

# Ölrausch und Huzulenkult – fotografische Streitobjekte aus Galizien und der Bukowina. Eine zusammenfassende Betrachtung<sup>1</sup>

Die modernste Industrie in der ärmsten Region: Nirgends prallten die Gegensätze stärker aufeinander als an der Peripherie der Habsburgermonarchie. Während Erdölingenieure und Spekulanten Galizien und die Bukowina in die Moderne katapultierten, suchten Ethnografen<sup>2</sup> in den schwer zugänglichen östlichen Karpaty (Karpaten)<sup>3</sup> bei den dort lebenden Menschen nach den Resten einer vermeintlichen Ursprünglichkeit, nach ungebrochenen Traditionen in Kleidung oder

- 1 Die gleichnamige Ausstellung war von 18.11.2022 bis 31.3.2023 im Volkskundemuseum in Wien zu sehen.
- 2 In unserem Zusammenhang muss tatsächlich bis auf wenige Ausnahmen wie etwa Reisende, Schriftstellerinnen und Sammlerinnen von rein männlichen Akteuren ausgegangen werden. Entsprechend wird, wo es angebracht ist, auf eine genderechte Formulierung bewusst verzichtet, um die damaligen Gegebenheiten nicht verfälscht darzustellen.
- 3 Ukrainisch: Карпати; wissenschaftliche Transliteration: Karpaty; Polnisch: Karpaty. Da die Region „Galizien und Bukowina“ damals wie heute nicht nur ein mehrsprachiges Gebiet war und ist und unterschiedliche Schriften verwendet wurden und werden, ist die Entscheidung, in welcher Form Ortsnamen angegeben werden sollen, politisch zu lesen. Die heutigen Anforderungen politischer Korrektheit stimmen mit den historischen Gegebenheiten nicht überein. Da die Grundlagen dieser Divergenz ein wesentliches Thema dieser Ausstellung waren, haben wir nach einer möglichst neutralen Lösung gesucht: Bei der ersten Nennung eines Ortes geben wir die Namen auf Polnisch beziehungsweise Ukrainisch als wissenschaftliche Transliteration wieder mit der damals üblichen deutschsprachigen Bezeichnung in Klammern. Da dies ein deutschsprachiger Text ist und über eine historische Epoche spricht, wird in der Folge nur die (damals übliche) deutsche Schreibweise verwendet.

Kunsthandwerk, Bräuchen oder Hausbau. Doch das auf den ersten Blick rein wissenschaftliche Interesse an den „Huzulen“<sup>4</sup> spiegelte die wachsenden politischen Spannungen wider, die mit radikalen gesellschaftlichen Umbrüchen einhergingen. Ukrainische, polnische, rumänische und deutschsprachige Eliten versuchten, „Land und Leute“ für ihre jeweiligen Ziele zu instrumentalisieren.

Gemeinsam war diesen Akteuren, dass sie trotz konträrer Standpunkte immer wieder auf dieselben Bilder des in Kolomyia (Kolomea)<sup>5</sup> in Galizien ansässigen Fotografen Juliusz (Julius) Dutkiewicz<sup>6</sup> (1834–1908) zurückgriffen. Seine Industriefotografien dienten in Ausstellungen und Publikationen der Darstellung wirtschaftlicher Prosperität des Landes, seine weitverbreiteten „Typen“-Fotografien wiederum festigten die Vorstellung von den „Huzulen“ als einer Bevölkerungsgruppe, die anderswo in Europa längst abgelegte Sitten bewahrt hätte.

### Struktur der Ausstellung

In der Ausstellung im Volkskundemuseum Wien wurde mithilfe von Fotografien von Dutkiewicz – und einiger weniger anderer – versucht, einen (neuen) Blick auf die komplexe historische Situation zu werfen. Die Protagonist\*innen, neben den in den Fokus gesetzten Fotografen und Forschern etwa auch politische Entscheidungsträger bis hin zu Schriftsteller\*innen, vertraten einander oft widersprechende und auch in sich nicht immer konsistente Standpunkte, die es kritisch zu hinterfragen galt. Drei Themenkomplexe strukturierten die Ausstellung. Nach einer ersten geografischen Verortung durch eine Überblickskarte von der Region im Eingangsbereich standen im ersten Raum die unterschiedlichen Verwendungsweisen der dort

4 Huzul\*innen werden die ostslawisch sprechenden, in der Habsburgermonarchie dem „ruthenischen Volksstamm“ zugeordneten Gebirgsbewohner\*innen der Ostkarpaten im Grenzgebiet Ungarns, Ostgaliziens und der Nordbukowina genannt, wobei die „Huzulenregion“ der cisleithanischen Kronländer, insbesondere in den Tälern des Pruth und Czeremosz, deutlich intensiver erforscht, präsentiert und damit popularisiert wurde.

5 Ukrainisch: Коломия; wissenschaftliche Transliteration: Kolomyia; Polnisch: Kołomyja.

6 Die Schreibweise der Fotografennamen folgt derjenigen auf ihren Atelier-Untersatzkartons.



Abb. 1: Blick in die Ausstellung im Volkskundemuseum mit Ölfeld in Sloboda Rungurska und geschmücktem Ölbohrturm beim Besuch von Kaiser Franz Josef 1880 in Borislaw, Foto: Herbert Justnik

aufgenommenen Fotografien im Zentrum. Der zweite Raum beinhaltete eine thematische Klammer zwischen der fotografischen Darstellung von Infrastruktur und Industrialisierung beziehungsweise jener von traditionellen Produktionsweisen mit ethnografischen Interessen. Der letzte Raum widmete sich unterschiedlichen Inszenierungsmustern in Porträtateliers in Form von kommerziellen „Typen“-Bildern<sup>7</sup> sowie deren Beitrag zur Mythisierung und Exotisierung von Huzulen und Huzulinnen.

Als Fotoausstellung rund um das Werk eines Autors konzipiert, wurden in *Öltrausch und Huzulenkult* Originalfotografien,

- 7 Vgl. 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. 110: „Es handelt sich um Bilder, deren Dargestellte meist namenlos sind. Die konkrete Geschichte der abgebildeten Individuen wird zugunsten des Typus negiert. Ein wesentliches weiteres Merkmal ist die Bezeichnung: einerseits als Typ oder Volkstyp und andererseits dann die ethnische, regionale oder nationale – seltener eine soziale – Spezifizierung, die vorgenommen wird. Diese machen aus den einzelnen Dargestellten prototypische Vertreter einer Gruppe, Ethnie oder Nation, für die sie in einer Pars-pro-toto-Funktion stehen.“

gedruckte Bilder und illustrierte Bücher nicht vereinzelt oder als „Kunstwerke“, sondern im Kontext ihrer Entstehung und Rezeption vorgestellt, wofür die Inszenierung durch den Architekten Walter Kirpiczenko wesentlich beitrug. (Abb. 1) Auf etwa 250 Zentimeter hohen raumteilenden Elementen setzten Schlüsselbilder der Ausstellung in Form von Fotovergrößerungen Akzente, die in ihrer Abfolge die Bandbreite der Themen vor Augen führten. An den Wänden und in Vitrinen chronologisch präsentierte Bilder, Alben (zum Teil in ihrer Gesamtheit auf Bildschirmen) und Bücher sorgten für eine historische Verortung der einzelnen Bereiche. Die aus konservatorischen Gründen verkleideten Fensternischen boten Platz für Zitate aus Schriften der Zeit, welche die didaktischen Inhalte der Saaltexte unterstrichen oder konterkarierten. Auch wenn das hier vorgegebene Textformat es nicht zulässt, eine ausführliche Darstellung aller Exponate der Ausstellung zu bieten, soll nun dennoch anhand einiger repräsentativer Werke und durch das Skizzieren des (foto-)historischen Kontextes das Ausstellungskonzept nachvollziehbar werden.

### **Raum 1: Die Zirkulation der Bilder – Ausstellungen, Erinnerungsalben, Ansichtskarten und illustrierte Bücher**

Wissenstransfer mittels Fotografien in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung lässt sich keinesfalls mit späteren Gewohnheiten vergleichen: Vor 1885/1890, als man sie noch nicht mithilfe neuer Drucktechniken in großer Zahl vervielfältigen konnte, waren Lichtbilder teuer, selten und nur privilegierten Schichten zugänglich. Ein größeres Publikum erreichten Fotografien vor allem in den seit den 1840er Jahren auch in Österreich regelmäßig stattfindenden, sehr populären Industrie- und Landwirtschaftsausstellungen, wo die durch sie vermittelbare Informationsfülle und Überzeugungskraft von vielen Firmen und Institutionen genutzt wurde. Oft ersetzten Fotografien schwer zu transportierende Produkte. Zugleich gingen Fotografen unter die Aussteller und präsentierten ihre eigenen Erzeugnisse und dokumentierten dazu noch die Veranstaltung selbst.<sup>8</sup> Diese Bilder wurden weithin

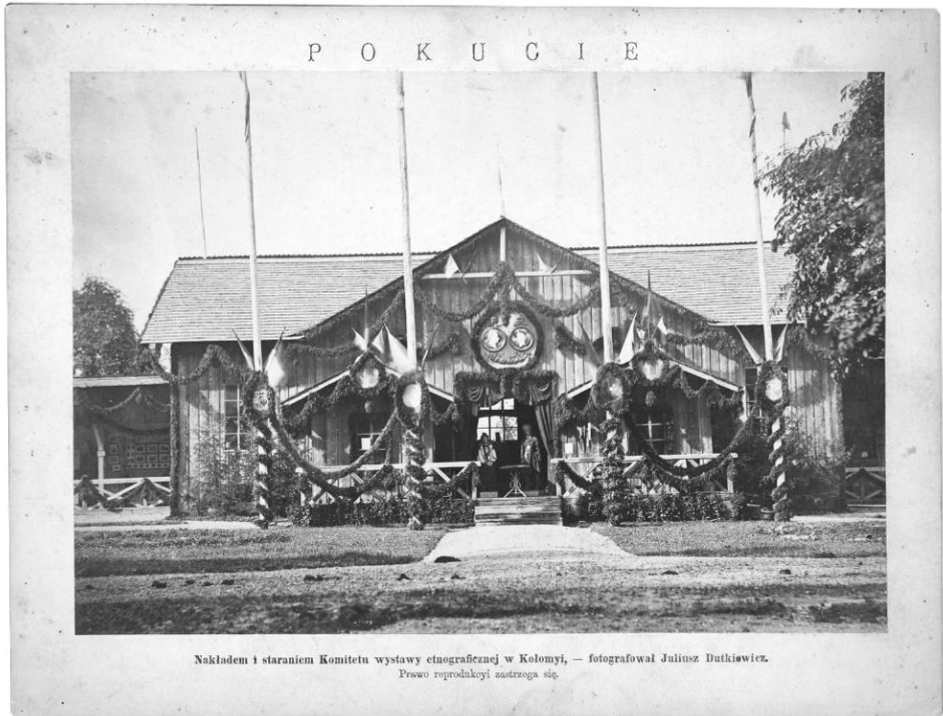
8 Erstmals nachweisbar bei der *Land- und Forstwirtschaftlichen Ausstellung* 1866 in Wien, Fotograf Josef Carl Steuer. Die erhaltenen Beispiele in der Albertina, Wien, stammen aus dem Besitz von Erzherzog Albrecht

verkauft – und sorgten ihrerseits wiederum dafür, dass Informationen zusätzlich jenseits des Ausstellungsorts zirkulierten.

Breite Verwendung fand die Fotografie auch in der im ersten Raum präsentierten *Ethnografischen Ausstellung* in Kolomea 1880 [Wystawa Etnograficzna Pokucia Kołomyi], die sich mit der Darstellung der Bevölkerung und Bräuchen der Region Pokuttia (Pokutien beziehungsweise polnisch: Pokucie) auseinandersetzte.<sup>9</sup> Dank der Forschungen von Ewa Manikowska<sup>10</sup> wissen wir, dass die Initiative dazu von Mitgliedern des Polnischen Tatraverains [Polskie Towarzystwo Tatrzańskie] ausging, einem Pendant zum Österreichischen Alpenverein, der sich der Kartografierung und Erschließung der östlichen Karpaten widmete.<sup>11</sup> 1879 hatte Dutkiewicz den Auftrag erhalten, insbesondere den Chornohora-(Tschornohora-)Gebirgszug in Pokutien für die Ausstellung zu fotografieren. Das Ergebnis präsentierte man gemeinsam mit anderen Landschaften und „Typen“-Bildern (einem weiteren Auftrag des Tatraverains) aus derselben Gegend neben Trachtenpuppen und Produkten der Hausindustrie in einem eigenen Teil des Pavillons.<sup>12</sup> Auf dem im Volkskundemuseum

(Inv.-Nr. Foto2004/30), der Industriebetriebe in Galizien besaß und entsprechend auch Teilnehmer der Landesausstellung für *Landwirtschaft und Gewerbe* in L'viv (Lemberg) 1877 war. Von dieser Ausstellung existieren in Wien zwei Mappen vom Fotografen Edward Trzemeski (Albertina, Inv.-Nr. FotoGLV2000/2551/6 bzw. Volkskundemuseum, Inv.-Nr. pos/105).

- 9 Pokutien umfasst ein Gebiet im Südosten Galiziens zwischen den Flüssen Pruth und Czeremosz am Übergang zur Bukowina (heute ukrainisch-rumänisches Grenzgebiet).
- 10 Ewa Manikowska und Martin Rohde haben dankenswerterweise als wissenschaftliche Berater für die Ausstellung *Ölräusch und Huzulenkult* gewirkt. Sie teilten nicht nur ihre unvergleichliche Fachkenntnis, sondern gewährten uns auch einen Einblick in polnisch- und ukrainischsprachige Quellen und Fachliteratur, die uns sonst verborgen geblieben wären.
- 11 Der Verein wurde 1873 in Kraków (Krakau) gegründet (gleichzeitig mit einem ungarischen Karpatenverein in Kesmark), 1876 folgte ein Ableger in Stanyslawiv (Stanislawow) und 1878 einer in Kolomea. Vgl. Patrice M. Dabrowski: „Discovering“ the Galician Borderlands. The Case of the Eastern Carpathians. In: *Slavic Review* 64, 2005, S. 380–402. Zur Geschichte der Ausstellungsorganisation vgl. Ewa Manikowska: *Photography and Cultural Heritage in the Age of Nationalism. Europe's Eastern Borderlands (1867–1945)*. London u. a. 2019, S. 84–90.
- 12 Marceli Antoni Turkawski: *Wystawa etnograficzna Pokucia w Kołomyi. Kraków 1880*, S. 35.



**Abb. 2:** Juliusz Dutkiewicz: Pavillon der Ethnographischen Ausstellung Kolomea 1880; Aufdruck: „Nakładem i staraniem Komitetu wystawy etnograficznej w Kołomyi [...]“ („Auf Bemühen und Initiative des Komitees der ethnographischen Ausstellung in Kołomyja hin“), Nationalbibliothek Warschau F.12722/IV

gezeigten Originalabzug mit einer Ansicht des geschmückten Ausstellungspavillons sind im linken Gebäudeteil die damals ausgestellten Fotografien erkennbar.<sup>13</sup> (Abb. 2)

Bereits zuvor hatte es sehr erfolgreiche Präsentationen galizischer Volkstrachten und Hausindustrie ergänzt durch Fotografien gegeben: 1867 waren solche in der *Panslawischen Ausstellung* in Moskau gezeigt worden.<sup>14</sup> Auf der Weltausstellung in Wien 1873 wie auch 1878 auf jener in Paris zeigte Herrenhausmitglied Graf Włodzimierz Dzieduszycki eine Auswahl von Produkten galizischen Kunsthandwerks in der Abteilung *Nationale Hausindustrie* beziehungsweise *Exposition des Sciences anthropologiques*.<sup>15</sup> Diese Ausstellungen hatten, wenn auch unter unterschiedlichen politischen Vorzeichen, den Reichtum der Volkskunst der galizischen Landkreise anhand von Trachten, die direkt von den Bauern erworben wurden, sowie von ausgewählter Handwerkskunst – wie den berühmten verzierten Ostereiern oder Holz- und Metallarbeiten – vorgestellt. In Wien stand zusätzlich ein „ost-galizisches Bauernhaus“<sup>16</sup> auf dem Ausstellungsgelände.

- 13 Die diese und 81 weitere Fotografien beinhaltende Prunkkassette *Erinnerungen an Kolomea* aus rotem Samt ging als Geschenk an das österreichische Kaiserhaus (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv.-Nr. Pk 106). Abbildung 2 ist ein weiterer Abzug vom selben Negativ der in Ölräusch und Huzulenkult ausgestellten Ansicht.
- 14 Sie wurde von der an der Moskauer Universität 1863 angeschlossenen Gesellschaft der Liebhaber der Naturwissenschaft, Anthropologie und Ethnographie ausgerichtet. Die Exponate bildeten die Grundlage der Sammlung der Ethnografischen Abteilung des Rumjanzew-Museums, aus dem das Ethnografische Museum in Moskau hervorging. In Wien wurde die Ausstellung entrüstet als „politische Demonstration“ aufgenommen. Vgl. N. N.: Rußland und der Panslavismus. In: Die Neue Zeit. Olmüzer Zeitung, 5.5.1867, S. 2.
- 15 Vgl. Welt-Ausstellung 1873 in Wien. Offizieller General-Catalog. Wien 1873, S. 550; F[elix]. Kanitz: Die Ethnographie auf der Pariser „Exposition des Sciences anthropologiques“. In: Wiener Zeitung, 3.2.1880 (Beilage zur Wiener Abendpost, Nr. 26). Die zusammengetragenen Exponate gingen hinterher in Dzieduszyckis Naturkundemuseum mit einer ethnografischen Abteilung in L'viv (Lemberg) [Państwowe Muzeum Przyrodnicze we Lwowiu] über.
- 16 Eine großformatige Fotografie dieses Bauernhauses wurde in der Ausstellung im Volkskundemuseum gezeigt (Technisches Museum Wien, Inv.-Nr. BPA-005970-052). Sie stammt aus der Produktion der Wiener Photographen Association, welche die Weltausstellung bereits von Beginn der Aufbautarbeiten an dokumentierte und einen eigenen Pavillon auf dem

Die *Ethnografische Ausstellung* in Kolomea 1880 war nun die erste derartige Präsentation in den Kronländern Galizien und Bukowina selbst.<sup>17</sup> Hier sollte vor allem den Huzulen besonderes Augenmerk geschenkt, aber auch bewusst ihre Handwerkskunst durch eine größere Öffentlichkeit gefördert werden. Dieser Umstand spiegelte sich in der Außendarstellung wider. So zeigte etwa die Collage aus der Rezension in der illustrierten Wochenzeitung *Kłosy* vom 21. Mai 1881, die ebenfalls auf Fotografien von Dutkiewicz basierte, neben der Ansicht des Ausstellungspavillons die Leitfigur huzulischer Schnitzkunst schlechthin, Jurko Skryblak, gemeinsam mit seiner Frau. Seine Fotografien vertrieb Dutkiewicz in der Folge selbst<sup>18</sup> und sprach erfolgreich über Annoncen und Zwischenhändler ein überregionales Publikum an. Er überreichte – strategisch geschickt – eigens zusammengestellte Mappen mit Abzügen auf eleganten Untersatzkartons als Geschenke an Kaiser Franz Josef I. (*Erinnerungen an Kolomea*)<sup>19</sup> oder König Karl I. von Rumänien nach deren jeweiligen Besuchen (1880 beziehungsweise 1883) in der Region. Ebenso platzierte er sie in musealen Sammlungen, aus denen teils die Leihgaben für unsere Ausstellung stammten.<sup>20</sup> Zwei Bildschirme, die jeweils die Gesamtheit der an den österreichischen Monarchen und den rumänischen König gegangenen Fotografien zeigten, machten die gezielte Auswahl deutlich, welche die unterschiedlichen Interessen der beiden Empfänger an der Region widerspiegelte: Während die nach București

Gelände unterhielt. Die umfassende fotografische Begleitung war international beispielgebend für sämtliche darauffolgende Ausstellungen.

- 17 Allerdings führten die zahlreichen Disparitäten zwischen den in Galizien heimischen Nationalitäten und ihren jeweiligen Kulturvereinen dazu, dass gleichzeitig zwei Ausstellungen ausgerichtet wurden: Von einem polnisch dominierten Komitee die *Ethnografische Ausstellung* und von ruthenischen Organisatoren eine *Volkswirtschaftliche Ausstellung*. Vgl. Das Vaterland, 16.9.1880, S. 4 f.
- 18 Wie von Stempeln auf den Fotorückseiten belegt, benützte Dutkiewicz ein überregionales Vertriebsnetz vor allem von Papier- und Buchhändlern.
- 19 Wie Anm. 13.
- 20 Museum für angewandte Kunst, Wien, Inv.-Nr. KI 5477. Das 1887 übergebene Konvolut umfasst „90 Stück photographische Aufnahmen von Landschaften, ‚Typen‘ und Trachten“; im selben Jahr erging ein identes Konvolut an das Museum für Kunst und Industrie in Lemberg sowie an die Akademie der Wissenschaften in Krakau.

(Bukarest) gesandten Bilder ausschließlich auf das Gebiet mit einem großen rumänisch sprechenden Bevölkerungsanteil fokussierten,<sup>21</sup> auf das Karl I. Herrschaftsanspruch erhob, präsentierten die für Wien bestimmten Fotografien ein breiteres Spektrum an Landschaften und „Typen“-Darstellungen. Diese wurden – umgesetzt in Holzschnitte und Chromozinkografien – auch noch als Vorlagen für Illustrationen in den beiden ebenfalls gezeigten Bänden *Galicien* (1898) und *Bukowina* (1899) des monumentalen, in 24 Bänden erschienenen „Kronprinzenwerkes“ (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*) verwendet.

## Raum 2: Dokumentation von Infrastruktur und Industrie

Den Auftakt der Präsentation der wirtschaftlichen Entwicklung in der Region im zweiten Ausstellungsraum bildeten visuelle Belege ihrer Anbindung an die Zentren der Monarchie. Als Galizien und Lodomerien (inklusive der damals noch nicht eigenständigen Bukowina) im 18. Jahrhundert durch machtpolitische Entscheidungen zu Österreich kamen, gab es keine natürliche Ost-West-Verbindung, die einen Güter- oder Truppentransport erlaubt hätte. Die infrastrukturelle Erschließung war daher sowohl militärstrategisch als auch wirtschaftspolitisch unumgänglich, denn die zugänglichen Wasserstraßen führten ausschließlich von Norden nach Süden beziehungsweise Südosten und umgekehrt.<sup>22</sup>

In den Jahren 1858 bis 1861 finanzierte eine Gruppe von polnischen Großgrundbesitzern um Fürst Leon Sapieha die Carl-Ludwigs-Bahn von Kraków (Krakau) nach L'viv (Lemberg), der östlichsten administrativen Hauptstadt der Monarchie. Damit war die erste West-Ost-Verbindung auf Schiene rein auf galizischem Gebiet geschaffen. In den Folgejahren durch mehrere Anschluss- und Transversalbahnen erweitert, war 1866 eine durchgehende Zugverbindung

21 Nationalbibliothek Bukarest, Inv.-Nr. Foto 45253. Die Mappe mit Namen *Broșteni* (Dorf in der Bukowina, heute Rumänien) enthält 44 Fotografien (Landschaften und Gruppenporträts, keine „Typen-Bilder“).

22 Die wichtigsten Verkehrsadern führten über die Weichsel in das Baltikum (mit der Handelsstadt Danzig an deren Mündung) und nach Norddeutschland, über Dnipro (Dniepr), Dniester (Dniestr) und Dunajvtsi (Donau) in Richtung Schwarzes Meer.

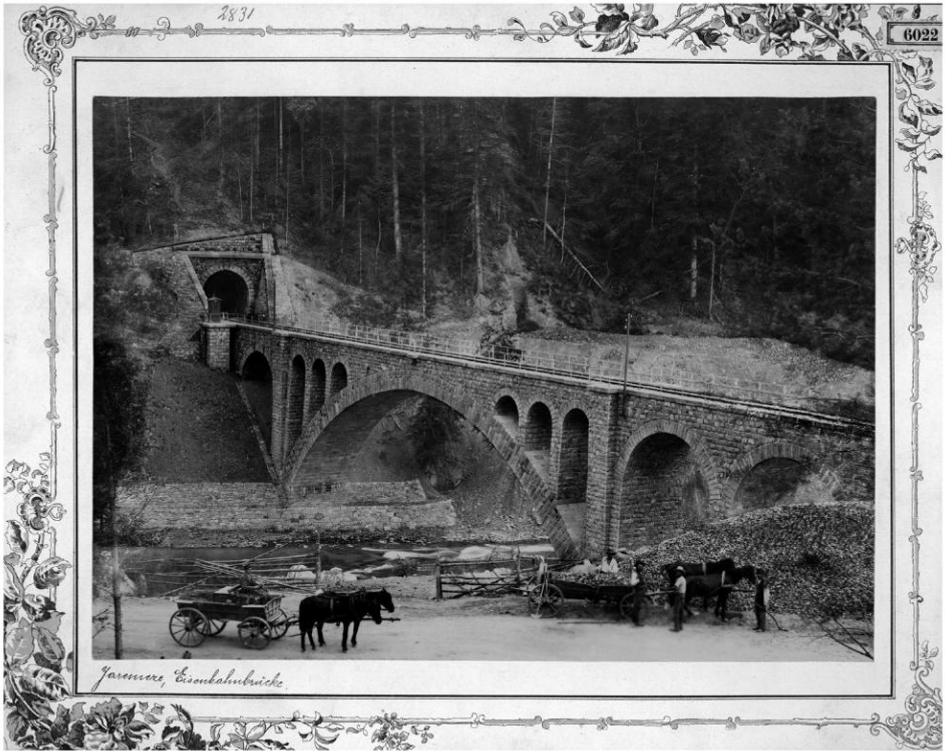


Abb. 3: Juliusz Dutkiewicz: Jaremcze, Eisenbahnbrücke, 1893,  
aus der Slg. der Geographischen Gesellschaft, Photoinstitut Bonartes, Wien

weiter bis nach Chernivtsi (Czernowitz) und schließlich 1869 nach Brodi (Brody) an der russischen Grenze gegeben. Ein Übergang über die Karpaten Richtung Ungarn wurde 1874 fertiggestellt.

Dass solche Modernisierungsschritte so bald als möglich vom modernen Medium Fotografie begleitet wurden, scheint selbstverständlich: Wo Ingenieure tätig wurden, war die Kamera nicht weit, darin jedenfalls unterschied sich Galizien nicht vom Rest der Welt.<sup>23</sup> Die Bedeutung der Bauten für die Zentralmacht ist eindrücklich durch das massive Vorhandensein entsprechender Mappenwerke in kaiserlichem Besitz belegt.

Auch von Dutkiewicz existieren Aufnahmen von Straßen- und Eisenbahnbauten, deren unmittelbare Auftragsituation nicht mehr nachvollziehbar ist. (Abb. 3) Zur weiteren Verwertung tilgte der Fotograf Zeichen, die offensichtlich auf die ursprünglichen Entstehungskontexte verwiesen, indem er neue Betitelungen und Bilderzusammenstellungen schuf. Damit wurden aus spezifisch technischen Fotografien schöne Ansichten: „Vues“, wie in den oft mehrsprachigen Bildunterschriften (deutsch/französisch, polnisch/französisch oder polnisch/rumänisch) angegeben. Das gilt insbesondere für seine während mehrerer Kampagnen in die Bergregionen der östlichen Karpaten entstandenen Aufnahmen des aufwendigen Ausbaus der Transportwege für Holz, das traditionelle Exportgut der Region. Waren es zunächst noch die Aufträge von Waldbesitzern mit forstwirtschaftlichen Unternehmen, so verlangten auch die in der noch „jüngeren“ Ölindustrie tätigen Unternehmer nach Dokumentation der Ölfelder mit ihren zahlreichen Bohrtürmen. Diese galt als große Hoffungsindustrie zur Erlangung gesamtgesellschaftlichen Wohlstandes. Einer der angesehensten und zunächst erfolgreichsten unter ihnen, Stanisław Szczepanowski, der sich auch als Politiker und Publizist betätigte, ließ seine Unternehmungen der Erdölförderung und -verarbeitung in Słoboda Rungórska (Sloboda) und Umgebung ebenfalls von Dutkiewicz fotografieren. Die Aufnahmen zeigen die gewaltigen

23 Vgl. Martin Keckeis: Fotografien im Dienste expansiver Unternehmensstrategien 1855–1879. In: Monika Faber, Martin Keckeis: Bildpolitik der Ingenieure. Fotokampagnen der k. k. privilegierten österreichischen Staats-Eisenbahn-Gesellschaft 1855–1879 (= Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, 13). Wien 2016, S. 19–66.

Ausmaße der ausufernden Rohstoffgewinnung. Es kam zu einem Wildwuchs an neuen Gruben- und Förderanlagen, die der Region Beinamen wie „Pennsylvania des Ostens“ oder „Galizisches Kalifornien“ einbrachten. Den Berichten in den Medien über die zahlreichen Unregelmäßigkeiten bis hin zu folgenschweren Arbeitsunfällen sollte durch Dutkiewicz' hierarchische, klar strukturierte Kompositionen wohl ein Bild der Ordnung gegenübergestellt werden. Generell war man, wie von internationalen Beispielen industrieller Dokumentationen bereits bekannt, darauf bedacht, auf den Fotografien die Fabriken und Förderanlagen möglichst nicht als jene zerstörerischen Ungetüme mit auch damals schon durchaus bekannten Auswirkungen auf die Umwelt zu präsentieren. Für die in der Ausstellung skizzierte inhaltliche Klammer zwischen Industrie- und Ethnofotografie sind die Bildbeispiele mit Darstellungen lokaler Bevölkerung besonders interessant, auch wenn es sich dabei immer um vom Fotografen angeleitete Kompositionen handeln dürfte.<sup>24</sup>

Die Fotografie von Dutkiewicz mit der Bildunterschrift „Huzulen-Kolibe beim Brückenbau Uscieryki [Usteriky]“ zeigt eine Gruppe von huzulischen Arbeitern, die offensichtlich gerade eine Pause in ihrer Feldhütte („Kolibe“) einlegen. (Abb. 4) Im Hintergrund ist ein bärtiger Mann auf einem Pferd, wahrscheinlich ein fahrender Händler oder aber Aufseher, zu sehen, die Arbeiter werden von zwei Frauen bewirtet. Eine Datierung der Aufnahme ist nur annäherungsweise in Hinblick auf die aufgedruckten Beschriftungen „Julius Dutkiewicz in Kolomea“ möglich, da Dutkiewicz dieses Atelier erst ab 1877 betrieb. Letztmögliches Aufnahmedatum muss vor Juni 1887 sein, da wir wissen, dass in diesem Monat ein Konvolut inklusive dieser Fotografie an das damalige k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien (heutiges Museum für angewandte Kunst) vom Fotografen persönlich übergeben wurde. Die von den Arbeitern zu bauende Brücke in Usteriky (Usteryki) führte sehr wahrscheinlich über den Schwarzen Čeremoš (Czeremosz) oder einen seiner Zuläufe, die für die Flözerei des in den Bergen geschlägerten Holzes von großer Bedeutung waren. Gewöhnlich wurden nur Unternehmungen größeren Maßstabs fotografisch begleitet. Damit

24 Die Abgelichteten mussten aufgrund der noch relativ langen Belichtungszeit in ihrer Pose verharren.



Abb. 4: Juliusz Dutkiewicz: Der Huzulen Ausrufe in Usiericky bei der Koliben, um 1885, Schenkung Dutkiewicz 1887 Museum für Angewandte Kunst KI 5774-37, © MAK-Museum für angewandte Kunst

ist davon auszugehen, dass es sich bei den Abgebildeten um Lohnarbeiter handelte. Zwar bildete die Forstwirtschaft bereits von alters an einen bedeutenden Erwerbszweig der Huzulen, wo sie als Holzfäller und Flößer bei der Förderung des für Galizien so bedeutenden Rohstoffes ihrem Ruf als geschickte Holztransporteure und -bearbeiter gerecht werden konnten. Die Entwicklung großbetrieblicher Formen der Arbeitsorganisation von protoindustriellen Verarbeitungsbetrieben zu leistungsstärkeren großen Dampfsägen erforderte aber eine Erweiterung der Tätigkeiten über den in agrarischen Strukturen üblichen Nebenerwerb hinaus hin zur Lohnarbeit. Der Aufschwung wirkte sich nicht nur auf die Beschäftigungsstruktur bei den Huzulen in den östlichen Karpaten aus, deren Hauptaktivität üblicherweise in der Vieh- und Weidewirtschaft lag, sondern lockte gleichermaßen Arbeiter aus entfernteren Regionen an.

Wirklich massive Transformationen des sozialen Gefüges erlebten vor allen anderen jene Regionen am Fuße der Karpaten, in denen die Erdöl- und Erdwachsgewinnung und die damit verbundene Aussicht auf schnelle Profite die Lebensweise von vielen tausend Beschäftigten in diesem Sektor nachhaltig beeinflussten. Dutkiewicz dokumentierte mit seinen Fotografien die vorherrschende Situation eines (noch bestehenden) Nebeneinanders von typisch agrarischen Strukturen und frühen Formen der großgewerblichen Lohn- bis hin zu früher Industriearbeit mit Schwerpunkt Forstwirtschaft. Er folgte damit wohl seinen früheren Auftraggebern in ihrem Anspruch, dem von den ethnografischen wie volkskundlichen Bestrebungen transportierten Topos vom sukzessiven Verschwinden von traditionellen Kulturen durch fotografische Sicherung etwas entgegensetzen.

### **Raum 3: Fotografien „huzulischer Typen“ für die Ausstellung in Kolomea**

Die ersten „Volkstypen“-Aufnahmen Dutkiewicz’ entstanden wohl bereits als Auftrag für den von Oskar von Kolberg kuratierten Teil der *Panslawischen Ausstellung* in Moskau 1867.<sup>25</sup> Das 1875 an den Kaiser gesandte Album *Zur Erinnerung an das 100jährige Jubiläum der*

25 Vgl. Manikowska (wie Anm. 11), S. 58.

*Angehörigkeit Bukowinas zum Kaiserstaate Österreich 1775–1875*<sup>26</sup> enthielt ebenfalls solche Aufnahmen. 1878 ergänzten sie Kolbergs Beitrag auf der Pariser Weltausstellung.<sup>27</sup> Für die *Ethnografische Ausstellung* in Kolomea 1880 führte Dutkiewicz seine „Typen“-Fotografie weiter, wobei ihn zur „Anleitung“ Kolberg, dessen weitgespannte volkskundliche Interessen ihm den Titel „Vater der polnischen Ethnografie“ eintrugen, sowie dessen enger Freund Wladislaw Przybyslawski, ein Gutsbesitzer und Amateurarchäologe, begleiteten.<sup>28</sup>

In Przybyslawskis Album *Pocutie Typy 1880*<sup>29</sup> waren die Fotografien nach den Verwaltungsgebieten, die Pokutien umfassten, geordnet und versuchten, von jedem ausgewählten Ort einen Einblick in die Vielfalt der dort Lebenden, ihrer Kleidung und ihrer Betätigung zu geben. Bei der Auswahl der zu Fotografierenden gingen die Verantwortlichen – zumindest nach heutigen Vorstellungen – weder systematisch noch einheitlich vor. Hauptsächlich handelte es sich um Darstellungen Einzelner mit kategorisierenden Titeln, die von „Bauer“ bis „Städter“ oder „Reiterin“ und „Reiter“ reichten, jeweils mit der Bezeichnung des Ortes, aus dem sie stammten. Die einzigen ethnischen Zuschreibungen im polnisch beschrifteten Album lesen sich als „Cygany“, „Huculi“ und „Zydzi“.<sup>30</sup>

Ein Vergleich des Lemberger Albums mit den *Erinnerungen aus Kolomea* in der Österreichischen Nationalbibliothek (1880) und

26 Hier finden sich solche Fotografien unter dem Namen Friedrich Schmack, die aber bereits wenig später im Sortiment Dutkiewicz' aufscheinen und wohl eher zweitem zuzuschreiben sind (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv.-Nr. Fid 2912, gebundenes Album). Das Weitergeben von Bildern an andere Fotografen, damit diese sie unter ihrem Namen publizieren, war eine nicht außergewöhnliche Praxis der Zeit. Schon in *Erinnerungen an Kolomea*, 1880, tauchen die einstigen „Schmack-Fotografien“ unter dem Namen Dutkiewicz' auf.

27 Vgl. Kanitz (wie Anm. 15).

28 Vgl. Manikowska (wie Anm. 11), S. 85–90.

29 Przybyslawski erhielt als Organisator wohl eines der bei Dutkiewicz bestellten Ausstellungsalben. Darin finden sich neben (vermutlich Przybyslawskis) handschriftlichen Ergänzungen auch noch ganz unterschiedliche eingeklebte Fotografien, die nicht von Dutkiewicz stammen. Auf einem Bildschirm in der Ausstellung konnte das Album vollumfänglich durchgeblättert werden (Bibliothek des Ethnografischen Museums in Lemberg, Inv.-Nr. 8427).

30 Übersetzt ins Deutsche: „Zigeuner“, „Huzule“, „Jude“.

dem Museum für angewandte Kunst (1887) belegen, dass für den Fotografen die Titel nicht bindend waren: Er nannte andere Orte und bezeichnete in den kommenden Jahren weitere Modelle als Huzulen – möglicherweise ein Resultat des wachsenden ethnografischen Interesses, das seine Produkte bedienten.

Einige Fotografien verfügen über Namensangaben, welche die Modelle in Przybyslawskis Album namentlich identifizierten und fehlerhafte Ortsnamen in Bildtiteln korrigierten. Die Abgebildeten waren zum Teil seine eigenen Untergebenen oder er hat sie vermutlich von seinen früheren Besuchen der Gebirgsregion gekannt. Der für „Typen“-Bilder übliche Verlust der Kenntnis der Personen wird erst später – wohl absichtsvoll – erfolgt sein.

Publiziert erschienen jedenfalls praktisch alle „huzulischen“ Modelle namenlos. Mit Bezeichnungen wie „Bauer aus Mikuliniec“ oder „Huzule aus Dolhopol“<sup>31</sup> wurden die Fotografierten zu entpersonalisierten Vertreter\*innen ihrer Ortsgemeinschaft oder zu Angehörigen einer ethnischen Gruppe, wie dies schon in den beliebten Druckgrafikzyklen mit Titeln wie *National-Kleidertrachten* (von Franz Jaschke) seit Ende des 18. Jahrhunderts üblich gewesen war. Zweifellos diente dies in der *Ethnografischen Ausstellung* primär zur Etablierung von Distinktionsmerkmalen im Hinblick auf Kleidung oder Brauchtum in verschiedenen Gegenden oder bei bestimmten Teilen der Bevölkerung.

In zumindest zwei in der Ausstellung präsentierten Fällen hingegen geht der Wunsch nach Identifikation „typisch huzulischer“ Merkmale mit der namentlichen Nennung der Fotografierten einher: Jurko Skryblak, der schlicht gekleidete Schnitzer aus Javoriv (Jaworiv), dessen Söhne noch 1894 auf der Ausstellung vor dem Kaiser die „typisch huzulische“ Kunst des Holzbearbeitens vorführen sollten, behielt als Inbegriff dieser Fertigkeit (fast immer) seine Namensnennung auch nach seinem Tod. Dabei wurde er wohl auch nicht als individuelle Persönlichkeit, sondern als positiv besetzter „Typus“ verstanden, wenn sein Konterfei regelmäßig auf Ansichtskarten oder Buchillustrationen auftauchte.

31 Mykulyčyn (Mykulytschyn) bzw. Dovhopillja (Dovhopillya).

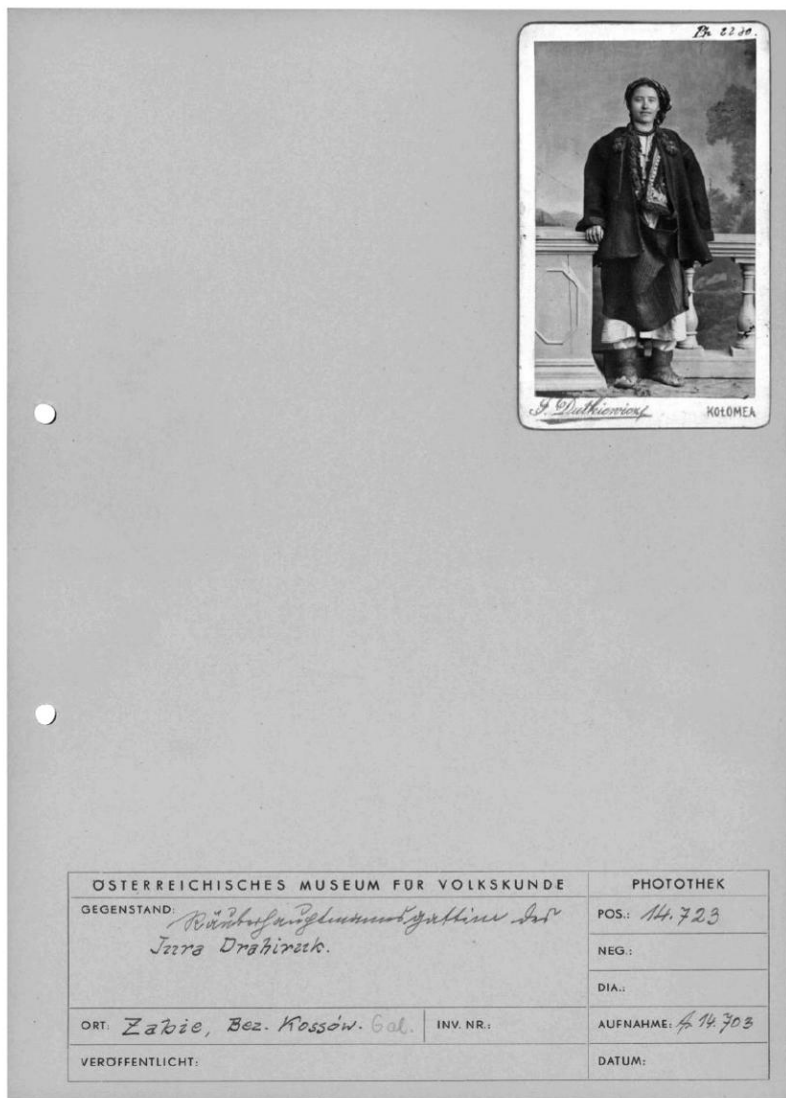


Abb. 5: Juliusz Dutkiewicz: Räuberhauptmannsgattin des Jura Drahiruk, Volkskundemuseum Wien, pos/14.723, © Volkskundemuseum Wien



Abb. 6: Josef Szombathy: Wochenmarkt. Zwei Huzulin[n]en bei einer Garköchin, Ethnographischer Moment, Volkskundemuseum Wien, pos/15.477, © Volkskundemuseum Wien

Jura Drahiruk aus Zhab'ie (Zabie)<sup>32</sup>, den Dutkiewicz direkt vor seiner Verurteilung 1878 in Kolomea gemeinsam mit seiner „Räuberbande“ fotografiert hatte, stand wiederum für die Verkörperung einer anderen „typisch huzulischen“ Charakteristik, jener des Gesetzlosen im Sinne eines Robin Hood.<sup>33</sup> Um ihn, wie um seine Vorgänger,<sup>34</sup> bildeten sich eine Unzahl von Legenden, die der ukrainischen Literatur als identitätsstiftendes Motiv dienen. „Die halbmythischen Gestalten der huzulischen Räuber wurden zu Vorgängern der nationalen Kämpfer des 20. Jahrhunderts.“<sup>35</sup> Dem Kaiser schickte man allerdings das Bild der „edlen Räuber“ nicht, nur Drahiruks Frau und seine Mutter kamen als anonyme „Huzulinnen“ in seine Sammlung. (Abb. 5)

Dass eine ganze Anzahl dieser Fotografien über Jahre und Jahrzehnte hinaus in unterschiedlichster Form weiterverbreitet werden sollten, war zumindest 1880 nicht absehbar. Es spricht für Dutkiewicz' kommerzielle Geschicklichkeit, dass seine „Typen“-Darstellungen und nicht jene der (bald ebenfalls in diesem Segment tätigen) Konkurrenz ihren Weg in die internationale ethnografische Literatur bis in die 1920er Jahre fanden. Hilfreich war sicherlich, dass er seinen gedruckten Bildtiteln die Bemerkung „Auf Bemühen und Initiative des Komitees der ethnografischen Ausstellung in Kołomyja hin“ [Nakładem i staraniem Komitetu wystawy etnograficznej w Kołomyji] hinzufügen durfte. (Abb. 2) Dies sicherte ihm offensichtlich nicht nur die Aufmerksamkeit von Fachleuten wie Włodzimierz Dzieduszycki oder Franz Heger, dem Leiter der Anthropologischen Abteilung im Naturhistorischen Museum, sondern auch eines breiten Publikums, das damit den nachvollziehbaren wissenschaftlichen Kontext der Aufnahmen zu schätzen wusste.<sup>36</sup>

32 Heutiges Verchovyna (Werchowyna).

33 Ksenya Kiebuszinski: A Photograph and the Forgotten Story of the Last of the Carpathian Outlaws. In: *The Halcyon* 54 (Dez.), 2014, S. 13–15.

34 Vgl. Gregor Kupczanko: Die Hajdamachen. Ein Beitrag zur Geschichte der sozialen Verhältnisse in Galizien und der Bukowina. In: *Bukowinaer Rundschau*, 12.8.1886, S. 1–4.

35 Renata Makarska: Der Raum und seine Texte, Konzeptualisierungen der Hucul'Scyna in der mitteleuropäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien 2010, S. 156.

36 Herbert Justniks Annahme – eine von Dutkiewicz' Aufnahmen „wurde von einem Objekt, das nicht primär für ein wissenschaftliches Interesse

## Volkskunde und Fotografien von Julius Dutkiewicz

1894 wurde in Wien der Verein für Volkskunde mit dem Ziel der Gründung eines Museums ins Leben gerufen. Wohl nicht zufällig kamen einige Mitglieder des Proponentenkomitees zur Ausstellung nach Lemberg, um von dort weiter zu reisen, vor allem in die Huzulenregion in den Karpaten. Es entstand ein ethnografisches Netzwerk zum regelmäßigen Austausch von Forschungsergebnissen und Fotografien zwischen den Wienern, vor allem Michael Haberlandt, dem späteren Direktor des Museums und Gründer der vorliegenden Zeitschrift, und Josef Szombathy, Prähistoriker am Naturhistorischen Museum in Wien einerseits und den an Volkskunde Interessierten vor Ort andererseits. Dazu gehörten etwa Raimund Friedrich Kaindl, Verfasser der ersten deutschsprachigen Abhandlung über die Huzulen, und Volodymyr Šuchevyč, prominentester ruthenisch-ukrainischer Huzulenforscher, sowie Karl A. Romstorfer, der spätere Direktor der Staatsgewerbeschule in Czernowitz.

Alle Genannten, ob aus Wien, Czernowitz oder Lemberg angereist, hielten Alltag und Kleidung, Brauchtum und Hausbau der Huzulen mit ihren Kameras fest. Szombathy, einer der Autoren im später erscheinenden Band des „Kronprinzenwerkes“ zur Bukowina, nannte seine schnappschussartigen Aufnahmen von 1894 „Ethnographische Momente“<sup>37</sup> – und flüchtige Momente scheinen die entstandenen Bilder für mehr oder minder alle von ihnen geblieben zu sein. Denn interessanterweise waren es weniger die damals entstandenen eigenen Fotografien, die in der Folge für wissenschaftliche Publikationen verwendet wurden.<sup>38</sup> (Abb. 6) Offensichtlich hatten alle erwähnten

produziert wurde, zu einem Sammelobjekt für den wissenschaftlichen Bedarf“ – kann im Lichte dieser Tatsachen nicht aufrecht gehalten werden. Vgl. Justnik (wie Anm. 7), hier S. 112.

37 Josef Szombathy: Zweite Recognoscirungstour in die Bukowina. In: Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien XXIV. Sitzungsberichte, 1894, S. 199–201, hier S. 201.

38 Šuchevyč beispielsweise verwendete in seinem Werk zahlreiche eigene Fotografien, aber auch er griff gerne auf Bilder von Dutkiewicz zurück. Romstorfer und Szombathy vermachten einen Teil ihrer Fotografien dem damals neu gegründeten Volkskundemuseum in Wien, sie bilden die ersten 60 Inventarnummern der dortigen Fotosammlung. Ein anderer Teil ging im Zuge der Produktion der Bände des Kronprinzenwerkes an die Österreichische Nationalbibliothek, Inv.-Nr. Pk 4223–4224.

Forscher Zugang zu „Typen“-Bildern von Dutkiewicz – entweder in eigenen oder öffentlichen Sammlungen – und griffen gerne auf diese zurück. Franz Heger verwies in seiner Beurteilung der Bilder darauf, dass sie allgemein dem Zeitgeist entsprachen:

„[Julius Dutkiewicz'] Sammlung von Huzulentypen ist sehr bemerkenswerth. [...] Bei unserer für die Eigenthümlichkeiten des Volkes so aufmerksamen Zeit empfiehlt sich ein Album solcher Photographien auf jeden Salontisch nicht nur wegen der Schönheit der Bilder, sondern auch wegen der Mannigfaltigkeit und Originalität der Volkstrachten.“<sup>39</sup>

Martin Rohde und Herbert Justnik haben schon ausführlich dargelegt, wie sich Forscher unterschiedlicher Prägung die Fotos Dutkiewicz' angeeignet und für ihre jeweiligen Publikationszwecke zuge richtet haben. Da ging es einerseits um Ausschnittwahl und Retusche, andererseits darum, dass mithilfe variierender Bildtitel die Aufmerksamkeit der Leserschaft gezielt gelenkt wurde: etwa auf Kleidung, Betätigung oder Ethnie.<sup>40</sup> Im Falle von Kaindl wurden schon früh Fehler nachgewiesen, weil er Beobachtungen zu Huzulen und Nicht-Huzulen vermischt hatte und er, obwohl im Text auf die Bukowina beschränkt, bei den Bildern auch Menschen jenseits der Grenze nach Galizien einschloss, ohne explizit darauf hinzuweisen.<sup>41</sup> Aber auch die Beschriftungen zahlreicher Doubletten im Volkskundemuseum<sup>42</sup>

39 Franz Heger: Die Ethnographie auf der Krakauer Landesausstellung 1887. In: Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. 18. Band, 1888, S. 190–201, hier S. 196.

40 Vgl. Martin Rohde, Herbert Justnik: Habsburg Imperial Image Space – Negotiating Belonging through Photography. (Manuskript); Herbert Justnik (Hg.): Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie (=Kataloge des österreichischen Museums für Volkskunde, 100). Wien 2014.

41 Ivan Franko: Prof. Volodymyr Šuchevyč: Huculščina. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 8, 1902, S. 199–214.

42 Ein Konvolut mit „Typen“-Fotografien von Dutkiewicz kam bereits 1887 als Geschenk des Fotografen an die anthropologische Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien. Es wurde an das Volkskundemuseum weitergegeben und später mit weiteren Erwerbungen (u. a. durch eine Schenkung von Wilhelm Exner) vom selben Fotografen ergänzt. Zu Dutkiewicz' Fotografien im Volkskundemuseum: Rohde, Justnik (wie Anm. 40); Justnik (wie Anm. 40).

geben für ein und dieselbe Aufnahme unterschiedliche Angaben; eine Überprüfung der Bildquellen fand durch die diversen Erstbesitzer offensichtlich nur in Einzelfällen statt.

Bei einer Durchsicht aller heute bekannten „Typen“-Fotografien Dutkiewicz’ fällt auf, dass nur ein geringer Bruchteil von ihnen – hauptsächlich die um 1880 entstandenen – in der Huzulen-Forschung genutzt wurde. Es drängt sich der Schluss auf, dass die frühen Volkskundler hauptsächlich auf das bei der *Ethnografischen Ausstellung* in Kolomea zusammengestellte „Typen“-Korpus zurückgriffen, ihnen aber nicht immer die ursprünglichen Angaben zur Verfügung standen – oder diese mitunter absichtlich abgewandelt wurden. Die Reduktion des Bildmaterials und die anschließende permanente Wiederverwendung führten zu einer Stereotypisierung, die regionale oder individuelle Abweichungen in Kleidung und Habitus, welche die Forscher eventuell bei ihren eigenen Aufenthalten in den Karpaten beobachteten, jedenfalls in ihren Publikationen ausschloss. Damit war die Vorstellung vom „Huzulen“ und der „Huzulin“ auf wenige Archetypen festgelegt. Dies lässt sich mit Herbert Justnik wohl auf „ein forschendes Anliegen in dieser Zeit“ zurückführen und „als Objektivierung im wissenschaftlichen Sinne [verstehen], um die ‚Vielfalt‘ in den Griff zu bekommen.“<sup>43</sup> Tatsächlich war die Fotografie durch die Präzision, mit der sie jegliches zufällige Detail aufzeichnete, von Forschern der Botanik und Zoologie des 19. Jahrhunderts mit Misstrauen behandelt worden: Auch sie bevorzugten „eindeutige“ Archetypen für ihr Anliegen, Kategorien in die Wissenschaft einzuführen, und verließen sich darum lieber auf Zeichnungen, die alles Zufällige ausblendeten.<sup>44</sup>

Zudem gab es im damaligen Verständnis von Ethnografie keinen Grund, neue Aufnahmen den schon vorhandenen vorzuziehen, vor allem wenn es um die als besonders „urtümlich“ angesehenen Huzulen ging: Falls sie ihre Bräuche, wie angenommen, über Jahrhunderte beibehalten und somit Entwicklungen, die anderswo

43 Herbert Justnik: Kolonialismus in der Bauernstube. Oder: Wie sich die Volkskunde ihr Objekt machte. In: Pia Schönberger: Das Museum im kolonialen Kontext. Wien 2021, S. 304–326, hier S. 304.

44 Vgl. Monika Faber, Hanna Schneck: Foto.Buch.Kunst. Umbruch und Neuorientierung in der Buchgestaltung. Österreich 1840–1940. Wien 2019, S. 92.

kontinuierlich stattfanden, nicht mitgemacht hatten, so konnte es keine Rolle spielen, dass die Illustrationen in den wissenschaftlichen Texten ein paar Jahrzehnte alt waren. Freilich war das Gegenteil der Fall: Tatsächlich erlebten die Menschen selbst in den schwer zugänglichen Regionen der Karpaten, ob im damaligen Ungarn, in Galizien und der Bukowina, gerade damals radikale Veränderungen in ihrer Lebenswelt. Jedenfalls waren bereits viele Huzulen als Arbeiter in der Forstwirtschaft oder Ölförderung und -verarbeitung tätig. Auch solche fotografierte Dutkiewicz, und auch die am Naturhistorischen Museum tätigen Anthropologen, Ethnologen und Althistoriker der Gründergeneration des Museums zeigten durchaus Interesse an sozialer Dynamik, diesen Eindruck vermitteln zumindest deren überlieferte Fotografien. Allerdings findet sich keine einzige Aufnahme von diesen im Volkskundemuseum, hier wurde der Sammlungsschwerpunkt offensichtlich sehr eng ausgelegt.

Dasselbe lässt sich für die zahlreichen von Brauchtum, Trachten und Volkskunst faszinierten Dilettant\*innen im Bildungsbürgertum sagen, die als Mitglieder des Österreichischen Alpenvereins, der Geographischen Gesellschaft oder der Anthropologischen Gesellschaft schon früh in Berührung mit Haberlandts Ideen von einer „vergleichende[n] Erforschung und Darstellung des Volkstums der Bewohner Österreichs“ kamen.<sup>45</sup> Oft legten sie eigene kleine Sammlungen an, wie das Beispiel von Therese von Manner zeigt, deren zwischen etwa 1890 und 1950 meist sorgfältig auf Kartons geklebter und nach ethnischen Kriterien geordneter Bilderschatz später ebenfalls ans Volkskundemuseum kam.<sup>46</sup> Auch ihre Mäppchen enthielten Motive von Dutkiewicz, vor allem gedruckte Ansichtskarten. Und so wenig wie der Museumsbestand inkludierten sie Industrieaufnahmen, welche die einschlägigen Verlage<sup>47</sup> allerdings ebenfalls anboten:

45 Michael Haberlandt: Zum Beginn! In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde (1), 1896, S. 1–4, hier S. 1.

46 Die gelaufenen Postkarten belegen, dass sie zwischen verschiedenen Mitgliedern der Familien von Poche und von Manner verschickt wurden; dass die Sammlung und Ordnung der Bilder durch Therese von Manner erfolgte, ist nicht zweifelsfrei gesichert.

47 Vgl. das Postkarten-Einsteckalbum *Ansichten aus der Bukowina*, 1908 vom Czernowitzer Postkartenverleger Leon König an Kaiser Franz Josef I. dediziert (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Inv.-Nr. Pk 1275).

Auch dafür muss es also einen Markt gegeben haben, der wohl Tourist\*innen wie „Einheimische“ umfasste: Die spektakulären Wasserbauten an den Flüssen in den Karpaten, Dampfsägen oder Tunnelbauten gehörten um 1900 ebenso zum gängigen identitätsbildenden visuellen Repertoire von Galizien und der Bukowina wie malerische Trachtengruppen oder Kostümbilder der exotischen Huzulen.

EINE KOOPERATION VON PHOTOINSTITUT BONARTES  
UND VOLKSKUNDEMUSEUM WIEN

KURATIERUNG:

Monika Faber, Martin Keckeis (Photoinstitut Bonartes)  
Herbert Justnik (Volkskundemuseum Wien)

WISSENSCHAFTLICHE BERATUNG:

Ewa Manikowska, Martin Rohde

AUSSTELLUNGSGESTALTUNG:

Walter Kirpiczenko