

»VOLKSTYPEN« – KATEGORISIERENDES SEHEN UND BESTIMMENDE BILDER¹

Herbert Justnik

Sieht man die Bildmaterialien der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, so fällt ein Aspekt sehr schnell auf. All die hier versammelten Bilder, so heterogen sie zum Teil auch wirken mögen, sind entweder regional, ethnisch oder national bezeichnet. Während der intensiveren Beschäftigung mit dieser Sammlung, die ich als Kurator betreue, gab es einen Moment der Berührung, ich hielt das Bild einer namenlosen Frau in Händen, das meine Aufmerksamkeit fesselte. Ich hatte keine Ahnung, wer sie war, auch das Inventar gab nur spärlich Auskunft. Sie war eine von Unzähligen, deren Abbilder in hunderten Ordnern verteilt, seriell aneinander geordnet, aufbewahrt wurden. Von diesem Moment an blieben diese Bilder – das Inventar verwendet für sie den Begriff »Volkstypen« – mit einer überraschend lange anhaltenden Vehemenz im Fokus meiner Aufmerksamkeit. Die Fotosammlung des Museums² beinhaltet mehr als 200.000 Objekte, von denen ich erst einen Teil sichten konnte, aber in diesem fällt die Häufigkeit, mit der diese »Volkstypen« und etwas weniger häufig sogenannte Szenen oder Straßenszenen auftauchen, deutlich auf.³

Volkstypen und Szenen

Wenn ich hier den Begriff »Volkstypen« mit Bezug auf Fotografien verwende, dann muss dieser in Anführungszeichen gestellt werden. Es handelt sich nicht um einen bildwissenschaftlich definierten Begriff, sondern um einen, den ich der Praxis des Bezeichnens von Bildern seit dem 19. Jahrhundert entnehme. In einer ersten Skizze, wie dieser Begriff in der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde eingesetzt wurde, generiert aus dem Material dieser Sammlung, lassen sich ein paar Kriterien bestimmen.

1 Bei diesem Text handelt es sich um Vorüberlegungen aus meiner laufenden Dissertation, in der ich mich einer ersten ausführlicheren Aufarbeitung der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien widme.

2 Ihr Beginn fällt in etwa mit der Gründung des Museums 1895 zusammen, genau lässt sich dies nicht datieren, sehr wahrscheinlich ist 1896.

3 Mein Sample lässt sich hier nicht genau beziffern, da diese Sichtungen in die laufenden Arbeiten als Kurator eingebunden sind, aber ein Überblick über knapp 50.000 Bilder ist nicht zu hoch gegriffen und in diesem Rahmen lassen sich im Moment circa 3.000 Bilder als »Volkstypen« oder »Szenen« bezeichnen – dies sind allerdings nur die bisher gefilterten Bilder, ihre gesamte Zahl liegt mit Sicherheit höher.

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.

Es gibt ein häufiges Darstellungsschema, das der statischen frontalen Positionierung, die stark an Porträttraditionen und Genretraditionen erinnert und sich einreicht in Traditionen der Typendarstellung in anderen Medien. Andererseits lassen sich auch Darstellungen darunter rechnen, die in den Inventaren der Fotosammlung als »Szenen« oder »Straßenszenen« verzeichnet sind. Bei den derartig bezeichneten Bildern handelt es sich, nach der bisherigen Sichtung des Materials, um »auf der Straße« aufgenommene Alltagsszenen und Brauchtumsdarstellungen, aber auch um inszenierte Genredarstellungen.

Als Produzenten lassen sich im Moment hauptsächlich Berufsfotografen und Fotoverlage, Wissenschaftler sowie Fotoamateure (hauptsächlich mit einem Naheverhältnis zur Volkskunde) ausmachen, Knipser kamen bisher noch nicht vor.

Durch die Erzeugung des Typus passiert auch eine Fixierung und Arretierung und ein Ausschluss anderer Narrative – erst dies erlaubt es überhaupt, die Bilder als Typen wahrzunehmen.

Mehrdeutigkeit – Austauschbarkeit, Verfügbarkeit, Verwendbarkeit

In Roland Barthes' Worten ist »jedes Bild polysemisch, es impliziert eine unterschwellig in seinen Signifikanten vorhandene ›fluktuierende Kette‹ von Signifikaten, aus denen der Leser manche auswählen und die übrigen ignorieren kann. [...] Also entfalten sich in jeder Gesellschaft diverse Techniken zur **Fixierung** der fluktuierenden Kette der Signifikate, um gegen den Schrecken der ungewissen Zeichen anzukämpfen: Die sprachliche Botschaft ist eine dieser Techniken. Auf der Ebene der buchstäblichen Botschaft antwortet das Wort mehr oder weniger direkt, mehr oder weniger bruchstückhaft, auf die Frage: **Was ist das?** Es hilft, die Elemente der Szene und die Szene als solche ganz einfach zu identifizieren: Es handelt sich um eine denotierte Beschreibung des Bildes (eine oft partielle Beschreibung) [...]«. ⁴ Es ist nicht nur eine sprachliche Bindung – Bildunterschrift oder Bildtitel – bei einer Fotografie möglich, und Fotografien ändern ihre Bedeutung je nach Bildunterschrift. Neben den sprachlichen Kontexten gibt es noch andere Bezüge, die einen Anker ⁵ für Fotografien darstellen können. Diese wesentliche mediale Eigenschaft aller Signifikanten, im Besonderen aber der Fotografie, ihre prinzipielle Mehrdeutigkeit, die es erlaubt, ein und dasselbe Bild zwischen unterschiedlichen Sinnhorizonten auszutauschen, es vielerorts verfügbar und einsetzbar zu machen, diese Eigenschaft ist es, die ich beim Nachdenken über die sogenannten Volkstypen ins Spiel

⁴ ROLAND BARTHES, Die Rhetorik des Bildes, in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt a. M. 1990, S. 34 [Hervorhebungen im Original].

⁵ Vgl. ebd., S. 34 ff.

bringen möchte. Damit möchte ich darauf hinweisen, dass diese Volkstypendarstellungen – wie alle Bilder – nie »roh« auftauchen, sondern immer in Kontexte eingebunden sind, die ihre Bedeutung steuern.

Ein Bild und seine Varianten

Ich möchte mich nun der Vorstellung einer Aufnahme widmen, die in der Sammlung des Volkskundemuseums in unterschiedlichen Varianten aufscheint. Sie hilft, aufzuzeigen, wie unterschiedlich eine Fotografie eingesetzt werden kann, und wie sehr sich dabei jeweils die Bedeutung verschiebt. Diese Bilder werden für ganz unterschiedliche Aussagen verwendet, die von der jeweiligen historischen und politischen Situation abhängig sind.

Die Aufnahme (Abb. 1) stammt aus den 1880er-Jahren, aufgenommen von Julius Dutkiewicz, einem kommerziellen Fotografen in Kolomea, einer Stadt im damaligen Kronland Galizien und Lodomerien, Teil der Habsburgermonarchie, heute Kolomyja in der Ukraine. Sie ist Teil einer Serie von Volkstypen aus Galizien. Es handelt sich um eine *Carte de Cabinet*, eine Fotografie auf einem sogenannten Untersatzkarton aufgezogen, ein standardisiertes Format. Karten dieser Art gab es nicht nur mit den Volkstypen, sondern auch Schauspieler- und Prominentenporträts oder Privatporträts, aber auch topografische Ansichten und vieles andere wurden auf diese Art und Weise produziert und oft in eigens dafür gefertigten, mit den Formaten korrespondierenden, Alben gesammelt. Dies gilt in gleicher Weise auch für das Format der *Carte de Visite*, das ebenfalls für derartige Bilder eingesetzt wurde. Diese Fotografien waren Teil einer elaborierten Kultur des Sammelns, Austauschens und Kommunizierens sowie damit verbundener symbolischer Akte über Fotografie. Die Serie von Dutkiewicz zeigt Menschen zum Teil in mehr oder weniger aufwändigen Trachten. Sie sind hier über das Inventar einerseits regional zugeordnet, andererseits sind sie in sich sozial ausdifferenziert. Wir finden Frauen beim Spinnen, einen blinden Musikanten (Abb. 2), einen Mann an einer Werkbank, einen Mann mit einem Gewehr auf dem Schoß und ähnliche Weisen der Charakterisierung.

Auf dem Bild, das ich ausgewählt habe (Abb.1), sind drei Männer und zwei Lasttiere zu sehen. Links im Bild stehen zwei von ihnen hintereinander, bezeichnet werden sie als Huzulen, eine der Bevölkerungsgruppen Galiziens. Der vordere der beiden hat seine Hände auf einem Stock verschränkt. Rechts von ihnen finden wir eines der Lasttiere, das mit Säcken beladen ist. Rechts neben diesem Tier finden wir den dritten Mann, er sitzt auf dem zweiten Lasttier, das ebenfalls mit Säcken beladen ist. Bezeichnet wird er auf noch folgenden Bildern als Jude – der Inventareintrag zu dem Konvolut, dem dieses Foto entstammt, benennt die einzelnen Aufnahmen nicht; die Beschriftungen der anderen Bilder fügen der Bezeichnung als Jude jeweils unterschiedliche Attribute bei. Das Konvolut der Fotografien von Julius Dutkiewicz wurde um 1896 vom Volkskundemuseum als Widmung von Wilhelm Franz Exner⁶ erworben. Bereits in diesem Erwerb fand ein erster Wechsel der Pragmatik dieses Bildes statt. Dutkiewicz produzierte diese Fotos zwar even-

6 Exner (1840–1931) war Techniker und Wissenschaftler, Begründer und Mitinitiator wissenschaftlich-technologischer Institutionen in Österreich, unter anderem des Technischen Museums in Wien.



Abb. 1: Julius Dutkiewicz, Inventarbucheintrag: »37 Stück Volkstypen aus dem Bezirke Kolomea«, 1880er-Jahre, historischer Bezirk Kossow, Galizien, Habsburgermonarchie, heute Rajon Kossiw, Ukraine. Carte de Cabinet Format. Maße mit Untersatzkarton: Höhe: 11,2 cm, Breite: 16,1 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/106/19].

tuell mit Bezug auf volkskundlich interessiertes Publikum, hatte aber hauptsächlich ein ökonomisches Interesse. Über Exner jedoch, der zu so etwas wie einem volkskundlichen Netzwerk gerechnet werden kann, und ihre Inventarisierung in der beginnenden Fotosammlung des Volkskundemuseums in Wien wurde aus dieser kommerziellen Produktion etwas anderes. Sie wurde von einem Objekt, das nicht primär für ein wissenschaftliches Interesse produziert wurde, zu einem Sammelobjekt für den wissenschaftlichen Bedarf. Diese Transformation ist nicht singulär. Kommerzielle Produktionen wie diese finden sich in großer Zahl unter den im Volkskundemuseum gesammelten Bildern.

Anhand dieses Beispiels möchte ich auf ein paar kleine Details hinweisen. Das sind einerseits die weiß übermalten Hinterbeine des linken Lasttieres, die beiden weißen Markierungen, die oberhalb und unterhalb dieser Übermalung auf dem schwarzen Untersatzkarton eingezeichnet sind, und das weiße Kreuz, das auf der Brust des erwähnten Tieres aufgemalt ist. Dabei handelt es sich um Passmarken und Retuschen, die dieses Bild für den Druck aufbereitet haben. Die Passmarken markierten die Linie, ab der der linke Teil des Bildes abgetrennt werden sollte – klargemacht durch das Kreuz, das diesen Teil sozusagen durchstreicht. Das Hinterteil des Tieres, in der rechten Hälfte der Aufnahme, wurde retuschiert, da es sonst abgeschnitten in das verkleinerte neue Bild hineingeragt hätte. Stellt man diese Fotografie neben eine Abbildung (Abb. 3) aus der Publikation »Illustrierte Völkerkunde« von 1926, dann wird deutlich, dass es sich dabei um eine Reproduktion genau dieser Fotografie handelt. Sie funktioniert dort als eine

Abb. 2: Julius Dutkiewicz, Inventarbucheintrag: »37 Stück Volkstypen aus dem Bezirke Kolomea«, 1880er-Jahre, historischer Bezirk Kossow, Galizien, Habsburgermonarchie, heute Rajon Kossiw, Ukraine. Carte de Cabinet Format. Maße mit Untersatzkarton: Höhe: 16 cm, Breite: 10,8 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/106/22].

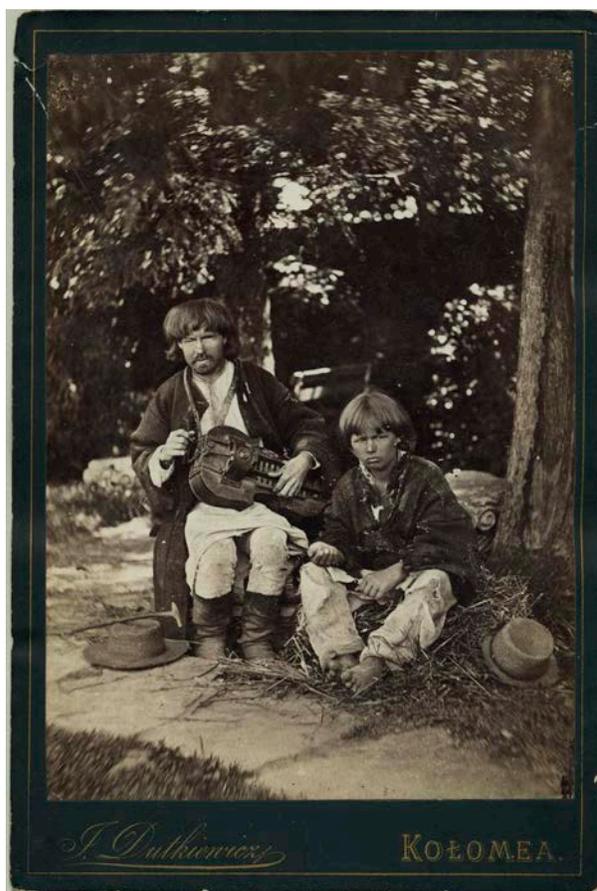


Illustration für das Kapitel über »Die Juden«. Entweder Michael Haberlandt (Mitbegründer des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien und Direktor bis 1923) oder sein Sohn Arthur (der seinem Vater als Direktor nachfolgte), die beide an diesem Band mitarbeiteten, wird das Foto ausgewählt haben.

Diese hier vorgestellte Bewegung ist allerdings nicht die einzige Form, in der diese Aufnahme von Dutkiewicz in der Fotosammlung auftaucht. Wir finden sie noch in vier weiteren Varianten. 1936 wird ein weiterer Abzug dieser Aufnahme zusammen mit anderen Fotografien von Dutkiewicz unter dem Eintrag »32 Aufnahmen v. Huzulen und Nachbartypen (Juden, Zigeuner usf.) Widmung von S. W. Kopper, Wien I.« gelistet. In diesem Fall handelt es sich um einen Abzug ohne Untersatzkarton – dieser wurde bei der Inventarisierung vor dem Aufkleben auf den Archivkarton abgespalten und entsorgt –, eine archivarische Praxis in der Fotosammlung, die einen Großteil des Materials betrifft und Unmengen an Informationen vernichtet hat. Eine weitere Variante des Bildes kommt 1955 ins Museum, als große, Europa betreffende Fotobestände aus dem Wiener Museum für Völkerkunde an das Volkskundemuseum übergeben wurden. Auch hier handelt es



Abb. 3: Aufnahme von Julius Dutkiewicz, 1880er-Jahre, historischer Bezirk Kossow, Galizien, Habsburgermonarchie. Hier aus der Publikation: GEORG BUSCHAN (Hg.), Illustrierte Völkerkunde, Bd.: Europa und seine Randgebiete, Stuttgart 1926, S. 301. Bildunterschrift: »Polnischer Jude im Kaftan, zum Markte reitend«. Maße der Buchseite: Höhe: 21,2 cm, Breite: 14,4 cm.

sich nur um den Abzug ohne Untersatzkarton. Bezeichnet wird die dargestellte Person diesmal in einer wieder anderen Variante, als »Jude aus Zabie«, eingeordnet unter der Rubrik »Polen«. Die vierte Variante des Bildes ist ein Negativ, das wahrscheinlich im Volkskundemuseum von dem 1936 inventarisierten Abzug gemacht wurde. Inventarisiert wurde es im Jahr 1985, ob es auch zu dieser Zeit oder früher entstanden ist, lässt sich momentan nicht sagen. Bezeichnet wird es im Inventarbuch als »Jude auf Esel reitend« unter der Rubrik »Galizische Juden in Tracht um 1910«. Bei der fünften Variante des Bildes (Abb. 4) schließlich stoßen wir wieder auf ein differentes fotografisches Medium, eine handkolorierte Correspondenzkarte.⁷ Sie ist Teil einer privaten Sammlung von hauptsächlich Trachtentypen, aufgeklebt auf schwarzes Tonpapier, die in einzelnen Mappen, nach nationalen, ethnischen und regionalen Kriterien geordnet sind.

⁷ Die Karte wurde vermutlich vor 1904 produziert – ab diesem Datum wurde die etwas differente Postkarte zum Einsatz gebracht – und wurde vermutlich – datierbar aufgrund eines schwer lesbaren Poststempels – 1908 verschickt.

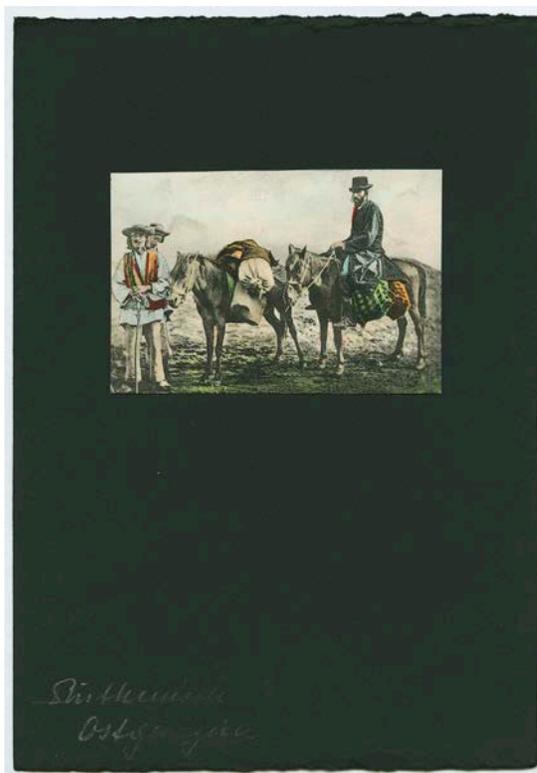


Abb. 4: Aufnahme von Julius Dutkiewicz, 1880er-Jahre, historischer Bezirk Kossow, Galizien, Habsburgermonarchie. Kolorierte Correspondenzkarte auf schwarzem Tonpapier. Bildunterschrift: »Ruthenisch, Ostgalizien«. Verleger unbekannt, Anfang des 20. Jahrhunderts, ohne Ort. Maße der Correspondenzkarte: Höhe: 7,9 cm, Breite: 11 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, uninventarisiert].

Einschub: Produzieren für nationale Spezifika

Bei den Volkstypenaufnahmen von Dutkiewicz lässt sich noch etwas über die kommerzielle Verkaufsabsicht aussagen, genauer gesagt über die intendierte Käuferschicht. Sieht man sich die gedruckte Ortsnennung auf den Untersatzkartons (siehe die Abb. 1 und 2, unter den Fotografien) an, dann bemerkt man unterschiedliche Schreibweisen. Einmal die deutsche Variante und ein anderes Mal eine polnische Variante. Die Produktion richtete sich also auf jeden Fall an unterschiedliche Sprachen sprechende Personen – was auch andernorts vorkam. Ob hier eine nationalistische Intention dahinterstehen kann, sei dahingestellt, jedenfalls ist bisher keine ukrainische oder russische Variante aufgetaucht. Es kann sich aber auch um touristische Verkaufsargumente handeln.

Nationalistische Bestrebungen können eine Verkaufs- und Sammelintention sein. Anton Holzer interpretiert beispielsweise Volkstypenaufnahmen des aus Italien kommenden und in Albanien niedergelassenen Fotografen Kel Marubi als einen Beitrag zur »patriotischen Neuerfindung des albanischen Volkes«.⁸

⁸ ANTON HOLZER, Der Orient beginnt in Albanien. Josef Roths albanische Feuilletons und die Geschichte der Fotografenfamilie Marubi, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 27 (2007) H. 103, S. 18.

Transformationsschritt und unterschiedsloses Inventar

Ein Großteil der Fotografien der Fotosammlung, wie auch die gerade vorgestellte Aufnahme, vor allem in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Initialisierung um 1896, wurde nicht für die Fotosammlung des Museums produziert. Diese Bilder entstammten Kontexten, in denen sie bereits in konkreten Zusammenhängen in Verwendung waren und eine für diese Bereiche spezifische Bedeutung hatten, die zum Teil sehr different war von derjenigen, die sie im Museum erhielten – dem Sammeln, Bewahren und Auswerten von kulturellen Zeugnissen. Durch die Aufnahme in die Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde fand hier eine Transformation statt. Es änderte sich sowohl die Verwendung als auch die Bedeutung dieser Bilder. Im Folgenden sollen drei Beispiele vorgestellt werden, die unterschiedliche Kontexte darstellen, aus denen Bilder in das Museum kamen: private Repräsentationsbilder, kommerzielle Volkstypen und Fotografien aus dem volkskundlichen Netzwerk der Habsburgermonarchie – die beiden letzten Beispiele stellen einen Großteil des infrage kommenden Bildmaterials in der Fotosammlung. Sie alle werden auf den ersten Blick unterschiedslos im Inventar nebeneinandergereiht, ihre Herkunftszusammenhänge werden großteils verschleiert oder nur rudimentär wiedergegeben.

Von der privaten Repräsentation zum musealen Objekt

Unter den ersten Inventarnummern des Volkskundemuseums findet sich ein Konvolut von privaten Repräsentationsbildnissen,⁹ die dem Museum von einem kommerziellen Fotoatelier in Linz gewidmet wurden. Dabei handelt es sich um Aufnahmen, die die Dargestellten von sich anfertigen ließen, um sie in ihren privaten Zusammenhängen zu verwenden. Die Familie und der Freundeskreis setzte sie in unterschiedlichen Kommunikationsprozessen ein und sie dienten dazu, die dargestellte Person – und nur diese eine konkrete Person – zu repräsentieren. Abbildung 5 zeigt auf einer dieser Aufnahmen eine Frau aus Oberösterreich. Allein schon an der von Hand ausgeführten Beschriftung dieser Fotografie wird eine Veränderung deutlich. Hier auf der Fotografie und genauso im Inventar der Fotosammlung fehlt der Name der Person, genauso wie der Grad der Verwandtschaft, in dem sie zum möglichen Besitzer des Bildes gestanden haben könnte. Beides sind wichtige Bezeichnungen, die die Funktion dieses Bildes im familiären Zusammenhang anzeigen. Stattdessen steht hier »Ober Oesterreicherin«. Damit ist die Dargestellte anonymisiert und nur mehr über eine regionale Bezeichnung markiert. Sie steht hier als ein Beispiel in einer Pars-pro-toto-Funktion für eine Region und nicht mehr als konkretes Individuum und wird damit auch dementsprechend anders verwendet.

⁹ Bilder dieser Art sind bis jetzt erst vereinzelt aufgetaucht, sie stellen dennoch ein signifikantes Beispiel dar, da an ihnen die Transformationen von Verwendungszusammenhang und Bedeutung sehr gut ersichtlich sind.



Abb. 5: Atelier Nunwarz, Inventarbucheintrag: »Bauerntypen aus O. Österreich«, 1893, Linz. Carte de Visite Format. Maße mit Untersatzkarton: Höhe: 10,7 cm, Breite: 6,5 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/70].

Anhand dieses Bildes können nicht mehr die konkreten Geschichten über eine Tante oder Schwester erzählt werden, sondern die Forscher können nur mehr beispielhafte Merkmale »der Oberösterreicherin« zur Sprache gebracht haben. Diese Bilder fungieren außerhalb des Museums, innerhalb ihres ursprünglichen Produktions- und Verwendungszusammenhangs noch nicht als Volkstypen, erst durch den Übergang ins Museum und ihre Bezeichnung werden sie dazu.

Vom Souvenir zur Wissenschaft

Abbildung 6 zeigt vier Bilder, die ich als kommerzielle Volkstypen bezeichnen möchte. In diesem Fall handelt es sich um Fotografien im Carte de Cabinet Format, die ich einer Serie entnehme, von der sich im Volkskundemuseum ein 60 Stück umfassendes Konvolut befindet, aufgelegt von einem kommerziellen Fotoverlag in Innsbruck. Auf den einzelnen Fotografien sehen wir jeweils eine Frau oder einen Mann in Tracht, vor immer wiederkehrenden Requisiten. Derartige Bilder wurden aus einem kommerziellen Interesse hergestellt. Fotoverlage und Fotoateliers produzierten diese kommerziellen Volkstypen als Souvenirs für Touristen. Viele dieser Bilder wurden mit eigens dafür angeworbenen



Abb. 6a-d: Verlag C. A. Czichna, Bildunterschriften: 6a: »Wippthal.«, 6b: »Kastelruth.«, 6c: »Kastelruth.«, 6d: »Sarnthal – Burschentracht.«, 1870er- bis 1880er-Jahre, Innsbruck. Carte de Cabinet Format. Maße mit Untersatzkarton, je: Höhe: 16,5 cm, Breite: 10,8 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: 6a: pos/219, 6b: pos/224, 6c: pos/230, 6d: pos/233].

Modellen inszeniert und hatten damit keinen primär dokumentarischen Charakter. Selbst wenn dies der Fall war, wurden diese Bilder bereits von vornherein als Volkstypen produziert, die Dargestellten standen anonymisiert als Beispiel für eine Gruppe, Region, Ethnie oder Nation. Damit unterscheiden sie sich deutlich von den privaten Repräsentationsbildern. Sie dienten, von Touristen gekauft, einer anderen Form der privaten Erinnerungskultur. Sie wurden in eigens gefertigten Alben gesammelt, das Museum besitzt ein Beispiel, in dem hauptsächlich Tiroler und Steirer Volkstypen gesammelt wurden. Sie finden sich aber auch in Alben, die eigentlich der Familienfotografie gewidmet sind, oder im privaten Album eines Soldaten aus dem Ersten Weltkrieg. Gesammelt wurde hier nach persönlichen Vorlieben, etwa mit einem Fokus auf als interessant befundene Trachten. Diese Bilder waren nicht primär auf wissenschaftliche Erkenntnisproduktion und damit auf Veröffentlichung ausgerichtet.

Allerdings gibt es hier Überschneidungen mit der Volkskunde. Sie wurden von volkskundlich interessierten Sammlern oder von Wissenschaftlern, die sie ebenfalls als Beispiele heranzogen, gesammelt. Von diesen beiden Gruppen stammen sehr viele der Widmungen derartiger Bilder, die dem Volkskundemuseum übergeben wurden. Darüber hinaus wurden sie auch durch die Mitarbeiter des Museums selbst gesammelt.

Beim Übergang in das Museum wurde aus dieser kommerziellen Produktion ein wissenschaftliches Studienobjekt. Aus einem Erinnerungs- und Sammelobjekt, das seine Besitzer im privaten Rahmen betrachteten, besprachen und herzeigten, machte die Aufnahme ins Museum ein Objekt, das der Analyse, Aus- und Verwertung im wissenschaftlichen Apparat diene. Es wurde zu einem Objekt der Wissensproduktion und -verbreitung. Aus kleinen privaten Sammlungen gingen diese Bilder über in die Sammlung des Museums, die im Hinblick auf eine umfassendere Dokumentation eines weitläufigen wissenschaftlichen Feldes angelegt worden war.

Bildpraxis der Forscher aus dem volkskundlichen Netzwerk

Als Beispiel für diesen Bereich der Produktion von Volkstypen möchte ich Aufnahmen von Wladimir Suchewyz nehmen. Formal handelt es sich dabei um eine ähnliche Inszenierung wie bei den beiden obigen Beispielen. Auch hier haben wir eine statische Pose, die an Porträttraditionen erinnert. Suchewyz, ein Lehrer, machte diese Aufnahme (Abb. 7) – sie stammt aus einem größeren Konvolut seiner Fotografien im Museum – im Zuge seiner Forschungen zu den Huzulen,¹⁰ die als Materialien zur ukrainisch-ruthenischen Ethnologie publiziert wurden. Auch hier finden wir wieder Darstellungen von Personen, von denen weder der Name noch die Lebensumstände im Museum dokumentiert sind. Sie werden nur typologisierend bezeichnet. Derartige Aufnahmen lassen sich als wissenschaftliche Volkstypen bezeichnen. Entweder institutionalisierte Wissenschaftler (auch aus dem Wiener Volkskundemuseum) oder Amateurwissenschaftler stellten sie her. Hier ist der Einsatz ähnlich wie im Museum selbst, die Bilder dienen von vornhe-

¹⁰ Zusammen mit den sogenannten Ruthenen, eine der damaligen Bezeichnungen für bestimmte Bevölkerungsgruppen, die in Galizien, aber auch in darüber hinausgehenden Regionen siedelten.



Abb. 7: Wladimir Suchewyz, Bildunterschrift: »Huzulische Braut in Hochzeitsputz aus Brustury.«, 1880er- bis 1890er-Jahre, historisch Brustury, Königreich Ungarn, heute Lopuchiw, Ukraine. Maße mit Untersatzkarton: Höhe: 18,5 cm, Breite: 13,5 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/764].

rein wissenschaftlichen Zwecken. Meist produzierten die Forscher diese wissenschaftlichen Aufnahmen für ein bestimmtes Erkenntnisinteresse. Dabei konnte es sich um ein konkretes Projekt oder Forschungsgebiet handeln. Auch hier werden wieder kleinere Sammlungsbestände dem Museum übergeben, das im Unterschied dazu mit einem umfassenderen Dokumentations- und Sammelinteresse agiert. Es fungiert im Netzwerk dieser Forscher aus der Habsburgermonarchie als ein größerer Knotenpunkt, an dem Materialien von Forschern unterschiedlichster Provenienz und mit unterschiedlichen Forschungsinteressen gesammelt und zugänglich gemacht werden.

Sammeln für die Volkskunde

Wie oben erwähnt, ist das Ausgangsbild der Bewegungen der erwähnten Fotografien eine kommerzielle Produktion. Gesammelt wurde es in einem der Bewegungsräume der Volkstypendarstellungen, der sich als so etwas wie ein volkskundliches Netzwerk bezeichnen lässt. Dieses soll hier vorerst noch nicht ausführlich beschrieben werden,

aber es lässt sich zumindest feststellen, dass es über die handelnden Akteure und ihre unterschiedlich gestalteten Beziehungen miteinander auf jeden Fall ein dichtes Gewebe an Bezügen gab, die alle in irgendeiner Form das Volkskundemuseum, und für diesen Text hier von Bedeutung, die Fotosammlung dieses Museums durchliefen.

Wilhelm Franz Exner, von dem die fragliche Typendarstellung eines Juden dem Volkskundemuseum gewidmet wurde, lässt sich als einer der Protagonisten dieses Netzwerkes beschreiben. Über seine Beschäftigung mit der sogenannten Hausindustrie stand er mit dem Museum in Verbindung.¹¹ Allerdings sind von ihm keine Publikationen, die sich in Verbindung mit dem Konvolut der »Volkstypen aus dem Bezirke Kolomea« bringen lassen, bekannt. Der Ankauf dieser Fotografien durch Exner könnte direkt in Kolomea passiert sein, im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit von 1874 bis 1903 als Inspektor für das gewerbliche Bildungswesen – diese Tätigkeit führte ihn in alle Kronländer Cisleithaniens.¹² Hier lässt sich ein Protagonist feststellen, der mit seiner wissenschaftlichen, publizistischen und kuratorischen Tätigkeit in einem großen Naheverhältnis zu der sich etablierenden Volkskunde in Wien stand.

Bei der »Widmung von S. W. Kopper, Wien I.« konnte das Naheverhältnis zur Volkskunde noch nicht genauer bestimmt werden. Aber allein aus dem Inventarbucheintrag »32 Aufnahmen von Huzulen und Nachbartypen (Juden, Zigeuner usw.)« und der Zusammensetzung der Fotografien lässt sich eine Art volkskundlich motiviertes Sammelinteresse feststellen. Verstärkt wird dies durch die Tatsache der Widmung an das Museum, welche auch an einen Bezug zu Selbigem denken lässt. Diese Überlegungen gelten auch für die Sammlung von Trachtenmappen, die von einem (oder mehreren) Mitglied der Wiener Familien von Manner und von Poche zusammengestellt wurden. Auch für eine derartige Zusammenstellung scheint nicht nur ein Faible für Trachten ausreichend zu sein, dieses unterliegt zumindest einem Strukturierungswunsch und einer jahrelang aufrechterhaltenen Motivation, bei der immer wieder Berührungspunkte mit dem Volkskundlichen aufgetaucht sein müssen.

Auch bei dem Exemplar des »Jude[n] aus Zabie«, das mit der Übergabe der Bestände des Völkerkundemuseums 1955 an das Volkskundemuseum kam, lässt sich klar ein Zusammenhang mit dem volkskundlichen Netzwerk feststellen. Hier sei nur das wissenschaftliche Naheverhältnis von zwei Institutionen, die sich beide aus und um die Anthropologische Gesellschaft und die Ethnografisch-Anthropologische Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums entwickelt haben, erwähnt. Andererseits gibt es hier auch direkt auf die für mich relevanten Fotografien bezogen eine weitere Verknüpfung mit dem volkskundlichen Netzwerk. Im Inventar des Völkerkundemuseums findet sich zu diesen Fotografien folgender Eintrag: »70 Photographien in Cabinetformat. Galizische und Bukowinaer Volkstypen. Geschenk des Herrn J.[ulius] Dutkiewicz, Photograph in

11 Vgl. FRANZ GRIESHOFER, Die Bedeutung des Ausstellungswesens für die Entwicklung der Ethnographie in Galizien und Wien, in: Veronika Plöckinger/Matthias Beitz/Ulrich Göttke-Krogmann (Hgg.), Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. Begleitbuch zur Jahresausstellung 1988 des Ethnographischen Museums Schloß Kittsee (Burgenland)/Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 1988, S. 34 f. Von Exner stammen auch noch weitere Fotografien in der Fotosammlung. So listet das Inventarbuch folgende Objekte: »Album von der Lemberger Ausstellung 1877«, »Album der Mitglieder des galizischen Landtages«, »Typen der Landesfuhrwerke aus der Internationalen Ausstellung Wien 1894«.

12 Diese Information verdanke ich Helmut Lackner vom Technischen Museum Wien.

Kolomea«. Ein Eintrag, der zwischen 1887 und 1888 gemacht wurde, als es sich bei diesem Inventarbuch noch um dasjenige der Ethnografisch-Anthropologischen Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums handelte.¹³ Mit diesem Eintrag werden zwei Dinge deutlich. Einerseits lassen sich diese Fotografien damit klar als im volkskundlichen Netzwerk zirkulierend beschreiben – Michael Haberlandt war zu diesem Zeitpunkt noch Kustos an der erwähnten Abteilung des Naturhistorischen Hofmuseums. Andererseits ist dies ein direkter Hinweis auf ein Verhältnis von Dutkiewicz selbst zum volkskundlichen Netzwerk.

In der Sammlung – Praktiken des wissenschaftlichen Umgangs mit Fotografien

Wie bisher gezeigt wurde, zirkulieren die Volkstypen in unterschiedlichen Kontexten. Sie sind außerhalb des Museums nicht nur im nahe liegenden volkskundlichen Netzwerk auf eine gewisse Art aktiv, sondern auch in Kontexten, die noch weiter vom Museum entfernt scheinen. Es sind also Bilder, die ihre Effekte an unterschiedlichen Orten auf unterschiedliche Arten entfalten. Von all diesen verschiedenen Orten herkommend reihen sie die Mitarbeiter des Museums dann unterschiedslos in der Fotosammlung aneinander. Sie machen sie zu einem wissenschaftlich-musealen Objekt und Teil eines in die Zukunft gerichteten Aufbewahrungsapparates.

Das Museum und der allgemeine wissenschaftliche Bereich waren nicht die einzigen Räume, in denen die besprochenen Bilder als Medien der Wissensdistribution dienten. So zeigte man sie in Ausstellungen und reproduzierte sie als Diapositive für Vorträge. Für die bisher angeführten Beispiele und für viele weitere Fotografien der Fotosammlung des Volkskundemuseums lässt sich auf jeden Fall dieser wissenschaftliche Einsatz in Texten nachweisen. Einerseits über Retuschen und Schnittmarken, andererseits über das konkrete Auftauchen dieser Bilder in diesen Formen der wissenschaftlichen Publikation.

Wie weit sie darüber hinaus als Anschauungs- und Studienobjekte gedient haben, darüber geben die Fotografien selbst relativ wenig Zeugnis ab. Neben wenigen theoretischen Texten zur Fotografie aus dieser Zeit gibt es bisher nur spärliche konkrete Quellen aus der Frühzeit dieser Sammlung. Es lässt sich daher nur anhand einiger unten folgender Beispiele von den konkreten wissenschaftlichen Praktiken des Erkenntnisgewinns mittels Fotografien sprechen. Aber allein die große Zahl, in der sie gesammelt wurden, macht ihre Bedeutung als wissenschaftliche Materialien deutlich. Wie sahen nun die konkreten Praktiken des Umgangs mit diesen Bildern, abgesehen von der Publikation und den dafür notwendigen Schritten, wie der Bildauswahl und -bearbeitung, aus?

Ein Beispiel zeigt Spuren einer über die Illustration hinausgehenden Form der Verwendung. Abbildung 8 zeigt eine Volkstypen aus Albanien, bei der die einzelnen Teile des Gewandes von Hand beschriftet sind. Hier werden in diesen Bildern enthaltene Sinnpotenziale explizit gemacht und das Bild wird zum Anschauungsobjekt mit Zeigefunk-

¹³ Für die Informationen aus dem Inventar des Museums für Völkerkunde danke ich Christine Zackl.

tion. Dass derartigen Bildern Zeigefunktionen und Bedeutungen im wissenschaftlichen Austausch zukommen, darauf weist auch Elizabeth Edwards in ihren Forschungen zum Einsatz der Fotografie in der britischen Anthropologie hin.¹⁴

Sieht man sich an, wie sehr die Erkenntnisse über Menschen und ihre Trachten in volkskundlichen Texten über einzelne Regionen und Ethnien auf Anschauung basiert sind, dann lassen sich dahinter diese Bilder als Studien- und Erkenntnisobjekte vermuten, die direkt der Analyse, dem Vergleich und der Memorierung dienen. Dies bestärkt auch eine handschriftliche Notiz von Michael Haberlandt in den vorbereitenden Unterlagen für seinen Text »Die Photographie im Dienste der Volkskunde« (1896). Dabei handelt es sich um einen mehrfach publizierten Aufruf, der die Bitte ausspricht, dem Wiener Museum und der Volkskunde Fotografien zu überlassen: *Will der Reisende nicht lediglich für sich selbst sehen, sondern hofft er aus dem Gesehenen für weitere Kreise einen bleibenden Nutzen und einen Fortschritt in der Erkenntniß zu schaffen, so ist es nothwendig, daß er Belege beibringt, die die directe Anschauung zu ersetzen vermögen und gleichzeitig als Correctiv für [d]ie subjective Auffassung des Reisenden dienen können.*¹⁵ In der Fotosammlung des Volkskundemuseums ist eine Aufnahme erhalten geblieben, die genau diese Verwendung von Volkstypen vermuten lässt (Abb. 9). Sie ist mit folgender Bildunterschrift von Hand versehen: »Miniaturfotografien von 55 Aufnahmen der Bevölkerung aus den Sokac-Ortschaften des Komitates Bacs-Bodrog in Ungarn. Coll. Prof. Wilh. Krump.« Was hier zu sehen ist, sind mehrere Tableaus, auf denen einzelne Volkstypenfotografien mit Reißnägeln zu einem Raster angeordnet wurden. Die Bildunterschrift und das Inventar erläutern zwar die Funktion dieser Anordnung nicht, aber hier kann mit großer Sicherheit angenommen werden, dass diese Anordnungen dem Vergleich gedient haben.

Eine weitere wesentliche Funktion, die diesen Bildern im musealen Bilderspeicher zugeschrieben wird, ist die des Ablegens von Zeugnis von untergehenden Kulturen, eingebunden in diese zentrale Rolle der Volkskunde im 19. Jahrhundert. Michael Haberlandt, diesmal in der publizierten Variante des oben erwähnten Aufrufes: *Ihr [der Volkskunde] verschwindet der Stoff zusehends vor den Augen und unter den Händen. [...] es gilt die Dinge selbst und wo dies nicht angeht, wenigstens ihr Bild festzuhalten und für die Wissenschaft aufzunehmen.*¹⁶ Der Aufruf ist übrigens auch eine Anleitung zu volkskundlichem Fotografieren und enthält Richtlinien zur Typenfotografie.¹⁷

In einem Schritt der Bewegung der Fotografie von Dutkiewicz verändert dieses seinen Kontext, ein Beispiel, wie ein Transformationsprozess von einer kommerziellen Fotografie über die fakultative Speicherung im seriellen Aufbewahrungssystem Fotosammlung zur konkreten Illustration aussieht. In der oben erwähnten Publikation »Illustrierte Völkerkunde« von Georg Buschan wird das Bild durch die Retusche spezifiziert, es bleibt nur mehr der Typus des Juden übrig. Und dieser Typus wird kontextualisiert. Einerseits steht

14 Vgl. dazu den Aufsatz »Exchanging Photographs, Making Archives«, in: Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford/New York 2001, S. 27–50.

15 Archiv des Vereins und Museums für Österreichische Volkskunde, Kiste 02, Mappe: Haberlandt Skripten.

16 MICHAEL HABERLANDT, *Die Photographie im Dienste der Volkskunde*, in: *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* 2 (1896), S. 183.

17 Zu Haberlandts Aufruf siehe vor allem das Kapitel »Das reproduzierte Populäre als Archivkonserve«, in: ULRICH HÄGELE, *Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft*, Tübingen 2007, S. 62–70.



Abb. 8: Fotograf unbekannt, Inventarbucheintrag: »Catolica da Shkodra«, undatiert, Skodra (?), Albanien (?). Maße: Höhe: 14,6 cm, Breite: 9,8 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/10486].

er als Illustration einer Darstellung der Juden als Ethnie da, andererseits ist er darüber hinaus in den größeren Ordnungszusammenhang der »Völker Europas« eingereiht. Die Aufnahme in der Fotosammlung ist ein Teil einer langen Aneinanderreihung von Typen, die zur Verfügung stehen. Wir haben es hier mit einer Einheit aus einem riesigen Bilderspeicher oder Bildgedächtnis zu tun, das den Wissenschaftlern des Museums, aber auch den mit ihr vernetzten Wissenschaften als ein Reservoir dient, auf das sie jederzeit zugreifen können und dessen Einheiten als eine vielfältige Potenzialität in die unterschiedlichsten Gebrauchsformen verschoben werden können. Sie dienen hier als Belege und als Legitimation im Hintergrund. Im Kapitel über »Die Juden« aus der »Illustrierte[n] Völkerkunde« ist hingegen genau eine dieser möglichen Verschiebungen sichtbar. Das Bild mutiert, es wird zugerichtet und es wird präziser definiert, es wird konkret und prägt ein bestimmtes Bild von Juden, das sich in einer spezifischen simplifizierenden Weise dazu verhielt, wie sich jüdisches Leben damals in seiner ganzen Vielfältigkeit präsentierte.

Das Kapitel über die Juden steht isoliert, unter der Überschrift »Aus Asien eingewanderte Völker«, hinter den Punkten »Die Armenier« und »Die Zigeuner«, am Schluss des

Bandes, hinter den großen Kapiteln zu den einzelnen Teilen Europas und ist nur fünf Seiten lang. Juden werden hier nicht als Religionsgemeinschaft, sondern als Ethnie dargestellt. Bei der fraglichen Abbildung des Juden wird kein Autor genannt. Diese stehen bei Abbildungen in volkskundlichen Texten (und nicht nur dort) meist im Hintergrund. Auch in der Fotosammlung des Volkskundemuseums – wie in ähnlichen Sammlungen – fehlen sie meist. Autorschaft spielt bei diesen Fotografien keine Rolle. Damit wird auch der subjektiv gestaltende Faktor des fotografischen Blickes verschleiert. Der Text erwähnt die Abbildung nicht, es wird auch nicht darauf Bezug genommen. Differenziert wird im Großen und Ganzen nur zwischen »Ostjuden« und »Südjuden«. Galizien wird zwar eigens erwähnt, allerdings zu Polen assoziiert: »Polen mit Galizien«. Dass der abgebildete »polnische Jude« aus Galizien stammt, wird nirgends spezifiziert. Es handelt sich um eine Darstellung, die nur in einem illustrativen Verhältnis zum Text steht. Ausgewählt wurden diese Abbildung und die zwei weiteren im Text, die ebenfalls polnische Juden zeigen, weil im Text spezifische Gebräuche nur mehr wenigen Gruppen, unter ihnen den polnischen Juden, zugeschrieben werden. Hier wird also der ursprüngliche Herstellungskontext des Bildes komplett verschleiert. Diese Fotografie war allerdings nicht die einzige von Dutkiewicz aus der Fotosammlung, die für Publikationen verwendet wurde, auch viele andere tragen die Spuren der Vorbereitung zum Druck.

Ein weiteres Beispiel für den wissenschaftlichen Einsatz von Fotografie in der Volkskunde stellt ein Sonderfall der Typologisierung, die anthropometrische Messung, dar. Dabei handelt es sich um einen differenzierteren und für andere wissenschaftliche Felder schon besser untersuchten Komplex, den ich hier in Bezug auf die Volkskunde nur anschnitten möchte. Aber im Lauf meiner Recherchen habe ich in der Fotosammlung des Museums immer wieder Beispiele und Spuren gefunden, wo diese Methode zum Einsatz kommt. Für mich liegt hier der Verdacht nahe, dass die anthropometrische Messung, als eine Technik, die man mit Lorraine Daston und Peter Galison als ein Mittel der mechanischen Objektivität bezeichnen könnte,¹⁸ als ein Hintergrundrauschen doch eine größere Bedeutung für die Typenbildung hat. In seinem Aufruf von 1896 wünscht sich Haberlandt auch anthropologische (gemeint sind anthropometrische) Fotografien und liefert gleich ein Schema mit. Er fordert Aufnahmen en face und im Profil, wenn möglich ganzfigurig und auf jeden Fall mit einer Messlatte versehen.¹⁹ So führte z. B. Arthur Haberlandt bei seiner Teilnahme an einer großen wissenschaftlichen Expedition auf dem Balkan 1916 anthropometrische Messungen an Albanern durch. Dabei setzt er auch die Fotografie methodisch ein.²⁰

18 Vgl. LORRAINE DASTON/PETER GALISON, Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002, S. 29–99.

19 Vgl. HABERLANDT, Die Photographie (wie Anm. 16), S. 184.

20 Vgl. ARTHUR HABERLANDT/VICTOR LEBZELTER, Zur physischen Anthropologie der Albanesen, in: Archiv für Anthropologie, N. F. 17 (1919), S. 123–154.



Abb. 9: Wilhelm Krump (?), Bildunterschrift: »Miniaturfotografien von 55 Aufnahmen der Bevölkerung aus den Sokac-Ortschaften des Komitates Bacs-Bodrog in Ungarn. Coll. Prof. Wilh. Krump.«, vor 1918, historisches Komitat Bacs-Bodrog, Königreich Ungarn, heute Ungarn und Serbien. Maße: Höhe: 21 cm, Breite: 16,2 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/14531].

Praktiken des Bezeichnens in der Fotosammlung – Das Inventar steuert die Bildwahrnehmung

Allein daran, wie die verschiedenen Varianten der Aufnahme von Julius Dutkiewicz in den Inventarbüchern der Fotosammlung bezeichnet und damit kontextualisiert wurden, lässt sich sehr viel deutlich machen. Im Verlauf der Karriere dieses Bildes in der Sammlung wechselte es darüber hinaus seine ethnische Zugehörigkeit genauso wie andere Ebenen seiner Bedeutung. Dadurch wird nochmals evident, wie wichtig Bezeichnungen für die Steuerung der Bildwahrnehmung sind und welche wesentlichen Ordnungs- und Kategorisierungsfunktionen sie in Verbindung mit den Bildern ausführen. Sichtbar wird dadurch auch, wie sehr Bildkategorien historischen, aber auch anderen Wandlungsprozessen unterworfen sind. Im Folgenden soll dies anhand der einzelnen Varianten dieses Bildes und anhand dessen, wie sie die Inventare verzeichnen, im Detail beschrieben werden.

Wann genau im Volkskundemuseum begonnen wurde, ein Inventar für Fotografien zu führen, ist im Moment noch unklar. Zur Fotosammlung des Volkskundemuseums sind kaum Quellen vorhanden, dies gilt besonders für die Frühzeit der Sammlung. Vermutlich wird es kurz nach der Gründung des Museums (1895) und nach oder parallel zur Veröffentlichung von Michael Haberlandts Text »Die Photographie im Dienste der Volkskunde« (1896) begonnen worden sein. Die Fotografien des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien werden jedenfalls in eigenen Inventarbüchern geführt. Dabei gibt es eigene Bücher für Positive, Negative und Diapositive. Ein Teil der Sammlung ist noch uninventarisiert. Postkarten werden zum Teil in eigenen Rubriken dieser Bücher geführt, zum Teil befinden sie sich in den Inventaren der Grafiksammlung. Anfangs werden in den Inventarbüchern für Fotografie auch noch Klischees mitgeführt. Rund um den Ersten Weltkrieg gibt es einen Bruch in den Büchern und einen späteren Einschub. Die Inventarbücher werden hauptsächlich nach dem Provenienzprinzip mit einem Numerus Currens geführt. Einige wenige Teilbereiche sind nach dem Pertinenzprinzip geordnet. Es gibt eine Ortskartei, eine Personenkartei und einen Sachindex, die aber alle nicht den gesamten Bestand umfassen. Zum Teil wurden nur Einträge zu Gesamtkonvoluten erstellt, zum Teil sind alle Fotografien eines Konvolutes einzeln benannt. Diese Differenz könnte daran liegen, dass in letzteren Fällen von den Einbringern selbst Informationen zur Verfügung standen. Die einzelnen Einträge sind in folgende Rubriken eingeteilt: Inventarnummer, Gegenstand des Bildes – teilweise der Ort, Anmerkungen (hier können unterschiedliche Informationen auftauchen: Format, Erwerbsart, Datierung). Diese Einteilung verändert sich nach der Person, die die Einträge vornimmt, und variiert damit immer wieder. Von wem die Inventarbücher zu welchem Zeitpunkt geführt wurden, ist noch nicht geklärt, jedenfalls wechselten die betreuenden Personen immer wieder.

1) Eintrag aus dem »Inventarbuch I (Abschrift)« der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde, pos/106: »37 Stück Volkstypen aus dem Bezirke Kolomea. 12x16 Dr. W. Exner« [Hervorhebung im Original], vor März 1896 gewidmet.

Hier gibt es nur einen allgemeinen Eintrag für alle 37 Fotografien, die jeweiligen Einzelstücke sind nicht extra gelistet. Bei der Schenkung der Fotografien von Dutkiewicz durch Wilhelm Exner handelt es sich aber wahrscheinlich um in Kolomea gekaufte

Exemplare, die der Käufer ohne wesentliche weitere Information mitgenommen und auch so dem Museum übergeben haben wird. Dadurch wurden sie wahrscheinlich dann alle aus dem Bezirk Kolomea stammend bezeichnet, wohingegen die hier behandelte Aufnahme aus dem angrenzenden Bezirk Kossow kommt. Für die Bildwahrnehmung ist diese zusammenfassende Bezeichnung dennoch interessant, da hier der Fokus auf der gesamten Vielfalt der Volkstypen liegt, die alle als Beispiel für den Bezirk Kolomea wahrgenommen werden, und das fragliche Bild – das hier noch sowohl den Juden als auch die zwei Huzulen zeigt – ist in diesem Fall noch nicht extra als Darstellung eines Juden im Inventar kategorisiert. Interessant ist, dass diese Fotografie fast zeitgleich im Inventar der Sammlung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums genau spezifiziert wird. Hier taucht die Frage auf, ob Haberlandt, der damals auch Kustos an der Anthropologisch-Ethnografischen Abteilung dieses Museums war, diese Fotografien nicht gekannt haben könnte, und wenn ja, warum sie dann im Volkskundemuseum nicht genauer bezeichnet wurden.

2) »Illustrierte Völkerkunde. In zwei Bänden. Unter Mitwirkung von Dr. A. Byhan, Professor Dr. A. Haberlandt, Professor Dr. M. Haberlandt, Dr. R. Heine-Geldern, Dr. W. Krickeberg, Dr. R. Lasch, Professor Dr. W. Volz, herausgegeben von Dr. Georg Buschan. II. Zweiter Teil. Zweite und dritte, vollständig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Auflage. Stuttgart 1926. Verlegt von Strecker und Schröder. Europa und seine Randgebiete. Von Dr. A. Byhan, Professor Dr. A. Haberlandt, Professor Dr. M. Haberlandt«.

Das Inhaltsverzeichnis verortet das Kapitel über die Juden folgendermaßen: »Europa. Die indogermanischen Völker des Erdteils. Von Professor Dr. Michael Haberlandt. VI. Aus Asien eingewanderte Völker. 1. Die Armenier. 2. Die Zigeuner. 3. Die Juden.«, S. 299–304.

Die retuschierte Fotografie von Dutkiewicz findet sich in diesem Kapitel auf S. 301, Abb. 165: »Polnischer Jude im Kaftan, zum Markte reitend«.

Hier divergiert die Druckvorlage, die erst zu diesem Zeitpunkt ihr heutiges Erscheinungsbild bekommen hat, um einige Jahrzehnte von ihrer Entstehungszeit, da erst für den Druck die Retuschen hinzugefügt wurden. Wahrscheinlich wurde sie auch in den 1920er-Jahren auf den Archivkarton, auf dem sie heute zu finden ist, aufgeklebt. Ein Umgang, der dieses Bild klar als eines ausweist, das als (auch physisch) bearbeitbares Material für die Wissenschaft und in diesem Fall nicht als eigenwertiges Bildobjekt gesehen wurde, das in seiner ursprünglichen Form bewahrenswert war, wie bei kunstnahen Produktionen. In der Publikation taucht plötzlich das Wissen auf, dass es sich um einen polnischen Juden handelt, der zum Markt reitet. Woher stammen diese Informationen? Die Beschriftung »[...] zum Markte reitend« wurde vielleicht aus den Informationen, die sich aus dem Bild selbst, aus den Säcken auf den Maultieren, lesen lassen, generiert. Für die ethnische Zuordnung dürfte anderes verantwortlich sein. Dies könnte aus der Tracht geschlossen worden sein. Möglich wäre aber auch die Kenntnis der Exemplare aus dem Völkerkundemuseum und deren genauere Bezeichnung. Es kann auch sein, dass dies der Tatsache geschuldet ist, dass Galizien zu dieser Zeit polnisches Territorium war. Dabei ist interessant, dass in diesem Fall die Historizität des Bildes ausgeblendet wurde. Zur Zeit der Entstehung des Bildes handelte es sich hier um habsburgisches Territorium.

Eine deutliche Verschiebung in der Bildbedeutung findet hier auch durch die Re-

tusche statt. Die beiden Huzulen, die Dutkiewicz neben dem Juden aufnahm, wurden entfernt, sie waren für die Bildverwendung in der Publikation störend. Hier wird noch einmal deutlich, dass Bildproduktion und Bildverwendung zwei unterschiedliche Sphären sind. Diese Form der Nebeneinanderstellung sehr unterschiedlicher Typen, wie sie der Fotograf produzierte, war für die Wissenschaft in diesem Fall nicht von Interesse. Das Bild wird im Volkskundemuseum zum Teil nur unter einem der beiden kategorisiert. In dem weiter unten folgenden Beispiel der Trachtenmappen wird nur den Huzulen – dort als Ruthenen bezeichnet – Bedeutung zugeschrieben. Wenn es in der Volkskunde zu Vergleichen kommt, die wissenschaftlich ausgewertet werden, dann sind dies weniger so unterschiedliche Gruppen wie Juden und Huzulen, sondern eher näher beieinanderliegende Ethnien wie etwa die Huzulen und Ruthenen, oder in größeren Völkertafeln, die beispielsweise einen Überblick über die Völker Europas geben. Dass ein direkter Vergleich zwischen Juden und Huzulen stattfände, erscheint mir eher unwahrscheinlich. Bei diesem Transformationsprozess dieser Bildvariante kommt noch ein Prozess der Typisierung dazu. Erst durch die Retusche wird aus dieser diffusen Darstellung eine konkrete, einzeln adressierbare Typendarstellung – im Besonderen eben durch das Entfernen der Hinterbeine des linken Tieres durch die Retusche. Dadurch steht hier die typologisierende Darstellung des Juden völlig isoliert da. Außerdem kommt bei dieser Variante auch noch eine Form der Verzeitlichung dazu. Durch die Bildunterschrift »[...] zum Markte reitend« wird aus einer statischen Aufnahme eine Momentaufnahme, das Bild bekommt damit auch noch eine zusätzliche Komponente, es wird zu einer Art Genredarstellung.

3) Inventarbuch der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde von 1936, pos/8751: »pos/8722–8753: 32 Aufnahmen v. Huzulen und Nachbartypen (Juden, Zigeuner usf.) Widmung von S. W. Kopper, Wien I. (vgl. Pos: 106f)« [(vgl. Pos: 106f)« spätere Hinzufügung].

Auch dieses Konvolut weist, ähnlich wie die »Volkstypen aus Kolomea«, eine Gesamtbezeichnung für alle Fotografien, und keine Einzelnennungen, auf. Allerdings verhält es sich hier mit der Betitelung etwas anders. Es ist nicht eine Ortsnennung, die die Bezeichnung generiert, sondern hier sind es Ethnien in leichter Differenzierung, die dieses Konvolut kategorisieren und damit adressierbar machen. Der Inventareintrag fokussiert auf die »Huzulen« und ordnet ihnen andere als »Nachbartypen« zu. Damit wird ein anderer Blick als bei den obigen Volkstypen auf diese Bilder projiziert, sie werden ethnisch wahrnehmbar und in sich differenzierbar und referenzieren schon qua Bezeichnung andere Wissenshorizonte. In diesem Fall ist die Fotografie noch als die Nebeneinanderstellung der Huzulen und des Juden lesbar, bleibt also noch offen und kann in den weiteren Verwendungen wieder als Beispiel für die jeweils herangezogene Typik gelesen werden. Hier, wie bei allen Bildern einer Sammlung, handelt es sich um eine Art Vorratshaltung, die vielfältigsten Verwendungsweisen offensteht. Auffällig ist hier auch die Tatsache, dass Fotografien ein zweites Mal gesammelt werden. Einige der Fotografien dieses Konvolutes sind zwar bei dem vorhergehenden nicht vorhanden, aber es gibt viele Überschneidungen. Ob die anderen Fotografien in Vergessenheit gerieten oder es um eine Ergänzung ging, sei dahingestellt. Die Bilder sind auch ein Beispiel für die Persistenz einer Forschungs- und Sammlungsthematik. Galizien hatte als Forschungsthema der Volkskunde in der Habsburgermonarchie einen hohen Stellenwert. Die Bilder

wurden in der Zwischenkriegszeit, der Ersten Republik, inventarisiert, das Territorium gehörte zu diesem Zeitpunkt schon seit fast 20 Jahren zu Polen, aber ein Interesse an den Huzulen war immer noch vorhanden.

4) »pos/14793: Jude aus ZABIE. 2209«. Ab pos/14535 sind die folgenden Fotografien im Inventar unter der Rubrik »Polen« versammelt. Es handelt sich dabei um Fotografien aus einem sehr großen Bestand an Fotografien, die alle Europa betreffen und 1955 aus der Sammlung des Völkerkundemuseums an das Volkskundemuseum übergeben wurden.

In der Sammlung des Völkerkundemuseums waren diese Bilder als geschlossenes Konvolut abgelegt. Im Unterschied dazu wurden diese Bilder im Volkskundemuseum entgegen des dort üblichen Provenienzprinzips zergliedert und nach nationalen Kategorien geordnet. Der zuständige Mitarbeiter des Museums legte das Bild von Dutkiewicz thematisch unter der Rubrik »Polen«, zusammen mit anderen Fotografien, ab. Hierdurch verändern sich die Auffindbarkeit und die erste Adressierung dieser Aufnahme. Benutzer ordnen das Bild auf den ersten Blick automatisch einem anderen nationalen Kontext zu, als demjenigen, in dem die Aufnahme entstand. Eingeordnet ist es neben Darstellungen von »Zigeunern«, »Huzulen«, »Ruthenen« und »Juden« – zum Teil ebenfalls aus Zabie. »Polen« ist also die große Kategorie, unter der die einzelnen Ethnien subsumiert werden. Die thematische Ordnung zeigt auch einen Wechsel in der Herangehensweise an die Fotografien der Fotosammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde an. Ab den 1950er-Jahren gab es auch andere Anstrengungen – wahrscheinlich aufgrund der immer größer werdenden Anzahl der gesammelten Fotografien –, die Sammlung nicht mehr nur über den Numerus Currens der Inventarbücher und das Wissen der Mitarbeiter zugänglich zu machen. So ordnete ein Mitarbeiter in den 1950er-Jahren einen großen schon inventarisierten Bestand an Diapositiven über einen eigenen Schlagwortbaum, der geografisch und thematisch aufgestellt war, neu. Die Zuordnung zu Polen war allerdings nicht korrekt, da das Territorium um Kolomea und Kossow zu dieser Zeit bereits Teil der Ukrainischen SSR war. Eine deutliche Differenz zu den bisher angeführten Bildern ist in diesem Fall die genaue Spezifizierung als »Jude aus Zabie«, möglich gemacht durch die Angaben, die bereits die Widmung an das Völkerkundemuseum begleiteten.

4a) VF_2209: »70. Jude aus Zabie. Bez. Kossow.«, Inventar des Völkerkundemuseums, zum Zeitpunkt des Eingangs, zwischen 1887 und 1888, noch k. k. Naturhistorisches Hofmuseum, Anthropologisch-Ethnografische Abteilung. Am 20.12.1955 an das Volkskundemuseum abgegeben. Konvolutsbezeichnung: »70 Photographien in Cabinetformat. Galizische und Bukowinaer Volkstypen. Geschenk des Herrn J. Dutkiewicz, Photograph in Kolomea«.

In dem Inventar der Anthropologisch-Ethnografischen Abteilung, während der Habsburgermonarchie in diese Sammlung gekommen, firmieren sie passend als galizische und Bukowinaer Volkstypen. Außerdem findet man hier die exakteste Beschreibung des betreffenden Bildes, was daran liegt, dass hier die Informationen zu den einzelnen Bildern wahrscheinlich vom Fotografen selbst stammen, auch die anderen Aufnahmen des Konvolutes sind derart genau spezifiziert. Wie oben erwähnt, sind sie hier noch als Konvolut der Schenkung von Julius Dutkiewicz zusammengefasst.

5) »neg/14737: Jude auf Esel reitend. Pos: 8751«, Inventarbucheintrag von 1985, unter der Überschrift »Galizische Juden in Tracht um 1910«.

Hier wechselt die Ordnungskategorie im Inventarbuch ganz deutlich. Anscheinend wurde in den 1980er-Jahren – datierbar ist im Moment nur der Eingang ins Inventarbuch – zu Reproduktionszwecken ein Negativ von unserer Fotografie aus der Widmung Kopper von 1936 gemacht. Angefertigt wurde es wahrscheinlich für eine Ausstellung oder eine Publikation. Dieses wurde dann mit anderen Darstellungen von Juden unter der Rubrik »Galizische Juden in Tracht um 1910« zusammengefasst. Hier ist es nun wieder Galizien, aufgrund der Datierung 1910 das historische Galizien der Habsburgermonarchie, unter dessen Fokus dieses Bild wahrgenommen wird – und unter dem ethnisch-religiösen Fokus der Juden und der Tracht. Hier ergibt sich also eine weitere Verschiebung der Bedeutung, die wieder einen anderen Aspekt in den Vordergrund stellt. Es handelt sich zugleich um einen weiteren Beleg dafür, wie die Verwertung der Bilder aus der Vorratshaltung funktioniert, sie werden als Material aufgefasst, das je nach Bedarf unterschiedlichst eingesetzt werden kann. Die Datierung liegt hier um mehr als 20 Jahre nach der Entstehung des Bildes.

6) Uninventarisierte Correspondenzkarte auf schwarzem Tonpapier, beschriftet als »Ruthenisch Ostgalizien«, in einer Mappe mit weiteren Volkstypen, beschriftet als »Ruthenisch«, Teil einer Sammlung ähnlicher Volkstypen, anscheinend als eine Trachtensammlung angelegt, hauptsächlich europäische Nationen, Ethnien und Regionen betreffend. Gesammelt zwischen circa 1908 und circa 1943 wahrscheinlich von Mitgliedern der Familien von Manner und von Poche.

Bei dieser Variante der betreffenden Fotografie sieht die Sache dann nochmals anders aus. Hier ist die Darstellung des Juden auf dem Maultier nebensächlich. In einer Mappe, die sich ruthenischen Trachten widmet, ist die Correspondenzkarte unter der Bezeichnung »Ruthenisch Ostgalizien« zu finden. Hier geht es also nur um die Darstellung der beiden Huzulen – gefasst unter dem Begriff der Ruthenen, zu welcher Ethnie die Huzulen zum Teil gezählt werden – und dem Augenschein nach vor allem um deren Tracht. Hier ist zwar der Jude, so wie bei der »Illustrierte[n] Völkerkunde«, nicht wegretuschiert, aber durch das Sammlungsinteresse, das sich hier eben den beiden anderen Personen im Bild widmet, wird er zur Staffage.

Diese Sammlung von Trachtendarstellungen ist nochmals ein gutes Beispiel dafür, wie im Umfeld der Volkskunde gesammelt wurde. Es ist zwar nicht klar, wie diese Sammlung an das Volkskundemuseum kam – es gibt darüber keine Aufzeichnungen und sie wurde auch noch nicht aufgearbeitet. Dass hier allerdings ein Sammelinteresse dahintersteht, das in so etwas wie eine volkskundliche Episteme einschreibbar ist, macht die Struktur der Sammlung deutlich. Die Mappen sind alle entweder nach nationalen, regionalen oder ethnischen Kriterien strukturiert und enthalten fast ausschließlich Bildmaterial – einige wenige Zeitungsartikel gibt es auch – mit Volkstypen in Tracht. Hier wird von privater Seite eine Ordnungs- und Kategorisierungsstruktur angewandt, derer sich auch die Volkskunde im Wiener Museum – und darüber hinaus – nicht nur in Bezug auf ihr Bildmaterial annimmt. Die Bezeichnung des Bildes bietet nur zwei Informationen, eine ethnische und eine regionale, die diese Darstellung wieder deutlich als eine Typisierung

ausweisen. Durch diesen Prozess der Bedeutungssteuerung werden die Dargestellten wieder zu typischen Vertretern einer Ethnie.

Exkurs: Ein Bild als Akteur und Netzwerk

Versucht man, sich die Struktur der Zusammenhänge der einzelnen Varianten des Bildes von Dutkiewicz auf einer abstrakteren Ebene anzusehen, dann bleiben diese Bezüge etwas verschwommen. Einerseits ist es nicht möglich, alle Bezüge offenzulegen. Andererseits ist es vielleicht auch nicht notwendig, jede Spur der Relationen dieser Fotografien verfolgen zu müssen, sie haben eine Struktur des Zusammenhanges über das Auftauchen in der Sammlung des Volkskundemuseums als zusammenhängendes Netz, dieses werde ich noch weiter ausarbeiten müssen. Es liegen fünf verschiedene physische Varianten der thematisierten Fotografie vor und davon leicht verschoben fünf unterschiedliche Varianten des Auftauchens in den Inventaren, eine sechste Variante der Beschreibung mit der uninventarisierten Correspondenzkarte in den Trachtenmappen.

Bei vier dieser Varianten lässt sich vermuten, dass sie alle vom ursprünglichen Negativ stammen, wahrscheinlich auch vom Fotografen selbst produziert. Bei dem Negativ aus der Volkskundemuseumssammlung wird dieser Bezug schon etwas entfernter, es ist eine Reproduktion eines der Positivabzüge, wahrscheinlich von einem der Mitarbeiter des Museums gemacht. Von welchem Objekt aus die Correspondenzkarte gemacht wurde, lässt sich im Moment nicht sagen, ob sie überhaupt vom Fotografen selbst oder einem anderen Verleger herausgegeben wurde, ist ebenso unklar.

Die Bilder sind im Volkskundemuseum mit großen zeitlichen Abständen inventarisiert, einmal mit der Inventarnummer 106 und dann mit der Inventarnummer 8751. Sie gehören ganz unterschiedlichen Konvoluten an – einmal inventarisiert, und dann als Postkarte in einem Konvolut, über das es im Museum keine Informationen gibt. Bedenkt man dies, dann beginnen sich diese Fotografien voneinander zu entfernen. Es gibt auch kein Suchwerkzeug, das es ermöglicht, diese Bilder über eine Suchoperation aufzufinden, die Entdeckung der einzelnen Bildvarianten, die hier für diesen Aufsatz verwendet werden, war zum Teil stark von Zufällen gesteuert. Auch ist es möglich, dass weitere Varianten in den Sammlungen vorhanden sind. In diesem Artikel wird darüber hinaus davon abgesehen, dass außerhalb dieser Sammlung, die die Klammer um diese Analyse bildet, noch weitere Abzüge dieses Bildes existieren, die diesen skizzierten Bildraum noch deutlich erweitern. Die einzige Gemeinsamkeit ist, dass sie einen gemeinsamen Referenten besitzen: die ursprüngliche Aufnahme, bei der der Fotograf mit seiner Kamera vor den zwei Lasttieren und den drei Männern gestanden ist, ihnen wahrscheinlich eine kleine Summe dafür gezahlt hat und sie fotografiert hat. Diese ist aber im Moment nicht einmal mehr exakt in ihrer Kontiguität nachzeichenbar, uns fehlen die direkten Belege, wie sich eine Fotografie aus der anderen ergeben hat.

Es stellt sich demnach die Frage, was diese Bilder überhaupt miteinander zu tun haben? Wir können hier nur mehr über die mimetische Ähnlichkeit eine Verbindung aufbauen, die Frage der Rekonstruktion der Verbindung zur ursprünglichen Aufnahme tritt für die Frage nach den Kontextualisierungen in den Hintergrund. Diese mimeti-

sche Ähnlichkeit der visuellen Anmutung tritt in den Vordergrund. Wir haben es also eher mit einer Art virtuellem Objekt, einer Potenzialität an möglichen Relationen zu tun, die nicht vorhersehbar ist. Über diese Fotografien lässt sich aber feststellen, dass sie über Jahrzehnte hinweg behandelt wurden und dabei unterschiedliche Aussagen erzeugt wurden. Es erzählt viel über das Netzwerk, in dem es kontinuierlich in Typologierungsprozessen verwendet wurde.

Für die hier vorgestellten Überlegungen macht es Sinn, die Fotografien von Dutkiewicz über das Netzwerk, in dem sie sich bewegen, zusammenzudenken. Um der Frage nachzugehen, wie diese Typologierungsprozesse in einem größeren Ausmaß funktionieren und welche Effekte sie erzeugen, könnte es sinnvoll sein, sich mit Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie auseinanderzusetzen. Lassen sich Fotografien als Akteure begreifen? Durch ihre spezifische Verfasstheit veranlassen sie die anderen Akteure in dem hier infrage kommenden Netzwerk, mit ihm umzugehen, sie immer wieder aufzugreifen und zu re-/affirmieren und wieder einzusetzen. Als das infrage kommende Netzwerk lassen sich das volkscundliche Netzwerk und auch andere parallel dazu liegende wissenschaftliche und ähnliche disziplinäre Netzwerke und die vor diesen liegenden gesellschaftlichen Kontexte, in denen Volkstypenaufnahmen auftauchen, fassen.

Von der Wissenschaft zur Propaganda

Bilder können aber vom Durchgang durch die Sammlung des Volkskundemuseums noch andere Transformationen vollziehen und sich auch aus dem Museum wieder in andere Bereiche hinaus bewegen. Es ist wiederum Anton Holzer, der in seiner Studie über die Fotografien des k. k. Kriegspressequartiers, die während des Ersten Weltkrieges im Osten und Südosten Europas entstanden sind, aufzeigt, wie wandelbar Volkstypen sind. Er schildert, wie mittels Volkstypenaufnahmen, den Entwicklungen der Kriegshandlungen folgend, in der Darstellung der Bevölkerung in Galizien immer wieder unterschiedliche Aussagen, negative und positive Konnotationen der ukrainischsprachigen Bevölkerung der Ruthenen vorgenommen wurden. Am Schluss dieser Wandlungen werden die ethnischen oder regionalen Bezeichnungen zu nationalen und in den Bildern finden sich »UkrainerInnen in Nationaltracht«.²¹

Abbildungen 10 und 11 zeigen zwei Fotografien, die beide die gleiche Abbildung zeigen. Es handelt sich um eine Aufnahme (Abb. 10), die Josef Szombathy während einer sogenannten Recognoszierungstour 1894 zu archäologischen Ausgrabungsstätten in der Bukowina machte, bei der er sogenannte ethnografische Momente aufnahm. Szombathy war Kustos und Kollege von Michael Haberlandt an der Anthropologisch-Ethnografischen Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Diese erste Aufnahme trägt die Inventarnummer 4 in der Fotosammlung des Museums, in das sie anlässlich des oben erwähnten Aufrufs von Haberlandt als Schenkung einging. Als Bildtitel findet sich hier »Radautz, Wochenmarkt. Rutheninnen vom Gebirge«. Auf Abbildung 11 ist die Aufnah-

21 Vgl. ANTON HOLZER, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg, Darmstadt 2007, S. 201–211.



Abb. 10: Josef Szombathy, Bildunterschrift: »Radautz, Wochenmarkt. Rutheninnen vom Gebirge.«, 1894, historisch Radautz, Bukowina, heute Rădăuți, Rumänien. Maße mit Untersatzkarton: Höhe: 11,3 cm, Breite: 16,2 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/4].

me in einem anderen Setting zu sehen. Es handelt sich hierbei um die Inventarnummer 4456 des Volkskundemuseums, die unter der Jahreszahl 1918 inventarisiert wurde. Hier findet beim Bildtitel genau der von Anton Holzer beschriebene Wechsel der Zuschreibung statt: »Zum Frieden mit der Ukraine: Wochenmarkt in einem ukrainischen Dorfe«. Aus der ethnischen Bezeichnung wird hier eine nationale. Darüber hinaus verrät uns das Inventarbuch (und die einkopierte Nummer auf dem Abzug), dass es sich bei dieser Fotografie um eine handelt, die vom k. k. Kriegspressequartier verwendet wurde. Auch hier kommt es wieder zu einer Transformation der Bildbedeutung. Von einer Aufnahme, die aus einem ethnografisch-wissenschaftlichen Interesse gemacht wurde, wird das Bild zu einem Mittel der Propaganda. Es bezeugt dabei eine gewandelte politische Situation, durch den Friedensschluss ändert sich die Wahrnehmung der Dargestellten. Sie sind nicht mehr eine der Volksgruppen der Habsburgermonarchie, sondern Vertreterinnen einer Nation. Darüber hinaus zeigt das Bild nicht mehr »nur« eine Alltagssituation, die Auskunft über die Kultur einer Ethnie geben soll, sondern sie soll Frieden symbolisieren.



Abb. 11: Aufnahme von Josef Szombathy, 1894, historisch Radautz, Bukowina, heute Rădăuți, Rumänien. Abzug/Reproduktion (?): k. k. Kriegspressequartier, 1918, ohne Ort. Maße: Höhe: 12,8 cm, Breite: 17,8 cm [Quelle: Fotosammlung Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv. Nr.: pos/4456].

Resümee und Ausblick

Worüber ich anhand der hier aufgeführten Beispiele und anderer aus dem Volkskundemuseum in meiner Dissertation nachdenken möchte, ist simpel und hochgradig komplex zugleich. Es ist die Tatsache, dass typologisierende Fotografien in sehr vielen gesellschaftlichen Räumen des späten 19. Jahrhunderts auftauchen. Wir finden sie im medizinischen, im anthropologischen, aber auch im journalistischen Diskurs, in privaten Alben und im kriminologischen Diskurs. Es handelt sich bei der typologisierenden Bilderzeugung und den damit verbundenen Kategorisierungsprozessen um ein Phänomen, das weit über die Volkskunde, als einer Ordnungswissenschaft der kulturellen Zugehörigkeiten und ihrer Bildfindungen, hinausging. Ich habe hier versucht, das Feld nachzuzeichnen, das einen der möglichen Bewegungs- oder Zirkulationsräume der Bilder aus dem Wiener Volkskundemuseum darstellt. Anhand der hier gezeigten Beispiele soll deutlich werden, dass nicht nur das typologisierende Bildermachen allerorts zum Einsatz kommt, sondern dass auch ganz konkrete Bilder zwischen unterschiedlichen Kontexten oszillieren, unterschiedlichste Bewegungen ausführen und ihre Bedeutungen verändern und immer wieder in anderen Relationen auftauchen. Ich fasse diese Bilder eher als gewebeartige Objekte, die zu Reaktion und Umgang herausfordern, denn als reine Zeichen auf. Damit möchte ich Möglichkeiten aufzeigen, wie den Wirkungen dieser Bilder nachgegangen werden könnte. Dazu war es nötig, schlaglichtartig das österreichische volkskundliche Netzwerk

zu umreißen, das sich durch diese Fotosammlung als Knotenpunkt hindurchschlingt. Deutlich sollte dabei auch werden – vor allem über die unterschiedlichen Bildsorten und ihre Verwendungen, die anscheinend unterschiedslos in der Fotosammlung aneinandergereiht und verwendet werden – dass es nicht nur um die Effekte dieser Bilder innerhalb der Volkskunde geht, sondern dass durch die Verflechtung dieser Wissenschaft in andere Bereiche, diese Bilder auch noch darüber hinaus ihre Dynamiken entfalten. Es könnte hilfreich sein, mit dem Begriff des Macht-Wissens-Komplexes von Michel Foucault darüber nachzudenken, was diese Bilder für die damaligen Gesellschaften der späten Habsburgermonarchie bedeutet haben, ob sie etwa als Ethnifizierungspartikel in den Nationalismen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts angesehen werden können. Oder lassen sie sich besser unter so etwas wie einem nationalisierenden Blickregime fassen?

Wenn man davon ausgehen kann, dass es so etwas wie bestimmende Bilder, die mit einem kategorisierenden Sehen interagieren, gibt, dann wäre es sicherlich spannend, hiervon weiterdenkend zu fragen, wie es sich damit über die visuelle Konstruktion in der Fotografie hinaus verhält, und ob sich dies nicht auch in Varianzen und Brüchen in der Gegenwart verfolgen lässt.

publiziert in:

Petr Lozoviuk (Hg.): *Visualisierte Minderheiten. Probleme und Möglichkeiten der musealen Präsentation von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten*, Dresden: Thelem 2012