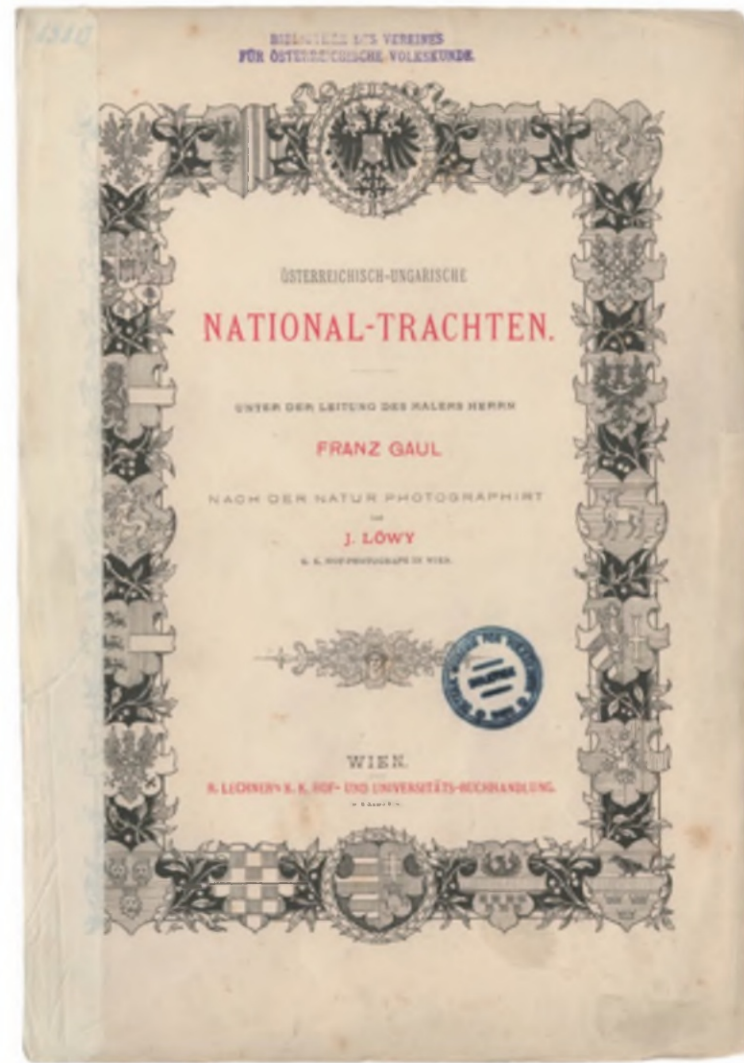


12* R. Lechner (Wilhelm Müller)
 Kaiser-Huldigungsfestzug Wien
 1908, 2. Nationalitäten, Wien:
 R. Lechner (Wilhelm Müller), 1908

13 Mappeneinband



14 Titelblatt





13–16* Josef Löwy/R. Lechner (Verleger)
 Österreichisch-ungarische National-Trachten.
 Unter der Leitung des Malers Herrn Franz Gaul
 nach der Natur photographirt von J[osef]. Löwy,
 Wien: R. Lechner, 1881–1890

17 Unbekannter Hersteller
Steckalbum



18 Franz Unterberger (Verleger)
»Saltner aus Meran, Tirol«,
Innsbruck zwischen 1870 und 1895

19 Friedrich Bopp
»Senner Tirol«, Innsbruck vor 1884

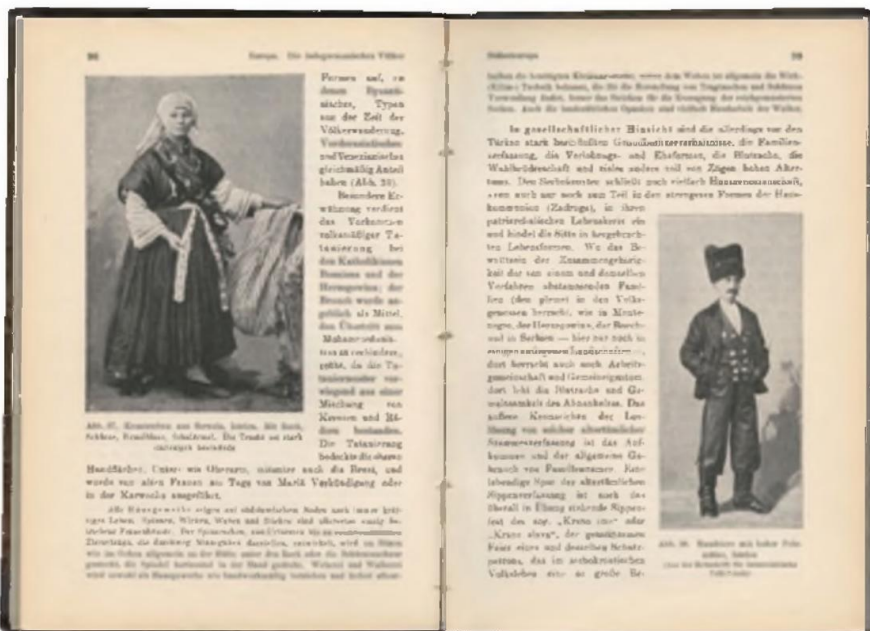
Verbreitung und Retusche

»Volkstypen«-Fotografien faszinierten Personen aus ganz unterschiedlichen Motiven. Einerseits ließ sich aus den Bildern Wissen ziehen und Erinnerungen an frühere Reisen aktivieren, andererseits hielten sie als illustrative Belege in fachwissenschaftlichen Publikationen her oder sorgten für eine Prise (Binnen-)Exotik in populären Magazinen und Büchern. Im Bereich der Wissenschaft funktionierten die Bilder als zusätzliche Bestätigung und Legitimationen für Zuschreibungen und Aussagen. Die Erkenntnisinteressen waren dabei ganz und gar nicht wertfrei, sondern die Autoren standen stark unter dem Eindruck von Nationalismen und dem nationalstaatlichen Paradigma. Auch in den Unterhaltungsmedien figurierten »Volkstypen«-Darstellungen unter diesen Vorzeichen.

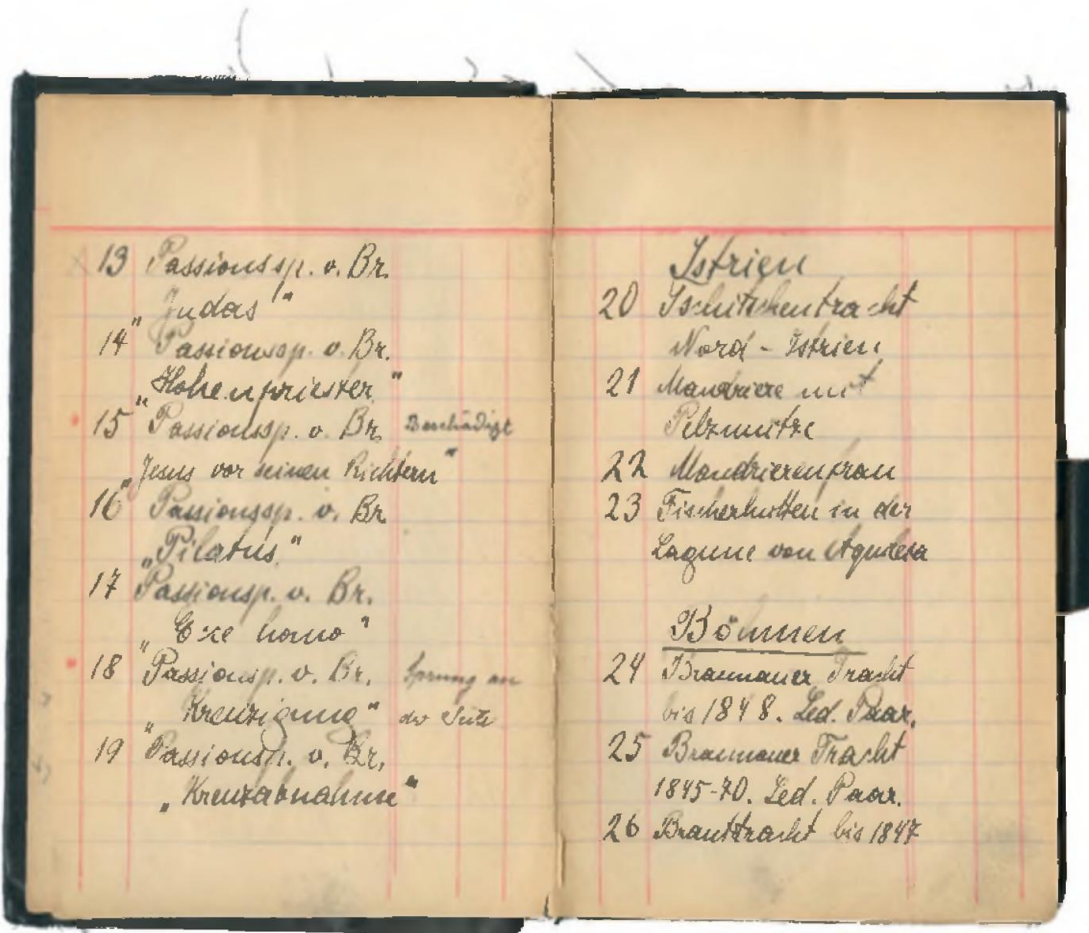
In diesem Zusammenhang trug ein Vorgang zentral zur Typisierung der Fotografien bei: Die Bilder wurden – in der Regel nach der Anleitung durch die Autoren – retuschiert

und konkrete Hinweise auf die Dargestellten entfernt. Übrig blieben isolierte Personen, ohne örtliche und zeitliche Bezüge. Die vorgenommenen Manipulationen ermöglichten es, die Fotografien in beliebige und unterschiedliche Zusammenhänge einzubinden. Die Retuschen, Kontextsetzungen und Beschriftungen konstruierten aus Individuen »Typen«.

Die kategorisierten und kategorisierenden Bilder wurden zum Teil in hohen Auflagen produziert und in unterschiedlich edierten Ausgaben vertrieben. Darüber hinaus kamen sie in gedruckter Form in Publikationen, als Glasdiapositiv bei Lichtbildervorträgen oder in Kaiserpanoramen zum Einsatz. Ein und dieselbe Aufnahme wurde oft von unterschiedlichen Akteuren in den verschiedensten Medien eingesetzt, was verstärkend zur Stabilisierung bestimmter Bildvorstellungen im kollektiven Gedächtnis beitrug.



20 Giuseppe Wulz
Rechte Buchseite: »Mandriere mit hoher Pelzmütze, Istrien«, Triest 1860er-Jahre



21* Diapositivverzeichnis 1,
1-1090, Wien 1894-1927



22



23

22 Giuseppe Wulz
»Mandriere mit Pelzmütze,
Istrien«, Triest 1860er-Jahre
(spätere Reproduktion)

23 Giuseppe Wulz
»Mandriere mit Pelzmütze,
Istrien«, Triest 1860er-Jahre

24 Julius Dutkiewicz
»Junges Ehepaar aus Berhometh am Pruth«, »Geiger«, »Cymbalmusikant«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

25* Julius Dutkiewicz
»Junges Ehepaar aus Berhometh am Pruth«, Berhometh (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

26* Julius Dutkiewicz
»Geiger«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre



27* Julius Dutkiewicz
»Spieleute aus Markowa [Bezirk: Horodenka]«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Publikationsformen (2)

Neben privaten Sammlern und musealen Institutionen gehört die wichtige Gruppe der Reisenden zu der Käuferschicht für Fotografien. Kommerzielle Fotografen produzierten eigens für einen touristischen Markt, wo die Bilder zum Andenken oder als Sammelbilder und Kommunikationsmittel angeboten wurden.

Die Verleger reagierten auf die enorme Nachfrage, indem sie die Serien immer wieder erneut auflegten. Diese einzelnen »Auflagen« erkennt man an den meist farbig unterschiedlichen, oft mit leicht variierender Typografie versehenen Untersatzkartons, auf die die Erzeuger die Fotografien aufkaschierten. Bei der Inszenierung der »Typen« im Atelier arbeitete man letztlich bloß mit einer Handvoll gemalter Hintergründe und Requisiten, die oft, gleich ob das Modell wechselte, dieselben blieben. Aber es konnte auch umgekehrt sein: Aus Gründen der Sparsamkeit tauchten dieselben Modelle in unterschiedlich dekorierten Szenenbildern auf. Diese Atelier-»Typen«-Darstellungen zeichneten sich durch

hochgradige Konventionalisierung bei Requisiten und Hintergründen, aber auch Posen aus. Die in der Regel gewerblich hergestellten Hintergründe tauchten gelegentlich bei verschiedenen Fotografen auf. Die Bilder verkaufte man als Schwarz-Weiß-Abzüge und auch von Hand koloriert oder mehrfarbig gedruckt (die Farbfotografie wird erst im 20. Jahrhundert kommerziell nutzbar).

Im Österreichischen Museum für Volkskunde schuf man in den 1950er-Jahren neue Archivierungsstrukturen, denen man auch einen Großteil der Fotografien unterstellte. Dabei klebte man die Bilder auf Archivkartons im Format DIN A4 auf, die Rückseiten der Untersatzkartons allerdings, die Zusatzinformationen zu den Lichtbildern, Verlegern, Händlern und manchmal auch zu den Dargestellten enthielten, schabte man dabei ab. Durch das mangelnde fotohistorische Bewusstsein, das generell zu diesem Zeitpunkt noch kaum vorhanden war, gingen so wertvolle Informationen für die Forschung verloren.

28 C. A. Czichna (Verleger)
»Wipphaler«, Innsbruck
zwischen 1879 und 1890

29 C. A. Czichna (Verleger)
»Tirol, Wipphaler«,
Innsbruck 1870er-Jahre

30 Eisenschiml & Wachtl
(Lithografen)
Rückseite eines Untersatzkartons
von Alois Gnädinger, Bludenz,
Wien 1896

31 Alois Gnädinger
»Schruns im August
1896«, Schruns 1896

28



29



30



31





32* Anton Gratl/Franz
Unterberger (Verleger)
»Deferegggen, Tirol«, Innsbruck
zwischen 1870 und 1895

33 Anton Gratl
Ohne Titel, Innsbruck zwischen
1870 und 1895

34 Eduard Scherner
Ohne Titel, Innsbruck zwischen
1885 und 1895

35 Anton Gratl

»Defferegggen [!]«, Innsbruck
zwischen 1870 und 1895

36 Anton Gratl

»Defferegggen [!]«, Innsbruck
zwischen 1870 und 1895





37 C. A. Czichna (Verleger)
 »Tiroler Trachtenbild, Defereggon«,
 Innsbruck zwischen 1879 und 1890



38 Stengel & Co. (Verleger)
»Tiroler Trachten, Deffereggenthal [!]«,
Tirol zwischen 1897 und 1904

Gestellt

Die Beispiele in diesem Bildkapitel – wie die meisten in der Ausstellung – entstammen der konventionellen, innerhalb der Habsburgermonarchie und darüber hinaus in gewerblichen Fotoateliers hergestellten »Typen«-Fotografie. Sie wurden kommerziell vertrieben wie auch wissenschaftlich eingesetzt. Die allen Anschein nach sehr beachtliche Produktionsmenge lässt sich nicht exakt beziffern. Hier zu sehen sind Fotomodelle in den unterschiedlichen Varianten, wie sie der Fotograf während einer Sitzung in seinem Atelier vor herkömmlichen, käuflich erwerblichen Leinwandhintergründen inszenierte. Die ganze Szenerie, also der Einsatz von Re-

quisiten und Hintergründen, macht deutlich, welcher spezieller Begriff vom Dokumentarischen sich in der »Volkstypen«-Fotografie artikuliert, der sich weit jenseits heute gängiger Verwendungsweisen bewegt. Das Interesse der Volkskunde war, die im Verschwinden begriffenen Kulturen zu bewahren und sie zugleich über das Aufspüren neu zu erfinden. So wie jedes kulturelle Phänomen handelt es sich hier um eine gemachte, eine konstruierte Angelegenheit – die »Volkstypen«-Fotografien sind GESTELLT. Und dieses Gestellt-Sein ist niemals neutral, sondern gehorcht einschlägigen Interessen.



39 Julius Dutkiewicz
»Huzulin aus Berczow«, Ostgalizien
(heute: Ukraine) 1880er-Jahre

40 Julius Dutkiewicz
»Huzulische Bäuerin aus Rosmacz«,
Ostgalizien (heute: Ukraine)
1880er-Jahre



41 Julius Dutkiewicz
»Huzulinnen aus Berczow«,
Ostgalizien (heute: Ukraine)
1880er-Jahre



42 Julius Dutkiewicz
»Huzulin aus Uscieryki«, Ostgalizien
(heute: Ukraine) 1880er-Jahre



43 Julius Dutkiewicz
»Huzulin aus Rosmacz«, Ostgalizien
(heute: Ukraine) 1880er-Jahre

44 Josef Krieger

»Ruthene, Markowa bei Stanislaus«,
Markowa (heute: Polen) um 1875



45 Josef Krieger

»Ruthene, Markowa bei Stanislaus«,
Markowa (heute: Polen) um 1875



46 Josef Krieger

»Ruthene aus Markowa bei
Stanislaus«, Markowa (heute:
Polen) um 1875



47 Josef Krieger

»Ruthene aus Markowa bei
Stanislaus«, Markowa (heute:
Polen) um 1875

Wissenschaftliches Fotografieren

Der Großteil der »Volkstypen«-Fotografien stammt aus kommerziellen Ateliers, die für einen breiten Käufermarkt produzierten. Auch die sich etablierende Wissenschaft der Volkskunde bezog über diesen Markt »Typen«-Aufnahmen, um sie für ihre Untersuchungen einzusetzen. Darüber hinaus agierten Wissenschaftler – nicht nur im Fall der Volkskunde – selbst aktiv mit der Kamera. Dieses Bildkapitel präsentiert zwei unterschiedliche Beispiele von fotografierenden Wissenschaftlern.

Volodymyr Šuchevyč, der in Czernowitz als Lehrer ansässig war, schrieb in seiner freien Zeit eine große Ethnografie der Huzulen, in die auch seine Bilder eingingen. Auch andere Forscher griffen für ihre Publikationen auf dieses Bildmaterial zurück.

Das zweite Beispiel betrifft Josef Szombathy. Er arbeitete mit Michael Haberlandt, dem ersten Direktor des Volkskundemuseums, an der anthropologisch-ethnographischen Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums zusammen. Szombathy leitete dort die anthropologisch-prähistorische Sammlung. Auf einer Tour zu Ausgrabungsstätten durch die Bukowina, 1894, entstanden die hier ausgewählten Aufnahmen. Diese in den Inventaren der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde nicht als »Volkstypen«, sondern als »Szenen« oder »Volksszenen« bezeichneten Bilder kommen im Verhältnis zu kommerziellen »Volkstypen«-Fotografien seltener vor.



48 Josef Szombathy
 »Radautz, Wochenmarkt.
 Ruthenin[In]en vom Gebirge«,
 Rădăuți (heute: Rumänien) 1894

49 Josef Szombathy
 »Radautz, Wochenmarkt.
 Huzulenweiber«, Rădăuți
 (heute: Rumänien) 1894

50 Josef Szombathy
 »Radautz. Magyaren aus
 Hadikfalva«, Rădăuți (heute:
 Rumänien) 1894





51 Volodymyr Šuchevyč
»Burschen in Fest- & Alltagskleidung
aus Tyszkowce«, Tyskowa (heute:
Polen) vor 1899



52 Volodymyr Šuchevyč
»Junges Eheweib am Tage nach der
Hochzeit, Jaworów«, Jaworów
(heute: Ukraine) vor 1899



53 Volodymyr Šuchevyč
»Verheiratete Huzulinnen alltägl.
& Sonntagskopfputz«, Ostgalizien
(heute: Ukraine) vor 1899



54 Volodymyr Šuchevyč
»Verheiratete Huzulinnen alltägl.
& Sonntagskopfputz«, Ostgalizien
(heute: Ukraine) vor 1899

Allerorts

Das Produzieren, Verbreiten und Sammeln von »Volkstypen«-Fotografien war im 19. und 20. Jahrhundert ein überaus weitverbreitetes Phänomen, vornehmlich betrieben durch die kulturellen und politischen Eliten. Auch das Österreichische Museum für Volkskunde hat solche Fotografien in seinem Bestand und sie über Jahrzehnte aktiv gesammelt. Die rund 20.000 typisierenden Fotografien der Sammlung zeigen – neben Darstellungen aus ganz Europa, Nordafrika und Asien – mehrheitlich Bewohner der Habsburgermonarchie. Die Institutionen und Sammler konnten damals aus einer ungeheuren Fülle schöpfen, denn in allen 18 Verwaltungsbezirken der Monarchie fabrizierten Berufs- wie Amateurfotografen idealtypische Lichtbilder, in Triest ebenso wie in Innsbruck, Budweis oder Czernowitz. Die Impressumsangaben auf den Aufnahmen

belegen die verschiedenen Entstehungsorte und verdeutlichen die große geografische Streuung der Fotografien und ihre ungeheure Popularität.

Die »Typen«-Aufnahmen aus der Habsburgermonarchie bilden zwar die Grundlage für die Ausstellung, stehen aber stellvertretend für Typisierungsprozesse in der Fotografie allgemein. Sie veranschaulichen Identitätsbildungen anhand eines klar definierten geografischen Territoriums. Aufgrund der großen Menge und Vielfalt der Fotografien können mit der Einschränkung auf die Habsburgermonarchie Themenkomplexe und damit verbundene Fragestellungen schärfer herausgearbeitet und untersucht werden. Es sind Fragen zur Bildung von Identitäten, zu Kategorisierungen und Klassifizierungen, zur Wirkmächtigkeit von Bildern und zur Beeinflussung unserer Wahrnehmung.



55 Friedrich Bopp
»Tanzender Tiroler«,
Innsbruck vor 1884



56 Havlíček
»Sommertracht und Winter-
tracht von Welka, Mähren«,
Kroměříž/Kremsier (heute:
Tschechien) um 1890



57 Michael Moser
»Auf der Alm (Stmk. [Steiermark])«,
Aussee um 1880



58 N. Baker
»Kroatisches Brautpaar aus
der Umgehung von Lundenburg«,
Břeclav/Lundenburg (heute:
Tschechien) 1890er-Jahre



59 Anton Schädler
Katholische Bosniakin, Sarajewo
zwischen 1881 und 1890



60 Atelier Helios
»Trachtenbild aus Biala«, Bielsko-
Biala (heute: Polen) um 1890

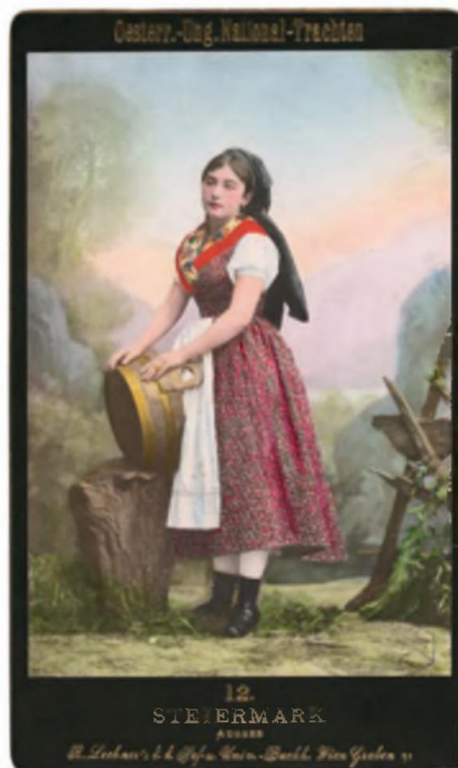
»Oesterreichisch-ungarische National-Trachten«

Die 72-teilige Sammelbildserie *Oesterreichisch-ungarische National-Trachten*, zwischen 1881 und 1890 produziert, präsentiert Trachten aus vielen (Kron-)Ländern der Habsburgermonarchie. Diese mit riesigem Aufwand hergestellte Fotoserie nahm der renommierte Wiener Fotograf Josef Löwy auf. Als Verleger betätigte sich R. Lechner, einer der größten Buchhändler und Verschleißer fotografischer Materialien in Wien; die Inszenierung übernahm der Historien- und Genremaler Franz Gaul, seines Zeichens auch technischer Direktor der k. k. Hofoper. Gaul galt als phänomenaler Kostümspezialist und nannte eine ausufernde Sammlung von bildlichen Vorlagen sein Eigen. Diese beinhaltete unter anderem »Volkstypen«- und »Costümdarstellungen«, wie sich anhand zweier umfassender Auktionskataloge seines Nachlasses belegen lässt. Nach heutigem Wissensstand fotografierte Löwy die komplette Bilderserie vermutlich mit Trachten aus Gauls Kostümfundus. Die Aufnahmen zeigen zum Teil bereits zu diesem Zeitpunkt kodifizier-

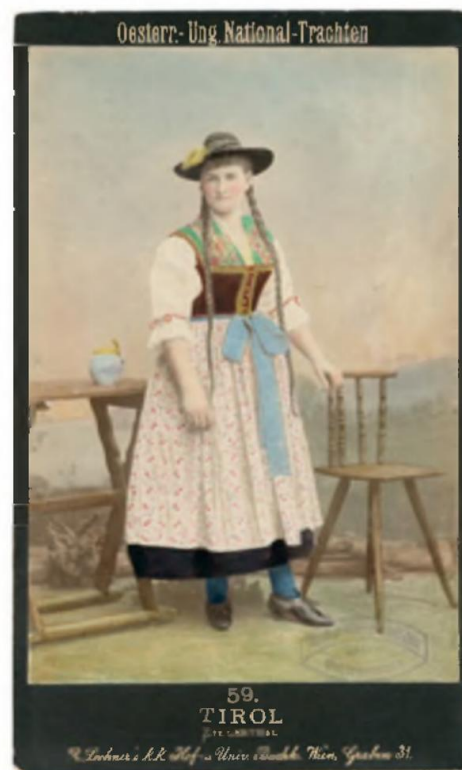
te Trachten, wie etwa die Karte »Steiermark, Aussee«, deren Darstellung sich an der Trachtenvorgabe von Erzherzog Johann orientierte, aber auch Trachtendarstellungen, die erst später ihre Festschreibung fanden. Die *National-Trachten*-Serie veranschaulicht, mit welchem Aufwand auch der Vielvölkerstaatsgedanke, wie er sich im sogenannten *Kronprinzenwerk* – der riesigen Enzyklopädie aller Länder der Habsburgermonarchie – äußert, sich in ein kommerzielles Produkt gießen ließ. Tracht ist bis heute eines der probaten Mittel, um regionale Zugehörigkeit in identitätspolitischen Prozessen auszudrücken. Es ist die Tracht, welche die regionale Zuschreibung macht – auch der Trachtenlaie erkennt den »Steireranzug«. Das Österreichische Museum für Volkskunde sammelte hauptsächlich »Volkstypen«-Darstellungen, die ländliche Kleidung zeigen, urbane Phänomene blieben ausgespart. Letztere taugten nicht zu dieser Art der territorialen Typisierung – ein Rechtsanwalt im Anzug steht nicht für eine Region.

61 »Steiermark, Aussee«

61-69* Josef Löwy/R. Lechner
(Verleger)
Oesterreichisch-ungarische
National-Trachten. Unter der
Leitung des Malers Herrn Franz
Gaul nach der Natur photographirt
von J. Löwy, Wien 1881-1890



62 »Tirol, Zillertal«



63 »Salzburg, Umgebung v[on]. Salzburg«

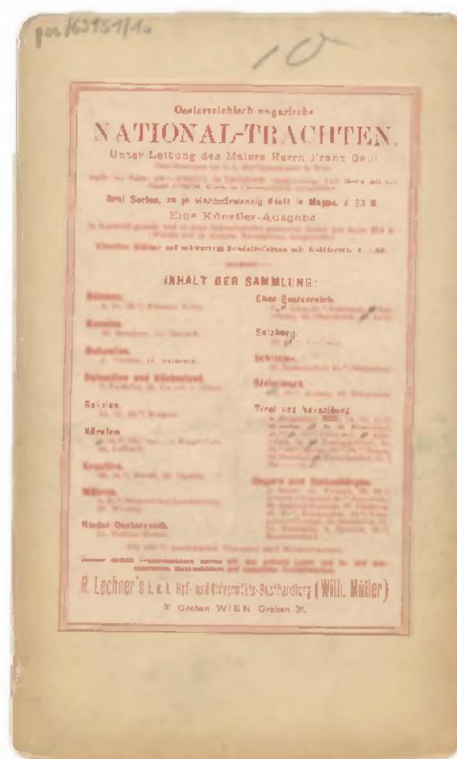


64 »Ober-Österreich, Lambach«

65 »Kärnten, Gailthal«



66 »Schlesien, Hennersdorf«



67 »Steiermark, Aussee«

68 Rückseite mit Serienverzeichnis



Kaiserhuldigungsfestzug 1908 (1)

Anlässlich des Kaiserhuldigungsfestzugs, abgehalten 1908 in Wien, stellten Fotografen Hunderte von Erinnerungsbildern her. Josef Löwy, einer der gewichtigsten seiner Zunft in der Monarchie und darüber hinaus, engagierter Hersteller fotomechanischer Drucke, veröffentlichte seine Aufnahmen unter anderem in Form eines Mappenwerks beim Verleger Würthle und Sohn. Besonders begehrt waren die Bilder der Festzugsgruppen, die historische Ereignisse aus der Geschichte der Habsburgermonarchie zeigen. Für die Ausstellung von besonderem Interesse sind vor allem diejenigen Publikationen, die sich den Nationalitätengruppen im Festzug widmen, da hier wiederum auf die Typisierung mithilfe Tracht gesetzt wird.

Über die Auflagehöhen von Fotografien im 19. Jahrhundert liegen wenig aussagekräftige Zahlen vor, angesichts der zahlreich erhaltenen Bilder aus dem 19. Jahrhundert lässt sich jedoch eine »Bilderflut« erahnen. Einer von Löwys Kon-

kurrenten, der ebenfalls in Wien ansässige Buchhändler und Fotoverleger R. Lechner (Wilhelm Müller), dominierte klar vor allen anderen Bildproduzenten die visuelle Erinnerungskultur des Festzugs, indem er seine Fotografien in vielerlei Publikationsformen auf den Markt warf. Die Breite des fotografischen Angebots vermag die Bedeutung des Kaiserhuldigungsfestzugs als populäres Ereignis anzudeuten. Eines der von Lechner aus Anlass des Festzugs herausgegebenen Fotobücher (siehe Kat.-Nr. 72) listet die Preise seiner Produkte. Eine Fotografie im Format 18 × 24 cm, aufgenommen von der Hofloge am Festplatz aus (beim heutigen Burgtor gelegen) – von diesem Standort existieren circa 300 Bilder –, kostete 3 Kronen. Dieses Publikationsausmaß und Spiel mit Zahlen soll den enormen Willen zum fotografischen Publizieren exemplifizieren; dennoch muss klar gesagt werden, dass sich dieses Angebot nur an die finanzkräftigen Schichten richtete.



70-71* Josef Löwy
Kaiser-Huldigungsfestzug. Wien
1908. Nationalitäten-Gruppen,
Wien: Würthle & Sohn, 1908

70 Einbanddecke



71 »Mähren, Goldene Hoch-
zeit im Kuhländchen«

Kaiserhuldigungsfestzug 1908 (2)

Der Kaiserhuldigungsfestzug 1908 war ein langfristiger und umfangreicher geplanter Festzug in der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien zum 60-jährigen Thronjubiläum des Regenten Kaiser Franz Joseph I. aus dem Haus Habsburg-Lothringen. Welchen Umfang dieses Projekt hatte, erläutern einige exemplarische Zahlen: 5.000 bis 8.000 Menschen waren 1908 die Darsteller der »Nationalitäten«, die jedoch nur einen Teil des Festzugs bildeten. Insgesamt 1.600 Pferde, 24 Militärkapellen, zivile Blasmusikkapellen, Sport- und Gesangsvereine ergänzten die Szenen. 250.000 bis 300.000 Besucher kamen wegen des Festzugs nach Wien, der sich zu einem gehörigen Wirtschaftsfaktor entwickelte. In unserem Zusammenhang besonders interessant sind die »Nationalitäten«, also Trachtengruppen aus einem

Großteil der Kronländer der Monarchie. Dieser Festzug ist ein guter Beleg für die Wichtigkeit der Sichtbarmachung regionaler Gruppenzugehörigkeit über Tracht. Fotografien unterstreichen und popularisieren diese Vorstellungen. Zwei der größten Wiener Fotoproduzenten – Josef Löwy und R. Lechner (Wilhelm Müller) – legten jeweils mehrere Hundert Fotografien dieses Festzugs in unterschiedlichen Formen auf. Sie konnten käuflich erworben werden als einzelne Abzüge, Postkarten, aufwendig ausgeführte gebundene Fotoalben und Mappenwerke sowie als Bildbände. Dieses Ereignis fand auch in der privaten Amateurfotografie Niederschlag, wie einige Fotografien des Festzugs aus einem – leider nur im zerschnittenen Zustand erhaltenen – privaten Fotoalbum zeigen.

In unserem Verlage sind erschienen:

Photographische Aufnahmen des ganzen Festzuges im Format 18 : 24

a) vom Festplatz aus

I. Historischer Teil, II. Nationalitäten, ca. 300 Bilder à K 3.-*

b) vom Opernring aus, 320 Blatt à K 2.-

Photographische Aufnahmen vom Kaiserzelt und den Tribünen am Festplatz, im Format 30 : 40 à K 6.-



Stereoskopaufnahmen vom Festplatz

232 Exemplare auf Papier à K 1.-

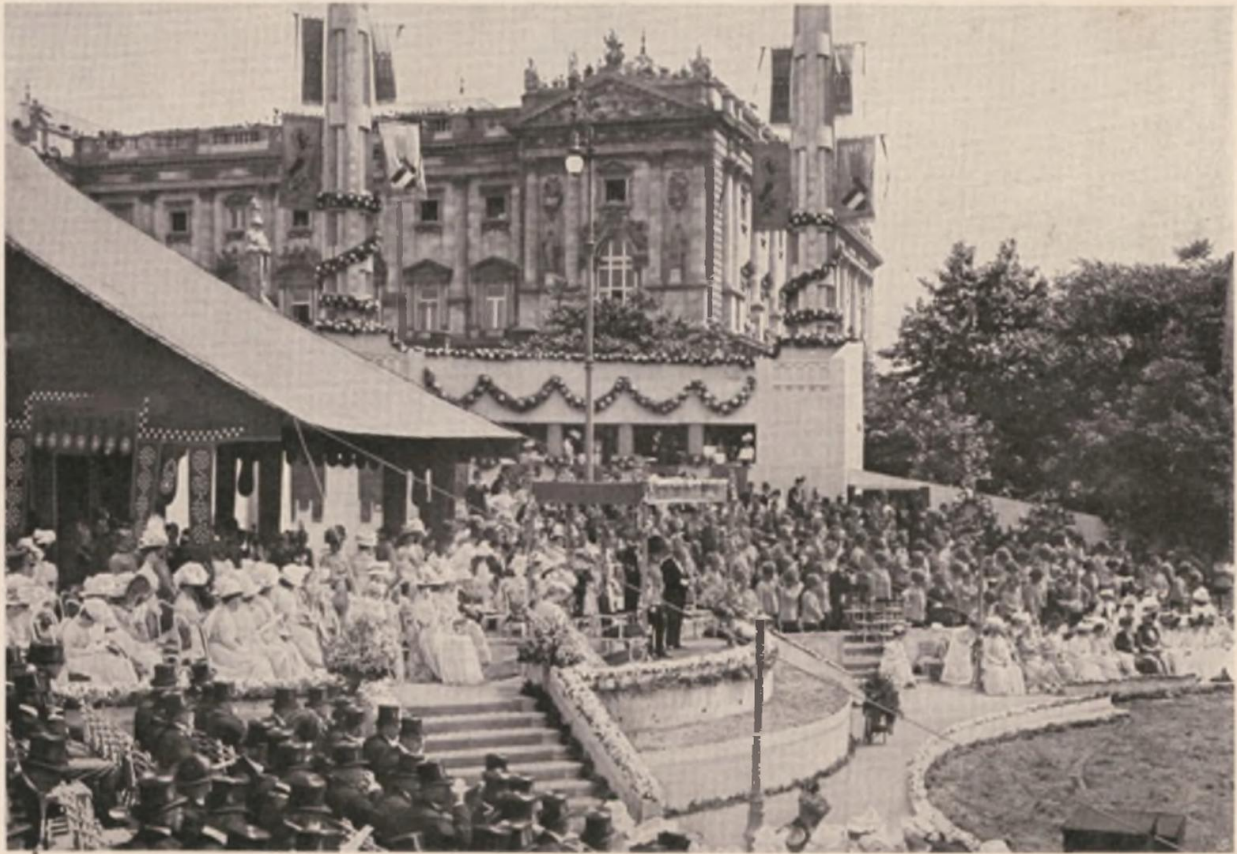
dieselben auf Glas, mit Deck- und Mattscheibe montiert à K 4.-

Ansichtskarten vom Festzuge in ca. 600 Aufnahmen vom Festplatz und vom Opernring aus à 20 Heller.

Album vom Huldigungsfestzug mit 60 Autotypen à K 1.50

*  Bei Bezug einer größeren Anzahl von Bildern auf einmal lassen wir eine entsprechende Preisermäßigung eintreten. 

Da wir zweimal, vom Festplatz und vom Opernring aus, den Festzug in nahezu lückenloser Reihenfolge aufgenommen haben, dürfte jeder Teilnehmer auf einem Bilde zu finden sein und genügt bei Aufgabe einer Bestellung die annähernde Angabe der Gruppe.



Hofloge am Festplatz.



Triumpfpforte



Sängerhuldigung

Jubiläums-festzug 1908



Rudolph v. Habsburg



Belagerung

73 Unbekannter Amateurfotograf
»Jubiläums-festzug 1908. Triumph-
pforte, Sängerhuldigung, Rudolph
v[on]. Habsburg, Belagerung«,
Wien 1908



74 Josef Löwy
»Nationalitäten Gruppe, Nikolsburg
u[nd] Znaim«, Wien 1908

Ein ethnografisches Dorf

Die *Tschechoslawische ethnografische Ausstellung* in Prag 1895 war ein über drei Jahre hinweg in über 200 Kleinpräsentationen vorbereitetes Ausstellungsgroßprojekt. Im Stil der Weltausstellungen baute man auf freiem Feld riesige Ausstellungshallen, die Objekte der materiellen Sachkultur von Kleidungsstücken über Werkzeuge bis zu anderen Erzeugnissen des Handwerks versammelten. Die Ausstellung umfasste aber auch ein inszeniertes ethnografisches Dorf, für das zum Teil ganze Gebäude von ihrem Ursprungsort auf das Ausstellungsareal versetzt wurden. Ein reges Medieninteresse und unterschiedliche Publikationsformate begleiteten die Unternehmung. Unter anderem gab es eine üppige fotografische Dokumentation. Sie hielt nicht nur die exponier-

ten materiellen Güter fest, die dem Versuch, das »Čechoslawische Volk« zu definieren, dienten. In der Ausstellung wurden Figurinen in Tracht in unterschiedlichen Situationen präsentiert, auch diese fanden sich ausführlich abgebildet im Katalog wieder. Im Besonderen schlug sich auch das ethnografische Dorf in der Publikation bildlich nieder: Dabei lichtete man die Personen, die in den Gebäuden werkten, stets in Tracht ab. Der hier abgebildete Katalog ist voll von diesen Bildern. Wiederum diente die Fotografie als Verbreitungsmedium dazu, eine Gruppe zu definieren. Ausstellungen dieser Art und das publizistische Begleitmaterial agierten als wesentliche Komponenten im Prozess der Herausbildung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert.

SLOVENSKE GAZDOVSTVI ZE STODICE TRENCANSKE

Často, když se podíváme na slovenské vesnice, máme dojem, že vidíme před sebou nějakou velkou, jednoduchou, ale velmi zajímavou a původní architekturu. Tato architektura je výsledkem dlouhého a neustávajícího vývoje, který byl ovlivněn mnoha faktory, jako jsou přírodní podmínky, sociální a ekonomické poměry, a především tradice. Slovenské vesnice jsou charakteristické svou jednoduchostí a praktičností. Jejich domy jsou často postaveny z kamene nebo dřeva a mají jednoduché, funkční tvary. Vnitřní uspořádání domů je také velmi praktické a odpovídá životnímu stylu obyvatel. Slovenské vesnice jsou nejen krásné, ale i velmi zajímavé svým kulturním dědictvím a tradicemi.



Interiér slovenského domova z obce Trencianska Stodica.

L. Krátky

Naše vesnice jsou velmi zajímavé svou jednoduchostí a praktičností. Jejich domy jsou často postaveny z kamene nebo dřeva a mají jednoduché, funkční tvary. Vnitřní uspořádání domů je také velmi praktické a odpovídá životnímu stylu obyvatel. Slovenské vesnice jsou nejen krásné, ale i velmi zajímavé svým kulturním dědictvím a tradicemi.



Pohled na kovářnu a čičmanské gazdovstvo.

75 František Krátky
 »Pohled na kovářnu a čičmanské gazdovství [Blick auf den Bauernhof und die Schmiede von Čičmany]«, Prag 1895

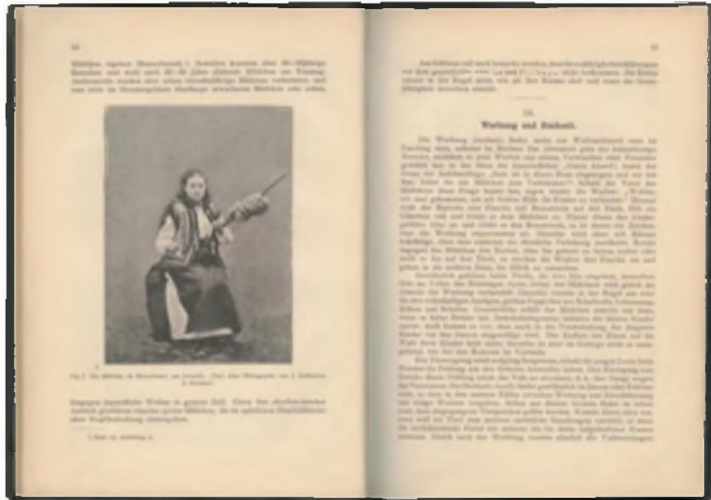
Aushandeln

Die hier gezeigten Publikationen und Fotografien betreffen die beiden ehemaligen habsburgischen Kronländer Galizien und Bukowina und dienen als Beispiel dafür, wie auf einem relativ kleinen Territorium um die Definition und Differenzierung unterschiedlichster »Volkgruppen« gerungen wurde. An ethnischen Begriffen tauchen hier Polen, Rumänen, Huzulen, Ruthenen, Lemken, Boiken, Karpatendeutsche und Juden auf. (In den ethnografischen Untersuchungen, aber auch in den statistischen Karten und Volkszählungen wurde das Judentum im 19. Jahrhundert oftmals als eigene Ethnie und nicht als Religionsgemeinschaft geführt.) Das Herausarbeiten

und Konturieren dieser Gruppen – und hier ging es nahezu immer um sehr bemühte, minimale Unterschiede – besorgten politische Initiativen und wissenschaftliche Institutionen. In gewisser Weise wurden dadurch diese Gruppen überhaupt erst erschaffen. Sowohl in den wissenschaftlichen wie den populären Publikationen figurierten »Volkstypen«-Darstellungen als Argumentationshilfen. Es hat den Anschein, dass manche Fotografien die einzigen fotografischen Belege einer »ethnischen« Gruppe sind und man sie so notgedrungen wiederholt in den unterschiedlichsten Zusammenhängen publizierte.

76 Julius Dutkiewicz
 »Huzulin aus Jawornik beim
 Spinnen«, Westgalizien
 (heute: Polen) 1880er-Jahre





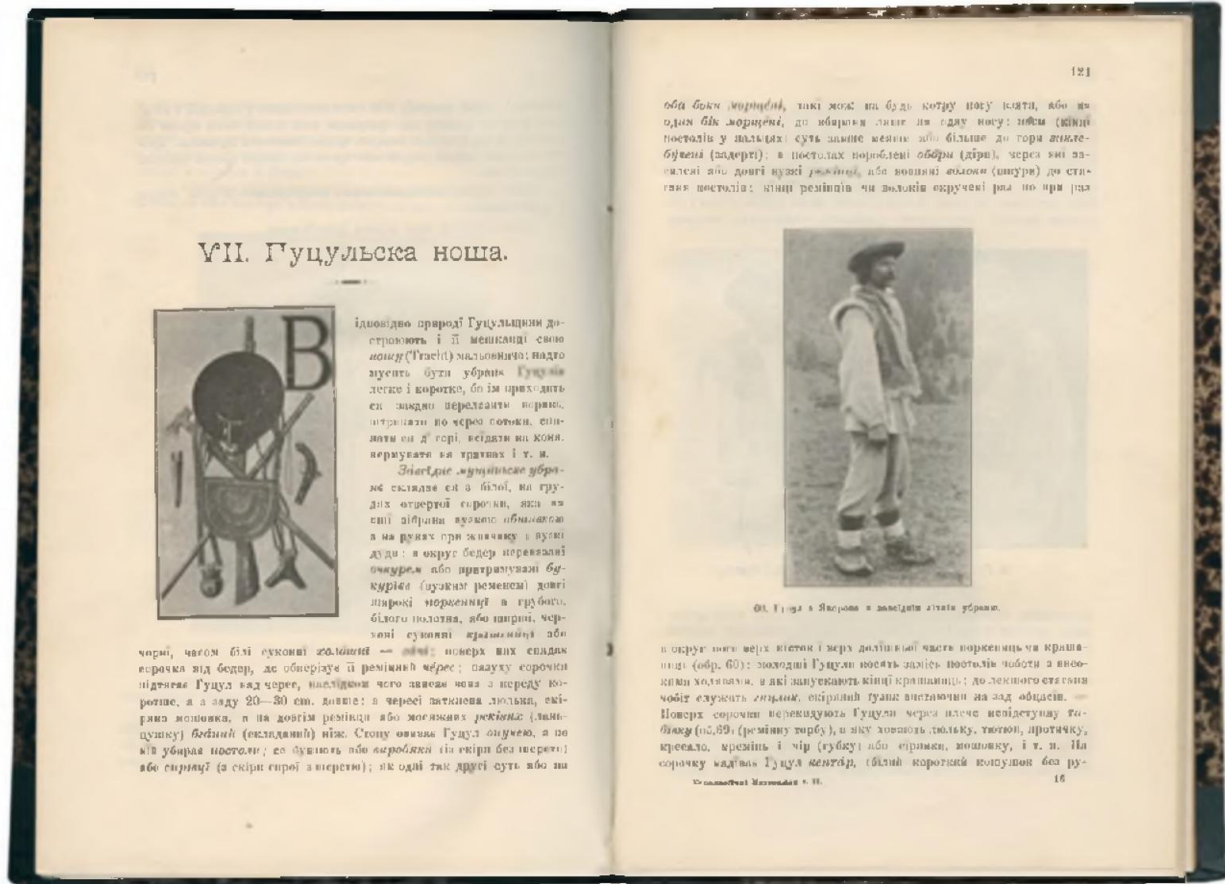
77 Julius Dutkiewicz
»Ein Mädchen mit Harschschmuck aus Jawornik«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre



78 Julius Dutkiewicz
Linke Zeitschriftenseite: »Mädchen aus Jawornik (am schwarzen Czeremosz) mit einem Spinnrocken«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre



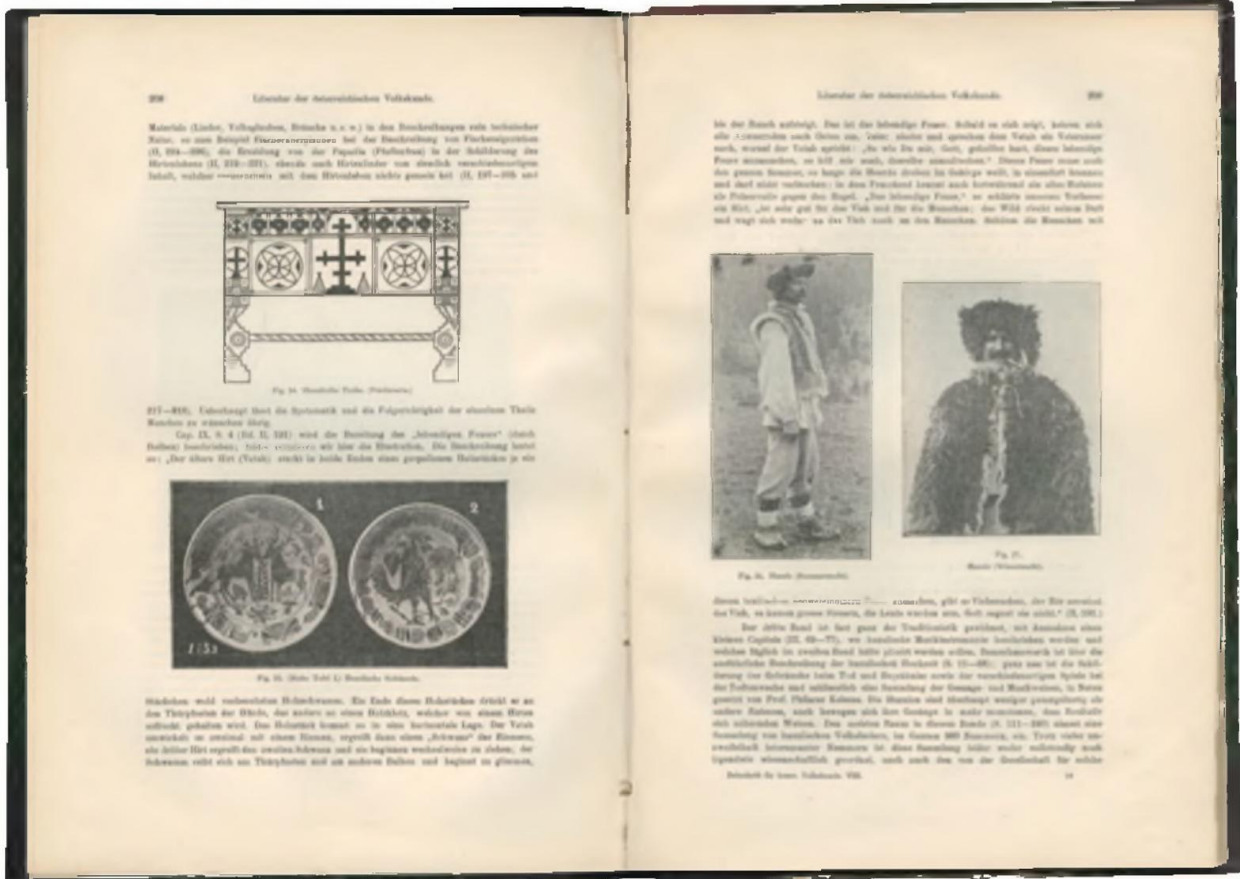
79 Julius Dutkiewicz
Rechte Buchseite: »Ein huzulisches Mädchen«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre



80 Volodymyr Šuchevyč
 Rechte Zeitschriftenseite: »Hutsul
 z Yavorova v zavsydnyim lyitnyim
 ubranyu [Huzule aus Jaworiw in
 Sommeralltagsstracht]«, Jawo-
 riw (heute: Ukraine) vor 1899

81 Volodymyr Šuchevyč
 »Huzule in Alltagskleidung
 (Sommer), Jaworów«, Jawo-
 riw (heute: Ukraine) vor 1899





82 Volodymyr Šuchevyč
 Rechte Zeitschriftenseite:
 »Huzule (Sommertracht)«, Ja-
 woriw (heute: Ukraine) vor 1899

Tracht

Tracht ist ein in seiner Gesamtheit schwierig zu fassendes Phänomen. Einerseits erfüllt sie wie jede Kleidung die Grundfunktion des Wärmens und Schützens; andererseits ist sie aufgrund der Tatsache, dass sie einem konkreten Territorium, einer Region, einem Ort verbunden ist, ein probates Mittel für die Versuche, diese Identitätskonstruktionen sichtbar zu machen. Dieser Einsatz passiert bis heute und ist hoch umstritten. Jene Trachten, die wir in der Ausstellung zeigen und prototypisch für »Volkstypen«-Fotografien sind, waren allesamt Festtagstrachten. Tracht war entgegen landläufiger Meinungen nie nur ein ursprünglicher Ausdruck, mit dem das »Volk« seine Herkunft ausdrückte, sondern von jeher ein hybrides und sehr stark von der Obrigkeit beeinflusstes und gesteuertes Phänomen. So entwickelte und institutionalisierte Erzherzog Johann den bekannten Steireranzug.

»Volkstypen«-Darstellungen sparen urbane Kleidungsstile aus, man benutzte und benutzt noch heute zur Spezifizierung der Territorien Trachten. Im 19. Jahrhundert gründeten sich allerorten Vereine, die sich der Trachtenpflege annahmen und diese über vielfältige Veranstaltungen und Aufführungen inszenierten. Eine sogenannte »Spielhochzeit« – eine nachgestellte Bauernhochzeit – ist mit einer Fotografie dokumentiert, die ebenfalls beim Kaiserhuldigungsfestzug aufgeführt und ein Jahr später im oberösterreichischen Taufkirchen nachgespielt wurde. Wie sehr das Phänomen Tracht im 19. Jahrhundert zum großen Teil Traditionspflege war, sollen die Figurinen in Tracht, die aus einer Kostümausstellung von 1891 herrühren, andeuten. Auch eine Postmeisterin, die sich kaum in das bäuerliche Image der Tracht einordnen lässt, zeigen wir hier auf einer inszenierten Fotografie in Tracht.



83 Unbekannter Fotograf
»Zillertaler, Tirol«, Wien 1908

84 Alois Hübner

»Zur Erinnerung an die alten Bauerntrachten
des Braunauer Ländchens«,
Broumov (heute: Tschechien) 1896



85 Alois Hübner

»Aeltere Tracht (etwa bis 1845): Lediges Paar«, Broumov (heute: Tschechien) 1896



86 Alois Hübner

»Aeltere Tracht (bis etwa 1845): Brautpaar«, Broumov (heute: Tschechien) 1896



87 Alois Hübner

Rückseite: »Jüngere Tracht (etwa v[on] 1845-70): Brautpaar«, Broumov (heute: Tschechien) 1896



88* Unbekannter Fotograf

»Bosnien und die Hercegovina, Ausstellung
des Landesmuseum in Sarajevo«, Wien 1891



89 Carl Jagerspacher
 »Rosina Grill, geborenel. Laimböck, ehleim[alige].
 Postmeisterin von Obertraun«, Gmunden 1891



90* F. & A. Diring (Verleger) Titelblatt, München zwischen 1900 und 1918



91* Josef Löwy und andere Diverse Trachten, München zwischen 1900 und 1918

92 Franz Pinter

»Bürgerfrau, Bäuerin aus älterer und späterer
Zeit, Spielhochzeit (Kaiserhuldigung 1908 Wien,
wiederholt 1909 in Taufkirchen)«, Taufkirchen
(Oberösterreich) 1909



Gruppen bilden

Die hier präsentierten Fotografien wurden im Inventarbuch der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde als »Sammel. Fr. Gaul. Geschenk. Trachten«, »1071 bis 1084. Bosnische u. Herzegowinische Volkstypen« aufgenommen. Dieses Konvolut an Fotografien zeigt zweierlei: Erstens handelt es sich um eine Schenkung des Malers und Kostümspezialisten Franz Gaul; dieser besaß eine der umfangreichsten Bildersammlungen zu »Volkstypen« und »Costümen«, die er als Vorbilder sowohl für seine Gemälde als auch für die in der Ausstellung gezeigte fotografische Sammelbildserie *Oesterreichisch-ungarische National-Trachten*, bei denen er für die Inszenierung verantwortlich zeichnete, verwendete. Zweitens dokumentiert dies den auch weit über wissenschaftliche Bereiche hinausgehenden Umfang des Netzwerks, aus dem sich die Bestände der Fotosammlung

speisen. Dieses Konvolut steht aber auch als Beispiel dafür, wie diese Fotografien mit eingesetzt wurden in den Prozessen der Aushandlung und Definition der unterschiedlichen »Volkgruppen« zur Zeit der Herausbildung des Nationalstaatenmodells. Ihre Verwendung reichte von wissenschaftlichen, populären bis zu politischen Prozessen. Zu beobachten ist ein dominantes Ordnungsmuster, was die Inventarisierung dieser Fotografien anbelangt, nämlich dass man sie immer zu territorialen Einheiten zusammenfasste. Wir finden in der Schenkung von Franz Gaul des Weiteren »Kroatische Volkstypen«, »Siebenbürger Trachten«, »Magyarische Trachtenbilder«. Diese »territoriale« Ordnung gilt allerdings nicht nur für das Inventarbuch des Österreichischen Museums für Volkskunde, sondern schon die Sammler dieser Fotografien, die sie dann dem Haus schenkten, bildeten eben diese Gruppen.

93



94



95



96



93 Stjepan Tomlinović
 »Türkin, Bosnien«, Cernik (heute:
 Kroatien) zwischen 1870 und 1890

94 Anton Rickert
 »Türken, Sarajevo«, Sarajevo
 zwischen 1879 und 1905

95 Anton Zimolo
 »Türkin, Bosnien«, Bosnien um 1890

96 Stjepan Tomlinović
 »Zigeunerin, Bosnien«, Cernik (heute:
 Kroatien) zwischen 1870 und 1890

97



98



97 Cesar Vlajo
 »Katholikin, Mostar«, Mostar (heute:
 Bosnien und Herzegowina) zwischen
 1900 und 1905

98 Stjepan Tomlinović
 »Zigeunerin, Bosnien«, Cernik (heute:
 Kroatien) zwischen 1870 und 1890

99



100



101



102



103



104

**99 Stjepan Tomlinović**

»Türkin, Bosnien«, Cernik (heute: Kroatien) zwischen 1870 und 1890

100 Anton Schädler

»Türkin, Bosnien«, Sarajevo um 1890

101 Anton Schädler

»Katholikin, Bosnien«, Sarajevo um 1890

102 Unbekannter Fotograf

»Katholikin [!], Mostar, Bosnien«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) vor 1906

103 Anton Rickert

»Türkin, Sarajevo«, Sarajevo zwischen 1879 und 1905

104 Anton Rickert

»Montenegrinerin, Sarajevo«, Sarajevo zwischen 1879 und 1905

105 Unbekannter Fotograf

»Katholikinnen aus Mostar«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) vor 1906

105





ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE		PHOTOTHEK
GEGENSTAND: <i>Zigeunerin, Mostar.</i>		POS: <i>1076</i>
		NEG:
		DIA.:
ORT:	INV. NR.:	AUFNAHME:
VERÖFFENTLICHT:		DATUM:

106 Unbekannter Fotograf
 »Zigeunerin, Mostar«, Mostar (heute:
 Bosnien und Herzegowina) vor 1906

Eine Gruppe (1)

Wie beliebt »Volkstypen«-Darstellungen aus Tirol als Souvenir und Sammlerobjekt waren, zeigt diese Zusammenstellung. Es handelt sich um sogenannte Cartes de visite (ca. 9 × 5,5 cm) und Cartes de cabinet (ca. 14,5 × 10 cm), zwei der beliebtesten standardisierten Fotoformate im 19. Jahrhundert. Unter anderem verhalfen

diese Normung der Formate und die dazu passenden Sammelalben zu einer weitverbreiteten Sammelkultur von Fotografien. Eine Vielzahl an Verlegern und Fotografen produzierte und verkaufte in dieser kleinen Region »Volkstypen«-Darstellungen in unterschiedlichen und immer wieder neu aufgelegten Sammelbildserien.

107 A. Augschiller, Friedrich Bopp, L. Bresslmair,
C. A. Czichna (Verleger), Anton Gratl, V. A. Heck (Verleger),
Sebastian August Knoll, Fridolin Plant (Verleger), Eduard
Schnerer, Stenzl, Franz Unterberger, August Wilcke
Diverse Trachten-Sammelbilder, Tirol bzw.
Wien zwischen 1860er-Jahren und 1895



Eine Gruppe (2)

Tirol war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als Sommerfrischeort besonders beliebt. Dementsprechend erzeugten die ortsansässigen Fotografen und Verleger für den touristischen Souvenirbedarf in großem Stil »Volkstypen«-Bilder. Die hier gezeigten Fotografien fertigte der Innsbrucker Verleger C. A. Czichna, einer der maßgebenden Produzenten folkloristischer Darstellungen. Die Bestände der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde lassen den Umfang von Czichnas Produktion an »Volkstypen« erahnen, ohne aber Genaueres preiszugeben.

Doch einiges lässt sich an den Objekten selbst ablesen. In der Fotosammlung befinden sich mehrere zusammengehörige Sammelbildserien mit sehr ähnlichen »Volkstypen«-Darstellungen. Diese Ähnlichkeit betrifft die Untersatzkartons und die Verwendung gleicher Hintergründe und Requisiten. Diese Serien – 68 Stück besitzt die Fotosammlung des Museums allein von der hier präsentierten – wurden jeweils in mehreren Auflagen veröffentlicht. Zum Teil wird eine Region mit mehreren »Volkstypen«-Darstellungen bedacht, zum Teil nur mit einer einzelnen Aufnahme.

108-109 C. A. Czichna (Verleger)

Unnummerierte Sammelbildserie »Tiroler Trachtenbild«, Innsbruck zwischen 1879 und 1890



108 »St. Lorenzen, Pusterthal«



109 »Ampezzo«

Festhalten und Mitnehmen

Neben der kommerziellen Produktion von »Volkstypen«-Fotografien mit Requisiten und vor gemalten Leinwand-Hintergründen in Fotoateliers nahmen sowohl Wissenschaftler als auch Berufsfotografen mit ihren Kameras Exkursionen in die nähere Umgebung oder auch ausgedehntere Reisen in weiter entfernte Gebiete auf sich, um kulturelle Phänomene aufzuzeichnen, vor allem im Zusammenhang mit dem Wunsch, das im Verschwinden Begriffene zu dokumentieren.

Die Fotografen, welche die hier präsentierten Beispiele an »Volkstypen«-Darstellungen kreierten, hielten darüber hinaus auch kulturelle Artefakte, Topografien und anderes im Bild fest. Diese Fotografien hatten auch den Zweck, Dinge festzuhalten, die man nicht mitnehmen konnte, um so zumindest visuelle Zeugnisse für spätere Bearbeitungen zu schaffen. Oft genug mutierten in der täglichen Forschungspraxis die Lichtbilder zum Ersatz für die realen Phänomene.



110 Unbekannter Fotograf
»Bild aus dem Pustertale«,
Tirol, Pustertal vor 1906



111 Karl Hintner
»Salzburger Bauernhochzeit, Brautleute
im Wagen«, Salzburg 1906



112 Cesar Vajo
»Türkin und Serbin auf der Römerbrücke«,
Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina)
zwischen 1900 und 1905



113 Arthur Haberlandt
»Malsorenfrau«, Lezha (Albanien) 1916

Umschlagplatz Fotosammlung

Zeitgleich mit der Gründung des Österreichischen Museums für Volkskunde, 1896, begannen die Verantwortlichen mit dem Sammeln von Fotografien. Die hier gezeigten Inventarbücher verzeichnen nicht nur das in der Sammlung aufbewahrte Fotomaterial, sondern legen auch Zeugnis darüber ab, dass diese Sammlung damals einen Knotenpunkt in einem riesigen volkskundlichen Netzwerk bildete. Das Inventarbuch enthält oft nur spärliche Informationen über die Bilder. Meist ist dies ein simples Benennen dessen, was sich auf dem Bild befindet – oder man darin sehen wollte. In anderen Fällen wurde festgehalten, unter welchen Umständen sie von wem ins Museum kamen. Gründungsdirektor Michael Haberlandt und andere warben aktiv bei Sammlern im volkskundlichen Netzwerk Fotografien ein, aber darüber hinaus auch bei Amateurfotografen. Über die im Inventar erwähnten Einbringer lässt

sich die Breite dieses Netzwerks nachvollziehen. Erkennbar werden Verästelungen zwischen wissenschaftlich aktiven Fotografen oder Sammlern und den sich bildenden Institutionen der Volkskunde, aber auch eher amateurhaft aus eigener Leidenschaft Sammelnden, deren Interessen in Bezug auf die »Typen«-Fotografien sich dennoch in die Wissenshorizonte der Volkskunde fügten. Dieses umfangreiche Netzwerk an Personen sorgte für den Aufbau der Sammlung und garantierte das intensive Zirkulieren der Bilder – dazu kommen die Abertausend Konsumenten, die den Bildern in Zeitschriften, Vorträgen, auf Postkarten etc. begegneten. Diese Bildkommunikation lässt erahnen, wie bedeutsam das Bildphänomen der »Volkstypen«-Fotografie war und bei wem und an welchen Orten diese Bilder ihre Wirkungen entfalten konnten.

Nemts a n Zuckata ndl¹⁾
 U a hok²⁾ Pfund Mandl
 U a sifla Mülch af ran Brai.
 Touts as z'sammagebn
 U dazou Ziwsche,³⁾
 Machts a lusti gschwind doi Becharai.

Sats no kane Narrn,
 Leuts uns dau niat sparrn,
 Sichts Feiertog san in Goun nor a mal.⁴⁾
 Spöllait' sats reat munta,
 Ra:Et a Tazol ranta:
 Vivat allas heiat⁵⁾ ban Frainschall!

III. Ethnographische Chronik aus Österreich.

1896.

Die Photographie im Dienste der Volkskunde.¹⁾

Von Dr. M. Haberlandt.

(Mit 6 Abbildungen.)

Heutzutage zieht jede Wissenschaft die schöne Kunst der Photographie in ihren Dienst. Nicht nur die Naturwissenschaften, auch die Geist- und Kunstwissenschaften fordern Abbildungen ihrer Gegenstände von der Photographie, da sie in solcher Schärfe und Genauigkeit, in solcher Raschheit und Zuverlässigkeit von nichts anderem geliefert werden können. Auch die junge Wissenschaft der Volkskunde wendet sich vertrauensvoll an die Pfleger und Freunde dieser schönen Kunst. Ihr verschwindet der Stoff zusehends vor den Augen und unter den Händen. Die moderne Zeit räumt mit den primitiven Schöpfungen des Volkstums, der Volkskunst unerbittlich und unaufhaltsam auf. Das ländliche Leben verstädtelt und mit ihm gehen die wertvollsten Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit unwiederbringlich verloren. Da gilt es in eifriger und züchtiger Stunde einzugreifen; es gilt die Dinge selbst, und wo dies nicht angeht, wenigstens ihr Bild festzuhalten und für die Wissenschaft aufzunehmen. In hundert und aber hundert Winkel zerstreut und zersplittert ist der ungeheure Stoff der Volkskunde; es gilt, ihn überhaupt erst einmal auf einen einzigen Punkt zu prägnanter Vergleichung zusammenzutragen.

Die kunsthistorische Abteilung, welche sich im Camera-Club zur Unterstützung der auf die Erhaltung und Erforschung alter Bau- und Kunstdenkmäler gerichteten Thätigkeit der k. k. Centralcommission gebildet hat, in erster Linie, sodann aber jedes Clubmitglied, sei es in Wien, sei es im Freien draußen, könnte sich ein großes und bleibendes Verdienst um die heimische Volkskunde erwerben, wenn es neben den historischen und kunstmäßigen Schöpfungen auch den volkstümlichen Themen und Objecten seine Aufmerksamkeit und eine recht fleißige Thätigkeit seiner Camera widmen würde.



Fig. 128. Gebälte mit trocknenden Kuhhäuten auf der Mauer. Kissileu (Bukowina).

¹⁾ Kandiszucker. ²⁾ Halbes. ³⁾ Rosinen (getrocknete weiße Weinbeeren). ⁴⁾ Solche Feiertage sind im Jahre nur einmal. ⁵⁾ Heute.

⁶⁾ Über freundliche Aufforderung der Leitung des «Camera»-Clubs der Amateur-photographen hielt der Gefertigte im Monat April in diesem Verein einen Vortrag, welcher die Clubgenossen zu photographischen Aufnahmen volkskundlicher Objecte anregen sollte. Im folgenden ist dieser Vortrag ausgangsweise aus dem Cluborgan (Wiener Photogr. Blätter, Mailfest) zum Wiederabdruck gebracht. Für die Überlassung der Clichés gebührt der Clubleitung unser verbindlichster Dank.
 Der Red.

115 Josef Szombathy

»Bukowina. Kissileu (Animalisches Brennmaterial)«, Gegend um Sastawna (heute: Rumänien) 1894

26



Bukowina. Kissileu. (Animalisches Brennmaterial.)

Orig. 15.452.4

ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE		PHOTOTHEK
GEGENSTAND: <i>Bukowina, Kissileu / Animalisches Brennmaterial /</i>		POS.: 26
		NEG.:
		DIA.:
ORT:	INV. NR.:	AUFNAHME: <i>J. Szombathy</i>
VERÖFFENTLICHT: <i>W. H. KROCKENB. in: Bildatlas - 1904, 1905 Zürich, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908</i>		DATUM: 1894

Sammeln

Die umfangreiche Sammlung von »Volkstypen«-Fotografien des Österreichischen Museums für Volkskunde entstand nicht beiläufig, sondern wurde von Anfang an systematisch angelegt. Michael Haberlandt, der Gründungsdirektor des Hauses, wandte sich dafür direkt an Amateurfotografen. In 1896 und 1898 publizierten Aufrufen in der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* bat er sie um ihre »einschlägigen Arbeiten« und erhoffte sich, dass sie »die Volkskunde durch fleißige Aufnahmen volkskundlicher Objekte unterstützen wollen«.

Sein Sohn und Nachfolger Arthur Haberlandt bediente sich ebenso der Fachmedien und der entsprechenden Netzwerke, um die Fotosammlung des Museums zu erweitern. 1913 sprach er in den *Mitteilungen des deutschen und österreichischen Alpenvereins* direkt Amateurfotografen an und ersuchte sie, »ein paar anthropologische Typenaufnahmen« zu machen, denn der alpenländische »Typus ist ihm [dem Amateurfotografen] bis ins kleinste vertraut und er erkennt ihn unfehlbar und auf den ersten Blick«. Heute können wir das als fehlgeleitete Vorstellung entlarven, doch

Haberlandt lag im Trend der Zeit, wenn er behauptete: »Der Tiroler ist zweifelsohne ein anderer als der Salzburger, und dieser unterscheidet sich nicht bloß im Wesen, sondern auch in seiner Körperlichkeit vom Oberösterreicher; die Bewohner des Salzkammerguts haben ihre Eigenheiten, ebensogut wie die der Untersteiermark oder Kärntens.«

»Volkstypen«-Fotografien trugen aber nicht nur Institutionen zusammen. Ebenso zirkulierten diese Fotografien in privaten und informellen wissenschaftlichen Kreisen und sind Ausdruck der damaligen Korrespondenz- und Tourisuskultur. Sie dienten damit auch der Bildkommunikation, gedruckt auf Postkarten zum Verschieken. Darüber hinaus entstanden auch private Sammelpraktiken, die sich auf »Volkstypen«-Darstellungen – sei es in gedruckter Form oder als Fotografie – spezialisierten und in die auch genannte Postkarten einfließen. Dieses private Engagement geschah teils aus einem wissenschaftlichen Antrieb heraus, teils artikulierte sich darin eine rein persönliche Leidenschaft.



117* Diverse Fotografen/Verleger
Privates Konvolut von auf Karton kaschierten Bildern, zwischen 1895 und 1950er-Jahren



118* Unbekannter Fotograf
»Landecker Bauer«, Landeck 1930er-Jahre

119



119 E. von Schiller
»Ruthenisches Bauernmädchen, Ruska dziewczyna«,
Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

120



121



120 E. von Schiller
»Huzule Huzul«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute:
Ukraine) um 1899

121* E. von Schiller
»Ruthenin, Ruska dziewczyna«, Tscherniwzi/
Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

122 Josef Horowitz (Verleger)
»Ruthenischer Nationaltanz«, Tscherniwzi/
Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

123 Leon König (Verleger)
»Lippowaner Mönche«, Tscherniwzi/Czernowitz
(heute: Ukraine) um 1900

122



123



Hantieren

Wie der konkrete Umgang der Volkskundler mit den hier gezeigten Bildern aussah – wie sie also mit den materiellen Objekten hantierten –, ist heute nur ansatzweise untersucht. Hier steht die heutige Forschung vor allem vor dem Problem, dass textliche Quellen dazu meistens fehlen. Allerdings lassen sich anhand konkreter materieller Spuren zumindest einige Praktiken erschließen, die auf den Umgang mit den Bildern hinweisen. So kursierten Anleitungen mit konkreten Leitlinien, wie »Typen«-Bilder herzustellen seien. Eine solche formulierte im Jahr 1896 Michael Haberlandt, einer der Mitbegründer des Österreichischen Museums für Volkskunde. Diese Anleitung stellt gleichzeitig so etwas wie den Startschuss für die Fotosammlung des Museums dar. Diese Bilder wurden zum Vergleichen individueller Personen mit dem Zweck, »Typen« zu bilden, angefertigt. Darauf deuten die mit Reißnägeln vermutlich an eine Wand gehefteten Fotografien hin, die in diesem Bildkapitel zu sehen sind. Der Mediziner und Anthropologe Gustav Fritsch trifft eine Unterscheidung zwischen physiognomischen und ethnografischen Aufnahmen:

Haberlandt lehnte sich mit seiner Anleitung zum Fotografieren von »Typen« für die Volkskunde, so wie es aussieht, daran an. Demnach sollte der »Typus« als Verallgemeinerung isoliert vom jeweiligen Umfeld gezeigt werden, wohingegen die ethnografische Aufnahme das konkrete Umfeld der dargestellten Personen zeigen konnte. Die Isolierung des »Typus« ging dann in Publikationen mithilfe Retuschen vorstatten, bei denen der Bildbearbeiter das jeweilige Umfeld mit weißer Farbe abdeckte. Die Bilder dienten aber auch als Studienobjekte, auf denen die Forscher bestimmte Überlegungen – in den hier gezeigten Fällen Zuschreibungen der Dargestellten – festhielten. Offen bleibt hingegen, woher die Informationen zu den einzelnen Zuschreibungen stammten. Vielfach bekunden die Bilder auch, wie die Forschenden sich in ihren Definitionen widersprachen. Manche ältere Zuschreibungen wurden mitunter gestrichen und durch neue ersetzt. Zudem weiß man heute, dass ein reger Austausch der Bilder zwischen verschiedenen Institutionen stattfand.

124 Ferdinand Mangsch (?)

»Eine lebensgrosse Figur, darstellend eine junge Frau aus Banffy Hunyad (Magyartypus), erzeugt für das ungarische Nationalmuseum in Budapest von Ferdinand Mangsch, Spezialist in Budapest. Der Kopf ist nach anthropologischen Massen v[on]. Dr. Willibald Seemayer modelliert«, Budapest um 1905



ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE		PHOTOTHEK
GEGENSTAND: Figur II. Eine lebensgrosse Figur, darstellend eine junge Frau aus Banffy Hunyad (Magyartypus), erzeugt für das ungarische Nationalmuseum in Budapest von Ferdinand Mangsch, Spezialist in Budapest. Der Kopf ist nach anthropolog. Massen v. Dr. Willibald Seemayer		POS.: 1050
		NEG.:
		DIA.:
ORT:	INV. NR.:	AUFNAHME:
VERÖFFENTLICHT:		DATUM:

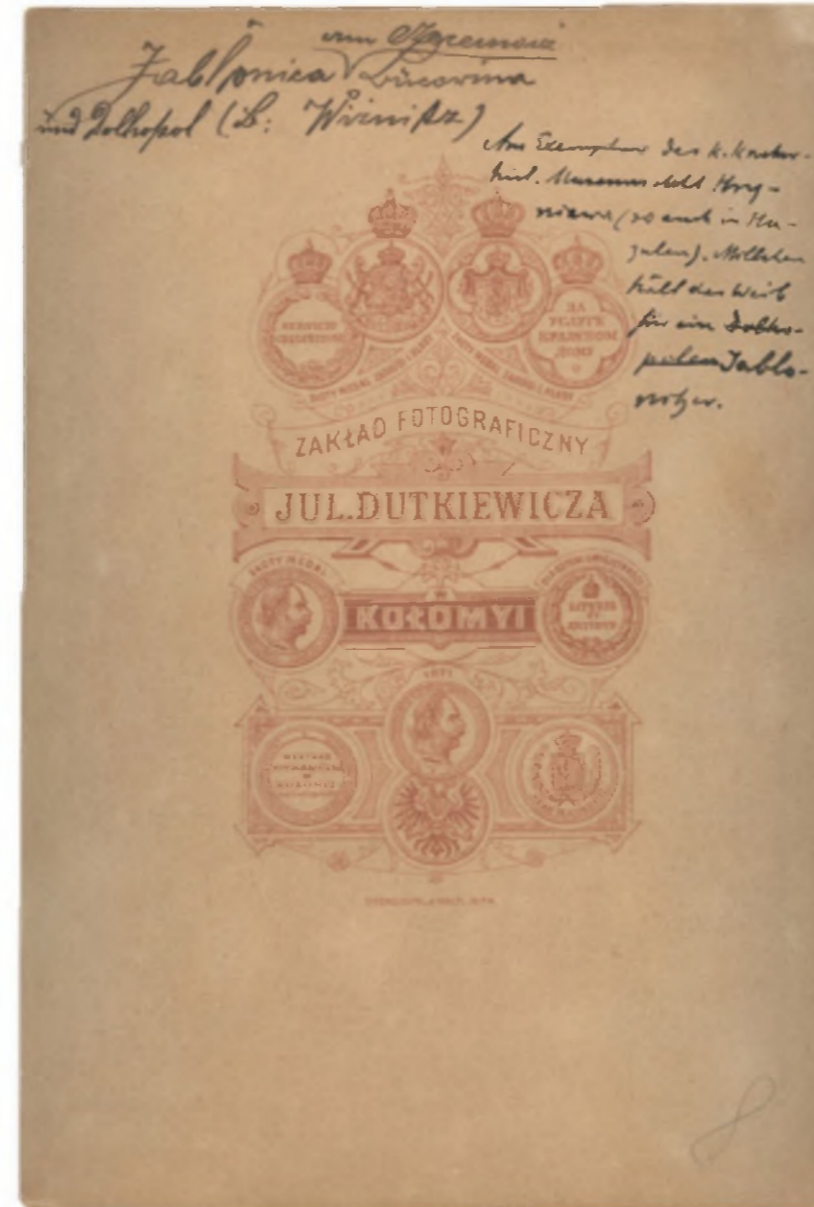


125* Julius Dutkiewicz
 »Ruthenischer Bursch«, Ostgalizien (heute: Ukraine)
 1880er-Jahre

126 Wilhelm Krump
 »Miniaturfotografien von 55 Aufnahmen der
 Bevölkerung aus den Sokac-Ortschaften des
 Komitats Bacs-Bodrog in Ungarn. Collection].
 Prof. Wilhelm Krump«, Bács-Bodrog (heute:
 Grenzregion zwischen Ungarn und Serbien) vor 1918



ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE		PHOTOTHEK
GEGENSTAND: <i>Wienische Fotografien von 50 Aufnahmen der Sozialreform mit dem Lokal - Arbeiter des Amtsbezirks Bacs-Bodrog in Ungarn. Coll. Prof. Dr. G. Remy.</i>		POS.: <i>14. 531</i>
		NEG.:
		DIA.:
ORT:	INV. NR.:	AUFNAHME:
VERÖFFENTLICHT:		DATUM:

**127* Julius Dutkiewicz**

Rückseite: »Bäuerinnen in Sonntagstracht aus Markowa, Bezirk. Horodenska«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

128* Julius Dutkiewicz

Rückseite: »Jablonica und Hryniowce Buowina und Dolhopol (Bezirk. Wiznitz)«, Bezirk Wiznitz (heute: Westukraine) 1880er-Jahre

129* Julius Dutkiewicz

Rückseite: »Romänischen [...] unleserlich] Dorna Watra (Bezirk. Kimpolung Buowina)«, Vatra Dornei (heute: Rumänien) 1880er-Jahre

Zeigen

Konträr zur verbreiteten Annahme, dass Fotografien eine jenseits des materiellen Trägers existierende Realität abbilden, kann man diesen Sachverhalt auch einmal umgekehrt denken: Es sind erst Fotografien, die etwas sichtbar *machen*. Im Fall der »Volkstypen«-Fotografie wählt der Fotograf nicht bloß ein Motiv eines realen Geschehens, sondern inszeniert bewusst die Dargestellten im Atelier. Durch die Veröffentlichung der Bilder gewinnen die dargestellten Phänomene erst über den winzigen Moment hinaus, in dem sie konkret vor der Kamera existiert haben, an Bedeutung.

Wie dies in allen Details und in der gesamten Breite funktionierte, ist nur zum Teil untersucht. Zum einen avancierten die Bilder zum Gegenstand öffentlichkeitswirksamer Vorträge und Buch-

publikationen. Zum anderen bezeugen Spuren auf den Fotografien, dass die Bilder verwendet wurden, um etwas zuvor Unbekanntes oder nicht Gewusstes vorzuführen. Zentral hierfür sind Beschriftungen auf oder neben den Bildern, die zugleich etwas festhalten wie erklären. Eine andere Weise des Zeigens mit den Bildern liegt in ihrer Montage: Das Nebeneinander-Stellen auf Bildtafeln dient dem Vergleich oder illustriert mit Szenen des Alltags wissenschaftliche Erzählungen über spezifische Kulturen. Dies macht sie zu Demonstrationsobjekten.

Das in diesem Bildkapitel gezeigte große Konvolut an »Volkstypen«-Fotografien, über dessen Herkunft und Geschichte wir nur Indizien und kaum Quellen besitzen, diente vermutlich als Lehr- und Studiensammlung.



130* Unbekannter Fotograf

»Catolica do Shkodra, Skutari [Katholikin aus Shkodra]«,
Shkodra (heute: Albanien) 1880er-Jahre



131 Unbekannte(r) Fotografen)

»Lappen (Norwegen)«, Norwegen 1870er-Jahre

Anthropometrie

Unter Anthropometrie versteht man die Vermessung physiologischer Merkmale eines menschlichen Körpers. Meist ist dies mit dem Ziel verbunden, grundsätzlichere Strukturen von Gruppen herauszufinden, unter anderem unterstellte man einen Zusammenhang zwischen Aussehen und Charakter einer Person. Kolonialmächte unternahmen derlei Untersuchungen, um damit »Rassen« zu konstruieren und Menschen in hierarchische Ordnungen zu fügen – heutzutage sind solche Untersuchungen wissenschaftlich disqualifiziert und als inhuman gebrandmarkt. Weniger bekannt ist, dass anthropometrische Vermessungen auch in der Habsburgermonarchie zum Einsatz kamen. Anthropologische Fotografien stützten diese Vermessungen. Diese Bilder belegen, dass im Zuge der Herausbildung von Nationalstaaten mit »harten« naturwissenschaftlichen Methoden an Typisierungen gearbeitet wurde, die der Definition und Klassifikation von biologischen wie kulturellen Gruppen dienen. Die Berührungspunkte von anthropometrischem Typisieren und »Volkstypen«-Fotografie funkti-

oniert aber nicht nur auf einer visuellen Ebene und auf der Ebene des gemeinsamen Interesses, das »Typische« herauszupräparieren. Auch die damit verbundenen wissenschaftlichen Netzwerke weisen diese Überschneidungen auf. So sind diejenigen, die sich im Netzwerk der entstehenden Volkskunde durch Beschreibungen kultureller Phänomene profilierten, in vielen Fällen – wie zum Beispiel Arthur Haberlandt, der Sohn und zweite Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde – auch diejenigen, die diese anthropometrischen Messungen durchführten. Ein anderes Beispiel offenbart die Vielschichtigkeit der Verflechtungen: Ivan Franko berichtete in der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* über seine Forschungsreise in das »Boikenland« (heute Ostpolen und Westukraine), bei der er und seine Kollegen sich auch anthropometrisch betätigten. Franko war allerdings nicht nur Teil dieses Netzwerks, sondern gleichzeitig auch Mitbegründer der wissenschaftlichen Akademie in Lemberg und gilt heute als einer der wichtigsten Nationaldichter der Ukraine.

Archiv für Anthropologie, N. F. 16, XVII.

Tafel 2.



1



2



3



4



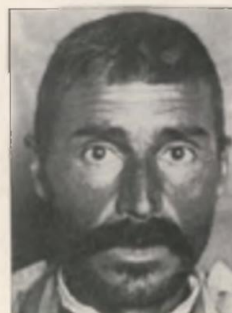
5



6



7



8



9

1 bis 3: Mohammedaner („Türke“) aus Podgorica (Nr. 16). — 4 bis 6: Mohammedaner („Türke“) aus Podgorica (N. 12).
7 bis 8: Serbe aus Plavica bei Podgorica (Nr. 4). — 9: Mulâtre aus Thomana am Drin (Nr. 107).

Bildr. Vieweg & Sohn, Emmenthalweg.

Anthropologische No.:	Kriegsgefangenen No.:	Plat. No.:	K. u. k. Kriegsgefangenen-Lager:	Aufgenommen:
		Gips No.:		Gemessen:
		Phon. No.:	Tag d. Aufnahme:	Sonitaskopiert:
Volkstamm: <i>Türke</i>		Volkstamm: <i>Türke</i> 123		
Vorname: <i>Mahmud</i>		Djerjewnja (Dorf): <i>Podgorica</i>		
Familienname: <i>Faslnjics</i>		Seelo (mit Namen): <i>Podgorica</i>		
		Gorod (Stadt): <i>Werst von entfernt.</i>		
Geburtsort	Djerjewnja (Dorf):	Wolost: (Bezirk):		
	Seelo (mit Namen):	Ujesd: (Kreis):		
	Gorod (Stadt):	Gouvernement:		
Wohnort	Djerjewnja (Dorf):	Volkstamm: <i>Türkin</i>		
	Seelo (mit Namen):	Djerjewnja (Dorf): <i>Podgorica</i>		
	Gorod (Stadt):	Seelo (mit Namen): <i>Podgorica</i>		
Beruf: <i>Kaffeehändler</i>		Gorod (Stadt): <i>Werst von entfernt.</i>		
Alter: ledig		Wolost: (Bezirk):		
Religion: <i>musliman</i>		Ujesd: (Kreis):		
Merkmal der Lidspalte:		Gouvernement:		
Hautfarbe: <i>b</i>		Sprachen: <i>Serbisch</i>		
Kopffhaarfarbe: <i>b</i>		Lesen, Schreiben:		
Kopffhaarform: <i>d</i>		Alter: verheiratet		
Gesichtsform: <i>9</i>		Kinder:		
Irisfarbe: <i>b</i>		Ernährungszustand: sehr mager, mager, mittel, fett, sehr fett.		
Nase: Wurzel: schmal, mittel, breit; ganz flach, flach, mäßig hoch, hoch, sehr hoch.		Gesundheitszustand: <i>—</i>		
Rücken: schmal, mittel, breit; stark, leicht konvex, gerade, flacht, stark konvex, wellig, winklig gebogen.		Krankheiten:		
Spitze: aufwärts, schräg, abwärts gerichtet.		Besondere Beobachtungen:		
Integumentallippen: Prochille: sehr stark, stark, mäßig, leicht, Orthochille, Opiatichille.		<p style="text-align: center;">SS 12 13</p> <p style="text-align: right;">PH 11.10.1916</p>		
Schleimhautlippen: dünn, mittel, dick, wulstig; Lippenleiste: Ober- u. v. einfach, zusammengesetzter Bogen.				
Mundspalte: klein, mittel, groß.				

133 »Mahmud Faslnjics, Türke, Podgorica«
[anthropologisches Messblatt], 1916

134 Marie Huber

»Salzburger Alpen. Dinarisch-östisch?«,
Bad Fusch um 1915



135* Marie Huber
Ohne Titel, Bad Fusch um 1915

Bücher

Über Bücher fanden »Volkstypen«-Fotografien ebenfalls Verbreitung. Das ging von wissenschaftlichen Publikationen über populäre Sachbücher bis zu Reiseführern, Zeitungen und Zeitschriften. Hier definierten einerseits die Bildunterschriften, andererseits der Text die Bilder, dem sie als Illustrationen dienten. Je nachdem changierten ihre Bedeutungen. Allen publikatorischen Kontexten gemeinsam ist jedoch, dass sich das typisierende Bildermachen und der Einsatz dieser Bilder in meist textlichen Zusammenhängen fanden, die darauf abzielten, eine Gruppe oder ein Territorium zu beschreiben. Bezeichnend für viele Bücher in der Bibliothek des Österreichischen Museums für Volkskunde ist, dass in diesen oftmals Fotografien auftauchen, von denen sich auch Abzüge in der Fotosammlung des Hauses befinden.

Die Bücher und vor allem ihre Autoren sind ein Beispiel dafür, wie weitläufig über die ganze

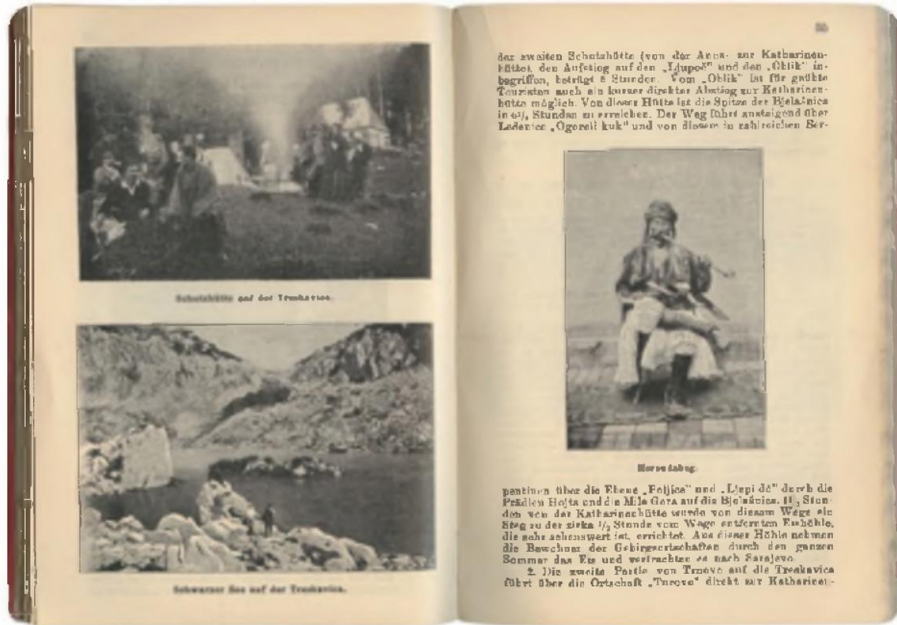
Monarchie und darüber hinaus das personelle wissenschaftliche und semiwissenschaftliche Netzwerk der Volkskunde gesponnen war. Die Autoren arbeiteten in diversen Institutionen und standen darüber hinaus mannigfach untereinander in Kontakt. Vergleicht man die einzelnen Publikationen miteinander, stellt man fest, dass dieselben Bilder immer wieder zum Einsatz kamen – und so durch diese notorischen Wiederholungen zur Stabilisierung und Festigung bildlicher Vorstellungswelten beitrugen. Dies gilt nicht nur für die hier gezeigten Beispiele – im Fall der Huzulen besteht der Verdacht, dass es überhaupt nur eingeschränktes Fotomaterial gibt –, sondern auch für viele andere »Volkgruppen«. So bestimmten sie das vermeintliche Aussehen bestimmter Bevölkerungsgruppen mit, um deren Definition man damals rang.

136 Unbekannter Fotograf
Rechte Buchseite: »Meraner
Saltner«, Meran um 1900



137 Unbekannter Fotograf
»Bulgarisches Mädchen im eigenartigen
Haarschmuck, der oft aus dreißig und mehr
Zöpfen besteht, die mit Gold- und Silbermünzen
geschlossen werden«, Bulgarien 1910er-Jahre

138 Unbekannter Fotograf
 Rechte Buchseite: »Hereudabeg«,
 heute Bosnien und Herzegowina um 1900



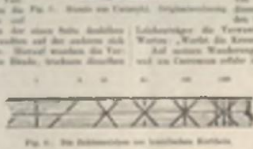
139 Julius Dutkiewicz
 »Huzule (Galizien), Huzulin (Galizien)«, Ost-
 galizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

140* Julius Dutkiewicz »Hucul z Uscieryk/Huzule aus Uscieryki«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre



8. Im Buche von Friedrich Kautz: Von den Huculen und Uscieryken der Ukraine...
...wider, welche unvollständigen Wissen besitzen. Diese...
...die Hilfe der Handwerker...
...die Hilfe der Handwerker...
...die Hilfe der Handwerker...

Im Buche von Friedrich Kautz: Von den Huculen und Uscieryken der Ukraine...
...die Hilfe der Handwerker...
...die Hilfe der Handwerker...
...die Hilfe der Handwerker...
...die Hilfe der Handwerker...



141 Julius Dutkiewicz »Huzule aus Uscieryki, Originalzeichnung«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Postkarten

Ab Mitte der 1890er-Jahre eroberten fotografische beziehungsweise nach Fotografien gedruckte Postkarten den Markt. In der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde befinden sich insgesamt an die 16.000 Postkarten. Davon sind mehrere Tausend Stück im engeren Sinne als »Volkstypen«-Darstellungen zu bezeichnen. Sie beschränken sich allerdings nicht nur auf die Habsburgermonarchie, sondern umfassen den gesamten europäischen Raum und Nordafrika. Die Bildkapitel »Bücher«, »Postkarten« und »Sammelbilder« gehen über den geografischen Rahmen der Habsburgermonarchie hinaus, um zu betonen, dass das typisierende Bildermachen ein weltweites Phänomen war (und leider noch immer ist). Die Postkartenproduktion ist sehr schwierig bis unmöglich in Zahlen zu fassen, allenfalls lässt sich von einem äußerst populären Kommunikationsmittel sprechen. Besieht man sich einzelne

Beispiele der Korrespondenzen, begreift man, dass »Volkstypen« nicht bloß ein beliebtes Motiv waren, sondern auch ein Statement, dass man nämlich an die Existenz von »Typen« glaubte. Die Postkarten wurden nicht nur zur Kommunikation eingesetzt, sondern auch gesammelt. Bemerkenswert ist an den Postkarten im Museum, dass es sich nicht allein um nicht verschickte Postkarten, sondern auch um sogenannte »gelaufene« (also versendete) handelt – gesammelt wurden beide Varianten. Sie kamen als Schenkungen aus dem reichhaltigen Netzwerk der mit dem Museum verbundenen volkskundlich Interessierten. Auch diese Spielart der Produktion und Zirkulation von »Volkstypen«-Fotografien führt sowohl durch ihren Einsatz als Kommunikationsmedium als auch durch ihr privates wie wissenschaftliches Sammeln vor Augen, wie breit das typisierende Bildermachen verankert war.



Bilder überall

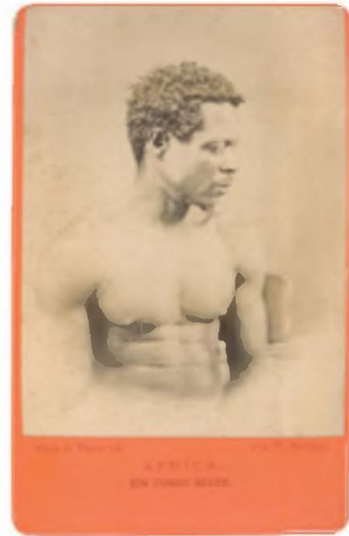
Sammelbilder

Ebenso wie die Bildkapitel »Bücher« und »Postkarten« zeigt dieses hier nicht nur »Volkstypen«-Fotografien aus der Habsburgermonarchie. Es beinhaltet unter anderem Cartes de visite (ca. 9 × 5,5 cm) – eines der beliebtesten standardisierten Fotoformate im 19. Jahrhundert – von Wilhelm Burger. Von diesem überragenden Reisefotografen der Habsburgermonarchie präsentieren wir seine Bilder, die er gelegentlich der k. k. Ostasiatischen Expedition von 1868 bis 1870 aufnahm. Diese Weltumsegelung mit zwei Schiffen führte über folgende Route: Triest–Messina–Algier–Gibraltar–Tanger–Teneriffa–Kapstadt–Jaya–Singapur–Paknam–Bangkok–Saigon–Hongkong–Peking–Shanghai–Nagasaki–Yokohama. Ferner zeigen wir hier aus dem Bestand des Hauses unterschiedliche Cartes de visite, die lokale oder koloniale Ateliers zum Teil in, aber auch außerhalb Europas produzierten. Sie bezeugen die weitverbreitete fotografische

Sammlerkultur– für diese Cartes de visite gab es Sammelalben, in denen man sich sein persönliches Potpourri an Lieblings-»Typen« zusammenstellen konnte. Hier treffen Sammelinteresse und Sehnsucht nach der Exotik des Fremden aufeinander. Die Bilder wurden nicht nur an den Orten ihrer Herstellung gesammelt, sondern weit darüber hinaus. »Typen«-Darstellungen eines Schweizer Ateliers tauchen hier ebenso auf wie Aufnahmen aus einem französischen Atelier in Kairo, das die dort ansässige Bevölkerung ablichtete. In welchem Umfang diese Bildproduktion stattfand, lässt sich aufgrund der schwierigen Quellenlage nicht quantifizieren. Hier sei nur eine aus der Habsburgermonarchie bekannte Zahl als Andeutung genannt: 1867 produzierte der Wiener Fabrikant und Fotohändler Karl Krziwanek innerhalb eines halben Jahres 1,5 Millionen Untersatzkartons für Visitenkartenfotografien.



143-147 Diverse Fotografen/Verleger
Diverse »Typen«-Bilder, Nordafrika,
Asien, Europa zwischen 1880 und
1910



148-155 Wilhelm Burger
Diverse Fotografien, Ostasiatische Expedition 1868-1870





156-159 Diverse Fotografen/Verleger
Diverse »Typen«-Fotografien, Nord-
afrika, Asien, Europa zwischen 1880
und 1910



Verzeichnis der Bilder

Zu den Bildlegenden ist Folgendes anzumerken: Der Name ist der Fotograf, so nicht anders gekennzeichnet. Sofern die Titel der einzelnen Fotografien in Anführungszeichen stehen, sind das Bezeichnungen, die sich entweder auf den Bildern selbst oder den Archivkartons befinden. Maße sind, so nicht anders gekennzeichnet, die Fotomaße. Der angegebene Ort ist der Ort der fotografischen Aufnahme. Wenn der im Titel genannte Ort nicht zweifelsfrei festgestellt werden konnte, wurde die nächstgrößere gegenwärtige geografisch-politische Verwaltungseinheit genommen. Namen werden in der jeweiligen aktuellen landesspezifischen Schreibung wiedergegeben, die deutsche Schreibung erfolgte nur bei weitläufig bekannten Orten. Das Datum ist das Jahr der Aufnahme. Ein Teil der hier gezeigten Bilder befindet sich auf Archivkartons (siehe dazu das Bildkapitel »Publikationsformen (2)«). Bei einigen Abbildungen wurde dieser exemplarisch belassen, ansonsten aber nicht mit abgebildet. Die Anzahl von rund 640 Bildern in der Ausstellung musste für den Katalog reduziert werden.

1 Julius Dutkiewicz

»*Polnischer Jude im Kaftan zum Markte reitend*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Autotypie, 9,6 × 7 cm

Aus: Georg Buschan (Hg.), *Illustrierte Völkerkunde. Band 2, Zweiter Teil: Europa und seine Randgebiete*, Stuttgart: Strecker und Schröder, 1926

2 Julius Dutkiewicz

Ohne Titel, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Albumin, 9,8 × 13,6 cm, retuschiert
Laut Inventarbuch der Fotosammlung des Österreichischen Museums für

Volkskunde: »37 Stück Volkstypen aus dem Bezirke Kolomea«. Druckvorlage für Kat.-Nr. 1.

3 Julius Dutkiewicz

Ohne Titel, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Albumin, 9,6 × 13,7 cm

Laut Inventarbuch der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde: »Aufnahmen v[on]. Huzulen und Nachbartypen (Juden, Zigeuner usf.) Widmung von S. W. Kopper, Wien I«

4 Julius Dutkiewicz

»*Jude aus Zabie*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Albumin, 9,6 × 13,7 cm

5 Julius Dutkiewicz

»*Reisender berittener Jude mit huzulischen Führern*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Autotypie, 8,5 × 12 cm

Aus: Sigmund Schneider/Benno Imen-dörffer (Hg.), *Mein Österreich, mein Heimatland. Illustrierte Volks- und Vaterlandskunde des österreichischen Kaiserstaates. Band 2*, Wien: Verlag für vaterländische Literatur, 1914

6 Julius Dutkiewicz

»*Ruthenisch, Ostgalizien*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) um 1900

Mehrfarbiger Lichtdruck, 7,4 × 11 cm (Postkarte)

Stammt aus Kat.-Nr. 117

7 Josef Szombathy

»*Czernowitz, Ruthenische Braut aus Rozna*«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) 1894

Kollodium, 8,8 × 11,5 cm

8 Michael Haberlandt

Zum Beginn!, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 1. Jg. (1895), H. 1, S. 1–3

9 Josef Löwy/R. Lechner (Verleger)

Rückseite mit Serienverzeichnis, Wien 1881–1890

21,5 × 13 cm (Karton)

Aus: *Oesterreichisch-ungarische National-Trachten. Unter der Leitung des Malers Herrn Franz Gaul nach der Natur photographirt von J. Löwy* (72-teilige Sammelbildserie)

10 Franz Nunwarz

»*Brautpaar aus Ob[er]. Öst[erreich].*«, Linz-Urfahr 1893

Albumin, 9,5 × 6 cm

11 Josef Szombathy

»*Radautz, Rumänin*«, Rădăuți (heute: Rumänien) 1894

Albumin, 8,8 × 11,7 cm

12 R. Lechner (Wilhelm Müller)

Kaiser-Huldigungsfestzug Wien 1908, 2. Nationalitäten, Wien: R. Lechner (Wilhelm Müller), 1908 (35-teiliges Album) Silbergelatine, je ca. 14,4 × 20,2 cm

13–16 Josef Löwy/ R. Lechner (Verleger)

Oesterreichisch-ungarische National-Trachten. Unter der Leitung des Malers Herrn Franz Gaul nach der Natur photographirt von J[osef]. Löwy, Wien: R. Lechner, 1881–1890 (24-teiliges Mappenwerk)

Lichtdruck, handkoloriert, je ca. 19,3 × 12,5 cm

13 Mappeneinband

14 Titelblatt

15 Inhaltsverzeichnis

16 »Kärnten (Gailthal)«

19,2 × 12,5 cm

17 Unbekannter Hersteller

Steckalbum

Bedruckter Karton, Metall, Leder, 26,7 × 20 cm (Seite)

18 Franz Unterberger (Verleger)

»*Saltner aus Meran, Tirol*«, Innsbruck zwischen 1870 und 1895

Albumin, handkoloriert, 13,8 × 9,5 cm

19 Friedrich Bopp

»*Senner Tirol*«, Innsbruck vor 1884
Albumin, handkoloriert, 13,7 × 9,5 cm

20 Giuseppe Wulz

»*Mandriere mit hoher Pelzmütze, Istrien*«, Triest 1860er-Jahre
Autotypie, 10,8 × 4,9 cm

Aus: Georg Buschan (Hg.), *Illustrierte Völkerkunde. Band 2, Zweiter Teil: Europa und seine Randgebiete*, Stuttgart: Strecker und Schröder, 1926

21 Diapositivverzeichnis 1, 1–1090,
Wien 1894–1927

Inventarbuch des Österreichischen Museums für Volkskunde

22 Giuseppe Wulz

»*Mandriere mit Pelzmütze, Istrien*«, Triest 1860er-Jahre (spätere Reproduktion)
Glasdiapositiv, 8,2 × 8,3 cm

23 Giuseppe Wulz

»*Mandriere mit Pelzmütze, Istrien*«, Triest 1860er-Jahre
Albumin, 14,6 × 10,1 cm

24 Julius Dutkiewicz

»*Junges Ehepaar aus Berhometh am Pruth*«, »*Geiger*«, »*Cymbalmusikant*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Autotypie, 8 × 5,2 cm, 9 × 4,5 cm, 8 × 5,5 cm
Aus: Raimund Friedrich Kaindl, Die Hochzeitsfeier bei den Ruthenen in Berhometh am Pruth (Bukowina), in: *Globus*, 85. Jg. (1914), H. 18, S. 284 f.

25 Julius Dutkiewicz

»*Junges Ehepaar aus Berhometh am Pruth*«, Berehomet (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Albumin, 9 × 6 cm, retuschiert

Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl. Sie diente als Vorlage für die Abbildung 5 des Artikels: Raimund Friedrich Kaindl, Die Hochzeitsfeier bei den Ruthenen in Berhometh am Pruth (Bukowina), in: *Globus*, 85. Jg. (1914), H. 18, S. 284

26 Julius Dutkiewicz

»*Geiger*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Albumin, 9 × 6,1 cm, retuschiert
Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl. Sie diente als Vorlage für die Abbildung 6

des Artikels: Raimund Friedrich Kaindl, Die Hochzeitsfeier bei den Ruthenen in Berhometh am Pruth (Bukowina), in: *Globus*, 85. Jg. (1914), H. 18, S. 285

27 Julius Dutkiewicz

»*Spielleute aus Markowa (B[ezirk]: Horodenka)*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Albumin, 13,5 × 10 cm, retuschiert
Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl. Sie diente als Vorlage für die Abbildung 7 des Artikels: Raimund Friedrich Kaindl, Die Hochzeitsfeier bei den Ruthenen in Berhometh am Pruth (Bukowina), in: *Globus*, 85. Jg. (1914), H. 18, S. 285

28 C. A. Czichna (Verleger)

»*Wipphaler*«, Innsbruck zwischen 1879 und 1890
Albumin, handkoloriert, 8,4 × 6,2 cm
Aus: *Ohne Titel* (unnummerierte Sammelbildserie)

29 C. A. Czichna (Verleger)

»*Tirol, Wipphaler*«, Innsbruck 1870er-Jahre
Albumin, handkoloriert, 12,8 × 9,2 cm
Aus: *Ohne Titel* (unnummerierte Sammelbildserie)

30 Eisenschiml & Wachtl (Lithografen)
Rückseite eines Untersatzkartons von Alois Gnädinger, Bludenz, Wien 1896
Lithografie, 11 × 7 cm (Karton)

31 Alois Gnädinger

»*Schruns im August 1896*«, Schruns 1896
Kollodium, 9,2 × 6,2 cm

32 Anton Gratl/Franz Unterberger (Verleger)

»*Deferegggen, Tirol*«, Innsbruck zwischen 1870 und 1895
Albumin, handkoloriert, 14,1 × 9,8 cm
Aus: *Ohne Titel* (Nr. 409 einer mindestens 409-teiligen (?) Sammelbildserie)

33 Anton Gratl

Ohne Titel, Innsbruck zwischen 1870 und 1895
Albumin, 14,1 × 9,8 cm

34 Eduard Scherner

Ohne Titel, Innsbruck zwischen 1885 und 1895
Albumin, 9,4 × 5,8 cm

35 Anton Gratl

»*Defferegggen [!]*«, Innsbruck zwischen 1870 und 1895
Albumin, handkoloriert, 9,2 × 5,8 cm

36 Anton Gratl

»*Defferegggen [!]*«, Innsbruck zwischen 1870 und 1895
Albumin, handkoloriert, 9,1 × 5,8 cm

37 C. A. Czichna (Verleger)

»*Tiroler Trachtenbild, Deferegggen*«, Innsbruck zwischen 1879 und 1890
Albumin, handkoloriert, 13,7 × 9,6 cm

38 Stengel & Co. (Verleger)

»*Tiroler Trachten, Deffereggenthal [!]*«, Tirol zwischen 1897 und 1904
Lichtdruck, handkoloriert, 11 × 8,9 cm (Postkarte)

39 Julius Dutkiewicz

»*Huzulin aus Berczow*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Kollodium, 16 × 10,9 cm

40 Julius Dutkiewicz

»*Huzulische Bäuerin aus Rosmacz*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Kollodium, 15 × 10,5 cm

41 Julius Dutkiewicz

»*Huzulinnen aus Berczow*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Kollodium, 15,2 × 10,6 cm

42 Julius Dutkiewicz

»*Huzulin aus Uscierkyki*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Kollodium, 14,2 × 10,6 cm

43 Julius Dutkiewicz

»*Huzulin aus Rosmacz*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Kollodium, 14,5 × 10,7 cm

44 Josef Krieger

»*Ruthene, Markowa bei Stanislaus*«, Markowa (heute: Polen) um 1875
Kollodium, handkoloriert, 9 × 5,7 cm

45 Josef Krieger

»*Ruthene, Markowa bei Stanislaus*«, Markowa (heute: Polen) um 1875
Kollodium, handkoloriert, 9 × 5,9 cm

46 Josef Krieger

»*Ruthene aus Markowa bei Stanislaus*«, Markowa (heute: Polen) um 1875
Kollodium, handkoloriert, 13,3 × 9,5 cm

47 Josef Krieger

»Ruthene aus Markowa bei Stanislaus«, Markowa (heute: Polen) um 1875
Kollodium, handkoloriert, 13,2 × 9,6 cm

48 Josef Szombathy

»Radautz, Wochenmarkt. Ruthenin[n]en vom Gebirge«, Rădăuți (heute: Rumänien) 1894
Kollodium, 8,3 × 11,8 cm

49 Josef Szombathy

»Radautz, Wochenmarkt. Huzulenweiber«, Rădăuți (heute: Rumänien) 1894
Albumin, 8,4 × 10,7 cm

50 Josef Szombathy

»Radautz. Magyaren aus Hadikfalva«, Rădăuți (heute: Rumänien) 1894
Albumin, 7,6 × 11,7 cm

51 Volodymyr Šuchevyč

»Burschen in Fest- & Alltagskleidung aus Tyszkowcze«, Tyskowa (heute: Polen) vor 1899
Albumin, je 15,6 × 11,1 cm

52 Volodymyr Šuchevyč

»Junges Eheweib am Tage nach der Hochzeit, Jaworów«, Jaworów (heute: Ukraine) vor 1899
Albumin, 14 × 11 cm

53 Volodymyr Šuchevyč

»Verheiratete Huzulinnen alltägl. & Sonntagskopfputz«, Ostgalizien (heute: Ukraine) vor 1899
Albumin, 14,7 × 11 cm

54 Volodymyr Šuchevyč

»Verheiratete Huzulinnen alltägl. & Sonntagskopfputz«, Ostgalizien (heute: Ukraine) vor 1899
Albumin, 14,9 × 11 cm

55 Friedrich Bopp

»Tanzender Tiroler«, Innsbruck vor 1884
Albumin, 13,2 × 9,6 cm

56 Havlíček

»Sommertracht und Wintertracht von Welka, Mähren«, Kroměříž/Kremsier (heute: Tschechien) um 1890
Albumin, 21,3 × 13,1 cm

57 Michael Moser

»Auf der Alm (Stmk. [Steiermark])«, Aussee um 1880
Albumin, 13,2 × 9,9 cm

58 N. Baker

»Kroatisches Brautpaar aus der Umgebung von Lundenburg«, Břeclav/Lundenburg (heute: Tschechien) 1890er-Jahre
Albumin, 10,3 × 6,4 cm

59 Anton Schädler

Katholische Bosniakin, Sarajewo zwischen 1881 und 1890
Albumin, 21,3 × 13,3 cm

60 Atelier Helios

»Trachtenbild aus Biala«, Bielsko-Biala (heute: Polen) um 1890
Albumin, 15 × 10,3 cm

61–69 Josef Löwy/R. Lechner (Verleger) Oesterreichisch-ungarische National-Trachten. Unter der Leitung des Malers Herrn Franz Gaul nach der Natur photographirt von J. Löwy, Wien 1881–1890 (72-teilige Sammelbildserie)
Lichtdruck, teils handkoloriert, je ca. 17,5 × 12 cm

61 »Steiermark, Aussee«

62 »Tirol, Zillerthal«

63 »Salzburg, Umgebung v[on]. Salzburg«

64 »Ober-Österreich, Lambach«

65 »Kärnten, Gailthal«

66 »Schlesien, Hennersdorf«

67 »Steiermark, Aussee«

68 Rückseite mit Serienverzeichnis 21,5 × 13 cm (Karton)

69 »Mähren, Lundenburg«

70–71 Josef Löwy

Kaiser-Huldigungsfestzug. Wien 1908. Nationalitäten-Gruppen, Wien: Würthle & Sohn, 1908 (19-teiliges Mappenwerk)
Silbergelatine, je ca. 13,5 × 18,5 cm

70 Einbanddecke

71 »Mähren, Goldene Hochzeit im Kuhländchen«

72 R. Lechner (Wilhelm Müller)

Der Kaiser-Huldigungs-Festzug, Wien 12. Juni 1908, Wien: R. Lechner (Wilhelm Müller), 1908

73 Unbekannter Amateurfotograf

»Jubiläums-festzug 1908. Triumphpforte, Sängerehuldigung, Rudolph v[on]. Habsburg, Belagerung«, Wien 1908
Kollodium, je 8,8 × 13,9 cm

74 Josef Löwy

»Nationalitäten Gruppe, Nikolsburg u[nd]. Znaim«, Wien 1908
Silbergelatine, 13,5 × 17,5 cm

75 František Krátky

»Pohled na kovárnu a čičmanské gazdovství [Blick auf den Bauernhof und die Schmiede von Čičmany]«, Prag 1895
Autotypie, 16 × 25,8 cm
Aus: Národopisná Výstava československá [Tschechoslawische ethnografische Ausstellung], Prag: Otty, 1895

76 Julius Dutkiewicz

»Huzulin aus Jawornik beim Spinnen«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre
Albumin, 13,6 × 10 cm

77 Julius Dutkiewicz

»Ein Mädchen mit Haarschmuck aus Jawornik«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre
Autotypie, 13,4 × 9,8 cm

Aus: Raimund Friedrich Kaindl, *Die Huzulen. Ihr Leben, ihre Sitten und ihre Volksüberlieferung*, Wien: Hölder, 1894

78 Julius Dutkiewicz

»Mädchen aus Jawornik (am schwarzen Czeremosz) mit einem Spinnrocken«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre
Autotypie, 13,4 × 9,8 cm

Aus: Raimund Friedrich Kaindl, *Haus und Hof bei den Huzulen. Ein Beitrag zur Hausforschung in Oesterreich*, in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 26. Jg. (1896), S. 147–185

79 Julius Dutkiewicz

»Ein huzulisches Mädchen«, Westgalizien (heute: Polen) 1880er-Jahre
Autotypie, 13,4 × 9,7 cm

Aus: Raimund Friedrich Kaindl, *Kurze Landeskunde der Bukowina zur Selbstbelehrung, für Schulen und Reisende*, Czernowitz: Pardini, 1895

80 Volodymyr Šuchevyč

»Hutsul z Yavorova v zavsydnyim lyitnyim ubranyu [Huzule aus Jaworiw in Sommeralltagstracht]«, Jaworiw (heute: Ukraine) vor 1899
Autotypie, 9,7 × 5 cm

Aus: Volodymyr Šuchevyč, Huculščyna [Die Huzulen], in: *Matériaux pour l'Ethnologie ukraïno-ruthène*, 2. Jg. (1899), S. 1–144

81 Volodymyr Šuchevyč

»Huzule in Alltagskleidung (Sommer), Jaworów«, Jaworiw (heute: Ukraine) vor 1899

Albumin, 15,2 × 10,3 cm

82 Volodymyr Šuchevyč

»Huzule (Sommertracht)«, Jaworiw (heute: Ukraine) vor 1899

Autotypie, 9,7 × 5 cm

Aus: Ivan Franko, Besprechung von: Prof. Volodymyr Šuchevyč, Huculščyna, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 8. Jg. (1902), H. 5, S. 199–214

83 Unbekannter Fotograf

»Zillertaler, Tirol«, Wien 1908

Kollodium, 22 × 16 cm

84 Alois Hübner

»Zur Erinnerung an die alten Bauerntrachten des Braunauer Ländchens«, Broumov (heute: Tschechien) 1896

Albumin, 25 × 30 cm

85 Alois Hübner

»Aeltere Tracht (etwa bis 1845): Lediges Paar«, Broumov (heute: Tschechien) 1896

Albumin, 14,3 × 9,8 cm

Aus: *Die Bauerntrachten des Braunauer Ländchens* (Nr. 2 der 8-teiligen Sammelbildserie)

86 Alois Hübner

»Aeltere Tracht (bis etwa 1845): Brautpaar«, Broumov (heute: Tschechien) 1896

Albumin, 14,3 × 9,8 cm

Aus: *Die Bauerntrachten des Braunauer Ländchens* (Nr. 3 der 8-teiligen Sammelbildserie)

87 Alois Hübner

Rückseite: »Jüngere Tracht (etwa v[on] 1845–70): Brautpaar«, Broumov (heute: Tschechien) 1896

16,6 × 10,6 cm (Karton)

Aus: *Die Bauerntrachten des Braunauer Ländchens* (Nr. 7 der 8-teiligen Sammelbildserie)

88 Unbekannter Fotograf

»Bosnien und die Hercegovina, Ausstellung des Landesmuseum in Sarajevo«, Wien 1891

Albumin, 20,1 × 26,5 cm

Die Fotografie wurde vermutlich in der Kostümausstellung im damaligen k. k.

Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien (heute: Museum für angewandte Kunst) aufgenommen.

89 Carl Jagerspacher

»Rosina Grill, geb[orene]. Laimböck, eh[el]m[alige]. Postmeisterin von Obertraun«, Gmunden 1891

Kollodium, 14,5 × 10,3 cm

90 F. & A. Diringner (Verleger)

Titelblatt, München zwischen 1900 und 1918

Autotypie, 11 × 25 cm (Seite)

Aus: F. & A. Diringner, *Gebirgs- und Volks-trachten-Album (Illustrierter Preiskou- rant)*, München: Selbstverlag, zwischen 1900 und 1918

Bei diesem Album handelt es sich um einen Kostümverleihkatalog.

91 Josef Löwy und andere

Diverse Trachten, München zwischen 1900 und 1918

Autotypie, 11 × 25 cm (Seite)

Aus: F. & A. Diringner, *Gebirgs- und Volks-trachten-Album (Illustrierter Preiskou- rant)*, München: Selbstverlag, zwischen 1900 und 1918

Bei diesem Album handelt es sich um einen Kostümverleihkatalog.

92 Franz Pinter

»Bürgerfrau, Bäuerin aus älterer und späterer Zeit, Spielhochzeit (Kaiserhuldigung 1908 Wien, wiederholt 1909 in Taufkirchen)«, Taufkirchen (Oberösterreich) 1909

Albumin, 16,2 × 10,2 cm

93 Stjepan Tomlinovič

»Türkin, Bosnien«, Cernik (heute: Kroatien) zwischen 1870 und 1890

Albumin, 10,7 × 6,6 cm

94 Anton Rickert

»Türken, Sarajevo«, Sarajevo zwischen 1879 und 1905

Albumin, 10,5 × 6,4 cm

95 Anton Zimolo

»Türkin, Bosnien«, Bosnien um 1890

Albumin, 10,9 × 6,9 cm

96 Stjepan Tomlinovič

»Zigeunerin, Bosnien«, Cernik (heute: Kroatien) zwischen 1870 und 1890

Albumin, 10,7 × 6,6 cm

97 Cesar Vlajo

»Katholikin, Mostar«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) zwischen 1900 und 1905

Albumin, 10,9 × 6,7 cm

98 Stjepan Tomlinovič

»Zigeunerin, Bosnien«, Cernik (heute: Kroatien) zwischen 1870 und 1890

Albumin, 10,7 × 6,7 cm

99 Stjepan Tomlinovič

»Türkin, Bosnien«, Cernik (heute: Kroatien) zwischen 1870 und 1890

Albumin, 10,7 × 6,6 cm

100 Anton Schädler

»Türkin, Bosnien«, Sarajewo um 1890

Albumin, 10,8 × 6,8 cm

101 Anton Schädler

»Katholikin, Bosnien«, Sarajewo um 1890

Albumin, 10,8 × 6,8 cm

102 Unbekannter Fotograf

»Katholikin [!], Mostar, Bosnien«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) vor 1906

Albumin, 10,7 × 6,8 cm

103 Anton Rickert

»Türkin, Sarajevo«, Sarajewo zwischen 1879 und 1905

Albumin, 10,5 × 6,5 cm

104 Anton Rickert

»Montenegrinerin, Sarajevo«, Sarajewo zwischen 1879 und 1905

Albumin, 10,7 × 6,4 cm

105 Unbekannter Fotograf

»Katholikinnen aus Mostar«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) vor 1906

Albumin, 10,8 × 6,8 cm

106 Unbekannter Fotograf

»Zigeunerin, Mostar«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) vor 1906

Albumin, 10,4 × 7 cm

107 A. Augschiller, Friedrich Bopp,

L. Bresslmair, C. A. Czichna (Verleger),

Anton Gratl, V. A. Heck (Verleger),

Sebastian August Knoll, Fridolin Plant

(Verleger), **Eduard Scherner, Stenzl,**

Franz Unterberger, August Wilcke

Diverse Trachten-Sammelbilder, Tirol

bzw. Wien zwischen 1860er-Jahren

und 1895

Albumin, teils handkoloriert,

je ca. 9,2 × 5,4 cm bzw. je ca. 14,5 × 10 cm

108–109 C. A. Czichna (Verleger)

Unnummerierte Sammelbildserie »Tiroler Trachtenbild«, Innsbruck zwischen 1879 und 1890

Albumin, handkoloriert, je ca. 14,5 × 10 cm

108 »St. Lorenzen, Pusterthal«

109 »Ampezzo«

110 Unbekannter Fotograf

»Bild aus dem Pustertale«, Tirol, Pusterthal vor 1906

Silbergelatine, 8,3 × 11,3 cm

111 Karl Hintner

»Salzburger Bauernhochzeit, Brautleute im Wagen«, Salzburg 1906

Kollodium, 13,6 × 9,9 cm

112 Cesar Vajo

»Türkin und Serbin auf der Römerbrücke«, Mostar (heute: Bosnien und Herzegowina) zwischen 1900 und 1905

Kollodium, 8,3 × 5,5 cm

113 Arthur Haberlandt

»Malsorenfrau«, Lezha (Albanien) 1916

Silbergelatine, 9,9 × 8,1 cm

114 Michael Haberlandt

Die Photographie im Dienste der Volkskunde, in: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 2. Jg. (1896), H. 5/6, S. 183–186

115 Josef Szombathy

»Bukowina. Kissileu (Animalisches Brennmaterial)«, Gegend um Sastawna (heute: Rumänien) 1894

Kollodium, 7,5 × 11,8 cm

116 *Katalog 1. Photographien Nr. 1–2243, Klischeeabdrücke Nr. 1–1503*, Wien 1894–1912

Inventarbuch des Österreichischen Museums für Volkskunde

117 Diverse Fotografen/Verleger

Privates Konvolut von auf Karton kassierten Bildern, zwischen 1895 und 1950er-Jahren

Diverse Techniken und Formate, 19 Mappen

118 Unbekannter Fotograf

»Landecker Bauer«, Landeck 1930er-Jahre

Autotypie, 17,7 × 16,2 cm

Stammt aus Kat-Nr. 117.

119 E. von Schiller

»Ruthenisches Bauernmädchen, Ruska dziewczynna«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

Lichtdruck, 11 × 7,8 cm (Postkarte)

120 E. von Schiller

»Huzule Huzut«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

Lichtdruck, 11 × 7,6 cm (Postkarte)

121 E. von Schiller

»Ruthenin, Ruska dziewczynna«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

Lichtdruck, 10,7 × 7,6 cm (Postkarte)

In der letzten Zeile findet sich der handschriftliche Zusatz: »Hier etwas für Deine Typensammlung«

122 Josef Horowitz (Verleger)

»Ruthenischer Nationaltanz«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) um 1899

Lichtdruck, 6,6 × 11,5 cm (Postkarte)

123 Leon König (Verleger)

»Lippowaner Mönche«, Tscherniwzi/Czernowitz (heute: Ukraine) um 1900

Autotypie, 6,5 × 12,1 cm (Postkarte)

124 Ferdinand Mangsch (?)

»Eine lebensgrosse Figur, darstellend eine junge Frau aus Banffy Hunyad (Magyartypus), erzeugt für das ungarische Nationalmuseum in Budapest von Ferdinand Mangsch, Spezialist in Budapest. Der Kopf ist nach anthropolog[ischen]. Massen v[on].

Dr. Willibald Seemayer modelliert«, Budapest um 1905

Kollodium, 17,2 × 8,1 cm

125 Julius Dutkiewicz

»Ruthenischer Bursch«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Albumin, retuschiert, 13,5 × 10 cm

Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl.

126 Wilhelm Krump

»Miniaturfotografien von 55 Aufnahmen der Bevölkerung aus den Sokac-Ortschaften des Komitats Bacs-Bodrog in Ungarn. Coll[ection]. Prof. Wilhelm Krump«, Bács-Bodrog (heute: Grenzregion zwischen Ungarn und Serbien) vor 1918

Silbergelatine, 9,7 × 7,8 cm, 9,7 × 8,1 cm, 11,2 × 6,5 cm, 7,8 × 9,5 cm

127 Julius Dutkiewicz

Rückseite: »Bäuerinnen in Sonntagstracht aus Markowa, Bez[irk]. Horodenka«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre

Lithografie, 16 × 11,2 cm (Karton)

Als Besitzvermerke finden sich auf dieser Karte folgende Stempel: »K. K. Naturhistor[isches]. Hof-Museum, Anthropolog[isch].-Ethnograph[ische]. Abtheilung« und »Museum für Volkskunde Wien, Bibliothek«.

128 Julius Dutkiewicz

Rückseite: »Jablonica und Hryniowce Bucowina und Dolhopol (B[ezirk]. Wiznitz)«, Bezirk Wiznitz (heute: Westukraine) 1880er-Jahre

Lithografie, 15,9 × 10,9 cm (Karton)

Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl. Neben dem Bildtitel findet sich auch die handschriftliche Anmerkung: »Am Exemplar des k. k. natur-hist[orischen]. Museums steht Hryniowce (so auch in Huzulen). [... unleserlich] hält das Weib für eine ~~Delepeten~~ Jablonizer«.

129 Julius Dutkiewicz

Rückseite: »Romänischen [... unleserlich] Dona Watra (B[ezirk]. Kimpolung Bucowina)«, Vatra Dornei (heute: Rumänien) 1880er-Jahre

Lithografie, 15,9 × 10,9 cm (Karton)

Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl. Neben dem durchgestrichenen Bildtitel findet sich die handschriftliche Anmerkung: »aus der Moldau«.

130 Unbekannter Fotograf

»Catolica do Shkodra, Skutari [Katholikin aus Shkodra]«, Shkodra (heute: Albanien) 1880er-Jahre

Albumin, 14,6 × 9,8 cm

Auf dem Bild befinden sich handschriftliche Beschreibungen der Kleidung.

131 Unbekannte(r) Fotograf(en)

»Lappen (Norwegen)«, Norwegen 1870er-Jahre

Albumin, handkoloriert, je 9 × 5,8 cm

132 Arthur Haberlandt

»Mohammedaner (>Türke<) aus Podgorica ...«, Podgorica (Montenegro) 1916
Autotypie, je 6,2 × 4,8 cm
Aus: Arthur Haberlandt/Viktor Lebzelter, Zur physischen Anthropologie der Albanesen, in: Sonderabdruck aus dem *Archiv für Anthropologie*, 17. Jg. (1919), S. 123–154

133 »Mahmud Fasljkics, Türke, Podgorica« [*anthropologisches Messblatt*], 1916

Papier, 26 × 20,2 cm

134 Marie Huber

»Salzburger Alpen. Dinarisch-ostisch?«, Bad Fusch um 1915
Autotypie, 5,5 × 4,2 cm
Aus: Hans Günther, *Rassenkunde des deutschen Volkes*, München: Lehmanns, 1922, S. 104

135 Marie Huber

Ohne Titel, Bad Fusch um 1915
Kollodium, je 12 × 9 cm
Laut Inventarbuch der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde: »Einhundertsiebzig anthropologische Aufnahmen d[er]. Bevölkerung in d[er]. Fuscher Umgebung«, die Fotografien sind meist zu zweit – en face und im Profil – auf einem Archivkarton montiert.

136 Unbekannter Fotograf

»Meraner Saltner«, Meran um 1900
Autotypie, 15,5 × 8,5 cm
Aus: Sigmund Schneider/Benno Imendörffer (Hg.), *Mein Österreich, mein Heimatland. Illustrierte Volks- und Vaterlandskunde des österreichischen Kaiserstaates. Band 1*, Wien: Verlag für vaterländische Literatur, 1914

137 Unbekannter Fotograf

»Bulgarisches Mädchen im eigenartigen Haarschmuck, der oft aus dreißig und mehr Zöpfen besteht, die mit Gold- und Silbermünzen geschlossen werden«, Bulgarien 1910er-Jahre
Autotypie, 9,7 × 5,5 cm
Aus: Georg Buschan, *Die Bulgaren*, Stuttgart: Strecker und Schröder, 1917

138 Unbekannter Fotograf

»Hereudabeg«, heute Bosnien und Herzegowina um 1900
Autotypie, 7,6 × 5 cm
Aus: C. A. Neufeld/Julius Pojman, *Illustrierter Führer durch Bosnien und die Hercegovina*, Wien–Leipzig: Hartleben, 1907

139 Julius Dutkiewicz

»Huzule (Galizien), Huzulin (Galizien)«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Autotypie, 10,8 × 7,8 cm, 10,2 × 7,8 cm
Aus: Michael Haberlandt, *Völkerkunde*, Leipzig: Göschen, 1906

140 Julius Dutkiewicz

»Hucz z Uscieryk/Huzule aus Uscieryki«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Albumin, 13,6 × 10 cm
Die Fotografie stammt aus dem Nachlass von Raimund Friedrich Kaindl.

141 Julius Dutkiewicz

»Huzule aus Uscieryki, Originalzeichnung«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre
Strichätzung, 11,5 × 7 cm
Aus: Raimund Friedrich Kaindl, Neue Beiträge zur Ethnologie und Volkskunde der Huzulen, in: *Globus*, 64. Jg. (1896), H. 5/6, S. 1–10

142 Diverse Fotografen/Verleger

Diverse »Typen«-Postkarten, Nordafrika und Europa zwischen 1897 und 1918
Diverse Techniken und Formate

143–147 Diverse Fotografen/Verleger

Diverse »Typen«-Bilder, Nordafrika, Asien, Europa zwischen 1880 und 1910
Diverse Techniken und Formate

148–155 Wilhelm Burger

Diverse Fotografien, Ostasiatische Expedition 1868–1870
Albumin, je ca. 9,2 × 5,4 cm

156–159 Diverse Fotografen/Verleger

Diverse »Typen«-Fotografien, Nordafrika, Asien, Europa zwischen 1880 und 1910
Diverse Techniken und Formate

Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie*Ausstellung:*

Idee und Kurator: Herbert Justnik
 Kuratorische Beratung: Matthias Klos
 Fotowissenschaftliche Beratung: Michael Ponstingl
 Kuratorische Assistenz: Reinhard Blumauer
 Kommunikations-Setting: Barbara Lipp
 Recherche: Matthew Cruickshank
 Assistenz: Laura Beiglböck
 Ausstellungsgestaltung: Matthias Klos
 Ausstellungstexte: Veronika Floch, Herbert Justnik, Barbara Lipp, Alexander Martos, Rosemarie Pilz, Michael Ponstingl
 Ausstellungsaufbau: Philip Mercier und Enrique Guitart für Art Consulting & Production; Monika Maislinger
 Kommunikation und Medien: Barbara Lipp
 Grafikdesign: PEACH Kommunikationsagentur
 Facebook-Kommunikation: Rosemarie Pilz
 Vermittlungsprogramm: Dagmar Czak, Fabio Giansesi, Claudia Peschel-Wacha, Katharina Richter-Kovarik, Karin Schneider, Maria Seidl, Raffaella Sulzner, Mona Waldner, Lisa Welzel

Dank an: Matthias Beitzl, Elisabeth Egger, Astrid Hammer, Hermann Hummer, Dorothea Lehner, Helfried Machaczek, Ingeborg Milleschitz, Günther Mohl, Marie Muhar, Kathrin Pallestrang, Regina Pichler, Amadeo Schürmann, Christine Studeny, Maria Vnuk, Katharina Zwerger und das übrige Team des Österreichischen Museums für Volkskunde

Dank für kritisches Feedback und Diskussion und vielfältige Formen der Unterstützung: Michaela Haibl, Tom Holert, Martin Jonas, Eva Lerbscher, Katja Müller-Helle, Sandra Noeth, Victoria Oberhöller, Margot Schindler, David Schrittester, Friedrich Tietjen, Lisa Welzel, Christina Wessely, Monika Wulz und Gerald Zachar

Katalog:

Erscheint als Band 100 der Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde
 Herausgeber und Konzeption: Herbert Justnik
 Beratung und Lektorat: Michael Ponstingl
 Grafisches Konzept: PEACH Kommunikationsagentur
 Reprografie: Pixelstorm, Wien
 Druck: Paul Gerin, Wolkersdorf/Niederösterreich

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 für diese Ausgabe beim Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien; und Erhard Löcker GmbH, Wien
 © 2014 für die Bilder beim Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien, außer S. 4–9, 72–73, 146/147, 180/181 bei Matthias Klos, bildrecht Wien, und S. 71 Craig Dillon
 © 2014 für die Texte bei den Autorinnen und den Autoren

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Abdrucks oder der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ohne Zustimmung des Verlags ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
 ISBN 978-3-85409-748-8

Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien
 Laudongasse 15–19, A-1080 Wien
www.volkskundemuseum.at

Löcker Verlag
 Annagasse 3a/21, A-1010 Wien
www.loecker-verlag.at

Umschlag: Josef Krieger, »*Ruthene, Markowa bei Stanislaus*«, Markowa (heute: Polen) um 1875 (siehe »Verzeichnis der Bilder«, Nr. 44) Seite 2: Julius Dutkiewicz, »*Spielleute aus Markowa (B[ezirk]: Horodenka*«, Ostgalizien (heute: Ukraine) 1880er-Jahre (siehe »Verzeichnis der Bilder«, Nr. 27)

Gestellt – Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie demonstriert, wie historische Fotografien unsere Vorstellungen von der Erscheinung bestimmter Gruppen prägen. Wie kommt es, dass sich bei uns, sobald wir an bestimmte Orte denken, oft ein Bild vom Aussehen der Bevölkerung einschleicht? Gibt es die »Zillertalerin«, den »huzulischen Bauern«, die »Ausseer Sennerin«? Anhand der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde aus den letzten Jahrzehnten der Habsburgermonarchie wird der Frage nachgegangen, wie sich ein bis heute wirkmächtiges bild-räumliches Denken entwickeln konnte.