



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

»Etwas in Ordnung(en) bringen: Eine Fotografie aus dem Fundus
des Österreichischen Museum für Volkskunde. Spurensuche auf
einem epistemischen Ding«

Verfasser

Felix Taschner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 07 07 331

Studienrichtung lt. Studienblatt: A308 Diplomstudium Volkskunde

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Klara Löffler

DANKE: *Mama und Papa, Bianca, Christian, Hermann, Katrin
und Sarah, Alex, Birgit, Elisabeth, Herbert (ÖMV),
Herbert (EE), Jens, Gerhard, Klara, Lutz Maurer, Mona, Nina,
Nora und allen die mir zugehört, mir Mut zugesprochen
und mit Rat und Tat geholfen haben.*

Inhalt

Vorwort – Etwas in Ordnung(en) bringen	09
Leseanleitung: Über meinen Zugang	11
Fotografie, Bild, Ding, Objekt: Begriffe als Arbeitskonstruktionen	14
Spuren im Inventarbuch	15
»Konrad Mautner« – Vorwissen zur Figur Konrad Mautner	15
Konrad Mautner im Netzwerk der frühen Volkskunde	17
Die Figur Konrad Mautner: Aneignungen und Deutungen	24
Konrad Mautner im Österreichischen Museum für Volkskunde: »Nachtrag aus der Sammlung Conrad Mautner«	27
Wie die Dinge ins Museum kamen: »Angekauft von Anna Mautner nach erfolgter Sicherstellung«	27
Das 1939er-Konvolut	29
Die Fotografien – Ein Konvolut im Konvolut	30
44.204	30
Einschub: Auszug aus dem Inventarbuch des ÖMV	32
44.197	34
44.198	34
44.200	35
44.201	36
44.203	37
Vom Ding zum Objekt: Musealisierung als Statuswandel	39
44.205	42
»Brauner Holzrahmen mit Goldprägung, unter Glas« – Die äußere Sphäre	43
Inventar der Inneren Einheit	44

»Gebirgslandschaft« – Der Hindergrund	44
»Drei Frauen in Tracht« – Die Protagonistinnen	45
»Lichtbild mit Jüdinnen in Tracht« – Ethnisierungen im Inventarbuch	48
»v.l.n.r.« oder: Die Erinnerungsveranlassungsleistung der Dinge	50
»Konrads Frau Anna, geb. Neumann (1879-1961)«	52
»Konrads Schwester Marie, verh. Kalbeck (1886-1972)«	53
» ... und sitzend mit der Pelzhaube Konrads zweite Schwester Katharina (Käthy), verh. Breuer (1883-1979)«	55
„Jüdinnen in Tracht?“ – Wie ich versuchte etwas in Ordnung zu bringen	57
Abbildungen und Literatur	60
Quellen	66
Abstract	70
Lebenslauf	71

Vorwort – Etwas in Ordnung(en) bringen

»Kulturwissenschaften sind Ordnungswissenschaften.«¹

(Gottfried Korff)

Diesen ersten Satz Gottfried Korffs in einem Aufsatz von 2003 habe ich meinem Vorwort vorangestellt – damit ist es auch mein erster Satz –, weil er zum einen mein Verständnis der Kulturwissenschaft Europäische Ethnologie definiert und zum anderen weil er in drei Worten mein Vorgehen in dieser Arbeit und die dahinter stehende Intention bündelt. Korff meinte mit seiner Wortfügung, dass Kulturwissenschaften, insbesondere die volkskundliche, sich »ein analytisches und ein normatives Bild von ›intersubjektiven Regelsystemen« machen; sie »beschreiben, bestimmen und begründen Einzelordnungen«, denn »[d]ie Ordnung der Welt erfolgt [...] über Kultur«.

Die volkskundliche Kulturwissenschaft, um in den bescheideneren Singular zu wechseln, stellt aber auch selbst Ordnungen her – das meint Korff mit »begründen«. Egal welche Form der Repräsentation sie wählt, ob sie wissenschaftlich vorträgt oder schreibt, wie ich es in diesem Fall tue, oder Ausstellungen oder Filme macht: Sie bringt das Beforschte in eine Ordnung.²

Ich habe versucht mich für diese Arbeit über verschiedene Umwege und Kontexte, so nah wie möglich an eine Fotografie heranzutasten – »meine« Fotografie³, denn dazu ist sie im Laufe des Forschungs- und Arbeitsprozesses geworden. Das Ergebnis und die Repräsentation dieses Ordnungsprozesses ist diese Arbeit. Während des Sichtens, Beforschens und Ordners der Fotografie und ihrer Kontexte habe ich für manche der von mir erkundeten Geschichten viel Sympathie entwickelt, bei anderen aber Befremden, Empörung und Erschütterungen erlebt.

Die Fotografie, die den Kern- und Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet, befindet sich im Österreichischen Museum für Volkskunde und zeigt drei Frauen in Tracht. 1939 wurde sie dort vom damaligen Museumsdirektor Arthur Haberlandt als »Lichtbild mit Jüdinnen Tracht«⁴ inventarisiert und ist Teil der problematischen, weil unter »Arisierungs«-Verdacht stehenden, »Sammlung Konrad Mautner«.

Im Sommersemester 2011 nahm ich an einem Seminar von Birgit Johler, sie ist Mitarbeiterin des Museums, und Barbara Staudinger, einer Historikerin vom Institut für jüdische Geschichte Österreichs, am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien teil. Unter dem Titel »Berufsfelder: Jüdisches im Museum. Sammeln und Ausstellen 1900–2010 – Ausstellungsmachen in der Praxis« erarbeiteten sie mit uns Studierenden innerhalb des Semesters die Ausstellung »Objekte im Fokus: Von Mazzes, Dreideln und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum«, die von 21. Juni bis 16. Oktober 2012 im Österreichischen

1 Vergl.: Korff, Gottfried: »Über Denkmäler, Weiber, und Laternen«. Zur Ordnungsliebe einer Wissenschaft, in: Götsch, Silke/Köhle-Hetzinger, Christel (Hg.): Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, Münster u.a. 2003, S. 1-14, hier S. 1; gefunden bei: Haibl, Michaela/Jonas, Martin: »Nachmessen lässt sich nicht die Bewegung, sondern nur deren Positionen im Raum«. Von überlieferten Ordnungen, Netzwerken und Bildorganisationen, in: Johler, Reinhard/Matter, Max/Zinn-Thomas, Sabine (Hg.): Mobilitäten. Europa in Bewegung als Herausforderung kulturalistischer Forschung, Münster 2011, S. 510-519, hier S. 510.

2 Diese Ordnung kann z.B. (chrono)logisch, linear, kontextuell, narrativ, schriftlich, museologisch etc. sein. Diese Auflistung ließe sich schier endlos fortführen.

3 Einen solchen Aneignungsprozess beobachteten auch: Löffler, Klara/Schindler, Margot: Aus dem Fundus. Skizzen zur Objektanalyse im Museum, in: ÖZV, 2008, S. 377-404, hier S. 381.

4 Vergl.: Österreichisches Museum für Volkskunde: Inventar Band 12 Nr. 44.056–46.531, Wien 1939, o. S..

Museum für Volkskunde gezeigt wurde. Wir Studierende suchten uns zur Bearbeitung aus einen Fundus von ca. 25 Objekten, der von Johler und Staudinger vorher ausgewählt worden war, eines aus, das wir für die Ausstellung bearbeiteten. Ich entschied mich für die Fotografie der drei Frauen, die dann mit meiner Kontextualisierung in der Ausstellung zu sehen war.

Ich wählte dieses Objekt aus einer vorerst diffusen und gleichzeitig naheliegenden Faszination heraus: Zum einen reizte es mich, etwas so klassisches, fachgeschichtlich-kanonisches wie Tracht neu bzw. anders zu beleuchten; zum anderen brach sich für mich die Titulierung »Jüdinnen in Tracht« so offensichtlich mit dem Abgebildeten. Diese, die naheliegenden Assoziationen in Frage stellende Wirkung und die Möglichkeit, dass die Fotografie »auch nichtjüdische Frauen zeigen«⁵ könnte, waren auch die Gründe, warum sie Johler und Staudinger für die Ausstellung ausgesucht hatten.

Eine den Prozess des Ausstellungsmachens begleitende, aber sich auch durch die Inventarisierung aufdrängende Frage war: »Ist dieses Ding jüdisch?«⁶

Ja, könnte ich antworten, weil oberflächlich gesehen, die drei abgebildeten Frauen aus Familien mit jüdischem Glaubensbekenntnis stammen. Mit dieser Antwort würde ich mich aber unreflektiert den Klassifizierungen Haberlandts und des Nationalsozialismus anschließen.

Ja, könnte ich erwidern, weil die Fotografie in einem direkten Zusammenhang mit der Verfolgung und Vertreibung von Menschen jüdischer Herkunft durch die Nationalsozialisten steht. Damit würde die Fotografie aber ihrer Polysemie berauben und sie auf einen einzigen, wenn auch wichtigen Aspekt reduzieren.

Nein, könnte ich entgegnen, weil Religion in der Familie Mautner keine wichtige Rolle spielte – jedenfalls scheint es den mir zur Verfügung stehenden Quellen nach so gewesen zu sein. Durch diese Argumentation würde das »Jüdische« auf seine religiöse Komponente reduzieren und negieren, dass es sowohl für Jüdinnen und Juden, als auch für den Antisemitismus immer mehr als das war und ist.

Nein, könnte ich auch antworten, weil die Frage eine plakative, eindimensionale Konstruktion ist. Sie ist aber dennoch virulent, weil sie durch die Inventarisierung Haberlandts der Fotografie eingeschrieben und inkorporiert ist.

Ich könnte dieses Ja/Nein-Spiel noch weiter fortsetzen und würde zu keinem Ergebnis kommen. Deshalb will ich die Frage mit »Jein« beantworten und damit offen lassen, denn alles stimmt ein bisschen. In meinem Fachverständnis ist die volkskundliche Kulturwissenschaft, nicht nur eine Ordnungswissenschaft, sondern eine Disziplin, die nicht primär Fragen beantwortet, sondern eine, die immer weiter Fragen stellt bzw. diese v. a. präzisiert. Ich will der Fotografie deshalb andere Fragen stellen, wie z. B.: Wer und welche Kontexte stehen hinter ihr und wie, warum und von wem wurden sich diese angeeignet? Worin liegen die Reize der Fotografie und der hinter ihr stehenden Figur Konrad Mautner für mich und andere? Was ist passiert als die Fotografie von Haberlandt als »Lichtbild mit Jüdinnen in Tracht« inventarisiert wurde und welcher Logik folgte er dabei? Denn durch in seine Inventarisierung klassifizierte und typisierte er drei Frauen, die er gut kannte, als »Jüdinnen«. Er entmenslichte sie damit und entzog ihnen ihre Identität. Ich möchte Anna, Marie und Käthy Mautner mit dieser Arbeit ein Stück ihrer Identität zurückgeben und einige der Spuren und narrativen Potentiale aufzeigen, die an und in einem vermeintlichen »Ding ohne Erinnerung«⁷ stecken. Ich möchte auch in dieser Hinsicht etwas in Ordnung bringen.

5 Vergl.: Johler, Birgit/Staudinger, Barbara: Gesammelt, verräumt, vergessen. Jüdische Dinge im Österreichischen Museum für Volkskunde, in: Johler, Birgit/Staudinger, Barbara (Hg.): Von Dreideln, Mazzes und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum, Wien 2011, S. 15-33, hier S. 30.

6 Vergl.: Ebd., S. 28.

7 Birgit Johler und Barbara Staudinger verwendeten diese Formulierung Bernhard Purins im Einleitungstext zur Ausstellung und überschrieben somit indirekt auch mein Objekt mit diesem Attribut.

Leseanleitung: Über meinen Zugang

*»Die Dinge können nur nacheinander erzählt werden,
auch wenn sie etwas gleichzeitig zeigen.«⁸*

(Lioba Keller-Drescher)

Eine Ausgangsüberlegung zu dieser Arbeit war es, die zentrale Zugangsweise der volkskundlichen Kulturwissenschaft, die Mikrostudie⁹, zuzuspitzen und sich im Bereich der materiellen Kultur¹⁰ auf ein einzelnes Ding, in meinem Fall eine Fotografie, zu konzentrieren. Diese Arbeit ist dabei auch ein Versuch der Frage nachzugehen, wie weit die Mikroperspektive trägt und wie stark sie sich strapazieren lässt.

Im Umgang mit dem Material, vor allem durch den intensiven und verschieden fokussierenden Blick darauf, entwickelte ich für mein Vorgehen als Arbeitskonstruktion die Metapher eines Spinnennetzes: ausgehend von verschiedenen Ankerpunkten und Spuren¹¹, die ich im Bild, also im Visuellen, aber auch in seiner Dinglichkeit, seiner Materialität, gefunden habe, spinne ich unterschiedliche Kontextfäden heraus, die sich an manchen Stellen treffen, dort Knotenpunkte bilden und so ein Wissensgewebe entstehen lassen. Die Stränge des Netzes gehen aus meinem historisch-ethnografischen Zugang¹² zur Fotografie hervor und entwickeln sich dementsprechend aus den Richtungen, die die Kontextfäden anbieten. Das Zentrum meines Arbeits-Netzes, ist die Fotografie. Ich werde aber auch der dahinter stehenden, im visuellen Sinn eigentlich unsichtbaren Hauptfigur¹³ Konrad Mautner, zu Beginn Platz einräumen, da sich an und in ihr verschiedene Positionen und Interessen manifestieren, die sowohl latent, als auch explizit mit der Fotografie und ihrer Rezeption zu tun haben. Deshalb werde ich erst die Biographie und die Netzwerke Konrad Mautners anhand der mir zur Verfügung stehenden Quellen und Literatur aus meiner subjektbedingten Perspektive beschreiben und deuten, um anschließend die Rezeption der Figur Konrad Mautner in verschiedenen

Vergl.: Johler/Staudinger 2011, S. 17; bzw.: Purin, Bernhard: Dinge ohne Erinnerung. Anmerkungen zum schwierigen Umgang mit jüdischen Kult- und Ritualobjekten zwischen Markt und Museum, in: ÖZV, 1993, S. 147-166.

8 Vergl.: Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext, in: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft, Münster 2005, S. 299-309, hier S. 307.

9 Vergl. z. B.: Fenske, Michaela: Mikro, Makro, Agency. Historische Ethnografie als kulturanthropologische Praxis, in: Zeitschrift für Volkskunde, 2006, S. 151-177.

10 Die materielle Kultur ist ein Feld mit vielen Traditionen in der (Europäischen) Ethnologie. Ich orientiere mich v. a. an Hans Peter Hahns umfassendem Einführungswerk. Vergl.: Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung, Berlin 2005. Einen prägnanten Überblick über die fachgeschichtliche, wie gegenwärtige Rolle der materiellen Kultur in der Europäischen Ethnologie bietet der Aufsatz von Ana Ionescu. Vergl.: Ionescu, Ana: Materielle Kultur. Perspektiven auf Menschen und Dinge, in: ÖGL (Schwerpunktheft Europäische Ethnologie), 2012, S. 177-185.

11 Zur »Spurensuche« als ethnologischer Methode vergl.: Clifford, James: Spurenlesen. Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten, München 1997; Ginzburg, Carlo: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988.

12 Ich verstehe Historische Ethnografie nicht primär als Methode, sondern v. a. als akteurszentrierten, empathischen, emischen und verstehenden bzw. verstehen-wollenden Zugang zu einem Feld. Denn auch wenn man mit Dingen oder historischen Personen keine Interviews führen kann, befragen und beobachten kann man sie mit einem solchen Zugang und angepassten Methoden sehr wohl. Dazu vergl.: Fenske 2006; Maase, Kaspar: Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnographie, in: Eisch, Katharina/Hamm, Marion (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse, Tübingen 2001, S. 255-271; aber v. a.: Wietschorke, Jens: Historische Ethnografie. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts, in: Zeitschrift für Volkskunde, 2010, S. 197-224.

13 Ich verwende hier und im Folgenden häufig den distanzierenden Begriff »Figur«, da er zum einen das hinter bzw. über der Fotografie Stehen Konrad Mautners fasst, zum anderen, weil ich im jeweiligen Fall nicht den Eindruck erwecken will, etwas zum tatsächlichen Menschen Konrad Mautner oder gar seinem Charakter auszusagen.

Diskursen zu hinterfragen und daran die Motivation, aber auch die Zeitgebundenheit dieser Aneignungen zu verdeutlichen.

Eine dieser Aneignungen, der Katalog einer Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde¹⁴ über den »Volksliedsammler«, »Trachtenforscher«, »Künstler und Großbürger«¹⁵ Konrad Mautner dient mir als dramaturgische Brücke¹⁶, um das Konvolut und die, die Fotografie im Inventarbuch unmittelbar umgebenden Objekte zu beschreiben. Über diese Rahmenobjekte gelange ich zum eigentlichen Zentrum des Netzes – der Fotografie, die ich als »epistemisches Ding«¹⁷ verstehe und gebrauche. Denn »es handelt sich bei ihnen [den epistemischen Dingen, FT] um Erkenntnisgegenstände, also um Objekte, an denen oder über die wir Wissen gewinnen können.«¹⁸ In meinem Fall bedeutet das, dass ich sowohl durch, als auch über die Fotografie Wissen und Kontexte produziert habe und dadurch in der Lage bin, das auf der Fotografie Abgebildete intensiv zu beschreiben und die ProtagonisInnen zu biografieren. Ich hinterfrage und analysiere aber auch die Inventarisierungspraxis in Museen im Allgemeinen und Haberlandts im Speziellen. In diesem Zusammenhang frage ich auch abstrahierend danach, was mit den Dingen passiert, wenn sie ins Museum kommen, wenn sie zu Objekten bzw. »Museumsdingen«¹⁹ werden.

Da der Ausgangspunkt dieser Arbeit eine Fotografie ist, spielen für mein Vorgehen auch bildanalytische Ansätze eine Rolle – wenngleich die entsprechenden Passagen eher als genau hinsehende Beschreibungen zu verstehen sind, denn als schematische kulturwissenschaftliche Bildanalyse²⁰. Im Schreiben über Bilder steckt allerdings auch ein grundsätzliches Dilemma, das »letztlich unaufhebbar« ist: »Die Schwierigkeit, ein Zeigen in ein Sagen umzuwandeln«²¹. Denn »Wissenschaft kann sich im Wesentlichen nur über Sprache ausdrücken, sie ist auf die Übersetzung in Sprache angewiesen«, wobei diese »wesentlich Linearität [erzeugt], Bilder dagegen Simultanität«. Die Übersetzungsvorgänge sind dabei immer »Interpretationen, gleichgültig in oder zwischen welchen Zeichensystemen sie stattfinden«. Ich stimme Lioba Keller-Drescher zu, dass die Wissenschaft dennoch »darauf zielen [muss], auch das Nicht-Sprachliche zu besprechen und im Falle der Bilder auch das Nicht-Sichtbare zu sehen.« Dieses Problem ist allerdings meiner Meinung auch eine Frage der Repräsentation bzw. resultiert aus deren Krise²². Deshalb werde ich im Layout der Ar-

14 Vergl.: Grieshofer, Franz: Volkskunst aus dem Ausseerland. Sonderausstellung zum Gedenken an Konrad Mautner (1880 - 1924), Wien 1980.

15 Alle diese Labels stammen aus dem Vorwort des Sonderausstellungskatalogs. Vergl.: Ebd., S. 3.

16 Da die Fotografie auch ein Museumsobjekt ist, habe ich mich für die »Dramaturgie« meiner Arbeit auch von museologischen Ausstellungsstrategien, Erzählweisen und Begriffen inspirieren lassen, die z. B. die »Ausstellung als Drama« verstehen. Vergl.: Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand, Bielefeld 2011; Parmentier, Michael: Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum, in: Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer, Bielefeld 2012, S. 147-164.

17 Vergl.: Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2002; gelesen und zitiert von: Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen, in: König, Gudrun (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen materieller Kultur, Tübingen 2005, S. 29-47, S. 41; gefunden bei: Löffler/Schindler 2008, S. 381.

18 Vergl.: Korff 2005, S. 41.

19 Vergl.: Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Eberspächer, Martina/König, Gudrun/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - Exponieren, Köln u. a. 2007a, S. 141-145.

20 Vergl.: z. B.: Brednich, Rolf Wilhelm: Bildforschung, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin 2001, S. 201-220.

21 Die folgenden Zitate stammen aus einer Passage aus Lioba Keller-Dreschers Text zum »Bilder lesen«. Vergl.: Keller-Drescher 2005, S. 299.

22 Eine Zusammenfassung findet sich bei Brigitta Schmidt-Lauber. Vergl.: Schmidt-Lauber, Brigitta: Orte von Dauer. Der Feldforschungsbegriff der Europäischen Ethnologie in der Kritik, in: Binder, Beate/Hengartner, Thomas/Windmüller, Sonja (Hg.): Kultur - Forschung. Zum Profil einer volkskundlichen Kulturwissenschaft. (dgv-Hochschultagung 26. -28. September 2008 in Hamburg), Berlin 2009, S. 237-259.

beit neben meinem »Sagen« viel zeigen: Zusammen mit dem internalisierten Zweiklang wissenschaftlicher Texte aus Fließtext und Fußnoten²³, stellen die Abbildungen eine dritte, gleichberechtigte Ebene der Repräsentation dar. Auf jeder Seite, auf der ich etwas Visuelles beschreibe, befindet sich neben dem Text deshalb eine entsprechende Abbildung – bei den Rahmenobjekten konventionelle Frontalaufnahmen, bei der Fotografie hingegen auch teils Freistellungen mittels Software. Ich bin mir bewusst, dass ich dadurch manipulativ in die »Innere Einheit«²⁴ der Fotografie eingreife – und diese vielleicht sogar (zer)störe –, sehe das aber als Akt der Dekonstruktion und als Lösungsversuch, um zwischen der Simultanität der Bilder und der Linearität der Sprache²⁵ zu vermitteln. Die Abbilder und digitalen Bearbeitungen der Fotografie(n) sind deshalb meinen Segmentbeschreibungen, zu denen mit Roswitha Breckners Segmentanalyse²⁶ angeregt hat, nicht nur illustrativ zur Seite gestellt, sie sind als visuelle Argumentation ebenbürtiger und elementarer Teil dieser – denn durch die Manipulationen und Perspektivwechsel werden verschiedene Positionen und Bildlogiken besser bzw. überhaupt erst sichtbar.

Die permanente Anwesenheit der Fotografie(n) hat noch eine weitere Funktion: Ich finde es für eine Textpassage, die primär Bilder behandelt, wichtig, dass dieses Bild nicht nur auf der sprachlichen Ebene im Zentrum steht, sondern dass sie für die Leserin/den Leser auch jederzeit visuell präsent sind.²⁷ Damit teile ich auch im Sinne der Transparenz²⁸ mit den LeserInnen etwas von meiner Autorität als Autor, weil die Fotografie(n) auf diese Weise für die RezipientInnen selbst befragbar werden und mein »Sagen« , das ja nach Keller-Drescher auch immer Interpretation bedeutet, zugleich hinterfragbar ist.

Durch die zahlreichen Abbildungen will ich zudem darauf hinweisen, dass ein Bild als Ding nie nur ein zweidimensionales Medium ist, sondern, schon durch seinen Träger, immer mindestens eine dritte Dimension besitzt. Hier befindet sich freilich auch eine evidente Grenze meines Konzepts, denn die haptische und auratische Originalität²⁹ der Fotografie kann ich der/dem LeserIn mediumbedingt nicht »hautnah« vermitteln, denn ich bin hier an die Übersetzung in Sprache gebunden – ebenso bleiben wie die Abbildungen der Fotografie immer Abbilder des Bilds/Dings/Objekts, die die epistemischen Qualitäten des Originals nie erreichen können.

23 Fußnoten begreife und nutze ich in ihrer Funktion als Anmerkungs- und Verweissystem als eigene, wenn auch v. a. unterstützende und kontextualisierende Textebene. Es gibt deshalb in meiner Arbeit keine eigenen, vom Rest getrennten Kapitel »Forschungsstand«, »Theorie« oder »Methode«. Im Sinne eines Werkzeugkoffers werde ich wissenschaftliches, theoretisches und methodisches Wissen gegebenenfalls entweder über das Verweissystem Fußnoten oder direkt im Haupttext einführen.

24 Vergl.: Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein (Hg.): Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt a. M. 1995, S. 101-108, hier S. 102.

25 Vergl.: Keller-Drescher 2005, S. 299.

26 Die von Breckner entwickelte Methode beinhaltet, dass Bilder in digital Segmente zerschnitten werden und diese dann, auch unter temporärer Löschung einzelner Ebenen, analysiert werden. Vergl.: Breckner, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld 2010.

27 Martin Jonas und Michaela Haibl haben sehr gelungen das Gegenteil versucht, indem sie in einem Vortrag über eine Fotografie diese erst nach ihrer Beschreibung zeigten, um die HörerInnen bzw. LeserInnen somit von ihrer »Erzählung« abhängig machen. Vergl.: Haibl/Jonas 2011, S. 512-514.

28 Ähnlich halte ich es auch mit einigen textlichen Quellen. Es befinden sich deshalb die Abschriften einer Inventarbuchseite und eines Datenblattes in der Arbeit.

29 Vergl.: Gößwald, Udo: Die Erbschaft der Dinge. Eine Studie zur subjektiven Bedeutung von Dingen der materiellen Kultur., Graz 2011; zur Aura vergl.: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1996; zu einer Neulesung von Benjamins Aura-Begriff vergl.: Asendorf, Christoph: Verlust der Dinge? Stationen einer endlosen Diskussion, in: Ferus, Katharina/Rübel, Dietmar (Hg.): »Die Tücke des Objekts«. Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009, S. 11-23.

Fotografie, Bild, Ding, Objekt: Begriffe als Arbeitskonstruktionen

*»Sicher gibt das böses Blut,
doch Sprache ist, das wissen wir, das allerhöchste Gut
und ohne Klarheit in der Sprache
ist der Mensch nur ein Gartenzweig«*

(Element of Crime)³⁰

Wichtig für die »Klarheit in der Sprache« ist eine kurze Klärung der Begriffe »Fotografie«, »Bild«, »Ding« und »Objekt«, denn sie sind keinesfalls synonym zu verwenden. Deshalb werde ich an den jeweiligen Stellen auch konsequent den dazugehörigen Begriff verwenden, auch wenn das teilweise durch Wiederholungen auf Kosten der sprachlichen Eleganz geht. Was hoffentlich kein »böses Blut« gibt, ist dass meine Begriffsdefinitionen mehr Arbeitskonstruktionen, denn wirkliche Ausdefinierungen sind. Ich erläutere diese Begriffe hier nicht, um mich in den jeweiligen übergeordneten Diskursen zu positionieren, sondern um mich selbst zu vergewissern was ich wann womit meine und den LeserInnen das Verständnis meines Textes zu erleichtern. Die Begriffe »Fotografie«, »Bild«, »Ding« und »Objekt« sind derartig weite, auch wissenschaftlich weite, Felder, dass ich keinen Forschungsstand wiedergeben kann; die jeweils zitierten Texte sind deshalb mehr als Orientierungspunkte zu verstehen.

Wenn ich also das Wort »Fotografie« schreibe, verwende ich es als denotativen, neutralen Begriff für die Fotografie (ich bin schon mitten drinnen ...). Unter »Bild« verstehe ich das visuell in bzw. auf der Fotografie Sichtbare, ich habe dabei aber auch den bildanalytisch-theoretischen und -methodologischen Diskurs³¹ im Hinterkopf. Beim Begriff »Ding« befinde ich mich auf einer theoretisch abstrakten Ebene³² sowie in der haptischen, dritten Dimension der Fotografie und der »materiellen Kultur«³³. Als »Objekt« begreife ich die Fotografie in ihrem musealisierten, transformierten Zustand und museologischen Kontext³⁴.

30 Element of Crime: Alle vier Minuten, Album: Romantik, 2001.

31 Vergl. z. B.: Breckner 2010; Gerndt, Helge: Überlegungen zu einer Theorie visueller Kultur, in: Alzheimer, Heidrun/Rausch, Fred G./Reder, Klaus/Selheim, Claudia (Hg.): Bilder - Sachen - Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften (Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag), Regensburg 2010, S. 429-438; Warnke, Martin: Bildwirklichkeiten Göttingen 2004.

32 Gottfried Korff hat angemerkt, dass das »Ding« Konjunktur hat. Der Reiz des Begriffs und damit gleichzeitig sein Problem liegen in seiner Unschärfe und Vagheit. Vergl.: Korff 2005, S. 35. Meinen Orientierungen zum Ding-Begriff sind u. a.: Asendorf 2009; Gößwald 2011; Ionescu 2012; Korff 2007a; Korff, Gottfried: Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit, in: Kieler Blätter zur Volkskunde, 2000, S. 21-33; Küchler, Susanne: Was Dinge tun: Eine anthropologische Kritik medialer Dingtheorie, in: Ferus, Katharina/Rübel, Dietmar (Hg.): »Die Tücke des Objekts«. Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009, S. 231-246; Scharfe, Martin: Signatur der Dinge. Anmerkungen zu Körperwelt und objektiver Kultur, in: Scharfe, Martin (Hg.): Signaturen der Kultur. Studien zum Alltag & seiner Erforschung, Marburg 2011b, S. 201-215.

33 Vergl.: Hahn 2005; Scharfe 2011a; Ionescu 2012; König, Gudrun: Dinge zeigen, in: König, Gudrun (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen materieller Kultur, Tübingen 2005, S. 9-28.

34 Vergl.: Gugger, Beat: Ein kuratorischer Erlebnisbericht – und ein paar Erfahrungen, in: Fliedl, Gottfried/Rath, Gabriele/Wörz, Oskar (Hg.): Der Berg im Zimmer. Zur Genese, Gestaltung und Kritik einer innovativen kulturhistorischen Ausstellung, Bielefeld 2010, S. 107-111; Hanak-Lettner 2011; Holländer, Hans: Der Sammeltrieb und die Logik der Inventare, in: Adamowsky, Natascha/Felfe, Robert/Formisano, Marco/Toepfer, Georg/Wagner, Kirsten (Hg.): Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst, Göttingen 2011, S. 127-154; Korff 2007a; Korff 2007b; Löffler/Schindler 2008; Parmentier 2012; te Heesen, Anke: Objekte der Wissenschaft. Eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Museum, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 213-230.

Spuren im Inventarbuch

*»Nachtrag aus der Sammlung Conrad Mautner
Angekauft von Anna Mautner nach erfolgter
Sicherstellung um RM 1060«³⁵
(Inventarbuch des ÖMV)*

Im Inventarbuch des Österreichischen Museums für Volkskunde befindet sich die Fotografie, die Mittel- und Ausgangspunkt dieser Arbeit ist, in einem Konvolut unter obenstehender Überschrift. Ausgehend von einzelnen Spuren, die in diesem Zitat, aber auch in der Fotografie selbst stecken, will ich diesen Fährten über verschiedene Kontextualisierungen folgen. Beginnen werde ich mit »Conrad Mautner«, denn ohne Wissen über Konrad Mautner³⁶ ist das Objekt und damit auch diese Arbeit nicht zu verstehen. Mit ihm, aber auch der Fotografie, in verschiedenerlei Hinsicht eng verbunden ist seine Frau »Anna Mautner«, aber auch der Begriff »Sammlung« ist eine mehrdeutige, richtungsweisende Spur. Später wird die Formulierung »nach erfolgter Sicherstellung« entschlüsselt, und auch die »RM 1060« werden einen wichtigen Hinweis geben.

»Conrad Mautner« – Vorwissen zur Figur Konrad Mautner

Konrad Mautner wurde am 23. Februar 1880 in Wien geboren. Sein Vater Isidor war ein in Böhmen geborener Textilfabrikant mit jüdischen Wurzeln, dessen »»Vereinigte Österreichische Textil-Industrie Mautner AG« [...] eines der größten Industrieunternehmen Österreich-Ungarns und der größte Textilkonzern Europas«³⁷ war. Die Mautners gehörten zu Wiens absoluter ökonomischer und kultureller Elite, was sich auch darin abbildete, dass Konrads Mutter Jenny, eine »Kunstmäzenin«³⁸, regelmäßige Salons in der Mautner'schen Wohnung hinter dem Burgtheater veranstaltete, bei denen das »Who is who« Wiens³⁹ versammelte. Konrad Mautner wuchs also in der Nähe des Milieus auf, das Stefan Zweig in seiner atobiografischen »Welt von Gestern« beschreibt⁴⁰; Carl E. Schorske⁴¹ und Steven Beller⁴² bezeichneten diese Gesellschaftsschicht als »liberale Bourgeoisie« und meinten damit die (oft) jüdischstämmigen Förderer und Akteure der Hochkultur und Wissenschaft.

35 Vergl. Österreichisches Museum für Volkskunde 1939. Rechtschreibung und Absätze wie im Original.

36 Seit 1910 schrieb sich Conrad Mautner selbst durchgehend Konrad Mautner und etablierte sich in dieser Schreibweise, die auch ich im Folgenden verwenden werde. Vergl.: Palme, Johanna: Da liabe Bruda Hrod und seine Goessler Komroden, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 49-68, hier S. 49.

37 Vergl.: Müller, Reinhard: Marienthal. Das Dorf - Die Arbeitslosen - Die Studie, Innsbruck u. a. 2008b, S. 142.

38 Vergl.: Müller, Reinhard: Jenny Mautner (http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/mautner_jenny.htm), Zugriff: 13.06.2012.

39 Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Richard Strauß, Arthur Schnitzler und viele mehr. Vergl.: Maurer, Lutz: An der schönen blauen Donau, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999a, S. 27-48. Aus Schnitzlers Tagebuch stammt auch das, dem Sammelband den Titel gebende Zitat über Mautner. Eine detaillierte Auflistung der prominenten Gäste von Jenny Mautners »Jour Fixe« findet sich in Reinhard Müllers Buch über die Marienthal-Studie. Vergl.: Müller 2008b, S. 144-148.

40 Vergl.: Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2002.

41 Vergl.: Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, Frankfurt a. M. 1982.

42 Vergl.: Beller, Steven: Soziale Schicht, Kultur und die Wiener Juden um die Jahrhundertwende, in: Botz, Gerhard/Oxaal, Ivar/Pollak, Michael/Scholz, Nina (Hg.): Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert, Wien 2002, S. 67-85.

Konrad Mautner hatte drei Geschwister: Stephan (1877–1945), Katharina, genannt Käthy⁴³ (1883–1979) und Marie (1886–1972). Besonders die beiden Brüder bekamen eine gute Schulbildung und maturierten, wenn auch Konrad aufgrund seiner schlechten Gesundheit⁴⁴ oft zu Hause – im Winter in der Stadtwohnung, im Sommer in der Villa in Pötzleinsdorf – von einem Privatlehrer unterrichtet wurde⁴⁵. Die Mutter war darauf bedacht, dass ihre Kinder eine umfassende musische Bildung und Erziehung erhielten⁴⁶. Sie hatten privaten Instrumental- und Zeichenunterricht und sprachen alle mehrere Fremdsprachen.⁴⁷ In ihren »G'schichten aus dem Elternhaus«⁴⁸ beschreibt Käthy Mautner eine sorglose und heitere Kindheit und Jugend. Gemeinsam führten die Geschwister im Garten der Pötzleinsdorfer Villa regelmäßig Theaterstücke auf, die sie auch teilweise selbst geschrieben hatten. Darin bildet sich nicht nur ihre musische Bildung ab, sondern auch eine lustvolle Faszination am Verkleiden.⁴⁹

Seit 1885 verbrachte die Familie Mautner regelmäßig die Sommerfrische in Gössl am Grundlsee im steirischen Salzkammergut.⁵⁰ Diese Region – Bad Ischl, der Kaiser und Bad Aussee waren nicht weit entfernt – war kein Geheimtipp, sondern zu dieser Zeit neben dem Semmering die populärste Sommerfrischeregion des Wiener Großbürgertums.⁵¹ Zur Distinktion und Vergemeinschaftung (ver)kleideten sich die Sommerfrischler, so auch die Mautners, in den regionalen Trachten.⁵² Konrad Mautner, der die Sommer seiner Kindheit in Gössl verbrachte⁵³, entwickelte früh ein ausgeprägtes volkskundliches Interesse. Er begann die materielle und musikalische Kultur der Region zu sammeln, er kleidete sich teilweise auch in Wien in Ausseer Tracht, er sprach Grundlseer Mundart⁵⁴ und erwarb im Laufe seines Lebens dort mehrere Häuser.⁵⁵ Kurz gesagt: Er machte sich die Volkskultur des Ausseerlandes zur Aufgabe und zum Lebensinhalt. Das bedeutete auch, dass er begann, neben seiner umfassenden Sammlertätigkeit, über kanonisch volkskundliches – anfangs insbesondere Volkslieder, später v.a. Trachten – zu publizieren. Sein Mittel- und Ausgangspunkt blieb bei allen seinen Beschäftigungen mit Volkskulturellem das Ausseerland. 1910 veröffentlichte er ein umfassendes und äußerst bibliophiles Kompendium Gössler Lieder und Reime, die er während der Sommerfrischen gesammelt hatte, und dessen Auflage von 400 Stück sein Vater finanzierte⁵⁶: Das »Steyrische Rasplwerk«,

43 Sie nennt sich in Egodokumenten selbst so, weshalb ich das in der Folge aus Gründen der Einheitlichkeit und Verständlichkeit auch tun werde. Vergl.: Haid, Gerlinde: Jugenderinnerungen der Schwester Conrad Mautners, Käthy Breuer. Kommentiert von Gerlinde Haid, in: Dimt, Gunther (Hg.): Volkskunde. Erforscht - Gelehrt - Angewandt (Festschrift für Franz C. Lipp zum 85. Geburtstag), Linz 1998, S. 28-36.

44 Er litt u. a. an Migräne. Vergl.: Palme 1999, S. 61-64.

45 Vergl.: Kalbeck-Mautner, Maria/Breuer-Mautner, Katharina: Erinnerungen an die Mautner-Villa, in: Unser Währling, 1968, S. 14-18.

46 Vergl.: Ebd., und Haid 1998.

47 Vergl.: Maurer 1999a, S. 37.

48 Vergl.: Haid 1998.

49 Beispielsweise waren Stephans und Käthys Hochzeiten Kostümfeste im Stil der Wiener 1830er. Vergl.: Ebd., S. 33 f.

50 Vergl.: Maurer 1999a, S. 31.

51 Vergl.: Hellmuth, Thomas: Die »Erfindung« des Salzkammergutes. Imaginationen alpiner Räume und ihre gesellschaftlichen Funktionen, in: Mathieu, Jon/Boscani Leoni, Simona (Hg.): Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance, Bern 2005, S. 349-363.

52 Vergl.: Nikitsch, Herbert: Heimat in der Stadt, in: Kos, Wolfgang (Hg.): Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930, Wien 2010, S. 137-143.

53 Vergl.: Palme 1999, S. 49-51.

54 Vergl.: Wolsey-Mautner, Anna: Erinnerungen an meine Eltern, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 11-26.

55 Zu Beginn verbrachte die Familie Mautner die Sommerfrische beim Veit-Wirt in Gössl, der heute noch von der Familie Köberl betrieben wird. Zu den verschiedenen Mautner-Immobilien am Grundlsee vergl.: Schönfellinger, Nora: Die Häuser Konrad Mautners. Ein eigenes Dach über dem Kopf – die Mautner-Häuser am Grundlsee, in: Tradition Heft Nr. 53, 1999a, S. 19

56 Vergl.: Kalbeck-Mautner/Breuer-Mautner 1968, S. 17.

das mittlerweile zu einem Klassiker der Volksmusik⁵⁷ und einem teuren, antiquarischen Sammlerstück⁵⁸ geworden ist. Die Lieder sind mit aufwändigen, detailreichen Aquarellen und Zeichnungen Mautners versehen, die, neben Landschaftsbildern, hauptsächlich Szenen des Fest- und Alltagslebens in Gössl zum Inhalt haben.⁵⁹ 1977 erschien im Verlag Hans Schneider ein unveränderter Reprint⁶⁰; der Verein für Volkslied und Volksmusik in München⁶¹ hat 2005 »zu seinem 40-jährigen Bestehen einen Neudruck dieser Kostbarkeit als Jubiläumsausgabe für einen größeren Interessentenkreis und zu einem erschwinglichen Preis [60 Euro, FT] aufgelegt«⁶².



Abbildung 1: Das „Steyrische Rasplwerk“ des Wiener Volksliedwerkes. Exemplar Nr. 332, in Schönschrift gewidmet „Dem lieben Freund Raimund Zoder in aufrichtiger Dankbarkeit vom herzlich ergebenen Wien, M.M.Z. Konrad Mautner. 18.Oct.1917“

Konrad Mautner im Netzwerk der frühen Volkskunde

In der Wiener Zeitschrift für Volkskunde trat Konrad Mautner erstmals 1907 mit der kurzen Anmerkung »Zu ›Ein altes Kartenspiel‹«⁶³ in der Rubrik »Kleine Mitteilungen« in Erscheinung⁶⁴. Er stellte die Vermutung an, dass die Bedeutung des Wortes »Knöpfl«, über die im Aufsatz, auf den er sich bezog, Unklarheit bestand, im steirischen Idiom »hier soviel wie Kinder bedeuten würde«⁶⁵.

Mit dieser schüchtern anmutenden Wortmeldung begann seine Publikationstätigkeit in verschiedenen volkskundlich-wissenschaftlichen Formaten⁶⁶, v. a. schrieb er für die Wiener

57 Vergl.: Haid, Gerlinde: »... mit Grazie und nicht ohne Humor«, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Konrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 67-90.

58 Im Zentralen Verzeichnis lieferbarer Bücher (zvab.com) wurde am 17.06.2012 ein leicht beschädigtes Exemplar für 3500 Euro angeboten.

59 Angeblich zeichnete er auch während der Arbeit in der väterlichen Fabrik. Vergl.: Palme 1999, S. 66.

60 Vergl.: Mautner, Konrad: Steyerisches Rasplwerk. Vierzeiler, Lieder und Gasslreime aus Goessl am Grundlsee, Tutzing 1977b.

61 Auch in Bayern zählt Konrad Mautner indirekt zum Gründungsmythos der Volksliedforschung: Karl Valentin schenkte 1919 der Initiationsfigur der bayerischen Volksliedbewegung Paul Kiem angeblich ein Rasplwerk zu Weihnachten, was für diesen »der Auslöser [war] bairische Volksmusik zu sammeln«. Vergl.: Wikipedia: Kiem Pauli (http://de.wikipedia.org/wiki/Kiem_Pauli), Zugriff: 10.07.2012.

62 volkslied-volksmusik.de: Das Steyerische Rasplwerk - ein besonderes Geschenk für alle Volksmusikfreunde und ein historisches Dokument. (<http://www.volkslied-volksmusik.de/liederbuecher.html>), Zugriff: 10.07.2012 Im Gegensatz zu dem Reprint von 1977 handelt es sich hier nicht um einen originalgetreuen Nachdruck. Es wurde auf dünnerem Papier gedruckt – was den niedrigen Preis erklärt – und der Inhalt mit Anmerkungen versehen.

63 Vergl.: Mautner, Konrad: Zu »Ein altes Kartenspiel«, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, 1907, S. 162.

64 Laut der umfassenden Bibliografie, die Michael Martitschnig zu Konrad Mautners 100. Geburtstag angefertigt hat, ist es überhaupt seine erste Publikation. Vergl.: Martitschnig, Michael: Zum 100. Geburtstag von Konrad Mautner (1880-1924), in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, 1980, S. 142-149.

65 Vergl.: Mautner 1907, S. 162.

66 Ab 1909 publizierte er z. B. auch in der Zeitschrift »Das deutsche Volkslied« des Volksliedforschers Josef Pommers. Vergl.: Martitschnig 1980.

Zeitschrift für Volkskunde⁶⁷, der Vorläuferin der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde⁶⁸. Diese Zeitschrift war und ist das Organ des Vereins für Österreichische Volkskunde⁶⁹, dem auch das Österreichische Museum für Volkskunde⁷⁰ angeschlossen ist. Wie der ÖZV von 1907 zu entnehmen ist, traten Konrad Mautner und seine Mutter Jenny dem Verein 1906 bei⁷¹; beide abonnierten auch die Zeitschrift und so ist sein erster Beitrag aus dem Jahre 1907 vermutlich direkt auf das Abonnement zurückzuführen. Mautner entwickelt ab diesem Zeitpunkt nicht nur ein publizistisches Sendungsbewusstsein, er unterstützte den Verein bzw. die Sammlung des Museums auch regelmäßig mit Geschenken⁷².

Als das »Steyrische Rasplwerk« 1910 erschien, schrieb der Gründer und damalige Direktor des Museums Michael Haberlandt⁷³ in der ÖZV darauf eine Lobeshymne: »Dieses kostbare Liederbrevier wird einmal auch ein unvergleichliches volkskundliches Dokument darstellen«⁷⁴. Diese Rezension zeigte Wirkung⁷⁵, denn Konrad Mautner intensivierte ab 1910

67 Mautner verfasst von 1907 bis 1921 insgesamt zehn Beiträge von unterschiedlichem Umfang. Seine musisch-künstlerische Ader zeigt sich besonders in einem Aufsatz über die »Unterhaltungen der Gößler Holzknecchte« von 1909, in dem er die einzelnen beschriebenen Wettkämpfe mit humorvollen Zeichnungen versehen hat. Vergl.: Mautner, Konrad: Unterhaltungen der Gößler Holzknecchte, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, 1909, S. 161-169. In einem Artikel über die Ausseer Tracht im darauffolgenden Jahr illustriert er die steirische Männertracht mit einem Foto, das ihn selbst, trachtentragend vor einer Holzwand in der für ihn typischen Pose – mit Pfeife und grimmigem Blick –, zeigt. Vergl.: Mautner, Konrad: Die Ausseer Tracht, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, 1910, S. 145-159.

68 »Seit ihrer Gründung 1895 wurde der Name der Publikation des Vereins für Volkskunde mehrmals geändert: 1895-1918 Zeitschrift für Österreichische Volkskunde, 1918-1944 Wiener Zeitschrift für Volkskunde, seit 1947 Österreichische Zeitschrift für Volkskunde«. Vergl.: Österreichisches Museum für Volkskunde: Index der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde ab 1895 (http://www.volkskundemuseum.at/uploads/pdf/OEZV/OEZV-INDEX_06.pdf), Zugriff: 27.09.2012. Diesen Daten lässt sich entnehmen, dass die Namensänderungen immer Reaktionen auf politische Umbrüche waren. Im Folgenden verwende ich der Einheitlich- und Verständlichkeit wegen das heute für die Zeitschrift gängige Akronym ÖZV.

69 Auch der Verein veränderte seinen Namen: 1894 gegründet als »Verein für österreichische Volkskunde« kam ihm nach 1945 das »Österreichische« abhanden; er heißt heute »Verein für Volkskunde«. Zur Geschichte des Vereins, mit dazugehöriger Zeitschrift und Museum vergl.: Nikitsch, Herbert: Auf der Bühne der Wissenschaft. Aus der Geschichte des Vereins für Volkskunde (1894-1945) (Univ.Diss.), Wien 2005.

70 Das Museum änderte ebenfalls und meist parallel zur Zeitschrift mehrmals seinen Namen: Gegründet als »Museum für Österreichische Volkskunde«, durfte es ab 1911 das Label »kaiserlich-königlich« tragen. 1917 wurde es nach dem neuen Protektor als »Kaiser-Karl Museum« benannt. Nach dem Ende des 1. Weltkriegs verschwanden durch Vereinsbeschluss nicht nur alle monarchischen Bezüge aus dem Namen, sondern auch der Attribut »Österreichisch«. Das Museum hieß jetzt »Museum für Volkskunde«. Offenbar wollte man in den neuen, noch unsicheren politischen Verhältnissen potenziellen neuen Machthabern – und damit Geldgebern – nicht durch nominelle Kaiserstreue negativ auffallen. Heute heißt es »Österreichisches Museum für Volkskunde«, kurz ÖMV. Vergl.: Ebd.

71 Vergl.: ÖZV, 1907, S. 226.

72 Konrad Mautner wird bis 1923 in beinahe jedem Museumsbericht der ÖZV namentlich für die Schenkung von Objekten und Bilddokumenten gedankt. Auffallend ist, dass er kaum Objekte steirischer Provenienz schenkte, was die Vermutung nahe legt, dass er dem Museum die Dinge überließ, die nicht in seine private Sammlung steirischer Volkskultur passten. Die Schenkungen waren aber teilweise durchaus hochwertig, 1913 z. B. »2 Votivfiguren aus Silber, Niederösterreich«. Vergl.: ÖZV 1913, S. 80. Auch sein Bruder Stephan, der dem Verein 1911 beitrug, überließ dem Museum immer wieder Objekte – allerdings nicht in dem Umfang wie Konrad.

73 Michael Haberlandt (1860–1940) gründete 1894 mit Wilhelm Hein – beide waren Beamte in der anthropologischen Abteilung des Naturhistorischen Museums – den Verein für österreichische Volkskunde und 1895 die ÖZV. Aus diesem Verein ging 1985 auch das ÖMV hervor. Nach langwierigem Ringen um staatliche Anerkennung wurde er 1911 zum staatlichen Direktor ernannt und damit auch der institutionelle Status bzw. die Existenz des Museums gesichert.

74 Vergl.: Haberlandt, Michael: Steirisches Rasperwerk, in: ÖZV, 1910, S. 200.

75 Haberlandt ist ein geschickter Netzwerker gewesen. Das Rasperwerk entsprach, wenn man seinen Inhalt und die Machart mit Haberlandts wissenschaftlich-normativen Kanon und Habitus vergleicht, in keiner Weise dessen Ansprüchen. Vielmehr verstehe ich seine überschwängliche Rezension als Kalkül, um Konrad Mautner und seine finanzkräftige Familie als Gönner an sich und das Museum zu binden. Zu Michael Haberlandt und seinem wissenschaftlichen Schaffen: Vergl.: Schmidt, Leopold: Geschichte der Österreichischen Volkskunde, Wien 1951; Nikitsch 2005.

seine Mitarbeit und Förderung im Verein noch einmal: Im folgenden Jahr wurde er zum Korrespondenten ernannt und spendete dem Museum 100 Kronen⁷⁶. Haberlandt und Mautner unternahmen auch vor 1911 mindestens eine gemeinsame Exkursion ins Ausseerland⁷⁷.

Michael Haberlandts guter Kontakt zur Familie Mautner erwies sich auch 1917 als nützlich. Mitten im 1. Weltkrieg übersiedelte das Museum in das Palais Schönborn, in dem es sich heute noch befindet.⁷⁸ Die Spedition und die Verpackungskisten für die Objekte besorgte Jenny Mautner, die auch zeitgleich in ihrem gesellschaftlichen Umfeld für die Anliegen des Museums warb.⁷⁹ Ihr Mann Isidor Mautner spendete – vermutlich auf Betreiben seiner Frau und seines Sohnes – im selben Jahr dem Verein 5000 Kronen⁸⁰ und im darauffolgenden zuerst 6000 Kronen⁸¹ und dann noch ein mal 2000 Kronen⁸². Stephan Mautner scheint 1918 als Förderer⁸³ mit einer Spende von 100 Kronen auf, und 1917 trat auch die Jüngste der Geschwister, Käthy Breuer, dem Verein bei⁸⁴. Konrad Mautner war zwar in diesen Jahren nicht selbst als Geldgeber präsent, dürfte aber diesbezüglich Überzeugungsarbeit bei seinen Eltern geleistet haben. Außerdem hielt er zur Jahresversammlung 1918 den Festvortrag⁸⁵ – oder durfte ihn aufgrund der Spenden seiner Familie halten. In der Startphase des Museums – denn der Umzug ins Palais Schönborn bedeutete die eigentliche Professionalisierung und Institutionalisierung des Museums – waren die Mautners also sowohl personell, als auch infrastrukturell und insbesondere finanziell zentral beteiligt: Sie waren zu dieser Zeit die Mäzene des ÖMV.

Konrad Mautner blieb dem Museum und dem Verein auch über den Umzug hinaus verbunden. Bis 1923 spendete er regelmäßig Objekte für die Museumsammlung, 1920 wurde er korrespondierendes Mitglied und 1921 und 1923 saß er im Ausschussrat des Vereins⁸⁶.

Der Blick auf Konrad Mautners Engagement im Verein für Volkskunde zeigt wie eng die Verbindung zwischen Michael Haberlandt und ihm war, und dass beide von einander profitierten: Haberlandt hatte in einer Phase des persönlich-beruflichen Austiegs einen finanziell potenten, inhaltlich engagierten und begeisterten, ihm wohl gesonnen Gönner. Konrad Mautner wiederum erhielt durch Haberlandt Zugang zu den volkskundlichen Kreisen Österreichs und einen wissenschaftlich gerahmten, d.h. auch autorisierten Ort für seine Leidenschaft. Der Verein bot ihm gleichzeitig auch ein Forum, um Lobbyarbeit für »seine Gößler«⁸⁷ zu machen,

76 Vergl.: ÖZV 1911, S. 109, S. 182.

77 In einem längeren Aufsatz über »Alte und neue Scheiben am Grundlsee« von 1911 zitiert Mautner zum einen Haberlandts Buch »Österreichische Volkskunst« und nähert sich dabei auch dessen Normen und Verständnis von Wissenschaft an, zum anderen schreibt er darin, dass er einen Maler »in Gesellschaft Herrn Professor Haberlandts in Altaussee« aufgesucht hat. Vergl.: Mautner, Konrad: Alte und neue Scheiben am Grundlsee, bäuerliche Gelegenheitsdichtungen und Malereien der Ausseer Gegend, in: ÖZV, 1911, S. 113-147, hier S. 147.

78 Das Palais wurde dem Verein 1914 nach längeren Verhandlungen zugesprochen. Bis dahin was das Museum in Räumen der Börse in der Wipplingerstraße im 1. Wiener Bezirk untergebracht, die aber zu klein und ungeeignet waren. Nikitsch 2005, S. 97-113.

79 Zum Umzug des Museums startete eine umfassende – heute würde man sagen – Fundraising-Kampagne: Die Vereinsberichte in den ÖZV-Jahrgängen 1917 und 1918 zeigen eine jeweils beinahe verdoppelte Anzahl von Geldgeber. Mit diesen stiegen auch die Spenden an das Museum enorm. In der ÖZV von 1917 wird Gräfin N. Berchthold als Leiterin des Werbekomitees genannt, aber auch explizit Jenny Mautner für ihre Werbung gedankt. Vergl.: ÖZV 1917, S. 96. Diese Komitees waren im Übrigen eine gängige, repräsentative Praxis für (Ehe)Frauen aus aristokratischen und großbürgerlichen Häusern. Vergl.: Schindler, Margot: »Alter Jude, Ton, glasiert«. Spuren des Jüdischen im Österreichischen Museum für Volkskunde, in: ÖZV, 2010, S. 435-456 Hier S. 445 f..

80 Vergl.: ÖZV 1917, S. 137.

81 Vergl.: ÖZV 1918, S. 71 f..

82 Vergl.: ÖZV 1918, S. 113.

83 Vergl.: ÖZV 1918, S. 71 f..

84 Zu diesem Zeitpunkt schon verheiratet und außerdem als »Käthe« benannt. Vergl.: ÖZV 1917, S. 96.

85 Vergl.: ÖZV 1918, S. 71 f..

86 Vergl. die »Chronik des Vereins für Volkskunde« in: Nikitsch 2005, S. 240-299.

87 Vergl.: Palme 1999 S. 51

d. h. deren volkskundlichen Wert einem gesellschaftlich anerkannten wissenschaftlichen Publikum zu vermitteln und dadurch sein Sammeln und Publizieren kulturell und symbolisch aufzuwerten. Die Verwissenschaftlichung seines Lebensthemas war v. a. auch sinnstiftend: Mautners Sammelpassion war nicht mehr nur das Privatvergnügen eines großbürgerlichen Dilettanten⁸⁸, sondern bekam durch Haberlandt und den Verein eine darüber hinausgehende, weil wissenschaftliche, Relevanz.

Konrad Mautner suchte und fand aber auch andernorts Anschluss an die, sich gerade institutionalisierende Wissenschaft. Mit dem Grandseigneur der österreichischen Volkskunde Viktor von Geramb⁸⁹ stand er seit 1913 in Korrespondenz und war mit ihm freundschaftlich eng verbunden⁹⁰. Geramb war wie Michael Haberlandt ein geschickter Netzwerker mit einer volkskundlichen Vision, aber ohne ausreichende Finanzierung. Die Freundschaft mit Konrad Mautner, dessen Enthusiasmus, aber auch monetärer Hintergrund waren ihm bei der Verwirklichung seiner Ideen durchaus hilfreich. Sie begannen zusammen »vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg«⁹¹ am »Steirischen Trachtenbuch«⁹² zu arbeiten, wobei die Idee zum Projekt 1913 von Michael Haberlandt an Konrad Mautner herangetragen wurde und

88 Ich verstehe »Dilettant« hier ausdrücklich als positiven Begriff im historischen Wortsinn. Im Brockhaus von 1819 wurde »Dilettant« als »Liebhaber von Kunst und Wissenschaft« und »Dilettantismus« als »Vergnügen an diesen Gegenständen, so wie seine Beschäftigung damit« definiert. Der »Dilettantismus« ist »der Meisterschaft entgegengesetzt, obgleich er diese oft an Wärme übertrifft.« Vergl.: Schulz, Andreas: Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert, in: Hein, Dieter/Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 34-52, hier S. 35; gefunden bei: Nikitsch 2005, S. 131. Gerade die »Wärme«, also die Empathie und Sympathie für den Beschäftigungs- bzw. Sammlungsbereich, aber auch die inhaltliche Wahllosigkeit des Alles-Sammelns, sind das zentrale Merkmal in Mautners Umgang mit der Gössler Bevölkerung und Volkskultur.

89 Viktor von Geramb (1884–1958) war, was kennzeichnend für viele Vertreter der frühen Volkskunde ist, ähnlich wie Michael Haberlandt ein »Selfmademan«: Er durfte 1913 auf Eigeninitiative die volkskundliche Abteilung des Universalmuseums Joanneum in Graz gründen und wurde 1931 als Universitätsprofessor für Volkskunde an die Universität Graz berufen. Damit war er nicht nur Österreichs erster, wenn auch anfangs unbezahlter, Universitätsprofessor für Volkskunde, seine Berufung bedeutete auch die Institutionalisierung der Volkskunde als akademischer Wissenschaft in Österreich. Geramb verstand die Volkskunde im Sinne einer angewandten Wissenschaft durchaus politisch: Durch seine legitimatorische Tätigkeit u. a. im Heimatwerk und in der Trachtenstelle des Volkskundemuseums in Graz trug er nach dem 1. Weltkrieg und im sogenannten »Ständestaat« seinen Teil zur Konstruktion der deutschen Identität des nationalen Österreichs bei. Nach dem sogenannten »Anschluss« 1938 wurde Geramb jedoch aller Ämter enthoben; die Meinungen über die Gründe dafür gehen auseinander und sind teilweise diffus. Eine Rolle spielte sicher sein ausgeprägter und offensiv vertretener Katholizismus. Zur ambivalenten Figur Viktor von Geramb vergl.: Greger, Michael J./Verhovsek, Johann: Viktor Geramb (1884 - 1958). Leben und Werk, Wien 2007; Puchberger, Magdalena: Volkskunde als Lebensstil. Ein Milieu in der Steiermark in den 1920er 1930er Jahren (Univ.Dipl.), Wien 2005.

90 Die jüngste Tochter Konrad Mautners, Anna Wolsey-Mautner, beschreibt in ihren »Erinnerungen an die Eltern« Geramb als »gutmütigen, lustigen Onkel«, der von den Kindern »sehr geliebt« wurde. Sie beschreibt dort auch, wie ein weiterer Grande der Volkskunde, Raimund Zoder (1882–1963), die Mautner-Kinder musisch unterrichtete, damit, so die Intention des Vaters, »man [...] ein bisserl was Menschliches und Künstlerisches lernt, bevor man in eine normale Schule geht.« Vergl.: Wolsey-Mautner 1999, S. 13.

91 Vergl.: Geramb, Viktor: Konrad Mautner, in: Geramb, Viktor (Hg.): Verewigte Gefährten. Ein Buch der Erinnerung, Graz 1952, S. 56-68, S. 64.

92 Vergl.: Mautner, Konrad/Geramb, Viktor: Steirisches Trachtenbuch. 1. Band: Von der Urzeit bis zur französischen Revolution., Graz 1932; Mautner, Konrad/Geramb, Viktor: Steirisches Trachtenbuch. 2. Band: Von 1780 bis zur Gegenwart, Graz 1935. Das »Steirische Trachtenbuch« ist ein zweibändiges Monumentalwerk, mit dem Anspruch, die steirische Tracht von der »Urzeit« über die Französische Revolution bis ins damalige Jetzt zu erfassen. Das Buch ist auch heute im Bereich der angewandten Volkskunde ein Standardwerk, wenn es z. B. um die – durchaus auch ökonomisch motivierte – Autorisierung und Authentisierung von Trachten geht. Für Gexi Tostmann ist es gar das »wichtigste Trachtenbuch Europas«. Vergl.: Tostmann, Gexi: Steirisches Trachtenbuch. Konrad Mautner und Ritter Viktor von Geramb: Die gemeinsame Arbeit am wichtigsten Trachtenbuch Europas, in: Tradition Heft Nr. 53, 1999b, S. 41-43; Tostmann, Gexi: Die Liebe zum Ausseer Gwand, in: Schönfellingner, Nora (Hg.): »Konrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999a, S. 112-134.

letzterer dann Viktor Geramb hinzuzog.⁹³ Geramb übernahm anfangs die archivalischen Recherchen und den wissenschaftlichen und textlichen Teil – so stellt er es jedenfalls in aller eiteln Bescheidenheit im Vorwort des Buches dar.⁹⁴ Konrad Mautner hingegen war als »enthusiasmierter Liebhaber und Ästhet der eigentliche Motor des Vorhabens«⁹⁵: Er sammelte, sichtete und kaufte weiteres Bildmaterial; er recherchierte bzw. schrieb über Trachten im 19. Jahrhundert und verhandelte mit verschiedenen Verlagen⁹⁶. Die Veröffentlichung des zweiteiligen, von Geramb fertiggestellten Trachtenbuches⁹⁷ 1932 bzw. 1935 erlebte Konrad Mautner nicht mehr: Er starb am 15. Mai 1924 an Magenkrebs.⁹⁸

In seinem Buch »Verewigte Gefährten« widmete Viktor von Geramb ihm eine Hommage, in der er u. a. das Kennenlernen und gemeinsame Arbeiten am Trachtenbuch anekdotenreich, im für ihn charakteristischen, blumigen Stil beschreibt.⁹⁹ Die nostalgischen Reminiszenzen Gerambs an Konrad Mautner sind nicht nur aufschlussreich, weil sie das freundschaftliche Verhältnis der beiden beschreiben, sie illustrieren auch Mautners zwischen Großbürger und »feine[m] Ausseer Bauer«¹⁰⁰ changierenden Habitus. Sie belegen seine Begeisterung und sein oben erwähntes Werben in der volkskundlichen Community für die Gössler Volkskultur, seine Sammelpassion und seinen distanzlos spielerischen Umgang¹⁰¹ mit dem von ihm Gesammelten.

Im Lichte von Gerambs Beschreibung und aus heutiger Perspektive, also auch durch die ihn referenzierenden Texte, erscheint Konrad Mautner in mehreren Bereichen – auch und gerade in ihrer Mischung – als nahezu idealtypisch für spezifische Milieus seiner Zeit, wie das sogenannte und fast schon sprichwörtliche »jüdische Großbürgertum im Wien der Jahrhundertwende«¹⁰² und bzw. oder die frühe »Volkskunde als Lebensstil«¹⁰³. Als typischer Vertreter der frühen Volkskunde könnte er gesehen werden, weil er aus großstädtischen und großbürgerlichen Verhältnissen stammte, gebildet war und, was oft Hand in Hand ging, auf der einen Seite empathisch und enthusiastisch begeistert von der bäuerlich-ländlichen Kultur war, auf der anderen Seite deutliche kulturpessimistische, zeitkritische und antiurbane Züge¹⁰⁴ an den Tag legte. Blickt man genauer auf die Figur Mautner, zeigen sich jedoch einige

93 Vergl.: Mautner/Geramb 1932, S. 7.

94 Vergl.: ebd., S. 3-17.

95 Vergl.: Tschofen, Bernhard: Sich kleiden - Tracht, Brauch und Bedürfniss, in: *Historicum*, 1999, S. 22-29, hier S. 24.

96 Vergl.: Geramb: Einleitung. Aus der Entstehungsgeschichte dieses Buches, in: Mautner/Geramb 1932 S. 3-17

97 Das Buch war eine schwere Geburt: Der 1. Weltkrieg, die folgenden unsicheren politischen Verhältnisse, die Weltwirtschaftskrise und damit verbunden der Bankrott bzw. die Absagen mehrerer Verlage, Gerambs Augenleiden, aber auch seine »dreifache Berufsarbeit (Universität, Museum, Volksbildung)« und nicht zu letzt Konrad Mautners Tod sorgten dafür, dass das »Steirische Trachtenbuch« erst gut 20 Jahre nach dem Impuls Michael Haberlandts erschien. Vergl.: ebd., S. 3-17, insbesondere S. 12.

98 Vergl.: Maurer 1999a, S. 45.

99 Vergl.: Geramb 1952. Der Text in Gerambs »Verewigte Gefährte« ist bis auf eine kurze Einleitung, in der er das Kennenlernen Mautners beschreibt, ident mit dem Vorwort des Steirischen Trachtenbuchs. Vergl.: Mautner/Geramb 1932, S. 3-17.

100 Vergl.: Geramb 1952, S. 59.

101 Konrad Mautner lud beispielsweise zwischen 1912 und 1914 auch eine Delegation des Österreichischen Volksliedwerkes nach Gössl ein, die dort steirische Volkstänze fotografisch dokumentierte. Die Tänzerinnen und Tänzer waren in historische Trachten aus seiner Sammlung gekleidet und diesmal tanzten die Mautners auch selbst mit. Auf einer Fotografie der Serie – sie befindet mit sich im Archiv des Österreichischen Volksliedwerkes in »Zoders Volkstanz-Archiv«, das Foto trägt die Signatur C 840 – ist zumindest seine Frau Anna als Mittanzende zu erkennen, Konrad selbst steht am linken Bildrand als Zuseher. Eine andere Fotografie der Serie – die Mautners sind darauf nicht zu erkennen – ist in Walter Deutschs Mammutwerk von über »Steyerische Tänze« als Beispiel für den »Steirer als Einzelpaartanz« abgedruckt. Vergl.: Deutsch, Walter/Gschwantler, Annemarie: Steiermark. »Steyerische Tänze« (*Corpus Musicae Popularis Austriacae*, Band 2), Wien u. a. 1994, S. 34.

102 Vergl.: Schorske 1982; Beller 2002.

103 Vergl.: Puchberger 2005; Nikitsch 2010.

104 Die Selbstverortung in der bäuerlichen Kultur des Ausseerlandes deutet auf eine Art Stadtfucht hin, jedoch manifestiert sich die Antiurbanität der frühen Volkskundler oft auch in einer »Verdorfung« bzw. »Verheimatung« der

Aspekte, die jedoch nicht so recht ins Bild des idealtypischen Volkskundlers erster Stunde passen. Konrad Mautners Texte¹⁰⁵ haben selten den normativen Duktus seiner Kollegen, seine Thesen wirken oft schüchtern und vorsichtig. In den Quellen über ihn finden sich auch keine erzieherisch-„volksbildnerischen« – und damit auf ihre Art kolonialistischen – Bestrebungen, wie sie beispielsweise für Geramb und Haberlandt kennzeichnend sind. Vielmehr legte er als Mäzen der Gössler Bevölkerung¹⁰⁶ einen volks-nahen Habitus an Tag, der dabei auch immer ein aristokratischer war. Passenderweise tauchen in Texten über ihn regelmäßig, so z. B. in Gerambs Hommage, Erzherzog-Johann-Referenzen¹⁰⁷ auf. Geramb beschrieb dort Konrads Mautners Umgang mit den Gösslern u. a. folgendermaßen: »Er sprach ihre Mundart genauso wie sie selbst, er trug ihre Tracht, er ›jagerte‹, fischte, fuhr ›Plätten‹ und Holzschlitten wie sie, er sang und ›jugizte‹, tanzte, ›paschte‹, liebte, rauchte und arbeitete mit ihnen und wie sie«¹⁰⁸. Aufschlussreich ist dabei v. a. die Formulierung »mit ihnen und wie sie«, denn sie verweist darauf, dass Konrad Mautner den Gösslern zwar sehr nahe war, aber eben keiner »von ihnen« war, und auch nicht sein konnte. Vielmehr blieb er immer zu einem gewissen Grad fremd – eben »wie sie«. In diesem Zusammenhang sehe ich auch die Errichtung einer Gedenktafel durch die Gössler Bevölkerung 1925¹⁰⁹: Diese Denkmalsetzung ist auf der einen Seite Ausdruck der Gössler Dankbarkeit für Mautners Mäzenatentum, auf der anderen Seite bestätigt sie die vorherrschende Distanz – denn ein Denkmal wird tendenziell nicht für jemand Gleichrangigen aufgestellt, sondern für eine Person, die in der symbolischen, kulturellen und gesellschaftlichen Hierarchie übergeordnet ist.

Das »wie sie«-Sein beschreibt jedoch nicht nur die Außensicht auf Konrad Mautner, es verweist auch auf seinen eigenen spielerischen, empathischen Zugang zur Ausseer Volkskultur, in dem sich der Wunsch eines vollständigen »going native« andeutet. Dadurch, um auf die Frage nach der Typik zurück zu kommen, unterscheidet er sich intentional vom normativ distanzierten und distinguierten Auftreten der frühen Volkskunde – z. B. in Person von Geramb und Haberlandt – gegenüber dem Beforschten.

Die Verbindung mit Haberlandt bzw. Geramb war, wie oben schon angesprochen, für beide Seiten eine symbiose-ähnliche Beziehung, denn Konrad Mautner war gesellschaftlich dort geboren, wo die beiden anderen hinwollten. Er suchte deren Nähe, um seine Leidenschaft zu autorisieren; seine Motivation war dabei die Verbreitung und Erhaltung seines Lebensthemas, die Gössler Volkskultur, nicht die Aufwertung des eigenen sozialen Status. Haberlandt und Geramb hingegen nutzten ihr volkskundliches Schaffen aber sehr wohl auch als Vehikel der Selbstinstitutionalisierung, um nicht zu sagen der Selbstermächtigung, und für den eigenen gesellschaftlichen Aufstieg. Dazu gehörte eben auch der Umgang mit Mitgliedern der gesellschaftlichen Elite wie Konrad Mautner – noch so ein »wie sie«, nur vice versa. Während Haberlandt und Geramb für ihren Aufstieg überdies akademische Anerkennung suchten, macht die nicht vorhandene universitäre Karriere Konrad Mautners diesen auch im

Städte. Vergl.: Schneider, Franka: Die temporäre Verdorfung Berlins. Der Alpenball als Vergnügungspraxis um 1900, in: Becker, Tobias/Littmann, Anna/Niedbalski, Johanna (Hg.): Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskulturs um 1900, Bielefeld 2011, S. 197-228; Nikitsch 2010. Für Konrad Mautner scheint eine einjährige Reise in die USA eine einschneidende, negative Erfahrung gewesen zu sein. Vergl.: Geramb 1952, S. 59.

105 Vergl.: Martischnig 1980.

106 Er unterstützte z. B. die Gössler Bevölkerung immer wieder mit Geld- und Sachgeschenken. Während des 1. Weltkriegs finanzierte er ein Lazarett in den Karpaten in dem sich viele Ausseer Soldaten befanden. Vergl.: Maurer 1999a, S. 43.

107 Vergl.: Geramb 1952, S. 58.

108 Vergl.: ebd., S. 61 f..

109 Geramb, der die Laudatio hielt, betont diese Eigeninitiative explizit. Vergl.: ebd., S. 65 f..

Bezug auf eine andere Typik untypisch: seinen jüdischen Hintergrund¹¹⁰. Folgt man den homogenisierenden, schematischen Thesen Steven Bellers¹¹¹ und auch Stefan Zweigs¹¹², hätte er schon allein aufgrund der Religion, der geografischen Herkunft und des Berufs seines Vaters in Philosophie, Medizin oder Jura promovieren und in einem der sogenannten »freien Berufe«¹¹³ arbeiten müssen. Es erhielten aber weder er noch sein Bruder Stephan eine akademische Ausbildung, vielmehr war vorgesehen, dass sie den väterlichen Konzern weiterführen.¹¹⁴ Warum das so war, darüber lässt sich nur spekulieren. Vielleicht waren die Mautners als Teil der ökonomischen und kulturellen Elite ohnehin gesellschaftlich bereits so etabliert, dass sie diese Form der Anerkennung nicht suchten bzw. nötig hatten.

110 Wie er sich dazu wirklich positionierte, ist unklar und vielleicht auch irrelevant. Sein religiöser familiärer Hintergrund beschäftigte ihn auf jeden Fall in einer Form, denn er und seine Frau Anna hatten jüdisch geheiratet, konvertierten aber 1919 zum Protestantismus. Die Wahl der Konfession ist im Licht der zeitgenössischen Diskurse – Stichworte Antisemitismus und Zionismus – aber durchaus bezeichnend. Vergl.: Palme 1999, S. 66.

111 Vergl.: Beller 2002.

112 Vergl.: Zweig 2002.

113 Vergl.: Beller 2002, S. 73-82.

114 Vergl.: Haid 1998 S. 31.

Die Figur Konrad Mautner: Aneignungen und Deutungen

»Die Bilder der Gegenwart sind mit denen der Vergangenheit verbunden und die der Vergangenheit können nicht anders wahrgenommen werden als durch die der Gegenwart: Es gibt keinen ungefilterten Blick zurück.«¹¹⁵

(Lioba Keller-Drescher)

Diese beschriebenen, vermeintlichen Typiken und die scheinbar befremdliche Konstellation von Konrad Mautners Identität – paraphrasiert: ein jüdischer Großindustrieller im konservativen bis deutschümelnden Feld der frühen Volkskunde bzw. Tracht – sind es, die ihn für mich und andere reizvoll machen. Das führte zu zahlreichen Positionierungen und Aneignungen, z. B. gab es um das Jahr 2000 einen regelrechten Konrad-Mautner-Boom, dessen formeller Anlass sein 75. Todestag war. In diesem Zusammenhang erschien 1999 der bereits häufig zitierte Sammelband »Konrad Mautner, großes Talent«¹¹⁶, der das Ergebnis des »volkskundlichen Symposium[s] – FORUM AUSSEE 1999«¹¹⁷ ist. Auch Konrad Köstlin und Bernhard Tschofen nutzen, vielleicht in Reaktion auf das Ausseer Symposium, Konrad Mautner ausgiebig als Beispiel in mehreren Aufsätzen.¹¹⁸ All diese Texte waren für mich wichtige Grundlagen, um Wissen über die Figur Konrad Mautner zu generieren. Sie bilden die Basis meiner Deutungen im vorangegangenen Kapitel und sind dabei selbst das Resultat von Deutungen. Sie sind Positionierungen und narrative Aneignungen der Figur Konrad Mautner und als solche bieten sie »keinen ungefilterten Blick zurück«¹¹⁹.

Gerlinde Haid¹²⁰ z. B. versucht sich im Mautner-Sammelband diese Figur – und damit implizit die Stadt-Land-Dichotomie, die ein zentrales Merkmal der frühen Volkskunde ist und die das Fach heute immer noch befremdet – so zu erklären: »Der von Kindheit an durch das großbürgerliche Elternhaus mit vielen Größen seiner Zeit Vertraute fand hier in Gößl die Spiegelung dieses Großen in die ungebrochene Naivität von Bauernleben, Geigenmusik, Almliedern, Steirertanz und Schützenscheiben. Das sollte seinem Leben die Richtung geben.«¹²¹

Johanna Palme¹²² stimmt in diese Tonlage ein, wenn sie in ihrem Beitrag, der mit »Da liabe Bruda Hrod und seine Goessler Komroden« betitelt ist, schreibt: »Der kleine Konrad wuchs von früher Kindheit an in zwei gesellschaftliche Wirklichkeiten hinein: Aus dem großbürgerlichen Leben in Wien in einer bereits weitgehend assimilierten jüdischen Industriellenfamilie tauchte er im Sommer in das einfache ländliche Leben in dem kleinen, abgeschiedenen Dorf Gößl ein. Doch während seine Mutter stets die Großstädterin blieb, die die vertraute Sommerfrische genoss, verwandelte sich Konrad mehr und mehr in einen Gößler: So konnte er bei sich selbst zu Hause sein, hier fand er zu seiner Identität.«¹²³

115 Vergl.: Keller-Drescher 2005, S. 307.

116 Vergl.: Schönfellinger 1999b.

117 Vergl.: ebd., S. 9.

118 Vergl.: Köstlin, Konrad: Tracht und die Inszenierung von Authentizität. Bewegliche Ästhetik im Alltag der Moderne, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 2002, S. 207-220; Köstlin, Konrad: Versuchte Erdung. Oder: der »jüdische Beitrag« zur Wiener Kultur, in: Freddy, Raphael (Hg.): »... das Flüstern eines leisen Wehens ...«: Beiträge zu Kultur und Lebenswelt europäischer Juden (Festschrift für Utz Jeggle), Konstanz 2001, S. 451-466; Tschofen 1999.

119 Vergl.: Keller-Drescher 2005, S. 307.

120 Gerlinde Haid ist emeritierte Professorin für Geschichte und Theorie der Volksmusik an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien.

121 Vergl.: Haid 1999, S. 68.

122 Johanna Palme ist eine »Wiener Psychologin und Gößler Schreiberin«. Vergl.: Schönfellinger 1999b, S. 153.

123 Vergl.: Palme 1999, S. 65 f..

Konrad Köstlin¹²⁴ wiederum sieht in Konrad Mautner ein Beispiel für eine »Versuchte Erdung«¹²⁵ des Wiener jüdischen Bürgertums in der österreichischen Volkskultur, kann aber in diesem Zusammenhang nicht verstehen, warum »sich der Volksliedsammer Mautner auf den krachend antisemitischen Führer des deutschen Volksgesangsvereins, Josef Pommer, eingelassen hat«¹²⁶. Auch Köstlin fasziniert an Mautner dessen Identität, wenn er schreibt, dass sich »der Industrielle Konrad Mautner [...] zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer deutsch-österreichischen Kultregion der Zeit, dem Ausseerland, eingeheimatet hatte, indem er die Mundart lernte und sich zudem derart verachtete, dass der gewöhnliche Steirer dagegen blass bleiben musste. [...] Der aus einer jüdischen Familie stammende junge Mann hatte Tracht und Mundart als Emanzipations- und Integrationsmedium genutzt. Darin liegt eine hohe und eingängige Plausibilität. Die Zeichen des Trachtigen markieren Erdung.«¹²⁷

Bernhard Tschofen¹²⁸ stellt Konrad Mautner als »Wiener Industriellensohn aus jüdischem Hause«¹²⁹ vor und schlägt in die Köstlin'sche Kerbe: »Er hatte in der Ausseer Sommerfrische, beim ›Veit‹ in Gössl, Trachten kennengelernt und studiert, er hatte gesammelt und gezeichnet, vor allem aber hatte er seine Idee gelebt und durch sein Vorbild die Bewohner von Gössl gewonnen. Sie waren seine Modelle, und mit ihnen zog er – ein wandernder Trachtensaal – noch vor dem Ersten Weltkrieg zu Heimatschutz und Trachtenfesten. [...] Volkstümlicher und echter als jeder Bauer, perfekt abgestimmt und habituell, ja selbst mimisch suggestiv präsentiert sich Konrad Mautner auf Photographien und Portraits: Die Bildnispendants Anna und Konrad Mautners von Viktor Hammer (1914 und 1917) sollen ›im Dritten Reich als Sinnbild bodenständigen deutschen Bauerntums eine Ausstellung geziert‹ [Tschofen zitiert hier Lutz Maurer¹³⁰, FT] haben.«¹³¹

Dass Konrad Mautner eine von verschiedenen Seiten mit unterschiedlichen Interessen besetzte Figur ist, zeigen nicht nur die bereits zitierten Positionen, sondern auch die narrative Aneignungen Mautners in anderen Bereichen. In Franz Winters Roman »Operation Rheingold«¹³² sind die angeblich von den Nazis geraubten und verschollenen Wagnerpartituren in den Buchrücken zweier Rasplwerke versteckt. Winters Protagonist hofft, dass es mit rechten Umständen zugeht, »denn Konrad Mautner stammte schließlich aus einer jüdischen Familie, deren Besitz wie der zahlloser anderer Familien jüdischen Ursprungs von den Nazis enteignet wurde.«¹³³ Winter kehrt also v. a. die »jüdische« Dimension Mautners hervor. Diese dürfte auch beim von Gexi Tostmann¹³⁴ vergebenen Konrad-Mautner-Preis für »Botschafter der Tracht«¹³⁵ eine zentrale Rolle spielen. Mautner dient hier nicht nur als anerkannte,

124 Konrad Köstlin ist emeritierter Professor für Europäische Ethnologie an der Universität Wien.

125 Vergl.: Köstlin 2001.

126 Vergl.: ebd., S. 465.

127 Vergl.: Köstlin 2002, S. 215.

128 Bernhard Tschofen ist Professor für empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen.

129 Vergl.: Tschofen 1999, S. 24.

130 Vergl.: Maurer, Lutz: Conrad Mautner – großes Talent, in: Tradition Heft Nr. 53, 1999b, S. 14-18, hier S. 14.

131 Vergl.: Tschofen 1999, S. 24.

132 Vergl.: Winter, Franz: Operation Rheingold, Wien 2011.

133 Vergl.: ebd., S. 133.

134 Gexi Tostmann ist im Bereich der angewandten Volkskunde eine diskursmächtige Frau, eine »Trachten-Institution«. Die promovierte Volkskundlerin betreibt mehrere Trachtengeschäfte und -schneiderein. Vergl.: Hauser, Marion: Gexi Tostmann: Frau Doktor Dirndl wird 70 Jahre (<http://kurier.at/freizeit/leute/4507780-gexi-tostmann-frau-doktor-dirndl-wird-70-jahre.php>), Zugriff: 26.09.2012.

135 Alle zwei Jahre vergibt Gexi Tostmann die Konrad-Mautner- und Emilie-Flöge-Preise für »Botschafter der Tracht«. Preisträger waren bisher: 2006 Erwin Pröll bzw. Anja Kruse, 2008 Miguel Herz-Kestranek bzw. Christiane Underberg, 2010 Martina Pühringer bzw. Vivienne Westwood und Andreas Kronthaler, 2012 Markus Wasmeier bzw. Johanna Maier. Vergl.: Tostmann Trachten: Botschafter der Tracht (<http://www.tostmann.at/botschafter-der-tracht/>), Zugriff: 23.09.2012. Herz-Kestraneks Rede zur Preisverleihung inklusive Abbildung des Preises vergl.: Herz-Kestranek, Miguel: Trachtenrock gegen Rassenwahn. Zum Stellenwert der Volkskultur in der Debatte um

angewandt-volkskundliche Trachteninstitution¹³⁶, sein »jüdischer« Hintergrund und das tragische Schicksal seiner Familie befreit die Ehrung von jedem Verdacht der Deutschtümelei, geschweige denn nazistischen Beigeschmack, mit dem die Tracht oft konnotiert ist.¹³⁷

Alle diese Deutungen lassen eine Vorstellung von den Konturen des historischen Akteurs Konrad Mautner und der Beschaffenheit seiner Identität entstehen, sie stellen aber auch Aneignungen dar, hinter denen spezifische Interessen stehen. Diese Positionen polarisieren die Figur Konrad Mautner, sie vereindeutigen und verzerren sie. Konrad Mautner wird in ihnen zweifachen typisiert und damit die heterogene Logik eines historischen Akteurs auf zwei Pole reduziert. Es ist jedoch nicht das Ziel dieser Arbeit die Identität der Person Konrad Mautner zu entschlüsseln bzw. sich um ihn rankende Mythen zu verifizieren oder zu falsifizieren – das wäre eine andere, wissenschaftlich durchaus problematische Aufgabe; ich will hier v. a. auf die Motivationen hinweisen, die sich in den Deutungen abbilden und für diese sensibilisieren.

Martin Scharfe äußerte den berechtigten Vorbehalt, dass »aller historischer Rückblick [...] im Prinzip nichts anderes sein kann als rückwärtsgewandte Prophetie«¹³⁸ und meinte damit, dass »[a]lle geschichtliche – also auch alle geschichtswissenschaftliche! – Bemühung [...] notwendigerweise von unseren eigenen Lebensumständen [...] mitsamt den Verzerrungen, die sie mit sich bringen«¹³⁹, ausgeht. Die Figur Konrad Mautner erscheint aus heutiger Perspektive, also aus »den eigenen Lebensumständen«, als ambivalent und auf den ersten Blick voller Widersprüche – das zeigt sich in den Deutungen. In ihr treffen scheinbar unvereinbare Differenzen und Kategorien wie »Jude«–, »Tracht«–, »frühe Volkskunde« respektive »Völkische Wissenschaft«¹⁴⁰, aber auch »Stadt–Land« aufeinander. Diese konstruierten Pole sind es, die ihn so relevant und reizvoll machen. Das Reizvolle dieser Figur entsteht allerdings v. a. daraus, dass wir wissen wie es weitergegangen ist. Wir, ich und andere, die sich mit Konrad Mautner beschäftigen und beschäftigt haben, versuchen anhand seiner Person Vergangenheiten zu erklären und zu verstehen, in dem wir ihn deuten. Durch diese Deutungen wird es möglich sich eine Vorstellung von der Identität einer historischen Person machen, diese Erklärungen verfolgen aber in ihrer Eigenschaft als Positionen auch Interessen in zeitgenössischen Diskursen. Sie sind zeitgebundene Imaginationen, keine Beschreibungen historischer Realitäten; sie sind Konstruktionen, die vor dem Hintergrund unseres heutigen Wissens über den weiteren Verlauf der Geschichte – z. B. der Entwicklung des Faches Europäische Ethnologie oder dem Nationalsozialismus, der in der Schoa gipfelte – entstehen. An ihnen lassen sich zeitgenössische Themen und Diskurse ablesen und sie sagen damit viel über unser Heute aus, teilweise vielleicht sogar mehr, als über den historischen Alltag eines Menschen.¹⁴¹

das »richtige« Gedenken an Österreichs »Anschluss«, in: Lichtblau, Albert/Milchram, Gerhard (Hg.): »Hast du meine Alpen gesehen?« Eine jüdische Beziehungsgeschichte (Eine Ausstellung des Jüdischen Museums Hohenems und des Jüdischen Museums Wien in Kooperation mit dem Österreichischen Alpenverein), Wien 2009, S. 176-179.

136 Auch der Trachtenhersteller Gössl nutzt Konrad Mautner in dieser authentisierenden Funktion: Er brachte 1999 die Kollektion »Mautner Authentics« heraus, die in einem Themenheft des hauseigenen Magazins »Tradition« präsentiert wurde. Vergl.: Tradition Heft 53, 1999; gefunden bei: Tschofen 1999, S. 25.

137 Im Zuge der Weltwirtschaftskrise 1929/1930 brach der Mautnersche Konzern zusammen und weite Teile des Familienbesitzes wurden versteigert. 1939 musste Konrad Mautners Frau Anna mit ihren Kindern vor den Nationalsozialisten aus Österreich fliehen, ebenso die Familien seiner Geschwister Stephan, Käthy und Marie. Konrads und den Familien der Schwestern gelang die Flucht in die USA bzw. nach England; Stephan und seine Familie wurden in einem Konzentrationslager, vermutlich Auschwitz, ermordet. Vergl.: Müller 2008b.

138 Vergl.: Scharfe, Martin: Menschenwerk. Erkundungen über Kultur, Wien u. a. 2002, S. 148.

139 Vergl.: ebd., S. 148. Hervorhebung im Original.

140 Vergl.: Jacobeit, Wolfgang (Hg.): Völkische Wissenschaft: Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Helmut Paul Fielhauer gewidmet, Wien u. a. 1994.

141 Auf dieses Problem des historisch-ethnografischen Forschens verweisen auch Michaela Fenske bzw. Jens Wietschorke: Vergl.: Fenske 2006; Wietschorke 2010.

Konrad Mautner im Österreichischen Museum für Volkskunde: »Nachtrag aus der Sammlung Conrad Mautner«.

Auch das Österreichische Museum für Volkskunde hat sich Konrad Mautner angeeignet und das sogar in zweifacher Wortbedeutung. Zu seinem 100. Geburtstag zeigte das ÖMV 1980 die Sonderausstellung »Volkskunst aus dem Ausseerland. Zum Gedenken an Konrad Mautner (1880–1924)«¹⁴² und damit eine weitere Deutung der Figur. Die Anekdoten im von Franz Grieshofer, dem Kurator der Ausstellung und späteren Direktor des Museums, herausgegebenen und verfassten Katalog basieren maßgeblich auf den Erinnerungen Viktor Gerambs¹⁴³. Die im Katalog verzeichneten Ausstellungsobjekte, aber auch die Gliederung der Kapitel, deuten an, dass die Schau eine klassisch-kanonische Ausstellung der materiellen Volkskultur des steirischen Ausseerlandes war. Gezeigt wurden v. a. im Anfangskapitel der Ausstellung auch einige persönliche Gegenstände Mautners, wie Pfeifen, Taschentücher und Bilder, um die Person greif- und erlebbar zu machen.¹⁴⁴ Die Objekte stammten zum größten Teil aus Beständen des Museums und dessen eingangs aus dem Inventarbuch zitierter »Sammlung Conrad Mautner«; einige wenige waren Leihgaben.

Wie die Dinge ins Museum kamen: »Angekauft von Anna Mautner nach erfolgter Sicherstellung um RM 1060«

Die »Sammlung Mautner« des Österreichischen Museums für Volkskunde setzt sich zu einem kleinen Teil aus Konrad Mautners bereits erwähnten regelmäßigen Schenkungen¹⁴⁵ zusammen; den anderen, größten Teil eignete sich das Museum 1938 und 1939 an, als es die Objekte in zwei Tranchen von der Witwe und Verwalterin des Nachlasses, Anna Mautner, angekaufte. Als »Ankauf« ist der Erwerbungsprozess jedenfalls im Inventarbuch und in den Akten des ÖMV verzeichnet, Birgit Johler¹⁴⁶ und Margot Schindler¹⁴⁷ haben allerdings darauf hingewiesen, dass es sich dabei mit hoher Wahrscheinlichkeit um »Arisierungen« handelte. V. a. beim Konvolut von 1938 drängt sich diese Annahme auf, denn Johler schreibt zu dieser Erwerbung: »Im August 1938 berichtete die Kanzleiangestellte Ida Schuster ihrem in Tirol auf Sommerfrische weilenden Direktor [Arthur Haberlandt, FT], dass »durch die N.S.D.A.P. bei der Fam. Mautner volkskundliche Gegenstände (Kasten, Truhen u.s.w.) sichergestellt und zu uns gebracht« worden seien. Eine mit 14. Oktober 1938 datierte Bestandsliste weist den Erwerb von 205 Inventarnummern aus dem Besitz Anna Mautner aus: Kästen, Truhen, Stühle, Tabakpfeifen, Trachtenfiguren, Trachtenskizzen, Abschriften von Liedern aus dem Salzkammergut und vieles mehr. Die Liste mit dem Hinweis auf den Kaufpreis von RM 420,- ist hier als Nachweis eines Verwaltungsprozesses einer erfolgten »Arisierung« zu lesen.«¹⁴⁸ Beim 1939er-Konvolut ist die Situation weniger eindeutig, denn es gibt in den Akten des ÖMV eine Quittung vom Februar 1939 über 1000 Reichsmark – es könnte sich also tatsächlich um einen regulären

142 Die Ausstellung war von 23. Mai bis 20. Oktober 1980 in der damaligen Dependence des Österreichischen Museums für Volkskunde, dem Schloßmuseum Gobelburg, zu sehen, anschließend von 26. Oktober 1980 bis 8. März 1981 im Stammhaus, dem Palais Schönborn in Wien. Vergl.: Grieshofer 1980.

143 Vergl.: Geramb 1952.

144 Zu dieser Funktion von Objekten vergl.: Parmentier 2012.

145 Bis 1923 schenkte er dem Museum insgesamt 63 Objekte. Vergl.: Schindler 2010, S. 444.

146 Vergl.: Johler, Birgit: Das Österreichische Museum für Volkskunde in Zeiten politischer Umbrüche. Erste Einblicke in eine neue Wiener Museumsgeschichte, in: ÖZV, 2008, S. 229-263.

147 Vergl.: Schindler 2010.

148 Vergl.: Johler 2008, S. 247.

Ankauf gehandelt haben –, allerdings sind »die für die Unterschrift vorgezeichneten Felder [...] nicht unterschrieben, ein Erhalt der Ankauftsbeträge somit nicht dokumentiert«¹⁴⁹. In dem in der Kapitelüberschrift zitierten Vermerk im Inventarbuch deutet v. a. die Formulierung »erfolgte Sicherstellung« stark in Richtung »Arisierung«. Der Verdacht, dass Anna Mautner die Dinge dem ÖMV nicht ganz freiwillig überlassen hat, erhärtet sich außerdem durch die Restitutionsberichte des Wien Museums, das in der Zeit des sogenannten »Anschlusses« über den Kunsthandel einige Biedermeiermöbel aus der Pötzleinsdorfer Villa der Mautners erworben hatte. Im Bericht von 2007¹⁵⁰ ist aus einem Brief Anna Mautners an die Vermögensverkehrsstelle zitiert, in dem sie ihre Vermögensminderungen offenlegte. Daraus geht hervor, dass » ... bei Konrad Michael Mautner, Heinrich Matthias Mautner, Lorenz Mautner und bei der jüngsten Tochter von Konrad Mautner außer den belasteten Liegenschaften kaum Vermögen vorhanden [war]. Umso mehr fallen die neben der Zahlung, Bemessung und Durchführung der Reichsfluchtsteuer hohen, als Vermögensminderung geltend gemachten Fluchtkosten auf. So machte Anna Mautner am 12. Dezember 1938 für ihre damals noch minderjährige Tochter, der bereits die Flucht geglückt war, RM 1.300,--, am 13. Dezember »für ihren derzeit in Schutzhaft befindlichen Sohn Konrad Michael Mautner« RM 1.000,-- und am 14. Dezember 1938 für ihren »bereits ausgewanderten Sohn Lorenz Mautner« RM 1.300,-- »für Verbrauch und Anschaffung von Kleidungsstücken etc. für die geplante Ausreise« geltend. Weiters teilte Anna Mautner in einem Schreiben an die VVSt. vom 14. Dezember 1938 mit, dass sie ihrem Sohn Heinrich Matthias Mautner einen Betrag von RM 700,-- »für die Ausreise« geliehen hätte.«¹⁵¹ Anna Mautner selbst meldete sich am 27. März 1939 aus Wien ab¹⁵² und floh mit ihrem Sohn Mathias und dessen Frau über Rumänien und Portugal in die USA¹⁵³. Aus dem im Restitutionsbericht der Stadt Wien zitierten Brief geht zusammenfassend hervor, dass jedes ihrer Kinder für die Flucht einen Betrag zwischen 1000 und 1300 Reichsmark benötigte. Vor diesem Hintergrund, ihrer Abmeldung im März und der Quittung des ÖMV über den Betrag von 1000 Reichsmark vom Februar 1939, ist es naheliegend, dass Anna Mautner die letzten Reste des Nachlasses ihres Mannes dem ÖMV verkauft hat, um ihre eigene Flucht zu finanzieren. Das 1939er-Konvolut ist also juristisch gesehen vielleicht keine direkte »Arisierung«, der Verkauf fand aber offensichtlich unter dem unmittelbaren Druck einer bevorstehenden lebensrettenden Emigration statt. Eine mehr als bedenkliche Erwerbung ist das Konvolut damit allemal. Und sollte Anna Mautner die »RM 1060« vom ÖMV nicht erhalten haben, was Birgit Johler aufgrund der fehlenden Unterschrift ja für möglich hält, wäre das umso heikler und bestürzender. In jedem Fall wäre eine fundierte Restitutionsforschung dringend erforderlich. Diese ist vom ÖMV zwar seit 2008 geplant¹⁵⁴, liegt bis dato aber aufgrund nicht bewilligter Fördermittel auf Eis.¹⁵⁵

149 Vergl.: Johler 2008, S. 248.

150 Vergl.: Stadt Wien: Restitutionsbericht 2007, Wien 2008 (<http://www.wienmuseum.at/de/ueber-uns/restitution.html>), Zugriff: 26.09.2012.

151 Vergl.: ebd., S. 122 f..

152 Vergl.: ebd., S. 112.

153 Vergl.: Wolsey-Mautner 1999, S. 22.

154 Vergl.: Johler 2008, S. 248.

155 Margot Schindler, die aktuelle Direktorin des ÖMV, unterstrich 2010 die Dringlichkeit einer Restitutionsforschung nochmals, verwies aber auf die fehlenden Fördermittel des zuständigen Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Vergl. Schindler 2010, S. 449.

Das 1939er-Konvolut

Das Konvolut, das das ÖMV 1939 von Anna Mautner erworben hat, zählt 120 Inventarnummern (44.086–44.206) und wurde, das zeigte ein Schriftvergleich, vom damaligen Direktor des Museums Arthur Haberlandt inventarisiert. Es besteht, bis auf eine Krippe aus Salzburg – sie ist mit der Nummer 44.860 auch das erste Objekt der Inventarisierung –, aus meist gerahmten Bildern, darunter Bleistiftskizzen, Zeichnungen, Lithografien, Kupferstiche, Radierungen, Aquarelle, Bildmedaillons, Ölbilder, Bildbögen und Fotografien. Alle zeigen laut Inventarbuch volkskundlich-trachtige Sujets¹⁵⁶: D.h. hauptsächlich romantisierte Darstellungen bäuerlichen Lebens und sogenannter »Österreichischer Nationaltrachten« aus Tirol, Oberösterreich, dem Salzburgerland und v. a. der Steiermark.

Einige Objekte des Konvoluts heben sich allerdings durch die Privatheit des Abgebildeten und ihren nicht repräsentativen Charakter¹⁵⁷ bzw. ihren Kontext vom Rest ab. Sie haben einen direkten Bezug zu Konrad Mautner bzw. seinen Familienangehörigen und sind teilweise von seiner Schwester Marie Mautner gemalt worden. Die Objekte befinden im Gegensatz zum größtenteils seriell gefertigten restlichen Konvolut in einem unmittelbaren Nahe-Verhältnis zur Person und Figur Konrad Mautner und seinem Umfeld.¹⁵⁸

In diese Kategorie fallen fünf verglaste, gerahmte und von Marie Mautner signierte Aquarelle von 1911 mit den Inventarnummern 44.141 bis 44.145, die laut Inventarbuch »44.141 wirklich einen Bauern, 44.142 vermutlich Conrad Mautner, 44.143 Marie Mautner seine Schwester (die Malerin) 44.144 u. 44.145 zwei Verwandte«¹⁵⁹ zeigen. Die fünf Objekte waren laut des Katalogs auch in der Sonderausstellung 1980 in den Trachten-Kapiteln zu sehen: Die beiden ersten unter der Überschrift »Männertracht des Ausseerlandes«¹⁶⁰, die drei anderen in »Frauentracht«¹⁶¹.

Privatheit steckt auch im Objekt 44.146, eine »farbige Lithographie von 1906«, die laut Inventarbuch »Conrad Mautner und seine Schwester in bäuerlicher Tracht«¹⁶² abbildet und mit »F. Schmutzer¹⁶³ 1906« signiert ist. Der Katalog der Ausstellung »Volkskunst aus dem Ausseerland« führt das Objekt als »2) Col. Lithographie. Konrad und Anna Mautner, seine Schwester«¹⁶⁴. Das Objekt wurde ebenfalls in der 1980er-Sonderausstellung gezeigt, allerdings nicht wie die erwähnten Aquarelle zur Visualisierung der steirischen Tracht, sondern im Einleitungskapitel, vermutlich zur Illustration des Menschen Konrad Mautner.

156 Das Konvolut könnte im Zusammenhang mit Mautners gezieltem Sammeln von Trachtendarstellungen für das Trachtenbuch stehen.

157 Vergl.: Klaasen Nägeli, Saskia: Private Fotos: Exponate im Museum der Lebensgeschichten, in: Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): Fotos - »schön und nützlich zugleich«. Das Objekt Fotografie, Berlin 2006, S. 237-250.

158 Die Privatheit, die diesen Objekten innewohnt, kann im Übrigen auch als ein weiterer Hinweis dafür gesehen werden, dass Anna Mautner das Konvolut dem Museum vor ihrer Flucht nicht ganz freiwillig verkauft bzw. überlassen hat.

159 Vergl.: Österreichisches Museum für Volkskunde 1939, o. S..

160 Vergl.: Grieshofer 1980, S. 10.

161 Vergl.: ebd., S. 12.

162 Vergl.: Österreichisches Museum für Volkskunde 1939, o. S..

163 Ferdinand Schmutzer (1870–1928) war ein gefragter akademischer Radierer und Maler, der heute v. a. für seine Porträts von Persönlichkeiten wie Sigmund Freud, Karl Lueger und Kaiser Franz Josef bekannt ist. Er war ein Freund des Hauses und gab allen vier Mautner-Geschwistern Zeichenunterricht. Vergl.: Haid 1998 S. 33; Müller, Reinhard: Ferdinand Schmutzer (http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/schmutzer_ferdinand.htm), Zugriff: 09.07.2012..

164 Vergl.: Grieshofer 1980, S. 4. Es handelt sich hier vermutlich um einen Druckfehler und tatsächlich um Konrad Mautners Schwester Marie, denn seine Frau Anna heiratete Konrad erst 1909. Vergl.: Maurer 1999a, S. 43.

Die Fotografien – Ein Konvolut im Konvolut

Mit der gleichen Funktion, der Narration der Person Konrad Mautner, war in diesem Ausstellungskapitel anschließend auch eine Schwarz-Weiß-Fotografie zu sehen. Im Inventarbuch steht dazu »3) 44.204 Lichtbild unter Glas Anna u. Conrad Mautner beim Fenster in Tracht.«¹⁶⁵, Franz Grieshofer schreibt im Katalog zur Ausstellung schlicht »Foto. Konrad und Anna Mautner ÖMV 44.204«¹⁶⁶.

Neben Privatheit als Funktion und Inhalt, sind v. a. Materialität und Medialität die Charakteristika, die neben diesem Objekt noch zehn weitere im 1939er-Konvolut auszeichnen und sie von den anderen Objekten abheben – es sind die einzigen Fotografien des Konvoluts. Sie bilden durch ihre Medialität neben dem Gros der oben beschriebenen Abbildungen volkskundlich-trachtiger Sujets ein geschlossenes Konvolut im Konvolut. Auch ihre Randlage hebt sie von den anderen Objekten ab, denn sie wurden als Letzte inventarisiert und bilden mit den Nummern 44.196 bis 44.206 im Inventarbuch den Schluss des 1939er-Konvoluts.

44.204

Von diesen insgesamt elf Fotografien des 1939er-Konvoluts war allerdings nur das Objekt 44.204 in der 1980er-Sonderausstellung des ÖMV zu sehen. »Vor-ikonographisch«¹⁶⁷ beschrieben¹⁶⁸, blickt auf diesem hochformatigen Bild eine Frau, aus einem Fenster heraus, einen Mann an, der der/dem BetrachterIn den Rücken zukehrt. Sie lehnt mit verschränkten Armen, den Körper nach vorne geneigt¹⁶⁹, auf dem Sims eines Fensters und aus diesem leicht heraus. Sie ist der/dem BetrachterIn, ihren Kopf leicht nach rechts gedreht, zugewandt. Durch den Fensterrahmen beschnitten ist von ihr nur der Kopf und der Oberkörper, bis unterhalb der Brust zu sehen. Sie trägt eine weiße, einfache, langärmliche Bluse und darüber ein ebenfalls einfaches, dunkles Trachtenkleid¹⁷⁰ mit Schulterträgern.

Das Fenster befindet sich links in der oberen Hälfte des Bildes und hat einen einfachen Holzrahmen. Mit dem, ebenfalls einfachen, Fensterladen nimmt es fast die gesamte Breite des Bildes ein. Den Rest des Hintergrundes bildet die grob verputzte Hauswand. Vom Inneren des Hauses ist durch das Fenster – von der Frau abgesehen – nichts zu sehen: Ihr Hintergrund ist eine dunkle Fläche.

165 Vergl.: Österreichisches Museum für Volkskunde 1939.

166 Vergl.: Grieshofer 1980, S.4.

167 Ich integriere in meine »vor-ikonographische Beschreibung« hier und im Folgenden teilweise die von Rolf Wilhelm Brednich als ersten Schritt vorgeschlagene »Technische Beschreibung«. Auch die beiden anderen Stufen, die »Ikonographische Beschreibung« und »Ikonographisch-ethnologische Interpretation« lasse ich einfließen, da mir die statischen Trennungen des Modells als Arbeitskonstruktion für erste Analyseschritte zwar sinnvoll erscheint, für eine Verschriftlichung – auch im Sinne der Lesbarkeit – jedoch wenig Sinn gibt. Brednichts Modell basiert größtenteils auf »kunstwissenschaftlichen Ansätzen« Aby Warburgs und Erwin Panofskys, die er für die Europäische Ethnologie modifiziert hat. Vergl.: Brednich 2001. Hier S. 206 f..

168 Der vermeintlich nüchtern, objektivierten Duktus dieser und der folgenden beschreibenden Passagen ist als Ebene der sprachlichen Abstraktion und Distanzierung beabsichtigt, bleibt aber eine vielleicht teilweise etwas bemüht klingende Konstruktion. In dieser, wie in allen folgenden, Beschreibungen verwende ich das Präsens, um einen Ist-Zustand im Bild zu verschriftlichen. Auch das ist eine Arbeitskonstruktion. Zum »ethnografische Präsens« und seinen Folgen vergl.: Köstlin, Konrad: Der Alltag und das ethnografische Präsens, in: Ethnologia Europaea, 1991, S.71-85.

169 Richtungsangaben wie links, rechts, oben, unten hier und im Folgenden aus der Perspektive der Betrachterin bzw. des Betrachters.

170 »Tracht steht für ein vages Etwas«. Vergl. Köstlin 2002, S. 211. Wenn aber hier und im Folgenden von »Tracht« die Rede ist, dann meine ich denotativ alpenländische, meist Ausserer bzw. Steirische Tracht.

Vor dem Fenster, in der rechten Hälfte des Bildes, steht mit dem Rücken zur/zum BetrachterIn, ein Mann in schwarzer¹⁷¹ Lederhose, grauer Trachtenjacke und dunklem Hut mit breitem Hutband und Federn. Sein Körper, der leicht zum Fenster geneigt ist und vom unteren Bildrand unterhalb des Hinterns abgeschnitten wird, ist leicht nach links gedreht, sodass sein Gesicht im Profil zu erkennen ist. Sein Kopf befindet sich etwas unterhalb des Gesichts der Frau, die ihm lächelnd in die Augen blickt. Seine Hand greift den Fenstersims auf der Höhe der sichtbaren, rechten Hand der Frau.

Das Bild wurde vermutlich vor einem Haus am Grundlsee während der Sommerfrische der Mautners fotografiert; für den Ort spricht der grobe Putz, das einfache, hölzerne Fenster und der Umstand, dass beide Tracht tragen. Das Bild kann nicht lange vor 1909 aufgenommen worden sein, denn in diesem Jahr heirateten Anna und Konrad Mautner. Auch schätze ich die beiden auf dem Bild nicht viel älter als Mitte 30.

Ich empfinde die Szene als persönlichen, privaten Moment, dessen Intimität v. a. aus Anna Mautners lächelndem, liebevollem Blick in Konrads Augen, aber auch die körperliche Zu-Neigung der beiden, seine auf dem Fenstersims ruhende Hand und die damit verbundene offene Gestik seines Körpers entsteht. Die Privatheit des Objekts wird auch durch seine Materialität und seine geringe Größe (ca. 13 x 8 cm) unterstrichen. Neben dem auf dem Bild Dargestellten spricht v. a. der Rahmen, der auf der Rückseite über einen Haken zum Aufhängen verfügt und aus einem dunkelgrünen Gewebeklebeband besteht, das sich an den Ecken stellenweise ablöst und teils Blasen wirft, für einen privaten, nicht öffentlichen Gebrauchszusammenhang. Das Ding hatte für die Mautners v. a. Erinnerungsfunktion und keinen repräsentativen Charakter. Diese Erinnerungsfunktion besteht in mehrerlei Hinsicht: Zum einen visualisiert es die Sommerfrische der Mautners in Gössl und zum anderen und damit eng verbunden die Erinnerung an eine zweifach unbeschwertere Zeit. Denn für Anna Mautner, in deren Besitz das Bild bis 1939 war, steckten darin, neben den Erinnerungen an die Sommerfrische, auch die an ihren damals bereits verstorbenen Mann.



Abbildung 2: ÖMV 44.204, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, grüne Klebeband-Rahmung. Maße: ca. 13 x 9 x 0,5 cm.

171 Da eine Schwarz-Weiß-Fotografie selbstredend keine konkreten Farbbestimmungen zulässt, diese aber für die Beschreibung der Bilder elementar sind, muss es hier und im Folgenden bei teils vagen, teils vermutenden Bezeichnungen bleiben.

Einschub: Auszug aus dem Inventarbuch des ÖMV

Alle elf Fotografien des 1939er-Konvoluts sind relativ kleinformatig und gerahmt – jedenfalls soweit das nachvollziehbar ist, denn die Objekte 44.196, 44.199, 44.202 und 44.206 waren während meiner Recherchen im ÖMV nicht auffindbar.¹⁷² Im Unterschied zur bereits beschriebenen Fotografie bestehen die einfach gestalten, wenn auch teilweise verzierten Rahmen allerdings aus Holz. Inhaltlich bildet das Objekt 44.196 eine Ausnahme¹⁷³ unter den Fotografien, andererseits stellt es aber gerade durch seine Bildaussage und als chronologisch, erste inventarisierte Fotografie eine Klammer bzw. einen fließenden Übergang zum Rest des 1939er-Konvoluts her, denn im Inventarbuch ist unter 44.196 »Lichtbild aufgezogen mit Wiedergabe der Radierung von Sauermann, die die Begrüßung Erz. Johanns durch Anna Plochl zeigt«¹⁷⁴ verzeichnet. Auch wenn sich das Objekt demnach in seiner Medialität als Fotografie vom Rest des 1939er-Konvoluts unterscheidet, knüpft doch der Bildinhalt an die volkskundlich-volks-tümlichen Sujets des restlichen Konvoluts an. Inhaltlich und funktional anders beschaffen sind die restlichen zehn Fotografien, die folgendermaßen inventarisiert wurden:

172 Teilweise wurden von der zuständigen Mitarbeiterin Elisabeth Egger und mir die leeren Rahmen gefunden, ihr Inhalt blieb jedoch verschwunden. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Rahmen für einen anderen Zweck, sprich andere Bilder, benutzt wurden und deshalb die Fotografien entfernt, aber anschließend nicht wieder hinein gegeben wurden. Ich werde mich im Folgenden deshalb auf die Beschreibung der mir tatsächlich zur Verfügung stehenden Objekte beschränken, da ich nur über diese konkrete Aussagen machen kann. Für die anderen Fotografien bleiben nur ihre Einträge im Inventarbuch, die erahnen lassen was darauf zu sehen war bzw. vielleicht noch ist.

173 Zur Funktion und Materialität lässt sich keine Aussage machen, da das Objekt, wie gesagt, nicht auffindbar war.

174 Vergl.: Österreichisches Museum für Volkskunde 1939, o. S.. Unterstreichung im Original.

»44.197 Lichtbild in Glas u. Rahmen: die Egg Theres.
[Darunter unlesbar Durchgestrichenes, FT]

44.198 Lichtbild in Glas u. Rahmen Alte Bäuerin
mit ihrer Tochter.

44.199 Lichtbild w. o. Familie des Köberl beim
»Veit«-Gasthaus.

44.200 Lichtbild w. o. Jäger beim Haus Grundlsee

44.201 Lichtbild w. o.: Bauern beim Stocktanz.
im Hintergrund jüdische Dirndl.

44.202 Lichtbild w. o. Mautnerfamilie in
Tracht

44.203 Lichtbild w. o. Bauern mit jüdischen
Trachtenträgern.

44.204 Lichtbild unter Glas Anna u. Conrad
Mautner beim Fenster in Tracht.

44.205 Lichtbild mit Jüdinnen in Tracht.
Hiezu 15 Lichtbilder, einige unter Glas S. Bücherei

44.206 Lichtbild Haus im Gößl, davor
Mitglieder der Mautnerfamilie u.
Bauern in Tracht«¹⁷⁵

Bei diesen zehn Fotografien handelt es sich, wie schon beim Objekt 44.204 beschrieben um private Dinge, denen eine ausgeprägte Erinnerungsfunktion innewohnt. Konkret nachweisen und beschreiben kann ich das allerdings nur bei den mir zur Verfügung stehenden Objekten 44.197, 44.198, 44.200, 44.201, 44.203, 44.204 und 44.205.

175 Vergl.: Ebd., o. S.. Auch wenn im Folgenden der Inventarbucheintrag erneut zitiert werden wird und es dadurch zu Redundanzen kommt, habe ich mich entschieden, dass es im Sinne der Transparenz wichtig ist, diese Quelle in ihrer chronologischen Logik und Anmutung zugänglich und hier lesbar zu machen. Rechtschreibung und Absätze wurden wie im Original belassen.



44.197

Die Fotografie der »Egg Theres«, um chronologisch vorzugehen, ist im Vergleich zu den anderen Fotografien relativ großes Hochformat (ca. 26x20 cm), und der Rahmen weist starke Abnutzungserscheinungen auf, was allerdings auch der Lagerung im Österreichischen Museum für Volkskunde geschuldet sein kann. Das Bild ist ein Bruststück-Porträt einer jungen Frau, die ein weißes Kopftuch mit Blumenmuster und ein ebenfalls weiß-gemustertes, trachtiges Oberteil trägt. Sie hat die Arme verschränkt und blickt die/den BetrachterIn, mit leicht nach rechts gedrehtem Kopf direkt an. Der einfache, breite Rahmen aus rostrot lasiertem Holz bildet durch seine Farbe einen Kontrast zum weißen Hintergrund der Fotografie. Wer »die Egg Theres« genau war, kann ich nicht aufklären, vermute aber, dass es sich um eine Bekannte oder Freundin der Mautners vom Grundlsee handelt¹⁷⁶. Die Bildgestaltung und die namentliche Identifizierung deuten jedenfalls

Abbildung 3: ÖMV 44.197, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, rostroter Holzrahmen. Maße: ca. 26 x 20 x 2 cm.

darauf hin, dass es sich bei dieser Fotografie nicht um eine dokumentarische Trachtenfoto, sondern um die private Aufnahme einer sowohl Haberlandt – darauf deutet die Benennung im Inventarbuch hin –, als auch den Mautners Bekannten handelt.



44.198

Die hochformatige Fotografie »Alte Bäuerin mit ihrer Tochter« hat ebenfalls einen relativ großen, allerdings braunen, grobgemaserten Holzrahmen (ca. 20x28 cm). Sie ist auf ein graues Passepartout gezogen und zeigt, von links nach rechts, die Ganzfiguren einer älteren Frau in dunkler Tracht und einer jungen Frau in hellerer Tracht. Beide stehen nebeneinander im geöffneten Tor eines einfachen Holzzauns; hinter ihnen sind eine Wiese mit Obstbäumen und der Rand eines Waldes zu sehen. Die junge Frau hat sich unter den Arm der älteren eingehakt und ihre freie, rechte Hand ruht vertrauensvoll auf dem Unterarm der älteren. Ihren Kopf hat sie nach links, der älteren Frau zugeneigt und schaut die/den BetrachterIn lächelnd an. Die ältere Frau steht aufrecht da, die linke Hand in die Hüfte gestemmt und blickt die/den BetrachterIn schmunzelnd direkt an. Ihre Körperhaltung drückt ein gewisses Unbehagen

Abbildung 4: ÖMV 44.198, Schwarz-Weiß-Fotografie auf grauem Passepartout, unter Glas, brauner Holzrahmen. Maße: ca. 28 x 21 x 2 cm.

¹⁷⁶ Johanna Palme schreibt jedenfalls von »der alten Eggin«, bei der Konrad Mautner offenbar gerne »gekleidet wie seine Gößler Altersgenossen und sein Pfeiferl schmauchend wie sie [...] beisammenhockte«. Vergl.: Palme 1999, S. 51.

bzw. Unsicherheit aus, was durch den ihr vielleicht unangenehmen Akt des Fotografiert-Werden bedingt sein kann.

Wer die beiden sind, kann ich wiederum nicht bestimmen, jedoch sieht, vom Alter, wie auch von den Posen her, die Bäuerin eher wie die Großmutter der jungen Frau aus, die wiederum eine gewisse Ähnlichkeit mit der »Egg Theres« von 44.197 hat. Als Ort der Aufnahme vermute ich aufgrund des Sujets, der Bildgestaltung und Ding-Anmutung ebenfalls die Sommerfrische der Mautners, Gössl.

44.200

»Jäger beim Haus Grundlsee« zeigt zwei alte, bärtige Männer in annähernd identer Tracht (Hut mit breitem Band und Gamsbart, Jacke, Lederhose und Kniestrümpfe) und eine Frau mittleren Alters in einfachem Trachtenkleid. Der dunkelbraune Holzrahmen ist verzogen und hat an der linken Seite einen größeren Riss. Am linken Bildrand, durch diesen leicht angeschnitten, steht die Frau in der geöffneten Tür eines ländlichen Hauses mit Holzfassade. Sie blickt auf die beiden Männer, die ihr gegenüberstehen und reibt sich die Hände. Im Hintergrund sind ein Eck des Hauses und ein Garten mit Bäumen zu sehen. Die beiden Männer stehen auf dem Weg vor dem Haus und sind der Frau zugewandt. Der linke Mann steht im Zentrum des Bildes, leicht nach hinten versetzt und hat ebenso wie der rechte Mann, der leicht nach vorne versetzt steht, seinen Unterarm auf dem Lauf eines links unterschulterten Gewehrs liegen. Beide tragen einen Rucksack und haben einen langen Wanderstock in der rechten Hand, der rechte Mann fasst seinen mit erhobener Hand am Knauf. Der Kolben seines Gewehres wird vom rechten Bildrand angeschnitten, während am oberen Kastanienblätter in die Szene ragen.

Wieder lassen sich die Protagonisten von mir nicht identifizieren. Bei diesem Bild erinnert die Szenerie jedoch und im Unterschied zu den anderen Fotografien an einen Schnappschuss und macht keinen bewusst gestellten Eindruck. Vielmehr wirkt die Szene wie ein kurzes, für das Foto, Innehalten eines Gesprächs der Abgebildeten – wobei die Interaktion v. a. zwischen der Frau und dem Mann in der Mitte stattgefunden zu haben scheint, denn der rechts stehende Mann blickt desinteressiert zur Seite.



Abbildung 5: ÖMV 44.200, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner Holzrahmen. Maße: ca. 20 x 27 x 2 cm.

44.201

Wie das vorhergehende Objekt, ist 44.201, »Bauern beim Stocktanz«, ein Querformat mit dunkelbraunem Holzrahmen, wobei die Fotografie zusätzlich noch von einem relativ breiten, weißen Rand umgeben ist. Im Vordergrund sind zwei sich gegenüberstehende Männer mittleren Alters in Tracht (Hut, weißes Hemd, Weste, Lederhose und Kniestrümpfe) beim Stocktanz zu sehen. Dabei halten sie eine lange Holzstange zwischen sich und heben jeweils ein Bein darüber, sodass sich vermutlich eine zirkulierende Bewegung dieses Stocks ergibt.

Im Mittelgrund zwischen den beiden Tänzern stehen vier Frauen und knapp hinter diesen, in deren Mitte, ein älterer, Pfeife

rauchender Mann. Die beiden links Stehenden sind junge Mädchen, die dritte von links eine ältere, die ganz rechte eine junge Frau.

Alle vier haben sich beieinander untergehakt und tragen helle Dirndln und Halstücher, wobei die rechten beiden zusätzlich noch Kopftücher auf haben. Diese beiden rechts Stehenden bilden, auch dadurch, dass sie enger beieinander positioniert sind und die rechte der linken, zusätzlich zum Unterhaken, auch die Hand auf die Schulter legt, eine Einheit. Die anderen beiden links Stehenden sind relativ lose verbunden mit der Gruppe. Sie wirken durch ihre Deplatzierung, Gestik und Mimik ein wenig schüchtern und lachen. Das Gesicht der älteren Frau, also der Dritten von links, ist durch den Schatten des Kopfes der rechten Frau, die die/den BetrachterIn lachend anblickt, halb verdeckt.

Die Szene ist vermutlich am Morgen oder Abend aufgenommen, da die Protagonisten lange Schatten werfen. Sie stehen auf einer Wiese, links im Mittelgrund ist ein Baum, durch den Bildrand angeschnitten, halb zu sehen. Dahinter erstrecken sich zwei bepflanzte Felder, daran anschließend ein Wald und dahinter Berge.

Im Gegensatz zum vorhergehenden Bild, wirkt diese Fotografie stark gestellt. V.a. die Gruppe im Mittelgrund wurde bewusst dort positioniert, was sich auch in der unsicheren Gestik der beiden linksstehenden Mädchen widerspiegelt bzw. dem direkten Blick in die Kamera der rechten Frau. Die beiden Stocktänzer im Vordergrund bilden in diesem Zusammenhang ein szenisch-gestalterisches und rahmendes Bildelement.

Wen der, das Bild inventarisierende Arthur Haberlandt hier als »jüdische Dirndl« ausgemacht hat, ist auch bei genauerem Blick nicht klar. Er dürfte jedenfalls eine oder mehrere Frauen auf dem Bild ge- und erkannt haben und aus diesem Wissen heraus die rassistische Klassifizierung »Jude« vorgenommen haben. Die links stehenden Mädchen könnten (müssen aber nicht!), die beiden jüngeren Schwestern Konrads Marie und Käthy Mautner sein. Sollte dem so sein, dürfte das Foto aufgrund deren Geburtsjahre 1886 bzw. 1884 vor 1900 aufgenommen worden sein. Als Ort liegt wiederum die Sommerfrische in Gössl nahe, zumal der Pfeife rauchende Mann im Hintergrund eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Jäger auf dem vorhergehenden Bild hat.



Abbildung 6: ÖMV 44.201, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner Holzrahmen. Maße: ca. 24 x 32 x 2 cm.

44.203

Auch auf dem Objekt 44.203 hat Arthur Haberlandt bei der Inventarisierung 1939 »Bauern mit jüdischen Trachtenträgern« identifiziert. Das kleine Querformat (12x17cm) ist in einen dunkelbraunen, längsgeriffelten Holzrahmen gefasst, der auf der Innenseite über eine schmale, goldene Kante verfügt. Die Fotografie ist eine typische Studiofotografie, wie sie bei SommerfrischlerInnen um die Jahrhundertwende als Erinnerungsstück sehr beliebt war.¹⁷⁷

Der Hintergrund ist eine Studiokulisse. Links steht eine Hauswand mit einem blätterumrankten Durchgang, die vom Bildrand angeschnitten wird. Am rechten Bildrand befinden sich zwei plastische Baumstümpfe, da hinter sind Nadelbäume und ein Bergpanorama zu sehen. Die Struktur der Fläche, auf der die ProtagonistInnen stehen bzw. sitzen, ist einer Wiese oder einem Waldboden nachempfunden.

Vor dem Durchgang sitzen links auf einer Bank ein junger Mann mit Oberlippenbart in Tracht (Hut mit breitem Band und Gamsbart, Trachtenjacke, Lederhose und Kniestrümpfe) und eine junge Frau in hellem Dirndl mit dunklem Halstuch. In lässiger Pose hat er den rechten Arm auf die Lehne der Bank gestützt, während die linke Hand seinen linken Oberschenkel greift. Sein Gesicht zeigt keine Regung. Die junge Frau sitzt rechts von ihm, leicht weggerückt; sie hat beide Hände in ihren Schoß gelegt und darin ein kleinen Straus heller Blumen. Sie hat den Kopf nach rechts geneigt und macht einen nachdenklichen Eindruck. Beide blicken in Richtung des rechten Bildrands.

In der Mitte, hinter den beiden Sitzenden, steht eine junge Frau im Durchgang der Kulisse. Mit der rechten Hand greift sie an die Rückseite der Kulisse. Sie trägt eine sehr ähnliche Kleidung wie die junge Frau vor ihr. Auch scheinen beide ähnlich alt zu sein. Sie hält sich mit der linken Hand am Durchgang fest und blickt die/den BetrachterIn direkt an.

Auf der anderen, der rechten, äußeren Seite des Durchgangs steht ein junger Mann und hält sich mit der linken Hand dort an. Er trägt die gleiche Tracht wie der links Sitzende. Sein Spielbein ist leicht gebeugt, während die rechte Hand zum Hosenbund gehoben ist. Sein Blick geht in Richtung des linken Bildrandes; seine Mimik wirkt wie eingefroren.

Neben ihm steht eine junge Frau, die ein kurzes, geknotetes schwarzes Halstuch, ein dunkles, zugeknöpftes, Blazer-artiges Oberteil und einen dunklen oder schwarzen Rock trägt. Wie die beiden anderen Frauen trägt sie ein, am Hinterkopf befestigtes großes, dunkles Tuch (es könnte auch eine Schleife sein). Ihre Arme lässt sie hängen und blickt die/den BetrachterIn ebenfalls direkt an.

Rechts neben ihr steht ein Junge in der gleichen Pose und Kleidung wie der stehende Mann. Sein Spielbein ist allerdings das rechte und seine linke Hand hängt herunter, während die rechte den Hosenbund greift. Er hat als einziger ein Lächeln auf dem Gesicht.



Abbildung 7: ÖMV 44.203, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner, geriefter Holzrahmen mit goldfarbener Innenleiste. Maße: ca. 12x17x1,5 cm.

¹⁷⁷ Vergl.: Schambach, Karin: Photographie - ein bürgerliches Medium, in: Hein, Dieter/Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 66-87.



Abbildung 8: ÖMV 44.203, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner, geriefter Holzrahmen mit goldfarbener Innenleiste. Maße: ca. 12x17x1,5 cm.

Auf der Rückseite des Bildes dürfte sich eine Marke des Fotografenstudios befinden, die eine genaue Verortung und vielleicht auch Datierung möglich machen würde, allerdings war es mir aus konservatorischen Gründen nicht möglich, es aus seinem Rahmen zu nehmen.

Datieren lässt sich das Bild dennoch ungefähr. Der stehende Mann in der Mitte ist Konrad Mautner, er sieht jung aus (ca. 18 bis 20 Jahre) und trägt noch keinen Schnurrbart. Die Fotografie dürfte also um 1900 aufgenommen worden sein, und da es sich um typisches Sommerfrische-Erinnerungsfoto aus einem professionellen Studio¹⁷⁸ handelt, wird es in den Sommermonaten in einem größeren Ort in der Nähe Gössls – vermutlich Bad Aussee

oder Bad Ischl – aufgenommen worden sein. Dieses Foto ist nicht nur in seiner Funktion als Erinnerung der Mautners an eine gemeinsame Sommerfrische im Ausseerland zu verstehen – inklusive ritualisierter und standesgemäßer Trachten(ver)kleidung –, sondern es ist auch ein Beleg auf eine Trachtenbegeisterung, die alle Geschwister teilten und die nicht nur ein Faible Konrad Mautners war.

Der links sitzende Mann dürfte Konrads älterer Bruder Stephan Mautner sein, die beiden jungen Frauen in heller Tracht mit hoher Wahrscheinlichkeit seine jüngeren Schwestern Käthy und Marie Mautner¹⁷⁹. Die Identität der rechts stehenden, jungen Frau und des neben ihr stehenden Jungen kann ich nicht aufklären. Geht man aber nach Arthur Haberlands rassistischer Inventarisierung, müssen das die »Bauern« sein, denn die Geschwister Mautner hat er ja offensichtlich als »jüdische Trachtenträger« identifiziert.

178 Ein guter Überblick dazu findet sich in Sandra Starkes Aufsatz über private Fotografie. Vergl.: Starke, Sandra: Fenster und Spiegel. Private Fotografie zwischen Norm und Individualität, in: Historische Anthropologie, 2011, S. 447-474.

179 Sollten die beiden jungen Frauen auf dieser Fotografie und auch auf 44.201 Käthy und Marie Mautner sein, muss 44.201 vor diesem Foto aufgenommen worden sein, da die beiden Mädchen dort bedeutend jünger sind.

Vom Ding zum Objekt: Musealisierung als Statuswandel.

Am Objekt 44.203 fallen auch die starken Gebrauchsspuren und die weißen Farbfecken auf; die Fotografie selbst hat in der Mitte einen großen Riss. Die äußerlichen Beschädigungen sind vermutlich durch die Lagerung im Österreichischen Museum für Volkskunde entstanden. Wie die anderen elf Fotografien wurde es im Depot des Museums gelagert, dem sogenannten »Bunker«¹⁸⁰. Dieser war über viele Jahre im wahrsten Sinne des Wortes eine Rumpelkammer, in dem das Museum eine Vielzahl seiner Objekte unter teilweise fragwürdigen konservatorischen Bedingungen¹⁸¹ aufbewahrte. Im Laufe der letzten Jahre haben das Museum, v. a. dessen Mitarbeiterin Elisabeth Egger, dieses Depot entrümpelt und saniert. Bei den Aufräumarbeiten fand Egger sieben der elf Fotografien aus dem 1939er-Konvolut wieder, von den anderen nur die leeren Rahmen. Das Finden der Fotografien war also nicht das Resultat einer systematischen Suche, sondern Zufall. Dennoch bestand von Seiten des ÖMV starkes Interesse an ihnen, denn dem Museum war sehr wohl bewusst, dass es sich im Besitz dieser problematischen – allein die antisemitische und typisierende Terminologie der Inventarisierung deutet das an – Objekte befindet. Deshalb war und ist die »Sammlung Mautner« auch Teil der bereits erwähnten und seit 2008 geplanten Provenienzforschung.¹⁸² Zur Vorbereitung und Sondierung des Restitutionsprojekts war es während eines Praktikums im ÖMV 2008 unter anderem meine Aufgabe, die »Sammlung Mautner« aus dem Inventarbuch in die Inventarisierungssoftware des Museums zu übertragen und mit dem Hinweis »Bedenkliche Erwerbung« zu versehen. Ich legte deshalb damals auch ein Datenblatt für das Objekt 44.205 an, also für die Fotografie, die ich drei Jahre später für die Ausstellung »Objekte im Fokus: Von Mazzes, Dreideln und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum« bearbeitete und die den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet. Mir war dieser Umstand nicht gleich bewusst, erst als ich den Datenbankeintrag las, fiel mir dieser Zusammenhang – noch ein Zufall – auf. Nach ihrer Wiederentdeckung war die Fotografie von einer Museumsmitarbeiterin noch nachinventarisiert worden, und Stand Mai 2011 in der Objekt-Datenbank des ÖMV wie folgt erfasst:¹⁸³

180 Der »Bunker«, so auch in der Alltagssprache der Museumsangestellten genannt, ist ein ehemaliger Luftschutzbunker, der sich in dem direkt an das Österreichische Museum für Volkskunde angrenzenden Schönbornpark im 8. Wiener Bezirk befindet.

181 Was v. a. der immer noch omnipräsenten Unterfinanzierung des Museums geschuldet war.

182 Vergl.: Jöhler 2008, S. 248.

183 Wie beim Inventarbucheintrag gebe ich hier aus Transparenz- und Dokumentationsgründen den gesamten Datenbankeintrag wieder. So werden die Davors und Danachs, die Nachbarschaften, Hierarchien und Ordnungen von Kategorien, Klassifizierungen und Normierungen nachvollziehbar. Die Logik der Inventarisierungspraxis soll der/dem LeserIn dadurch sichtbar werden, damit sie/er nicht ausschließlich von meiner Beschreibung abhängig bleibt.

Abschrift des Datenblattes zum Objekt ÖMV 44.205

Objekt	
Inventarnummer	ÖMV/44205
Gegenstand	Foto
Teile	Brauner Holzrahmen mit Goldprägung, unter Glas
Form	Querformat, rechteckig
Maße in cm	Mit Rahmen: H: 12,7 B: 16,7 T: 1,4
Herstellungszeit	19. Jh.
Beschreibung	Keine Karteikarte vorhanden (**) Schwarzweißfotografie: drei Frauen in Tracht in einer Gebirgslandschaft. Auf einer Bank sitzend links eine Frau in Goldhaubentracht, rechts in Tracht mit Pelzhaube, dahinter steht eine Frau in Tracht mit Kopftuch, einen Hut in der linken Hand haltend.
Provenienz 1938-1945	Nachtrag zu der Sammlung Conrad Mautner Angekauft von Anna Mautner nach erfolgter Sicherstellung um RM 1060.
Eingangsdatum	1939
Herkunftsakt	Ja, Transportrechnung und »Sicherstellung« bei Mautner
Eintrag Inventarbuch	Nachtrag zu der Sammlung Conrad Mautner Angekauft von Anna Mautner nach erfolgter Sicherstellung um RM 1060. Lichtbild mit Jüdinnen in Tracht Hiezu 15 Lichtbilder, einige unter Glas S. Bücherei
Abschrift Karte	Taschner, Felix
Abschrift Datum	8. 8. 2008
Änderung durch	*****184
Änderungsdatum	10. 5. 2011
01 Sachgruppe	Fotografie
01 Sachgruppe	Judentum
01 Sachgruppe	Tracht
03 HerstellerIn	Nachtragen
04 Herstellungsort	Nachtragen
08 VerwenderIn	Nachtragen
11 Material	Papier
12 Technik	Schwarzweißfotografie
16 Farbe	Monochrom
18 Darstellung	Jüdin in Tracht
18 Darstellung	Goldhaube
18 Darstellung	Kopftuch
18 Darstellung	Pelzhaube
18 Darstellung	Hut
18 Darstellung	Tracht
18 Darstellung	Frau in Tracht
18 Darstellung	Bank (Sitzmöbel)
18 Darstellung	Gebirgslandschaft
23 Erworben von	Mautner, Konrad
21 Erwerbungsart	Ankauf
24 ÜbernehmerIn	Haberlandt, Arthur Univ.Prof. Dr.
30 Status Aufnahme	Bedenkliche Erwerbung
28 Akt. Standort	Büro Johler
Provenienzforschung 1938-1945	

184 Die/der MuseumsmitarbeiterIn möchte anonym bleiben.

Datenblätter, wie hier zum Objekt 44.205, speichern nicht nur im doppelten Wortsinn »objektive« Informationen, im besten Fall bildet sich auf den Inventarblättern die Karriere eines Museumsobjekts bzw. die »Biographie der Dinge«¹⁸⁵ ab. Anders gesagt, das Inventarblatt ist so etwas wie der schriftliche Lebenslauf eines Dings, und sein Museums-Dasein ist keine »Eigenschaft, sondern [...] ein Stadium im ›Leben‹ eines Dings [...], das noch viele andere Stadien durchlaufen kann. Ein Ding kann etwa einen Weg von der Ware zum Alltagsobjekt zum persönlichen Erinnerungsstück zum Museumsobjekt durchlaufen«¹⁸⁶ Für gewöhnlich ist der Zustand als Museumsobjekt das Endstadium bzw. die Endstation, denn das Museum ist ein Ort des dauerhaften (ewigen?) Ver- und Bewahrens. Es sei denn die Objekte werden – in Museen ein heikles Thema – ausgeschieden oder irgendwann vielleicht restituiert.

Die Inventarisierung von Objekten und ihre damit einhergehende Beschriftung ist auch eine »[b]esitzergreifende Tat«¹⁸⁷, durch die Dinge in die Raster und Ordnungen einer spezifischen, institutionalisierten Logik eingefügt werden. Sobald ein Ding ins Museum kommt und dort inventarisiert wird, ändert sich sein Status. Das Museum reißt »die Dinge aus ihrem lebendigen Zusammenhang«¹⁸⁸ und gibt ihnen durch den Prozess der Musealisierung, durch die Deponierung, Inventarisierung und Ausstellung, einen neuen Kontext. Sie vollziehen einen Statuswandel – die Dinge werden zu Objekten.

Der semantische, sprachliche Statuswandel dieses Dings geschieht nominell mit der Klassifizierung der Fotografie als »Objekt« gleich in der ersten Zeile des Datenbankeintrags. Der Beginn dieses Prozesses ist durch »Eingangsdatum« und »Herkunftsakt« nachvollziehbar, auch die/der »ÜbernehmerIn« und die »Erwerbungsart« des Dings sind ausgewiesen.

Zur Logik der Inventare gehört ebenfalls die nüchtern-technische Sprache der Objektanalyse. Sie ist, mit der äußeren, tabellarischen Form des Textes, ein Mittel der Distanznahme, das Objektivität simuliert. Aus kulturellem Wissen der Autorin oder des Autors, wie hier z. B. »Frauen«, »Gebirgslandschaft« oder »Goldhaubentracht«, der Abschrift der ersten Inventarisierung, messbaren Daten, wie Maße, Material oder Farbe, und der nummerierten Verschlagwortung nach dem Prinzip »Erkennen und Benennen«, wird ein Ganzes konstruiert; das verschriftlichte Wissen des Museums über das Ding. Dieses Wissen – wie eben auch das Museum an und für sich – ist durch seine Speicherung auf unbegrenzte Dauer und Weitergabe ausgelegt.

Die Trennung bzw. Aufteilung des Wissens über ein Ding in verschiedene Kategorien verweist auf einen distanzierenden, reflektierenden Schritt, stellt aber auch eine Hierarchisierung dar: Historisches Wissen, z. B. der alte Inventarbucheintrag, wird, durch seine Funktionalisierung als Kontext, von einer heutigen Art des Wissens z. B. der »Beschreibung«, abgegrenzt. Es distanziert sich hier ein Wissen(schaft)snorm von einem anderen, früheren Datums und das wird eben u. a. durch Sprache und Form markiert.

Die zurückhaltende, nüchtern-technische Sprache des Inventars kaschiert aber auch Nichtwissen und Unsicherheit. War sich Arthur Haberlandt bei der Erstinventarisierung 1939 noch sicher, auf dem Bild drei »Jüdinnen in Tracht« zu erkennen, ist 2011 neutral von »drei Frauen« die Rede. Warum war sich Arthur Haberlandt sicher hier »Jüdinnen« zu erkennen? Was tat er, als er die drei Frauen so typisierte und welcher Logik folgte er dabei? Bevor ich auf diese Fragen zurückkomme, möchte ich die Fotografie und damit die Protagonistinnen im folgenden Kapitel beschreiben und präsentieren.

185 Vergl.: Ionescu 2012, S. 184 f..

186 Vergl.: Ebd., S. 194.

187 Vergl.: Holländer 2011, S. 128.

188 Vergl.: Korff 2007a, S. 140.



Abbildung 9: Rückseite ÖMV 44.205, dunkelbraunes Holz, Öse aus Metall, drei Deckplattenhalterungen aus Messing. Maße: 12,5x16,6x1,4 cm.

44.205

Wie alle bereits beschriebenen Objekte ist das Objekt 44.205 nicht nur eine Fotografie, sondern verfügt auch über eine haptische, physische Dimension als dreidimensionales Ding. Um dieser Dimension, die ich bei der Beschreibung der anderen Objekte kaum einbezogen habe, exemplarisch gerecht zu werden und um das zu verdeutlichen, beginne ich mit dieser Beschreibung auf der Rückseite.

Oben, rechts der Mitte ist handschriftlich und mit weißem Lackstift die Zeichenfolge »ÖMV 44.205« aufgetragen, was das Ding als Objekt des Österreichischen Museums für Volkskunde iden-

tifizierbar macht. Damit wurde die Zugehörigkeit zum Volkskundemuseum und der Statuswandel vom Ding zum Objekt markiert; die besitzergreifende Tat ist dadurch buchstäblich inkorporiert. Durch diese Markierung ist das Objekt auch mit dem Wissen des Inventarbuches und seinem Datenblatt in der Inventarisierungssoftware vernetzbar. Die dort verzeichneten Maße weichen von meinen Messungen, nach denen das Objekt 12,5 cm hoch, 16,6 cm breit und 1,4 cm tief ist, leicht ab. Das Holz des Rahmens ist glatt und in einem leicht rötlichen Dunkelbraun lackiert. Oben in der Mitte befindet sich ein flexibler Metallring zur Aufhängung. Die im Rahmen liegende Deckplatte – auf ihr steht auch die Inventarnummer –, passt nicht exakt in diesen hinein. Sie ist ein wenig zu klein, sodass sie rechts und links ein paar Millimeter Spiel hat. Sie ist oben, unter dem Ring, mit einem kleinen Nagel und an den anderen Seiten mit drei kleinen, goldfarbenen Messingblech-Plättchen fixiert. Diese Halterungen sind, jeweils mittig, rechts, links und unten mit dem Rahmen verschraubt und drehbar. In ihrem Radius befinden sich Kratz- und Abnutzungsspuren im Holz. Auch die Ecken des Dings sind abgewetzt, und auf der Platte sind vereinzelte Kratzer. Auf der rechten Seite der Platte befinden sich zwei kleine Löcher. Dort war etwas befestigt – vielleicht die Marke des Rahmenherstellers –, dessen plakettenförmiger Umriss noch erkennbar ist.

»Brauner Holzrahmen mit Goldprägung, unter Glas« – Die äußere Sphäre

Da ich bereits die Umgebung und Rahmung des Bildes durch die anderen Objekte im Konvolut beschrieben habe, will ich hier zuerst ein paar Worte zu seinem eigentlichen Rahmen, dem Bilderrahmen, verlieren. Die Rahmung eines Bildes bzw. der Umstand, dass es überhaupt gerahmt wird, bedeuten eine Aufwertung des Bildes gegenüber anderen, nichtgerahmten Bildern, und weist auf einen Mehrwert hin, den die/der BesitzerIn dem Bild, ersten zuspricht und den er/sie ihm, zweitens durch den Rahmen gibt. Ein gerahmtes Bild muss also für die/den BesitzerIn in irgendeiner Weise aufhebungs- und schützenswert sein bzw. – wie in diesem Fall – gewesen sein.

Der oben bereits in seiner Materialität beschriebene Holzrahmen, ist auf der Vorderseite am äußeren und inneren Rand mit umlaufenden Goldprägungen – außen ein Rankenmuster, innen aneinandergereihte, mit Strichen verbundene Kreise – verziert. Die äußere Kante ist gegenüber der inneren erhöht und fokussiert dadurch den Blick der Betrachterin/des Betrachters auf das Bild. Dadurch unterstreicht und verstärkt der Rahmen die innere visuelle und inhaltliche Logik des Bildes bzw. macht diese erst deutlich. In seiner physischen Eigenschaft als Rahmung – hinten, vorne; rechts, links, oben, unten; Holz, Verglasung – grenzt er das Bild von seiner Umwelt ab und schützt es als Sphäre buchstäblich und metaphorisch vor ihr: »Die Eigenschaften des Bildrahmens enthüllen sich als Hilfen und Versinnlichungen [der] inneren Einheit des Bildes.«¹⁸⁹ Der Rahmen, als äußere, umhüllende Sphäre und Einheit bildet mit der inneren Einheit der Fotografie bzw. des Bildes die Einheit des Dings.



Abbildung 10: Digitale Bearbeitung »Rahmen«. Vorderseite ÖMV 44.205, dunkelbraunes Holz, mit goldfarbenen Verzierungen auf Außen- und Innenleiste. Maße: 12,5x16,6x1,4 cm.

189 Vergl.: Simmel 1995, S. 102.

Inventar der Inneren Einheit

*»Das Bild existiert nur in der Beschreibung, die vom Erzähler abhängig ist.
Nicht der Inhalt ist das Ereignis, sondern der Ausrufer«¹⁹⁰*

(Michaela Haibl und Martin Jonas)

Was auf der »inneren Einheit«¹⁹¹ zu sehen ist, hat der/die inventarisierende MuseumsmitarbeiterIn auf dem Datenblatt des Objekts folgendermaßen benannt und beschrieben:

»Schwarzweißfotografie: drei Frauen in Tracht in einer Gebirgslandschaft. Auf einer Bank sitzend links eine Frau in Goldhaubentracht, rechts in Tracht mit Pelzhaube, dahinter steht eine Frau in Tracht mit Kopftuch, einen Hut in der linken Hand haltend.«

Dem möchte ich, im Bild vom Hintergrund in den Vordergrund vorgehend, noch einiges hinzufügen. Dabei greife ich auch auf eine durch die Segmentanalyse¹⁹² inspirierte, visuelle Argumentation zurück, um die jeweils beschriebenen und analysierten Teile des Bildes zu verdeutlichen.



Abbildung 11: Digitale Bearbeitung »Gebirgslandschaft«. ÖMV 44.205, Schwarz-Weiß-Fotografie, dunkelbrauner Holzrahmen mit goldfarbenen Verzierungen. Maße: 12,5x16,6x1,4 cm.

»Gebirgslandschaft« – Der Hintergrund

Es handelt sich bei der Fotografie, wie bei allen Fotografien des Konvoluts, um ein monochromes Schwarz-Weiß-Foto. Die Sepia-Tonung, das wird v. a. auch am Hintergrund deutlich, verleiht ihm eine warme Atmosphäre. Oben Links ragt eine Felswand hinein, deren Kante sich in der Mitte des Bildes senkt. Oben und links ist sie durch den Bildrand beschnitten. Auf der rechten Seite sind, noch weiter im Hintergrund, die abfallenden Ausläufer zweier Berge zu sehen; davor steht auf Höhe der Felswand eine Baumgruppe, die, ebenfalls in Richtung Bildmitte,

kleiner wird. Der Himmel, oben durch den Bildrand beschnitten, bildet durch diese Formationen ein Dreieck, während unten deren Schnittstelle den Eingang zu einem Tal bildet.

Unterhalb der Felswand und der Berghänge, also ausgehend vom Eingang des Tales, erstreckt sich über die gesamte Breite und restliche Länge des Bildes eine ausschließlich von Gras bewachsene Wiese. Sie grenzt an den Fuß der Berge in einer scharfen, horizontalen, leicht nach links geneigten Linie an. Vom linken unteren Bildrand bis ins rechte untere Drittel erstreckt sich ein starker Schatten, der von einem Objekt hinter der Kamera ausgeht. Er hat ebenfalls eine scharfe Kante. Dort wo der Schatten oben rechts auf den Bildrand trifft,

¹⁹⁰ Vergl.: Haibl/Jonas 2011, S. 512.

¹⁹¹ Vergl.: Ebd., S. 102.

¹⁹² Vergl.: Breckner 2010.

befindet sich ungefähr die Grenze der Schärfentiefe des Bildes; der weitere Hintergrund ist unscharf.

Die Felswand, links im Bild, ist die Gössler Wand, und am Ende des Tales, nicht sichtbar, befindet sich der Toplitzsee. Die Fotografie wurde also »im Ausseerland, jener Ikonenhaltigen Kernlandschaft des Österreichischen«¹⁹³ aufgenommen. Der Ort der Entstehung lässt sich aber noch weiter eingrenzen: Als ich für die Ausstellung »Objekte im Fokus: Von Mazzes, Dreideln und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum« über die erste Sommerfrische-Station der Mautners, dem Veit-Wirt in Gössl, über Google recherchierte, stieß ich auf dessen Facebook-Seite und dort auf eine Aufnahme der gleichen Bergkulisse aus ähnlicher Perspektive¹⁹⁴. Bei einem Besuch vor Ort¹⁹⁵ stellte sich heraus, dass der schräge Schatten im Bild vermutlich vom Dach des Gasthofes stammt und die Fotografie deshalb, und weil das Bild Richtung Osten fotografiert ist, dort an einem späten Sommernachmittag aufgenommen worden sein dürfte.

»Drei Frauen in Tracht« – Die Protagonistinnen

»Auf einer Bank sitzend links eine Frau in Goldhaubentracht, rechts in Tracht mit Pelzhaube, dahinter steht eine Frau in Tracht mit Kopftuch, einen Hut in der linken Hand haltend.«¹⁹⁶

(Digitales Datenblatt ÖMV 44.205)

Im Vordergrund, in den rechten drei Vierteln des Bildes, steht eine Holzbank. Sie ist leicht nach rechts hinten gedreht, sodass sie – an der Lehne zeigt es sich am deutlichsten – parallel zum Saum der Wiese im Hintergrund positioniert ist. Die Bank ist einfach gestaltet; sie hat keine Verzierungen. Die Ecken der Lehne und der Sitzfläche sind abgerundet und die Füße bestehen aus relativ dünnen Rundhölzern.

Auf der Bank sitzen zwei Frauen, eine steht dahinter. Das ist auch dem oben zitierten Datenblatt des ÖMV zu entnehmen. Die Sitzenden haben sich auf den linken drei Vierteln der Bank positioniert, sodass auf der rechten Seite eigentlich noch ein Platz frei ist.



Abbildung 12: Vorderseite ÖMV 44.204, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner Holzrahmen mit goldfarbenen Verzierungen. Maße: 12,5 x 16,6 x 1,4 cm

193 Vergl.: Köstlin 2001, S. 465.

194 Vergl.: Gasthof Veit: Bildgalerie »Gasthof Veit und Umgebung« (<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=168622933172927&set=a.168622699839617.26884.168622043173016&type=3>), Zugriff: 09.07.2012. Diese Funde bringen für die Analyse des Bildes keinen großen Erkenntnisgewinn, außer Ort und ungefähre Zeit, aber sie verweisen darauf, wie sehr Wissenschaft auch von Zufällen abhängig ist und zeugen sie von einem seltenen Forscherglück.

195 Im Saal des Gasthofes Veit, der immer noch von der Familie Köberl geführt wird, befinden sich heute zahlreiche, großformatige Gemälde Marie Mautners, die verschiedene Szenen bäuerlichen Lebens darstellen und zwei Porträts Viktor Hammers von Konrad bzw. Anna Mautner an exponierter Stelle neben einem Durchgang.

196 Das Zitat stammt vom Datenblatt der Fotografie in der Inventarisierungssoftware des ÖMV. Vergl.: Die Abschrift des Datenblatts mit Stand Mai 2011, S. 46.



Abbildung 13: Vorderseite ÖMV 44.204, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner Holzrahmen mit goldfarbenen Verzierungen. Maße: 12,5x16,6x1,4 cm

Dadurch befinden sie sich genau im Zentrum des Bildes. Die Stehende befindet sich links des Zentrums, ihr Körper wird von der links Sitzenden halb verdeckt.

Alle tragen aufwändige, langärmelige Trachtenkleider, deren lange Röcke die Füße der Sitzenden verdecken. Das Kleid der linken Sitzenden ist aus einem glänzenden, mittel-dunklen Stoff, darüber trägt sie eine helle, kleinteilig einheitlich gemusterte Schürze. Das Dekolleté, unter dem eine helle Bluse zu sehen ist, ist mit einer breiten, gerüschten Bordüre eingefasst. Ihre Haare hat sie am Hinterkopf zu einem Dutt zusammengesteckt,; sie trägt eine Goldhaube.

Die hinter ihr stehende Frau trägt eine sehr ähnliche Kleidung. Allerdings wirkt ihre Schürze heller, und sie trägt ein dunkles Kopftuch, dessen Knoten sich an der rechten Seite ihres Kopfes befindet und dessen Enden dort bis auf Höhe ihres Brustkorbes herunterhängen. In der rechten Hand hält sie einen breitkrepigen, mittel-dunklen Hut.

Das Oberteil der rechts sitzenden Frau ist aus einem matten, dunklen Stoff. Ihr Dekolleté wird von einer sehr breiten, aus drei Rüschenstreifen bestehenden Bordüre umrahmt. Auch sie trägt eine helle Bluse darunter. Ihre Schürze ist aus einem dunklen Stoff mit hellen, unterschiedlich breiten Längsstreifen. Darunter ist ein glänzender, mittel-dunkler Rock zu sehen. Sie hat eine sehr dunkle, pelzartige Haube auf dem Hinterkopf sitzen.

Ihr Körper befindet sich mit Ausnahme ihres Kopfes und des linken Schulter-Oberarmbereichs in oben beschriebenen Schatten und ist der/dem BetrachterIn zugewandt. Ihre Hände hat sie in ihrem Schoß liegen, wobei sich die Fingerspitzen berühren. Ihr Kopf ist nach links, der neben ihr Sitzenden, zugewandt. Diese hat ihr Gesicht ebenfalls – also nach rechts – ihrem Gegenüber zugekehrt, aber auch ihren ganzen Oberkörper. Ihre Hände hat sie in ihrem Schoß ineinanderverschränkt. Der oben beschriebene Schatten berührt sie von den Knien abwärts, der Rest ihres Körpers befindet sich im Licht.

Beide Sitzende blicken sich direkt in die Augen; ihre Gesichter sind im Profil zu sehen. Die Körperhaltung der stehenden Frau ist parallel zu der vor ihr sitzenden, linken Frau, d. h. auch sie hat ihren Körper nach rechts gewandt. Ihre linke Hand greift, zwischen den Sitzenden, die Lehne der Bank. Dabei ruhen Mittel-, Ring- und Kleiner Finger auf der Fläche, der Zeigefinger gekrümmt oben auf der Kante der Lehne. Sie blickt, die Lider fast geschlossen, auf die direkt vor ihr Sitzende herab und hat somit ihr Gesicht der/dem BetrachterIn zugekehrt. Durch ihre Mimik – sie hat den Mund fest verschlossen – und die Blickrichtung wirkt sie fast hochmütig, was aber vermutlich durch den Moment der Aufnahme und die Positionierungen bedingt ist. Die rechts Sitzende hat ihren Mund leicht, die Augen weit geöffnet und es wirkt, obwohl das physisch nicht der Fall ist, als würde sie zu der links Sitzenden aufschauen. Durch ihre Gestik, v. a. durch die im Schoß liegenden Hände, und ihre Mimik macht sie einen schüchternen, demütigen Eindruck. Die links Sitzende befindet sich im Zentrum der Interaktion; auf sie sind die Blicke der beiden anderen Frauen gerichtet. Sie erwidert den Blick der rechts Sitzenden. Dabei hat sie ihre Augen etwas zusammen gekniffen und ihren Mund scheint ein leichtes

Lächeln zu umspielen. Da das Licht von links kommt und dadurch ihre Wange und ihre Augenhöhle einen Schatten in ihr Gesicht werfen, ist ihre Mimik schwer zu deuten. Sie wirkt konzentriert und ein wenig steif, was auch an ihren verkrampften Händen in ihrem Schoß liegt.¹⁹⁷

All diese Sichtbarkeiten – die fast geometrisch exakte Positionierung der Bank, die aufwendigen Trachten der Frauen, ihre Gestiken, Mimiken und Ausrichtungen, der Umstand, dass auf der Wiese nichts als Gras und auch im weiteren Hintergrund nichts »Störendes« zu sehen ist, die genau austarierte Schärfentiefe und die Lichtverhältnisse – weisen darauf hin, dass es

sich um ein sorgfältig inszeniertes Arrangement handelt. Die Fotografin oder der Fotograf kann keine völlige Amateurin bzw. völliger Amateur gewesen sein, und auch der, sicher mit Stativ versehene, Fotoapparat dürfte ein professioneller gewesen sein. Wer die Aufnahme gemacht hat, ist unbekannt. Auch über das genaue Wann – vermutlich um 1914 – und das Alter der Protagonistinnen – zwischen Anfang und Mitte 30 – lässt sich nur spekulieren.¹⁹⁸

Über die ursprüngliche Funktion bzw. den Gebrauchszusammenhang des Bildes lässt sich ein wenig Konkretes sagen. Die Annahme, dass es sich um ein persönliches Erinnerungsstück handelte, das, um noch mal auf Ana Ionescus Ding-Stadien¹⁹⁹ zurückzukommen, zum Museumsobjekt wurde, liegt nicht nur aufgrund der Anmutung nahe. Nach Form und Inhalt, aber auch angesichts der sorgfältigen Inszenierung handelt es sich um eine »Private Fotografie«²⁰⁰, die, ähnlich wie die bereits beschriebenen neun weiteren Fotografien des Konvoluts, eine ausgeprägte biografische Dimension hat. Sie ist bzw. war eine Projektionsfläche für individuelle Erinnerungen und Bedeutungen, die sich aber nur mit dem entsprechenden Wissen erschließen lassen und die jede/jeder BetrachterIn dort durch die eigenen Mitbringsel gefiltert anders vorfindet. Zwar lässt sich durch das Erkennen und Kontextualisieren von Deutungsangeboten und Versatzstücken, wie Ort, Bildtradition oder Kleidungsstücken, ein Zugang finden, die sensuelle, subjektive Ebene der AkteurInnen, in deren Besitz sich die Fotografie befand bzw. die sich fotografieren ließen und die ihre Erinnerungen daran fixiert haben, bleibt jedoch verschlossen.

Die Fotografie ist aber nicht nur in der Bild-Dimension, also im Abgebildeten, und ihrem früheren Gebrauchszusammenhang ein Speicher von subjektbezogenen Erinnerungen, auch auf der musealen und materiellen Ebene verfügt sie als Ding durch ihre »Authentizität«²⁰¹



Abbildung 14: Vorderseite ÖMV 44.204, Schwarz-Weiß-Fotografie, unter Glas, dunkelbrauner Holzrahmen mit goldfarbenen Verzierungen. Maße: 12,5x16,6x1,4 cm

197 Diese Deutungen der Mimiken und Gestiken sind Ausdruck meiner subjektiven Betrachtung des Bildes. Ich will sie keines Falls als Psychologisieren oder gar Charakterisierung der drei Frauen missverstanden wissen.

198 Diese Annahme ergibt sich aus den Geburtsjahren der Protagonistinnen (1879, 1886 und 1883) und ihrem, aus der Fotografie, geschätzten Alter.

199 Vergl.: Ionescu 2012, S. 194.

200 Vergl.: Starke 2011.

201 Korff ist der Meinung, dass den Dingen im Museum Authentizität innewohnt, weil sie »uns historisch fern und fremd, aber räumlich nah sind«. Mit der »Konträrfaszination des Authentischen [...] in einer Welt des Nicht-Authentischen, wie der Ethnologe Claude Lévi-Strauss die moderne Gesellschaft genannt hat«, erklärt Korff den allgemeinen Reiz des Museums bzw. Ausstellungen im Besonderen. Vergl.: Korff 2007a, S. 141.

über »materielle und mediale Eigenschaft[en]«²⁰². Der Materialität der Dinge sind »bestimmte »mnemotechnische Energien' [Aby Warburg] eigen«. Mit diesen Warburg'schen Energien meint Gottfried Korff, dass »Dinge eine Erinnerungskraft besitzen; zumindest wird man der »Erinnerungsveranlassungsleistung« einen hohen Rang zumessen müssen«. Die mediale Eigenschaft der Dinge wiederum ist laut Korff, dass sie »Zeugen sind, die Informationen über Vergangenes zu geben imstande sind«. Auf dieser medialen Ebene sind die Dinge auch »Semiophoren [...], also Zeichenträger, die zwischen Gegenwart und Vergangenheit vermitteln«²⁰³.



Abbildung 15: ÖMV 44.204, ÖMV 44.197, ÖMV 44.198, ÖMV 44.200, ÖMV 44.201, ÖMV 44.203, ÖMV 44.205.

»Lichtbild mit Jüdinnen in Tracht« – Ethnisierungen im Inventarbuch

»Wer das Jüdische als Unterscheidendes sucht, [...] macht es zu einem Charakteristikum, das sich im Zuge solcher entdeckender Beschreibung auch zum Stigma verwandeln kann.«²⁰⁴

(Konrad Köstlin)

Nicht nur die Dinge verschaffen Zugang zur Vergangenheit, auch Inventarbücher haben diese mediale Eigenschaften. Klara Löffler und Margot Schindler haben in einem Text zur Objektanalyse darauf aufmerksam gemacht, dass Inventare u. a. als Textsorte, als ein »spezifischer Sub-Text«²⁰⁵, zu begreifen sind. Nachdem ich die Protagonistinnen, die Arthur Haberlandt als »Jüdinnen in Tracht« inventarisierte, im vorangegangenen Kapitel sichtbar gemacht habe, will nun auf die Frage zurückkommen, welche Logik dieser Klassifizierung zu Grunde liegt, in der die

Sprache der Nationalsozialisten unüberlesbar ist. Arthur Haberlandt hatte 1923 die Direktion des Österreichischen Museums für Volkskunde von seinem Vater Michael übernommen.²⁰⁶ Seine politische und ideologische Position²⁰⁷ während des Nationalsozialismus deutete sich schon im Kapitel über die Erwerbung der Sammlung Mautner an und zeigt sich auch in der

202 Die folgenden Zitate stammen aus einer zusammenhängenden Passage Gottfried Korffs. Vergl.: Ebd., S. 142 f..

203 Vergl.: Ebd., S. 143. Der Begriff »Semiophor« stammt von Krzysztof Pomian. Vergl.: Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998.

204 Vergl.: Köstlin 2001, S. 462 f..

205 Vergl.: Löffler/Schindler 2008, S. 381.

206 Arthur Haberlandt (1889–1964) arbeitete seit 1907, anfangs ehrenamtlich, später in verschiedenen entlohnenden Dienstverhältnissen im ÖMV mit. 1945 wurde er aller Ämter enthoben und zwangspensioniert.

207 Arthur Haberlandt war seit 1940 Mitglied der NSDAP. Im April 1938 wurde die Bibliothekarin des Museums, Adelgard Perkmann, eine »Halbjüdin«, zwangspensioniert. Vergl.: Jöhler 2008, S. 244. Seine regimiekonforme Gesinnung ist in seiner Gauakte verbriefte: »Der Genannte [Arthur Haberlandt, FT] ist Weltkriegsteilnehmer und galt in der Verbotszeit als Nationalsozialist. Sein gegenwärtiges Verhalten ist einwandfrei. [...] Es bestehen gegen ihn keine Bedenken«. Vergl.: Gauakte 82932, 14. Juli 1942; zitiert nach: Nikitsch 2005, S. 183.

in der ÖZV von 1938. Im Jahr des sogenannten »Anschlusses« schrieb er dort unter der Überschrift »Heimkehr ins Reich!« u. a. : »Unsere Zeitschrift dient damit in Treue dem Willen und den Worten unseres Führers Adolf Hitler«²⁰⁸. Mir geht es hier allerdings nicht erster Linie darum, Arthur Haberlandt als opportunistischen Profiteur zu darzustellen. Vielmehr will ich versuchen seiner Inventarisierungspraxis im konkreten Fall der Objekte 44.197–44.206²⁰⁹, die ich soweit verfügbar in den vorangegangenen Kapitel beschrieben und präsentiert habe, auf die Spur zu kommen.

Die Benennungen des fotografisch Dargestellten im Inventarbuch²¹⁰ wirkte auf mich – abgesehen von der sich wiederholenden Feststellung »Lichtbild in Glas u. Rahmen«, die Haberlandt ab dem dritten Objekt mit »w. o.« abkürzte – im ersten Hinsehen beinahe willkürlich. Auf die Sujets geht er beispielsweise kaum bzw. sehr wage ein: Die Bezeichnungen » ... beim »Veit«-Gasthaus« (44.199), »beim Haus Grundlsee« (44.200), »beim Fenster« (44.204) und »Haus im Gößl« (44.206) liefern in erster Linie die Information, dass auf sich auf den Fotografien Gebäude befinden, »bei« denen sich etwas, das eigentlich Wichtige, befindet. Einzig »beim Stocktanz« (44.201) beschreibt eine konkrete Aktion, der Haberlandt eine erwähnenswerte – vermutlich weil volkskundliche – Relevanz zuschrieb. Bedeutsam war für ihn offenbar darüber hinaus die Objekte zu verorten: »Grundlsee« (44.200), »»Veit«-Gasthaus« (44.199) und »Gößl« (44.206). Diese Ortsangaben sind allerdings alle mit den Häusern verbunden. Er konnte diese Objekte lokalisieren, weil er die Gebäude gekannt haben dürfte. Sie waren für ihn Marker bzw. Spuren; er erkannte auf den Fotografien etwas wieder.

Zentral waren für Haberlandt aber offensichtlich die auf den Fotografien abgebildeten Personen – das kann auch in den internalisierten Konventionen des Mediums Fotografie begründet gewesen sein –, denn deren Nennung bildet den Kern seiner Inventarisierung. Er koppelte seine Beschreibung an die ihm sichtbaren Menschen. Bei deren Benennung scheint die Anzahl der Abgebildeten ausschlaggebend gewesen zu sein. Bei weniger als drei nannte er sie beim Namen, »die Egg Theres« (44.197) und »Anna u. Conrad Mautner« (44.204), bzw. versah sie mit Attributen: »Alte Bäuerin mit ihrer Tochter« (44.198). Sind mehr als drei Personen auf den Fotografien, subsumierte er sie als benannte Gruppen: » Familie des Köberl« (44.199) und »Mautnerfamilie« (44.202. und 44.206). Diese Dargestellten hatte Haberlandt erkannt, bei den anderen, ihm vermeintlich unbekannten wählte er klassifizierende Typisierungen: entweder volkskundlich-kanonische als »Jäger« (44.200) bzw. »Bauern« (44.201, 44.203 und 44.206) oder rassistisch-ethnisierende als »jüdische Dirndl« (44.201), »jüdische Trachtenträger« (44.203) und »Jüdinnen in Tracht« (44.205)²¹¹. Auffallend ist, dass Haberlandt beim »Jüdischen« immer den Bezug zu »Tracht« herstellte. Er scheint hier etwas besonders Be- und Vermerkenswertes ausgemacht zu haben – etwas illegales, denn seit Sommer 1938 war im Salzkammergut »Juden [...] das öffentliche Tragen von alpenländischen Trachten [...] verboten«²¹². Auf jeden Fall störte hier etwas sein volkskundliches und ideologisches Wertesystem, denn er stellte die »jüdischen Trachtenträger« (44.203) bzw. »jüdische Dirndl« (44.201) jeweils in binäre Opposition zu den »Bauern« bzw. sogar »Bauern beim Stocktanz«:

208 Vergl.: ÖZV 43, 1938, S. I.

209 Ich kann Haberlandts Inventarisierung wie gesagt nur mit den Objekten 44.197, 44.198, 44.200, 44.201, 44.203, 44.204 und 44.205 abgleichen, weil 44.199, 44.202 und 44.206 während meiner Recherchen nicht auffindbar waren.

210 Vergl.: Die Abschrift des Inventarbuches, S. 33.

211 Die »15 Lichtbilder«, von denen in der Inventarisierung die Rede ist, waren während meiner Recherchen nicht auffindbar.

212 Verordnung der Salzburger Polizeidirektion 1938. Zitiert nach: Arnbom, Marie-Theres: »Juden ist das öffentliche Tragen von alpenländischen Trachten verboten«. Sommerfrische im Salzkammergut, in: Sandgruber, Roman (Hg.): Salzkammergut (Oberösterreichische Landesausstellung 2008), Linz 2008, S. 109–112, hier S. 109.

Er registrierte hier etwas »Falsches« gegenüber etwas »Richtigem« und fixierte es buchstäblich im Inventarbuch des ÖMV. Haberlandt hatte auf den Fotografien »distinkte Personengruppe[n] mit spezifischen Eigenschaften identifiziert«²¹³ bzw. hat diese durch seine Inventarisierung hergestellt. Diese Zuschreibungen waren Haberlandt aber nur möglich, weil er den Kontext des Konvoluts überblickte. Die von ihm typisierten und ethnisierten ProtagonistInnen der Fotografien waren für ihn eben keine Fremden. Nur weil er wusste wer sie waren, konnte er die drei Frauen auf der Fotografie als »Jüdinnen in Tracht« (44.205) bezeichnen. Warum er in seiner Inventarisierung zwischen »Mautnerfamilie« (44.202, 44.204 und 44.206) und der Ethnisierung (44.201, 44.203 und 44.205) variierte, ist mir nicht klar – bei der Fotografie 44.204 vermute ich, dass es an der Intimität des Dargestellten lag.²¹⁴ Er kannte jedenfalls die Förderer des Museums, die Familie Mautner, Konrad und dessen Frau Anna, von der er die Sammlung erwarb, vielleicht sogar »arisierte«. Durch seine Inventarisierung machte zu Fremden und brachte damit Distanz in die Nähe.²¹⁵ Er »stigmatisierte« sie, er entzog ihnen ihre Identität – und damit ihre Legitimität.

»v.l.n.r.« oder: Die Erinnerungsveranlassungsleistung der Dinge

»Was sich zunächst als Defizit ausnimmt, die Fragmentarik, erweist sich als Vorteil bei der historischen Imagination. Das Bruchstückhafte fordert zur Erklärung, zur Deutung, zur jeweils neuen und aktuellen Aneignung heraus.«²¹⁶

(Gottfried Korff)

Am Beginn meiner Beschäftigung mit der Fotografie stand für mich die Frage nach der Identität der drei namenlosen Frauen. Ich hatte die naheliegende Vermutung – vielmehr war es eigentlich ein Wunsch –, dass es sich dabei um Anna, Marie und Käthy Mautner handelt, konnte das aber nicht belegen. Hier kam mir die von Gottfried Korff beschriebene »Erinnerungsveranlassungsleistung«²¹⁷ der Dinge zu Hilfe, denn die Dinge können, wenn sie z. B. als Ausstellungsobjekte zu sehen sind, Interaktion erzeugen; sie können in ihrer Eigenschaft als epistemische Dinge gewissermaßen als »erzählgenerierende Impulse«²¹⁸ wirken. Als ich das Objekt für die Ausstellung bearbeitete, konnte ich auch nach eingehender Recherche nicht herausfinden, wer die drei Frauen auf dem Bild waren. Deshalb formulierte ich die Identität der drei im Ausstellungstext, den ich fragend mit dem Titel »Jüdinnen in Tracht?« überschrieben hatte, vorsichtig als »drei Sommerfrischlerinnen aus dem Umfeld

213 Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline: »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2008, S. 146.

214 Vergl.: Das Kapitel »44.204«, S. 30.

215 Georg Simmel beschreibt in seinem Text, dass der soziale Typus des Fremden immer aus einem Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz be- bzw. entsteht. Vergl.: Simmel, Georg: Exkurs über den Fremden, in: Merz-Benz, Peter-Ulrich/Wagner, Gerhard (Hg.): Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen, Konstanz 2002, S. 47-53.

216 Vergl.: Korff 2007a, S. 143.

217 Vergl.: Ebd., S. 142.

218 Dieser mittlerweile geflügelte Begriff der qualitativen Sozialforschung basiert auf der durchaus problematischen Annahme, dass in Interview-Situationen die Gesprächigkeit des Interviewten durch bestimmte Impulse – das können eben auch Dinge sein – angeregt wird. Vergl.: Rosenthal, Gabriele: Interpretative Sozialforschung. Eine Einführung, Weinheim u. a. 2008.

Mautners«²¹⁹. Mehrere Zeitschriften und Zeitungen²²⁰, u. a. »Die Furche«²²¹, verwiesen in der Berichterstattung zur Ausstellung auf diese Geschichte. Auf den Furche-Artikel, in dem neben der Identitätsfrage auch das Bild überlebensgroß und als Aufmacher abgedruckt war, meldete sich Lutz Maurer²²² per Brief beim Österreichischen Museum für Volkskunde und beantwortete meine öffentlich gestellte Frage folgendermaßen: „Die drei Frauen auf dem Bild sind v.l.n.r.: Konrads Frau Anna, geb. Neumann (1879-1961), Konrads Schwester Marie, verh. Kalbeck (1883-1979) und sitzend mit der Pelzhaube Konrads zweite Schwester Katharina (Käthy), verh. Breuer (1883-1979)“. Damit ist zum einen die Identität der drei Frauen belegt, zum anderen verdeutlicht die eigeninitiierte Antwort Lutz Maurers auf meine unadressierte Frage „Jüdinnen in Tracht?“ im Exempel die interaktionsgenerierenden und kommunikativen Potentiale der Museumsdinge. Ich nehme hier nun diesen Impuls auf, um die drei Frauen kurz zu biografieren. Damit folge ich einer weiteren, reflexartigen Frage, die mir die Fotografie in ihren Funktionen als epistemisches Ding und ausgestellt Objekt aufdrängt: Wer sind bzw. waren die drei Frauen?

Mit den folgenden biografisch-kommentierenden Beschreibungen möchte ich den Protagonistinnen des Bildes, denen Haberlandt durch seine Klassifizierung ihre Legitimität entzogen hat, nicht nur ihre Namen zurückgeben, sondern auch einen Teil ihrer Geschichte(n). Ich will, wie im Vorwort und im Titel angedeutet, etwas in Ordnung bringen. Weil Lutz Maurers Identifizierung mir das überhaupt erst ermöglicht, sind die Kurzbiografien mit den jeweiligen Zitaten aus seinem Brief überschrieben. Gleichzeitig ist die wiederholte Betitelung und damit Funktionalisierung als »Konrads Frau/Schwester/Schwester« in ihnen auch der Grund, warum ich Konrad Mautner als Figur, Akteur und Deutungsgegenstand zu Beginn der Arbeit so ausführlich entfaltet habe. Da von zweien, von Marie und Käthy, öffentlich zugängliche biografische Ego-Dokumente existieren, die zusammen mit anderen Quellen und Versatzstücken ein fragmentarisches Bild ergeben, ist es im Folgenden durch Zitate möglich sie selbst – nicht für sich selbst! – sprechen zu lassen und damit ihre Diktionen und Logiken zu verdeutlichen.

219 Vergl.: Taschner, Felix: Jüdinnen in Tracht?, in: Jöhler, Birgit/Staudinger, Barbara (Hg.): Von Dreideln, Mazzes und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum, Wien 2011, S. 66-67.

220 Die mediale Resonanz auf die Ausstellung und insbesondere auf das hier behandelte Objekt war relativ groß. Die breite Rezeption der Fotografie ist aufschlussreich, denn den JournalistInnen standen gleichwertige Informationen und Bildmaterial zu allen 20 ausgestellten Objekten zur Verfügung. Mehrere wählten aber die »Jüdinnen in Tracht?« als visuellen und (teilweise) inhaltlichen Aufmacher. Vergl.: Labudovic, Ida: Von Dreideln, Mazzes und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum, in: Die Gemeinde. Organ der israelitischen Kultusgemeinde vom August 2011, S. 16-17; o. A.: Von Dreideln, Mazzes und Beschneidungsmessern, in: Die Presse (Schaufenster) vom 26.08.2012, S. 44; o. A.: Judaica, in: Wiener Zeitung (Programm Punkte) vom 30.07.2012, S. 0. Meiner Meinung nach weist das Reagieren dieser Medien deutlich auf das durchaus plakative, museologische Potenzial in den Widersprüchen zwischen Betitelung und Sichtbarem hin. Auch auf dieser, der journalistischen Ebene – Korff meint damit zwar einen anderen Zusammenhang – steckt in der Fotografie eine »Konträrfaszination«. Vergl.: Korff 2007a, S. 141.

221 Vergl.: Krassnitzer, Michael: Eine lang vergessene Kultur erwacht, in: Die Furche vom 14.07.2011, S. 16.

222 Lutz Maurer ist ehemaliger ORF-Redakteur und beschäftigt sich Langem mit der Familie Mautner – er steht auch mit ihren Nachkommen in Kontakt – und dem Steirischen Salzkammergut. Im von Nora Schönfellinger herausgegebenen Mautner-Sammelband beschreibt er dessen Biografie und veröffentlichte auch einige weitere Bücher und Artikel über Konrad Mautner bzw. das Ausseerland im Allgemeinen. Vergl.: Maurer 1999a; Maurer, Lutz: Aussee bleibt mir das Schönste, Starnberg 1996.

Auch Gerhard Milchram, der Kurator der Ausstellung »Hast du meine Alpen gesehen? Eine jüdische Beziehungsgeschichte«, in der Konrad Mautner ein Kapitel gewidmet ist, verwies mich mit dem Hinweis, dass Lutz Maurer auch Teile des Mautner-Nachlasses verwaltet an ihn. In einem Telefonat mit Maurer im November 2011 bestätigte dieser mir das und unterstrich noch einmal die Identität der drei Frauen auf der Fotografie.

»Konrads Frau Anna, geb. Neumann (1879-1961)«

Anna Neumann war Konrads Mautners Cousine mütterlicherseits und stammte ebenfalls aus einer Textilproduzenten-Familie²²³. Sie heirateten 1909 und hatten vier Kinder: Heinrich Mathias, Lorenz, Konrad Michael Mautner und Anna Maria²²⁴. Nach dem Tod ihres Mannes gründete Anna Mautner »aus wirtschaftlicher Notwendigkeit«²²⁵, denn der Mautner-Konzern war 1930 im Zuge der Weltwirtschaftskrise vollständig zusammengebrochen²²⁶, in Grundlsee eine Handdruckerei für Trachtenstoffe. Ihre Tochter Anna Wolsey-Mautner (1920–2012) beschrieb das Aufwachsen der Kinder mit der Mutter wie folgt: »Weil Mutter geglaubt hat, sie müsste streng mit uns sein, weil wir keinen Vater mehr hatten, war es für uns schwer, ihr nahe zu kommen. Wir waren nicht warm und herzlich genug mit ihr und nachher, als es zu spät war, hat es uns allen furchtbar leid getan.«²²⁷

Bei der Gründung der Druckerei konnte Anna Mautner auf alte Netzwerke zurückgreifen: Das ÖMV ließ ihr Druckmodeln²²⁸, die Konrad Mautner dem Museum geschenkt hatte, zur Reproduktion und auch der Freund der Familie Viktor Geramb stellte ihr welche aus dem Grazer Volkskundemuseum zur Verfügung. Geramb war aber v. a. auch durch seine dortige Trachtenberatungsstelle²²⁹ hilfreich, die »Echtheits-Zertifikate« ausstellte, mit denen er sich bewusst »von der billigen ›Touristenkonfektion‹ und dem ›Gamshuaberlgschnas‹, wie er es nannte, abheben«²³⁰ wollte. Die bescheinigte Authentizität war nicht nur ideell und ideologisch wertvoll, sie war auch verkaufsfördernd²³¹, denn Tracht war und ist auch auf dieser Ebene ein soziales, symbolisches und kulturelles Distinktionsmittel²³².

Die äußeren Bedingungen der Flucht vor den Nationalsozialisten in die USA 1939 habe ich oben bereits geschildert; die individuellen Flucht- und Vertreibungserfahrungen der Familie 1939 beschreibt Anna Mautners Tochter Anna Wolsey-Mautner: »Während der Nazizeit hat Mutter wie viele andere furchtbare Sachen miterlebt. Michl war in Dachau, Lenz war in Wien eine Zeit lang eingesperrt. Hias ist, auf einem Donauschiff versteckt, nach Rumänien geflüchtet. Ich wurde natürlich aus der Graphischen [Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, FT] hinausgeworfen und bin dann durch die Quäker zu einem lieben alten Ehepaar nach England gekommen. Mutter war zuerst in Rumänien mit Hias, seiner lieben Flora und seinem Sohn, dann sind sie auf geheimen Umwegen von Portugal aus mit dem letzten Schiff, bevor Amerika in den Krieg eingetreten ist, drüben in den USA gelandet.«²³³ Auch Michael und Lorenz Mautner gelang die Flucht; sie landeten in England bzw. Kanada. Weiter schreibt Wolsey-Mautner: »Die Mutter haben wir erst fast zehn Jahre später wieder gesehen, als sie im Liverpoolschen Hafen landete. Zurück in Österreich war sie ununterbrochen tätig, teils mit dem Wiederaufbau der Druckerei, teils mit Befürwortungen und

223 Vergl.: Maurer 1999a, S. 43.

224 Über die Kinder Anna und Konrad Mautners und ihre Rechtsnachfolgen finden sich weitere Informationen im Restitutionsbericht des Wien Museums. Vergl.: Restitutionsbericht 2007, Wien 2008.

225 Vergl.: Tostmann 1999a, S. 131.

226 Vergl.: Müller 2008b.

227 Vergl.: Wolsey-Mautner 1999, S. 21.

228 Vergl.: Schindler 2010, S. 446.

229 Vergl.: Puchberger 2005; Tschöfen 1999.

230 Vergl.: Tostmann 1999a, S. 129.

231 Wie erfolgreich die Druckerei war, kann ich nicht abschätzen. Laut Tostmann gehörten jedenfalls Teile der Salzburger High Society, die sich ja auch heute noch mindestens zu den alljährlichen Festspielen in Tracht kleidet, zu den Stammkunden. Vergl.: Ebd., S. 131.

232 Vergl.: Köstlin 2002.

233 Vergl.: Wolsey-Mautner 1999, S. 23.

Unterstützungen für internationale barmherzige Unternehmen.«²³⁴ Anna Mautner ist sehr bald nach dem Zweiten Weltkrieg, nämlich 1946, wieder an den Grundlsee zurückgekehrt und belebte ihre Druckerei neu, wobei sie ihre Modeln erst wieder zurück kaufen musste²³⁵. 1954 übernahm eine Angestellte Anna Mautners, Gertrude Pfandl, den »bereits verschuldeten Betrieb« der Druckerei, musste ihn aber 1956 schließen²³⁶. 1960 gründete die ehemalige Mitarbeiterin Maria Pressl mit Anna Mautners Druckmodeln die »Mautner Handdrucke«, die bis 1984 bestanden. Deren Tochter Martina Reischauer nahm die Druckerei 1996 wieder auf und führt sie mit einem Ladenlokal in Bad Aussee bis heute weiter.²³⁷

Resümierend beschreibt die Tochter Anna Wolsey-Mautner in ihrer biografischen Aufzeichnung ihre Eltern folgendermaßen: ein »Vater, der trotz seines frühen Todes uns so viel Liebe für die Gegend und das Brauchtum hinterlassen hat und eine Mutter, die ihr Leben lang für seine Ideen weitergekämpft hat und selbst so viel Sinn für alles Schönes gehabt hat«²³⁸. Anna Mautner starb 1961 und wurde in Grundlsee bestattet. 2010 wurde auf Initiative der Kulturellen ARGE Grundlsee die Gebeine Konrad Mautners, der in Wien beerdigt worden war, dorthin umgebettet.

»Konrads Schwester Marie, verh. Kalbeck (1886-1972)«

Marie Mautner wuchs wie ihre Geschwister in Wien auf und bekam wie sie Mal- und Zeichenunterricht. Laut ihrer älteren Schwester Käthy hatte sie eine »große künstlerische Begabung und hinterließ eine Fülle von Portraits, Landschafts- und folkloristischen Bildern«²³⁹, von denen heute einige im Saal des Veit-Wirts in Gössl hängen. Zu ihrem Bruder Konrad bestand offenbar eine besondere Verbindung, denn beide »verliebten sich als ganz junge Leute ins Gößl, und ihre Liebe nahm große Maße an«²⁴⁰. Sie sammelte gemeinsam mit ihm und unterstützte ihn bei der Entstehung des Rasplwerks, in dessen Vorwort²⁴¹ sie als Mitarbeiterin gelistet ist. Ihre Tochter Marianne Gee-Davenport erzählte in einem Interview, dass Konrad Mautner »mit meiner Mutter viel an Malerei von der Gegend [teilte]. Die beiden organisierten in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auch einen wunderschönen Ausflug von Gößler Tänzern nach Wien in alter Tracht – ein Riesenerfolg«²⁴².

1919 heiratete Marie Mautner den Schauspieler und Regisseur Paul Kalbeck (1884–1949)²⁴³; mit ihm hatte sie zwei Kinder, Florian und Marianne. Sie flüchtete 1939 nach England,

234 Vergl.: Wolsey-Mautner 1999, S. 23.

235 Vergl.: Reischauer, Martina: Lebendiges Erbe: der Mautner Handdruck, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Konrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 134-147, hier S. 139.

236 Vergl.: Ebd., S. 141.

237 Das Logo des Unternehmens ist ein siebdruckartiges Halbfigurenporträt Konrad Mautners in Tracht und mit Pfeife in der Hand, das kreisförmig mit »Mautner Drucke« und horizontal mit »Seit 1930« umschrieben ist. Als Vorlage diente offensichtlich das Porträt von Viktor Hammer, das im Saal des Veit-Wirtes hängt. Vergl.: Mautner Drucke: Startseite (<http://www.mautnerdrucke.at>), Zugriff: 09.07.2012.

238 Vergl.: Wolsey-Mautner 1999 Hier S. 25.

239 Vergl.: Haid 1998, S. 35. Die »Jugenderinnerungen der Schwester Konrad Mautners« basieren auf einem Typoskript von 1975 mit dem Titel »G'schichten aus dem Elternhaus. Memoiren von Käthy Breuer«, das Gerline Haid von Rechtschreibfehlern bereinigt, ediert und kommentiert hat. Das Originaltyposkript ist auf der umfangreichen Website des Archivs für die Geschichte der Soziologie in Österreich abrufbar. Vergl.: Breuer, Käthy: G'schichten aus dem Elternhaus. Memoiren von Käthy Breuer (1883–1979) (http://agso.uni-graz.at/marienthal/archiv/por_kalbeck_judith/breuer_memoiren/0.htm), Zugriff: 26.09.2012.

240 Vergl.: Palme 1999, S. 50. Palme zitiert hier aus einem Interview mit der Tochter Maries, Marianne Gee-Davenport.

241 Vergl.: Mautner 1977b, S. I.

242 Vergl.: Palme 1999, S. 51.

243 Vergl.: Müller, Reinhard: Marie Mautner-Kalbeck (http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/mautner_kalbeck_marie.htm), Zugriff: 09.07.2012.

während ihr Mann in die Schweiz emigrierte, wo ihr gemeinsamer Sohn bereits seit 1938 lebte. Marie kehrte 1949 nach Wien zurück, wo sie 1972 verstarb.

Als 1966 im ehemaligen Elternhaus der Mautners, der Pötzleinsdorfer Villa, ein Uhrenmuseum²⁴⁴ eröffnet wurde, schrieb Helmut P. Fielhauer dazu einen kurzen Bericht²⁴⁵, worauf sich Marie und ihre Schwester Käthy – beide zu diesem Zeitpunkt über 80jährig – bei ihm mit »Erinnerungen aus der Mautner-Villa«²⁴⁶ meldeten. Fielhauer druckte ihre Briefe 1968 mit einer kurzen, seinerseitigen Einleitung in voller Länge in der Zeitschrift »Unser Währing« ab. Dieser Brief Maries, in dem sie sich als Maria Kalbeck-Mautner vorstellt, ist das einzige autobiografische Dokument, das mir bekannt bzw. öffentlich zugänglich ist. Darin beschreibt sie ausführlich, anekdotisch und sprachgewandt das behütete Aufwachsen der Geschwister in der Pötzleinsdorfer Villa. Sie geht auch detailliert auf den hohen künstlerischen Wert der Inneneinrichtung ein – das dürfte an Fielhauers kunstgeschichtlich formuliertem Aufsatz liegen – und zählt penibel die zahlreichen prominenten Gäste auf. Kaum Worte verliert sie über die Geschichte der Familie nach 1930, nur dass der »schönen Zeit [...] Mutters Tod am 9. April 1938 [...] ein Ende machte, Österreich nicht mehr Österreich war und wir in die Fremde mussten.«²⁴⁷ Sie resümiert auch kurz Konrads volkskundliches Schaffen durch das Rasplwerk, seinen Tod an Magenkrebs und die Hochzeiten Käthys und Stephans, über den sie abschließend noch knapp schreibt: »Stefan wurde 1944 zum letzten Mal gesehen, als er und seine Frau in Ungarn von den Nazis in einen Gastransport einwaggoniert wurden.«²⁴⁸

Über Maries weiteres Leben, geschweige denn über ihre Persönlichkeit, kann ich aufgrund der Quellenlage wenig sagen, aber offensichtlich war es nach einer behüteten Kindheit und Jugend in Wiens kultureller und ökonomischer Elite von tiefen Krisen durchzogen: erst Konrad Mautners Tod, dann der Zusammenbruch des elterlichen Konzerns, schließlich die Vertreibung aus Österreich und die Ermordung Stephan Mautners durch die Nationalsozialisten. Vielleicht schließt sie auch deshalb ihren Erinnerungsbrief von 1968 im Perfekt und nicht im Präsens: »Es waren Friedenszeiten!«²⁴⁹

244 Die Villa, auch Geymüllerschloßel genannt, wurde im Übrigen nicht »arisiert«, sie ging im Zuge des Konkurses des Mautner'schen Konzerns an die Gläubigerbank. Vergl.: Restitutionsbericht 2007, Wien 2008. Das Uhrenmuseum ist heute eine Dependence des Museums für angewandte Kunst. Vergl.: MAK: MAK-Expositur GEYMÜLLERSCHLÖSSEL (<http://www.mak.at/aussenstellen/geymueller.html>), Zugriff: 26.09.2012.

245 Vergl.: Fielhauer, Helmut: Das Geymüller-Schloßel in Pötzleinsdorf, in: Unser Währing, 1966, S. 34-37.

246 Vergl.: Kalbeck-Mautner/Breuer-Mautner 1968.

247 Vergl.: Ebd., S. 17.

248 Vergl.: Ebd..

249 Vergl.: Ebd., S. 18.

»... und sitzend mit der Pelzhaube Konrads zweite Schwester Katharina (Käthy), verh. Breuer (1883-1979)«

Käthy Breuer-Mautner war es, die, nachdem sie Fielhauers Artikel »durch Zufall [...] zu sehen bekommen«²⁵⁰ hatte, die Initiative ergriff und ihn aus »Gössl am Grundlsee«²⁵¹ anschrrieb. Darin bot sie ihm, neben einem Verweis auf die vielen prominenten Gäste des Hauses, an, dass sie ihm, wenn es ihn »interessiert, viele Einzelheiten aufschreiben«²⁵² könnte. Fielhauer war offenbar interessiert, denn 1968 schrieb sie ihm aus »Reading, Berkshire«²⁵³ einen weiteren Brief, in dem sie ankündigte, dass es ihre Schwester, »da sie mit der Feder viel gewandter ist als ich, [...] es übernommen [hat], einige Erinnerungen aus der Mautner-Villa für Sie niederzuschreiben.«²⁵⁴ Sie lässt noch einige Anmerkungen zum anstehenden Brief Maries folgen: Neben weiteren Anekdoten, v. a. dass der Vater ihr und Konrad zu ihren Hochzeiten Häuser in der unmittelbaren Umgebung der Pötzleinsdorfer Villa kaufte. Der oben bereits thematisierte Brief von Marie Kalbeck-Mautner erreichte Fielhauer einen Monat später aus »Pötzleinsdorf«²⁵⁵.

Dort war Käthy Mautner 1886 geboren worden; 1906 heiratete sie den Anwalt Hans Breuer, der mit seinen Geschwistern bereits in der Kinder- und Jugendzeit oft bei den Mautners zu Gast gewesen war²⁵⁶. Ihr Mann verstarb bereits 1927²⁵⁷; sie hatten gemeinsam drei Söhne²⁵⁸. Käthy Breuer-Mautner floh 1939 vor den Nationalsozialisten nach England und blieb dort auch nach 1945. Die Sommer verbrachte sie allerdings nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder regelmäßig am Grundlsee.²⁵⁹ Gerlinde Haid bezeichnet Käthy als »überzeugte Monarchistin«²⁶⁰, auf jeden Fall beinhalten ihre mit »Memoiren« unterschriebenen, ca. 20-seitigen »G'schichten aus dem Elternhaus«²⁶¹, die sie laut Haid um 1975, also mit 92 Jahren, mithilfe ihres Sohnes aufgezeichnet hat, primär Erinnerungen an – wie sie selbst schreibt – die »österreichische Kultur der Jahrhundertwende«²⁶². Einleitend schreibt Käthy weiter: »In über 40 Friedensjahren hatten Kunst und Wissenschaft sich in Österreich wunderbar entwickelt. Nationalitäten- und Rassenprobleme wurden nur von fanatischen Politikern ernst genommen und jeder konnte ›nach seiner Façon glücklich werden‹«²⁶³. Diese knappen Worte sind Einleitung und gleichzeitig der einzige Ausblick, den die Aufzeichnungen beinhalten,

250 Vergl.: Kalbeck-Mautner/Breuer-Mautner 1968, S. 14.

251 Vergl.: Ebd..

252 Vergl.: Ebd..

253 Vergl.: Ebd..

254 Vergl.: Ebd..

255 Vergl.: Ebd., S. 15-18.

256 Vergl.: Müller, Reinhard: Robert Breuer (http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/breuer_robert.htm), Zugriff: 09.07.2012.

257 Vergl.: Haid 1998, S. 25.

258 Vergl.: Restitutionsbericht 2007, Wien 2008, S. 126.

259 Das erwähnt Gerlinde Haid im Vorwort. Vergl.: Haid 1998, S. 25.

260 Ebenfalls in Haid's Vorwort. Vergl.: Ebd., S. 25.

261 Es ist nicht klar, ob Käthys Aufzeichnungen von ihr selbst zur Veröffentlichung bestimmt waren, das Einverständnis dazu kam laut Haid von der »Familie Breuer«. Vergl.: Ebd., S. 25. Die Diktion des Textes legt aber nahe, dass sie durchaus an eine Leserschaft adressiert sind und auch mit dem initiativen Brief an Fielhauer bewies sie ein Sendungsbewusstsein. Jedenfalls sind die »G'schichten aus dem Elternhaus« Käthy Breuers, neben Geramb's Hommage – vergl.: Geramb 1952 – die nicht immer transparent gemachte Primärquelle der meisten Veröffentlichungen über Konrad Mautner, v. a. wenn es um dessen Kindheit geht bzw. wenn dessen lebenswürdiger, großherziger Charakter mit einer Prise Tragik erzählt werden soll. Versatzstücke finden sich im gesamten Mautner-Sammelband von Nora Schönfellingner. Vergl.: Schönfellingner 1999b.

262 Vergl.: Haid 1998, S. 26.

263 Vergl.: Ebd., S. 26.

was ihr Titel verspricht; es sind in erster Linie anekdotenreiche Reminiszenzen an ihre Kindheit und Jugend. Wie ihre Schwester im Brief an Fielhauer fixiert Käthy ihre Erinnerungen an zahlreichen Personen, v. a. den prominenten Bekannten und Freunden der Familie, und baut die Erzählung um diese herum auf. Sie benennt die Personen allerdings meist nur, ohne sie weiter zu erläutern. Damit setzt sie bei der/dem LeserIn voraus, diese, oft Prominenten, selbstverständlich identifizieren zu können.²⁶⁴ Käthy verortet sich und ihre Familie aber nicht nur durch den Umgang mit der kulturellen Elite der Zeit ebendort, sie unterstreicht auch deutlich die eigenen künstlerisch-kulturellen Kompetenzen der Familie: wie der Vater »in wenigen Jahren [...] sein großes internationales Unternehmen aufbaute, ist uns immer ein Rätsel geblieben«²⁶⁵, aber er »war auch künstlerisch sehr interessiert«²⁶⁶. Die Mutter hatte »eine Vorliebe für Geselligkeit im schönsten Sinn im Verkehr mit geistig hochstehenden Menschen aller Art«²⁶⁷. Die Schwester Marie »hatte große künstlerische Begabung und hinterließ eine Fülle von Portraits, Landschafts- und folkloristischen Bildern«²⁶⁸; Käthy selbst »hatte von 17 Jahren an Singstunden« und sang in einem »Chor den zweiten Alt«²⁶⁹.

Und »die zeichnerische Begabung Stephans und Conrads machte sich schon früh bemerkbar«²⁷⁰. V. a. Konrad beschreibt Käthy in ihren Erinnerungen ausführlich und liebevoll – das mag an dessen frühen Tod liegen –, während der ältere Bruder Stephan als Person nur sehr undeutlich bleibt. Konrad starb 1924, also noch nahe an den zitierten »Friedensjahren« um die sich die gesamten »Memoiren« drehen; mit Stephan hingegen sind direkt die traumatischen Erfahrungen des Zusammenbruchs des elterlichen Unternehmens, die Flucht vor den Nationalsozialisten und letztlich dessen Ermordung in Auschwitz verbunden. Auch ihre eigene Emigration oder der frühe Tod ihres Mannes finden in ihren schriftlichen Erinnerungen keine Erwähnung. Aber Krisen können sich eben auch dadurch ausdrücken, dass sie nicht da sind bzw. nicht thematisiert werden.

Hier liegt meiner Meinung nach überdies eine Funktion der auffallend ausführlichen, narrativen Einbettung der Familie²⁷¹ in die kulturelle Elite Wiens²⁷², der zahlreichen Verweise auf eigenes und geschwisterliches künstlerisch-hochkulturelles Schaffen und Konrad Mautners volkskundliches Wirken²⁷³. Insbesondere über die von ihm sehr künstlerisch gestaltete Volksliedersammlung »Rasplwerk« – damit erfüllt das Buch gleich zwei Kriterien – schreibt Käthy nämlich, dass dieses Buch »eigentlich das einzige [ist], was erhaltengeblieben ist und bleibende Berühmtheit erlangt hat.«²⁷⁴ Wenn (fast) nichts mehr übrig ist, ist das kulturelle Kapital, das einzige was bleibt.

264 »Selbstverständlich« kennt die/der Leserin Richard Strauß oder Gustav Mahler. Sie/Er erkennt sie aber nur, wenn sie/er über das entsprechende kulturelle Wissen verfügt. Diese »Selbstverständlichkeiten« und ihre Voraussetzung durch Käthy Breuer sind auch Ausdruck eines spezifischen bürgerlichen Habitus.

265 Vergl.: Haid 1998, S. 26.

266 Vergl.: Kalbeck-Mautner/Breuer-Mautner 1968, S. 17.

267 Vergl.: Haid 1998, S. 27.

268 Vergl.: Ebd., S. 35.

269 Vergl.: Ebd., S. 29.

270 Vergl.: Ebd., S. 35.

271 Es ist in dieser Hinsicht auch aufschlussreich, dass sich beide Schwestern bei Fielhauer mit Doppelnamen vorstellen. Das bedeutet, dass sie dem Namen Mautner einen hohen Wert zu erkennen und sich über diesen identifizieren.

272 Nicht in die Einbettung in die ökonomische Elite durch den väterlichen Textilkonzern, denn damit ist die Erinnerung an den dessen Zusammenbruch, aber vielleicht auch die nazistische Konnotation »Geld = Jude« verbunden.

273 V. a. die Anerkennung dieses Wirkens durch die volkskundliche Community, aber auch durch die Ausseer Bevölkerung. Vergl.: Geramb 1952, S. 65-68.

274 Vergl.: Haid 1998, S. 31.

»Jüdinnen in Tracht?« – Wie ich versuche etwas in Ordnung(en) zu bringen

» ... ich bin der Meinung, dass der Begriff der jüdischen Kultur von Hitler und seinen Vor- und Nachläufern erfunden wurde«²⁷⁵

(Ernst H. Gombrich)

Gottfried Korff hat, dabei ein sprachliches Bild von Hans Blumenberg aufgreifend, der aktuellen Sachkulturforschung diagnostiziert, dass sie »Sätze über Sätze, aber nicht mehr Sätze über Sachen«²⁷⁶ produziert. Ohne mich dezidiert in der volkskundlichen Sachkulturforschung verorten zu wollen, ich habe versucht beides zu tun: Ich habe beleuchtet, welche »Sätze« über die Personen hinter und in der Fotografie, aber auch welche von ihnen selbst erzeugt wurden. Ich habe selbst Sätze über die Fotografie geschaffen, als ich sie beschrieben, kommentiert und als epistemisches Ding nach Spuren untersucht habe. Ich habe mich außerdem mit den Sätzen, die über die Fotografie im Inventar und in der Datenbank entstanden sind und deren Logiken und Funktionen auseinandergesetzt. Über ihren ursprünglichen Gebrauchszusammenhang und die physischen Spuren auf ihr konnte ich nur spekulieren; über die aktuelle Aneignung der Fotografie als Museumsding und Ausstellungsobjekt kann und will ich abschließend allerdings noch ein paar reflektierende Sätze formulieren.

Wie bereits beschrieben habe ich die Fotografie auch für die Ausstellung »Objekte im Fokus: Von Mazzes, Dreideln und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum« mit dem Titel »Jüdinnen in Tracht?«²⁷⁷ bearbeitet. In der Dramaturgie der Ausstellung war es meine Aufgabe, anhand der Fotografie das sogenannte »assimilierte jüdische Großbürgertum der Jahrhundertwende in Wien«²⁷⁸ zu erzählen. Ich hatte und habe damit große Probleme²⁷⁹, die ich versuchte durch ein Fragezeichen hinter der Inventarisierung Arthur Haberlands, die ich als Überschrift wählte, zumindest zu entschärfen. Neben der rassistischen Klassifizierung Haberlands, die ich schon problematisiert habe, empfinde ich es als äußerst heikel, wenn »jüdisch« zum Label wird, um ein komplexes Geflecht aus Identitäten, Ideologien, Politiken usw. zu erklären: Trotzdem wir während der Entstehung der Ausstellung diese Problematik und die dahinter stehenden Prozesse der Typisierung permanent im Hinterkopf hatten und hinterfragten²⁸⁰, wurden die Objekte doch schließlich unter dem Titel »Von Mazzes, Dreideln und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum« gezeigt. Zwar empfand ich die Fotografie dort als eine Art Antiobjekt, das durch seine Untypik, sein Nicht-Dazupassen, Stereotype hinterfragen und brechen sollte, dennoch war sie für den BesucherInnen unter dem übergeordneten Untertitel »Jüdische Dinge« präsentiert. Die Fotografie ist aber kein Kultgegenstand des jüdischen Ritus – und auch der verträgt ein solches Etikett nur schwer, denn

275 Vergl.: Gombrich, Ernst H.: Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung, Wien 2011, S. 33.

276 Vergl.: Korff 2005, S. 33.

277 Vergl.: Taschner 2011.

278 Ein ohnehin sehr heikles Thema, denn in vielen Texten dazu verbergen sich eindimensionale Vorstellungen von einem historischen, sozialen Milieu. Der Begriff »Assimilierung«, den ich selbst bewusst nicht verwendet habe, obwohl er vielleicht zu erwarten gewesen wäre, ist höchst problematisch: Neben den oft dahinter stehenden, homogenisierenden Konzepten, ist er v. a. ein zeitgenössischer, sowohl von Antisemiten als auch von Zionisten verwendeter Terminus. Ein Negativbeispiel ist die breit rezipierte Studie von Steven Beller. Vergl.: Beller 2002.

279 Die folgenden Problematisierungen sind nicht als Kritik an den Kuratorinnen zu verstehen, denn dass die Thematik ihren Platz in der Ausstellung hatte, war unumgänglich. Ich will vielmehr mein eigene Auseinandersetzung und meinen Umgang mit dem Objekt reflektieren.

280 Z. B. durch die im Vorwort zitierte Frage: »Ist dieses Ding jüdisch?«. Vergl.: Johler/Staudinger 2011, S. 28.

»Dinge haben kein Glaubensbekenntnis«²⁸¹. Was ich damit ausdrücken will, ist dass ein Ding eben auch »jüdisch« gemacht werden kann, wenn und weil es in einer solchen Ausstellung gezeigt wird, und es wird dieses Label, wenn es einmal – oder wie in diesem Fall mehrfach – eingeschrieben ist, schwer wieder los. Oder anders, in den Worten Konrad Köstlins gesagt: »Die Identifikation des Jüdischen als »jüdisch« hat auch heute die Tendenz, zu einem Akt des Fremdmachens unter dem Vorzeichen und der Vorgabe der Integration zu werden: eine gutgemeinte, aber dennoch scharfe Isolierung«²⁸².

Das andere Problem ist, dass Arthur Haberlandt eine klare Intention hatte, als er Anna, Marie und Käthy Mautner entpersonalisierte²⁸³ und als »Jüdinnen in Tracht« ins Inventarbuch des ÖMV eintrug. Es ging ihm um Diskriminierung und Entmenschlichung – und das ist ihm leider geglückt. Obwohl ich mit einem Fragezeichen seine Klassifizierung infrage stellen wollte, habe ich sie dennoch – wenngleich mit völlig anderen Vorzeichen und Absichten – fortgeführt und weiter eingeschrieben²⁸⁴. Auch in den Datenbanken des Museums, durch diese Diplomarbeit und im Alltagssprachgebrauch lebt Haberlandts Erniedrigung weiter, wenn ich z. B. über das Thema meiner Diplomarbeit salopp und unreflektiert als die »Jüdinnen in Tracht« gesprochen habe. Hier zeigt sich ein wirklich perfides und unumgängliches Dilemma: Wenn wir heute versuchen über »Jüdisches« zu sprechen, ganz zu schweigen von »Juden« und »Nichtjuden«, und währenddessen ohnehin immer die Schoa mitdenken, »können wir nur eine im Grunde rassistische Terminologie verwenden«²⁸⁵. Das Anliegen dieser Arbeit war etwas im doppelten Wortsinn Ordnung zu bringen, deshalb habe ich bewusst nicht das »Jüdische« in den Mautners oder der Fotografie gesucht bzw. gefunden. Denn ein solches Suchen wäre »immer [...] ein Akt der Aus- und Abgrenzung – und bleibt dies auch dann, wenn man in bester und wiedergutmachender, ja philosemitischer Absicht handelt«²⁸⁶.

281 Vergl.: Johler/Staudinger 2011, S. 15; Purin 1993

282 Vergl.: Köstlin 2001, S. 463.

283 Die Entpersonalisierung und Entindividualisierung von Menschen war die zentrale semantische Funktion der Singulare und Plurale »der Jude« bzw. »die Juden«. Denn gegen die Vernichtung eines entmenslichten, aber klar negativ klassifizierten Individuums richtet sich weniger Widerstand, als gegen die eines Mensch dessen Individualität und Namen bekannt ist.

284 Buchstäblich: Taschner 2011.

285 Vergl.: Gombrich 2011, S. 45.

286 Vergl.: Köstlin 2001, S. 460.

Abbildungen

Abbildung 1: Archiv des Autors

Alle weiteren Abbildungen: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien / Foto: Christian Spindler & Felix Taschner

Literatur:

Arnbom, Marie-Theres: »Juden ist das öffentliche Tragen von alpenländischen Trachten verboten«. Sommerfrische im Salzkammergut, in: Sandgruber, Roman (Hg.): Salzkammergut (Oberösterreichische Landesausstellung 2008), Linz 2008, S. 109-112.

Asendorf, Christoph: Verlust der Dinge? Stationen einer endlosen Diskussion, in: Ferus, Katharina/Rübel, Dietmar (Hg.): »Die Tücke des Objekts«. Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009, S. 11-23.

Beller, Steven: Soziale Schicht, Kultur und die Wiener Juden um die Jahrhundertwende, in: Botz, Gerhard/Oxaal, Ivar/Pollak, Michael/Scholz, Nina (Hg.): Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert, Wien 2002, S. 67-85.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1996.

Breckner, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld 2010.

Brednich, Rolf Wilhelm: Bildforschung, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin 2001, S. 201-220.

Clifford, James: Spurenlesen. Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten, München 1997.

Fenske, Michaela: Mikro, Makro, Agency. Historische Ethnografie als kulturanthropologische Praxis, in: Zeitschrift für Österreichische Volkskunde 102, 2006, S. 151-177.

Fielhauer, Helmut: Das Geymüller-Schlössl in Pötzleinsdorf, in: Unser Währling 1, 4, 1966, S. 34-37.

Gerndt, Helge: Überlegungen zu einer Theorie visueller Kultur, in: Alzheimer, Heidrun/Rausch, Fred G./Reder, Klaus/Selheim, Claudia (Hg.): Bilder - Sachen - Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften (Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag), Regensburg 2010, S. 429-438.

Ginzburg, Carlo: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988.

Gombrich, Ernst H.: Jüdische Identität und jüdisches Schicksal. Eine Diskussionsbemerkung, Wien 2011.

Gößwald, Udo: Die Erbschaft der Dinge. Eine Studie zur subjektiven Bedeutung von Dingen der materiellen Kultur., Graz 2011.

Greger, Michael J./Verhovsek, Johann: Viktor Geramb (1884 - 1958). Leben und Werk, Wien 2007.

Gugger, Beat: Ein kuratorischer Erlebnisbericht – und ein paar Erfahrungen, in: Fliedl, Gottfried/Rath, Gabriele/Wörz, Oskar (Hg.): Der Berg im Zimmer. Zur Genese, Gestaltung und Kritik einer innovativen kulturhistorischen Ausstellung, Bielefeld 2010, S. 107-111.

Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung, Berlin 2005.

Haibl, Michaela/Jonas, Martin: »Nachmessen lässt sich nicht die Bewegung, sondern nur deren Positionen im Raum. Von überlieferten Ordnungen, Netzwerken und Bildorganisationen, in: Johler, Reinhard/Matter, Max/Zinn-Thomas, Sabine (Hg.): Mobilitäten. Europa in Bewegung als Herausforderung kulturanalytischer Forschung, Münster 2011, S. 510-519.

Haid, Gerlinde: « ... mit Grazie und nicht ohne Humor», in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 67-90.

Hanak-Lettner, Werner: Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand, Bielefeld 2011.

Hellmuth, Thomas: Die »Erfindung« des Salzkammergutes. Imaginationen alpiner Räume und ihre gesellschaftlichen Funktionen, in: Mathieu, Jon/Boscani Leoni, Simona (Hg.): Die Alpen! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance, Bern 2005, S. 349-363.

Holländer, Hans: Der Sammeltrieb und die Logik der Inventare, in: Adamowsky, Natascha/Felfe, Robert/Formisano, Marco/Toepfer, Georg/Wagner, Kirsten (Hg.): Affektive Dinge. Objektberührungen in Wissenschaft und Kunst, Göttingen 2011, S. 127-154.

Ionescu, Ana: Materielle Kultur. Perspektiven auf Menschen und Dinge, in: ÖGL (Schwerpunktheft Europäische Ethnologie) 56, 2, 2012, S. 177-185.

Jacobeit, Wolfgang (Hg.): Völkische Wissenschaft: Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Helmut Paul Fielhauer gewidmet, Wien u. a. 1994.

Johler, Birgit: Das Österreichische Museum für Volkskunde in Zeiten politischer Umbrüche. Erste Einblicke in eine neue Wiener Museumsgeschichte, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXII/111, 2008, S. 229-263.

Johler, Birgit/Staudinger, Barbara: Gesammelt, verräumt, vergessen. Jüdische Dinge im Österreichischen Museum für Volkskunde, in: Johler, Birgit/Staudinger, Barbara (Hg.): Von Dreideln, Mazzen und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum, Wien 2011, S. 15-33.

Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext, in: Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft, Münster 2005, S. 299-309.

Klaasen Nägeli, Saskia: Private Fotos: Exponate im Museum der Lebensgeschichten, in: Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): Fotos – »schön und nützlich zugleich«. Das Objekt Fotografie, Berlin 2006, S. 237-250.

König, Gudrun: Dinge zeigen, in: König, Gudrun (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen materieller Kultur, Tübingen 2005, S. 9-28.

Korff, Gottfried: Ein paar Worte zur Dingbedeutsamkeit, in: Kieler Blätter zur Volkskunde 32, 2000, S. 21-33.

Korff, Gottfried: »Über Denkmäler, Weiber, und Laternen«. Zur Ordnungsliebe einer Wissenschaft, in: Götsch, Silke/Köhle-Hetzinger, Christel (Hg.): Komplexe Welt. Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, Münster u. a. 2003, S. 1-14.

Korff, Gottfried: Sieben Fragen zu den Alltagsdingen, in: König, Gudrun (Hg.): Alltagsdinge. Erkundungen materieller Kultur, Tübingen 2005, S. 29-47.

Korff, Gottfried: Fremde (der, die, das) und das Museum, in: Eberspächer, Martina/König, Gudrun/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - Exponieren, Köln u. a. 2007, S. 147-154.

Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Eberspächer, Martina/König, Gudrun/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museumsdinge. Deponieren - Exponieren, Köln u. a. 2007, S. 141-145.

Köstlin, Konrad: Der Alltag und das ethnografische Präsens, in: Ethnologia Europaea 21, 1991, S. 71-85.

Köstlin, Konrad: Versuchte Erdung. Oder: der »jüdische Beitrag« zur Wiener Kultur, in: Freddy, Raphael (Hg.): «... das Flüstern eines leisen Wehens ...»: Beiträge zu Kultur und Lebenswelt europäischer Juden (Festschrift für Utz Jeggle), Konstanz 2001, S. 451-466.

Köstlin, Konrad: Tracht und die Inszenierung von Authentizität. Bewegliche Ästhetik im Alltag der Moderne, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92, 2002, S. 207-220.

Küchler, Susanne: Was Dinge tun: Eine anthropologische Kritik medialer Dingtheorie, in: Ferus, Katharina/Rübel, Dietmar (Hg.): »Die Tücke des Objekts«. Vom Umgang mit Dingen, Berlin 2009, S. 231-246.

Löffler, Klara/Schindler, Margot: Aus dem Fundus. Skizzen zur Objektanalyse im Museum, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXII/111, 2008, S. 377-404.

Maase, Kaspar: Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnographie, in: Eisch, Katharina/Hamm, Marion (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse, Tübingen 2001, S. 255-271.

Martischnig, Michael: Zum 100. Geburtstag von Konrad Mautner (1880-1924), in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 29, 1980, S. 142-149.

Maurer, Lutz: An der schönen blauen Donau, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 27-48.

Milchram, Gerhard: Konrad Mautner und Eugenie Goldstern: Identitätsstiftung in den Alpen oder universale Ethnologie?, in: Loewy, Hanno/Milchram, Gerhard (Hg.): »Hast du meine Alpen gesehen?« Eine jüdische Beziehungsgeschichte (Eine Ausstellung des Jüdischen Museums Hohenems und des Jüdischen Museums Wien in Kooperation mit dem Österreichischen Alpenverein), Wien 2009, S. 156-175.

Müller, Reinhard: Marienthal. Das Dorf - Die Arbeitslosen - Die Studie, Innsbruck u. a. 2008.

Müller, Reinhard: Marie Mautner-Kalbeck, http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/mautner_kalbeck_marie.htm (Zugriff: 09.07.2012).

Müller, Reinhard: Ferdinand Schmutzer, http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/schmutzer_ferdinand.htm (Zugriff: 09.07.2012).

Müller, Reinhard: Robert Breuer, http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/breuer_robert.htm (Zugriff: 09.07.2012).

Müller, Reinhard: Jenny Mautner, http://agso.uni-graz.at/marienthal/biografien/mautner_jenny.htm (Zugriff: 13.06.2012).

Nikitsch, Herbert: Auf der Bühne der Wissenschaft. Aus der Geschichte des Vereins für Volkskunde (1894-1945) (Univ.Diss.). Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. Wien 2005.

Nikitsch, Herbert: Heimat in der Stadt, in: Kos, Wolfgang (Hg.): Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930, Wien 2010, S. 137-143.

Palme, Johanna: Da liabe Bruda Hrod und seine Goessler Komroden, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 49-68.

Parmentier, Michael: Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum, in: Natter, Tobias G./Fehr, Michael/Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer, Bielefeld 2012, S. 147-164.

Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1998.

Puchberger, Magdalena: Volkskunde als Lebensstil. Ein Milieu in der Steiermark in den 1920er 1930er Jahren (Univ.Dipl.). Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. Wien 2005.

Purin, Bernhard: Dinge ohne Erinnerung. Anmerkungen zum schwierigen Umgang mit jüdischen Kult- und Ritualobjekten zwischen Markt und Museum, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde XLVII/96, 1993, S. 147-166.

Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2002.

Rosenthal, Gabriele: Interpretative Sozialforschung. Eine Einführung, Weinheim u. a. 2008.

Schambach, Karin: Photographie - ein bürgerliches Medium, in: Hein, Dieter/Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 66-87.

Scharfe, Martin: Menschenwerk. Erkundungen über Kultur, Wien u. a. 2002.

Scharfe, Martin: Kulturelle Materialität, in: Scharfe, Martin (Hg.): Signaturen der Kultur. Studien zum Alltag & seiner Erforschung, Marburg 2011, S. 217-232.

Scharfe, Martin: Signatur der Dinge. Anmerkungen zu Körperwelt und objektiver Kultur, in: Scharfe, Martin (Hg.): Signaturen der Kultur. Studien zum Alltag & seiner Erforschung, Marburg 2011, S. 201-215.

Schindler, Margot: »Alter Jude, Ton, glasiert«. Spuren des Jüdischen im Österreichischen Museum für Volkskunde, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXIV/113, 2010, S. 435-456.

Schmidt, Leopold: Geschichte der Österreichischen Volkskunde, Wien 1951.

Schmidt-Lauber, Brigitta: Orte von Dauer. Der Feldforschungsbegriff der Europäischen Ethnologie in der Kritik, in: Binder, Beate/Hengartner, Thomas/Windmüller, Sonja (Hg.): Kultur - Forschung. Zum Profil einer volkskundlichen Kulturwissenschaft. (dgv-Hochschultagung 26. -28. September 2008 in Hamburg), Berlin 2009, S. 237-259.

Schneider, Franka: Die temporäre Verdorfung Berlins. Der Alpenball als Vergnügungspraxis um 1900, in: Becker, Tobias/Littmann, Anna/Niedbalski, Johanna (Hg.): Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 197-228.

Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee Schriften, Grundlsee 1999.

Schönfellinger, Nora: Die Häuser Konrad Mautners. Ein eigenes Dach über dem Kopf – die Mautner-Häuser am Grundlsee, in: Tradition Heft Nr. 53, 1999, S. 19.

Schorske, Carl E.: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, Frankfurt a. M. 1982.

Schulz, Andreas: Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert, in: Hein, Dieter/Schulz, Andreas (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 34-52.

Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch, in: Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein (Hg.): Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt a. M. 1995, S. 101-108.

Simmel, Georg: Exkurs über den Fremden, in: Merz-Benz, Peter-Ulrich/Wagner, Gerhard (Hg.): Der Fremde als sozialer Typus. Klassische soziologische Texte zu einem aktuellen Phänomen, Konstanz 2002, S. 47-53.

Starke, Sandra: Fenster und Spiegel. Private Fotografie zwischen Norm und Individualität, in: Historische Anthropologie 19, 2011, S. 447-474.

Taschner, Felix: Jüdinnen in Tracht?, in: Jöhler, Birgit/Staudinger, Barbara (Hg.): Von Dreideln, Mazzen und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum, Wien 2011, S. 66-67.

te Heesen, Anke: Objekte der Wissenschaft. Eine wissenschaftshistorische Perspektive auf das Museum, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 213-230.

Tostmann, Gexi: Die Liebe zum Ausseer Gwand, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 112-134.

Tostmann, Gexi: Steirisches Trachtenbuch. Konrad Mautner und Ritter Viktor von Geramb: Die gemeinsame Arbeit am wichtigsten Trachtenbuch Europas, in: Tradition Heft Nr. 53, 1999, S. 41-43.

Tschofen, Bernhard: Sich kleiden - Tracht, Brauch und Bedürfnis, in: Historicum, Brauch, 1999, S. 22-29.

Warnke, Martin: Bildwirklichkeiten Göttingen 2004.

Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline: »Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2008.

Wietschorke, Jens: Historische Ethnografie. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts, in: Zeitschrift für Österreichische Volkskunde 106, 2010, S. 197-224.

Quellen:

Brednich, Rolf Wilhelm: Besprechung Steyerisches Raspelwerk, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 24, 1979, S. 171-173.

Breuer, Käthy: G'schichten aus dem Elternhaus. Memoiren von Käthy Breuer (1883–1979), http://agso.uni-graz.at/marienthal/archiv/por_kalbeck_judith/breuer_memoiren/0.htm (Zugriff: 26.09.2012).

Deutsch, Walter/Gschwantler, Annemarie: Steiermark. »Steyerische Tänze« (Corpus Musicae Popularis Austriacae, Band 2), Wien u. a. 1994.

Gasthof Veit: Bildgalerie »Gasthof Veit und Umgebung«, <http://www.facebook.com/photo.php?fbid=168622933172927&set=a.168622699839617.26884.168622043173016&type=3> (Zugriff: 09.07.2012).

Geramb, Viktor: Konrad Mautner, in: Geramb, Viktor (Hg.): Verewigte Gefährten. Ein Buch der Erinnerung, Graz 1952, S. 56-68.

Grieshofer, Franz: Volkskunst aus dem Ausseerland. Sonderausstellung zum Gedenken an Konrad Mautner (1880 - 1924), Volkskunde, Österreichisches Museum für. Wien 1980.

Haberlandt, Michael: Steirisches Raspelwerk, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, 1910.

Haid, Gerlinde: Jugenderinnerungen der Schwester Conrad Mautners, Käthy Breuer. Kommentiert von Gerlinde Haid, in: Dimt, Gunther (Hg.): Volkskunde. Erforscht - Gelehrt - Angewandt (Festschrift für Franz C. Lipp zum 85. Geburtstag), Linz 1998, S. 28-36.

Hauser, Marion: Gexi Tostmann: Frau Doktor Dirndl wird 70 Jahre, <http://kurier.at/freizeit/leute/4507780-gexi-tostmann-frau-doktor-dirndl-wird-70-jahre.php> (Zugriff: 26.09.2012).

Herz-Kestranek, Miguel: Trachtenrock gegen Rassenwahn. Zum Stellenwert der Volkskultur in der Debatte um das »richtige« Gedenken an Österreichs »Anschluss«, in: Lichtblau, Albert/Milchram, Gerhard (Hg.): »Hast du meine Alpen gesehen?« Eine jüdische Beziehungsgeschichte (Eine Ausstellung des Jüdischen Museums Hohenems und des Jüdischen Museums Wien in Kooperation mit dem Österreichischen Alpenverein), Wien 2009, S. 176-179.

Kalbeck-Mautner, Maria/Breuer-Mautner, Katharina: Erinnerungen an die Mautner-Villa, in: Unser Währling 3, 1968, S. 14-18.

Krassnitzer, Michael: Eine lang vergessene Kultur erwacht, in: Die Furche, 14.07.2011, S. 16.

Labudovic, Ida: Von Dreideln, Mazzes und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum, in: Die Gemeinde. Organ der israelitischen Kultusgemeinde, August 2011, S. 16-17.

MAK: MAK-Expositur GEYMÜLLERSCHLÖSSEL, <http://www.mak.at/aussenstellen/geymueller.html> (Zugriff: 26.09.2012).

Maurer, Lutz: Aussee bleibt mir das Schönste, Starnberg 1996.

Maurer, Lutz: Conrad Mautner – großes Talent, in: Tradition Heft Nr. 53, 1999, S. 14-18.

Mautner Drucke: Startseite, <http://www.mautnerdrucke.at> (Zugriff: 09.07.2012).

Mautner, Konrad: Zu »Ein altes Kartenspiel«, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 12, 1907, S. 162.

Mautner, Konrad: Vierzeiler aus dem Innviertel, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 14, 1909, S. 44.

Mautner, Konrad: Unterhaltungen der Gößler Holzknechte, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 14, 1909, S. 161-169.

Mautner, Konrad: Zur Verbreitung von Volksliedern, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 14, 1909, S. 185-191.

Mautner, Konrad: Lieder aus dem Gößl am Grundlsee im Ausseer Landl, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 15, 1910, S. 46-51.

Mautner, Konrad: Die Ausseer Tracht, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 15, 1910, S. 145-159.

Mautner, Konrad: Die Verhältnisse der Holzknechte am Grundlsee, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 16, 1911, S. 81-83.

Mautner, Konrad: Alte und neue Scheiben am Grundlsee, bäuerliche Gelegenheitsdichtungen und Malereien der Ausseer Gegend, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 16, 1911, S. 113-147.

Mautner, Konrad: Der Volksliederreichtum der Monarchie, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 23, 1918, S. 97-104.

Mautner, Konrad: Die Aufführung eines steirischen Paradeissspieles, in: Wiener Zeitschrift für Volkskunde 26, 1921, S. 13-20.

Mautner, Konrad: Alte Lieder und Weisen aus dem Steyermärkischen Salzkammergute, Tutzing 1977.

Mautner, Konrad: Steyerisches Rasplwerk. Vierzeiler, Lieder und Gasslreime aus Goessl am Grundlsee, Tutzing 1977.

Mautner, Konrad/Geramb, Viktor: Steirisches Trachtenbuch. 1. Band: Von der Urzeit bis zur französischen Revolution., Graz 1932.

Mautner, Konrad/Geramb, Viktor: Steirisches Trachtenbuch. 2. Band: Von 1780 bis zur Gegenwart, Graz 1935.

o. A.: Von Dreideln, Mazzen und Beschneidungsmessern, in: Die Presse (Schaufenster), 26.08.2012, S. 44.

o. A.: Judaica, in: Wiener Zeitung (Programm Punkte), 30.07.2012, S. 0.

Österreichisches Museum für Volkskunde: Inventar Band 12 Nr. 44.056–46.531, Volkskunde, Österreichisches Museum für. Wien 1939.

Österreichisches Museum für Volkskunde: Index der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde ab 1895, http://www.volkskundemuseum.at/uploads/pdf/OEZV/OEZV-INDEX_06.pdf (Zugriff: 27.09.2012).

Reischauer, Martina: Lebendiges Erbe: der Mautner Handdruck, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 134-147.

Stadt Wien: Restitutionsbericht 2007. Wien 2008.

Suppan, Wolfgang: Rezension Konrad Mautner: Steyerisches Rasplwerk, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 27, 1978, S. 168-169.

Tostmann Trachten: Botschafter der Tracht, <http://www.tostmann.at/botschafter-der-tracht/> (Zugriff: 23.09.2012).

volkslied-volksmusik.de: Das Steyerische Rasplwerk - ein besonderes Geschenk für alle Volksmusikfreunde und ein historisches Dokument., <http://www.volkslied-volksmusik.de/liederbuecher.html> (Zugriff: 10.07.2012).

Wikipedia: Kiem Pauli, http://de.wikipedia.org/wiki/Kiem_Pauli (Zugriff: 10.07.2012).

Winter, Franz: Operation Rheingold, Wien 2011.

Wolsey-Mautner, Anna: Erinnerungen an meine Eltern, in: Schönfellinger, Nora (Hg.): »Conrad Mautner, grosses Talent.« Ein Wiener Volkskundler aus dem Ausseer Land, Grundlsee 1999, S. 11-26.

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 2002.

Abstract

Kern- und Ausgangspunkt dieser Arbeit ist eine Fotografie, die sich im Fundus des Österreichischen Museums für Volkskunde befindet. Auf ihr sind drei Frauen in Tracht abgebildet, die vor einem Berghintergrund auf einer Holzbank posieren. Sie stammt aus dem Umfeld Konrad Mautners, dessen volkskundliche Sammlung das Museum 1939 von dessen Witwe ankaufte, unmittelbar bevor diese vor den Nationalsozialisten fliehen musste. Im selben Jahr wurde die Fotografie vom damaligen Direktor des Museums, Arthur Haberlandt, als »Lichtbild mit Jüdinnen in Tracht« inventarisiert.

Diese Fotografie wird mit einem Begriff von Hans-Jörg Rheinberger als »epistemisches Ding« und als Teil einer materiellen Kultur verstanden, auf dem sich Spuren befinden, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Durch das Verfolgen einiger dieser Fährten ergeben sich drei Hauptkapitel, die den Text gliedern. Das erste thematisiert, ausgehend von biografischen Kontexten, Konrad Mautner als Akteur und Mäzen im Netzwerk der frühen Volkskunde, aber auch die Rezeption seiner Person in verschiedenen aktuelleren Diskurspositionen. Dabei wird zudem reflektiert, dass jeder historische Rückblick durch das Jetzt der BetrachterInnen bedingt und gefiltert ist.

Bei der Fotografie handelte es sich ursprünglich um ein persönliches Erinnerungsstück der Familie Mautner, das zu einem Museumsobjekt geworden ist. Deshalb wird im zweiten Teil der damit einhergegangene Statuswandel vom Ding zum Objekt mittels der Kontextualisierung und Beschreibung des 1939 angekauften Konvoluts behandelt. Daran anschließend problematisiert eine Analyse des Inventarbuches, das als spezifische Textsorte gelesen wird, die ethnisierende Inventarisierungslogik Haberlandts. Die Fotografie selbst wird inspiriert von der Segmentanalyse als Bild bzw. Objekt beschrieben und kommentiert.

Der Titel der Arbeit lehnt sich an einen Satz Gottfried Korffs an: »Kulturwissenschaften sind Ordnungswissenschaften«. Das bedeutet zum einen, dass hier kulturelle Ordnungen beforscht werden; zum anderen werden selbst Ordnungen hergestellt, indem das Beforschte in Zusammenhänge gebracht und re-präsentiert wird.

In einer dieser kulturellen Ordnungen, der Funktion als ausgestelltes Museumsding, verfügt die Fotografie über eine »Erinnerungsveranlassungsleistung«, die in einem zufälligen kommunikativen Prozess zur Identifizierung der drei Frauen führte. Weil ihnen durch Haberlandts Inventarisierung die Identität und damit Legitimität entzogen worden ist, werden im dritten Teil Anna, Marie und Käthy Mautner deutend biografiert. Deshalb ist diese Arbeit zudem als ein Versuch zu verstehen, auch etwas in einem anderen Wortsinn in Ordnung zu bringen.

Lebenslauf

Felix Taschner

Geboren am 6. September 1984 in Bamberg, Deutschland.

Ausbildung

<i>2004</i>	Abitur am Ignaz-Günther-Gymnasium, Rosenheim
<i>2005–2008</i>	Grundstudium der vergleichenden Kulturwissenschaft und Geschichte an der Universität Regensburg
<i>2008–2012</i>	Diplomstudium der Europäischen Ethnologie an der Universität Wien; Wahlfächer Geschichte und Kunstgeschichte Diplomarbeit: Bild – Ding – Objekt. Eine Bildanalyse auf Umwegen (Arbeitstitel)
<i>August 2011</i>	Sommerakademie Museologie des Universalmuseums Joanneum, Graz

Berufserfahrungen

<i>2004–2005</i>	Freiwilliges Soziales Jahr Kultur (FSJK) in der Stadtbibliothek Rosenheim
<i>April 2009</i>	bis Juni 2011 Öffentlichkeits- und Pressearbeit beim Metroverlag, Wien
<i>WiSe 2008</i>	Tutor bei Prof. Konrad Köstlin am Institut für Europäische Ethnologie, Wien
<i>WiSe 2010 und SoSe 2011</i>	Tutor bei Prof. Klara Löffler am Institut für Europäische Ethnologie, Wien
<i>Oktober 2011 – Februar 2012</i>	Studienassistent am Institut für Europäische Ethnologie, Wien
<i>April 2012 – September 2012</i>	Wissenschaftlicher Mitarbeiter im EU-Projekt »FREE – Football Research in an Enlarged Europe« am Institut für Europäische Ethnologie, Wien
<i>Oktober 2012 – April 2013</i>	Kuratorische Assistenz der Ausstellung »Wiener Typen. Klischee und Wirklichkeit« am Wien Museum

Ausstellungen

<i>2008</i>	Mitarbeit »Der Währinger Jüdische Friedhof – Ein Ort der Erinnerung« Wanderausstellung Universität Wien
<i>2011</i>	Mitarbeit »Objekte im Fokus: Von Mazzes, Dreideln und Beschneidungsmessern. Jüdische Dinge im Museum« Sonderausstellung Österreichisches Museum für Volkskunde
<i>2013</i>	Kuratorische Assistenz »Wiener Typen. Klischee und Wirklichkeit« Sonderausstellung Wien Museum

