

Maria Mirtschin

Fotografien der Sorben im Umfeld der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden

Ein Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur

In den Jahrzehnten vor und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzog sich ein Paradigmenwechsel von einschneidender Bedeutung. Waren Fotografien im 19. Jahrhundert als Medien familiärer Erinnerung schon fester Bestandteil der alltäglichen Erfahrung und Praxis geworden, gewann die Fotografie jetzt mehr und mehr Bedeutung als Medium des öffentlichen Gedächtnisses. „Die Fotografie scheint nun nicht nur ein Gedächtnismedium unter vielen, sondern das Gedächtnismedium des Jahrhunderts selbst zu sein.“¹ Mit der Fotografie tritt eine zunehmende visuelle Komplementierung und Korrektur der sprach- und schriftgebundenen Erinnerungskultur in Erscheinung. Das war kein bloßer technischer Vorgang, sondern hatte weitreichende Konsequenzen für die Art und Weise, wie soziale Gruppen und Bewegungen ihren Bestand an tradierbaren Überlieferungen und Beziehungen objektivieren und darin ihre Identität und Einheit festigen konnten. Die Bedeutung dieser Entwicklung für das kulturelle und ethnische Selbstverständnis der sorbischen Ethnizität und ihre Wirkung und Anerkennung über den nationalen Zirkel hinaus, ist bisher noch nicht Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung geworden. War mit der Ausbildung der sorbischen Schriftsprache in nachreformatorischer Zeit der Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit und der damit einhergehenden Möglichkeit einer umfassenden Externalisierung nicht unmittelbar relevanten Wissens die Voraussetzung der nationalen Wiedergeburtbewegung seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhundert gegeben, tritt mit dem fotografischen Bild am Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Komponente hinzu. Die Fotografie als medialer Träger kulturellen Gedächtnisses, von nationalen Symbolisierungen, überwindet die Aporien der Schriftkultur und eröffnet neue Horizonte: „Die Medialität der Bilder liegt bei alledem weniger im Wesen der Technik begründet als im Gebrauch der Fotografie als Gedächtnismedium.“² Dem fotografischen Bild wächst in Bezug auf die sorbische Kulturgeschichte noch eine besondere Bedeutung zu. Eine sorbische professionelle Bildkunst entstand nach verschiedenartigen Ansätzen im 19. Jahrhundert überhaupt erst in den 1920er-Jahren. Die nationale Wiedergeburtbewegung konnte sich nicht auf bildnerische Hervorbringungen beziehen, die mit spezifisch sorbischem Anspruch nur rudimentär vorhanden waren, sondern entfaltete sich im Medium der Sprache, der Sprachkünste und der Musik im Anschluss an eine damals lebendige Musikkultur. Auch wenn dieser sprachbezogene intellektuelle Charakter der sorbischen Erweckungsbewegung angesichts des ausgesprochen bäuerlichen Charakters des sorbischen Volkes als historisches Paradoxon erscheint, blieb der Anteil bildkünstlerischer Werke, die der Bewegung zuzuordnen wären, gering. Entwickelte sich schon in der zweiten Hälfte des

¹ Jan Gerstner, Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2012, S. 8.

² Ebd., S. 12.

19. Jahrhunderts aufgrund der Wohlfeilheit des neuen Mediums auch unter den Sorben in beiden Lausitzen ein vielfältiges Interesse am fotografischen Abbild, so beschränkte sich dieses Interesse aber vorerst vor allem auf den individuellen und familiären Bereich. Als Medium kollektiven Gedächtnisses und nationaler Identifikation tritt die Fotografie erst am Ausgang des Jahrhunderts neben die Sprachbemühungen, das literarische Schaffen und das sorbische Musikschaffen. Das Schlüsselereignis für diesen Gebrauch ist der intensive Einsatz der Fotografie im Rahmen des Wendischen Volksmuseums auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden. Seine Nachwirkung ist bis in die Gegenwart spürbar. Ohne das Medium Fotografie und der in sie eingeschlossenen Möglichkeit authentischer Dokumentation, hätte das Ereignis „Wendisches Dorf in der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes“ nicht die nachhaltige Wirksamkeit haben können, die es tatsächlich bis heute hat.³

Die Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden

Die Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 stand unter der Schirmherrschaft des sächsischen Königs Albert. Sie fand vom 20. Juni bis 27. September 1896 in dem neu errichteten Ausstellungspalast an der Dresdener Stübelallee statt. In das Ausstellungsareal waren Freiflächen westlich der Lennéstraße einbezogen, die durch eine extra errichtete Brücke für die Besucher erreichbar waren. Während die Erzeugnisse des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in den Sälen des Ausstellungspalastes präsentiert wurden, befanden sich auf den Freiflächen die Ausstellungsteile „Alte Stadt“ und „Dorfanlage“. Die Erinnerungen an die Handwerksmesse verblassten schnell, während die Freiluftanlagen lange in der sächsischen Kulturgeschichte nachhallten. Die ergänzenden Bereiche der „Alten Stadt“ und der „Dorfanlage“ wurden zu den eigentlichen Anziehungspunkten für die Besucher.⁴ Die Dresdener Ausstellung stand in der Tradition der seit dem frühen 19. Jahrhundert veranstalteten Industrie- und Gewerbeschauen. In Sachsen hatte schon 1824 eine erste Gewerbeschau stattgefunden. Bis 1845 waren es zwölf Landesausstellungen. Impulse für die Ausgestaltung des sächsischen Ausstellungswesens gingen von der Weltausstellung in London 1851 und den folgenden aus. Einen Aufschwung erfuhren die Handwerks- und Gewerbeausstellungen nach der Einführung der Gewerbefreiheit in Sachsen durch das Gesetz von 1861. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vollzog sich ein Bedeutungs-

³ Zu den Nachwirkungen vgl.: Gisela Brukowa, Korjenje/Wurzeln. Wo serbskej ludowědnej wustajeńcy 1896 w Drježdźanach. Über die Sorbische volkskundliche Ausstellung in der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden, Serbski muzej Budyšin/Sorbisches Museum Bautzen, 1996; Hans Mirtschin, Das wendische Dorf auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in Dresden 1896. Bausteine zu seiner Rekonstruktion, in: Lětopis 41 (1994) 1, S. 74–89.

⁴ In einer Nachbetrachtung zur Ausstellung konstatierte der Vorsitzende des Festausschusses für die „Alte Stadt“, der Theatermann Franz Wallner: „daß hervorragende Blätter wie der Berliner Courier, Kleines Journal u. a. eigene Berichterstatter entsandten, um über die ‚Alte Stadt‘ zu schreiben – der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes wurde dabei beschämend wenig gedacht!“ Die sogenannte Dorfanlage, die unmittelbar an das Areal der „Alten Stadt“ anschloss, ist in diese Bewertung eingeschlossen. Vgl.: Ein Epilog zur Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes zu Dresden 1896, Dresden 1896, S. 11.

und Funktionswandel der Ausstellungen. Gegenüber der ökonomischen Ebene gewann die politisch-kulturelle Ebene an Bedeutung. „Neben den für die Region typischen Produkten wurden dort die einheimische Kunst und Kultur vorgestellt.“⁵ Das war, was die Dresdener Ausstellung betraf, auch eine Reaktion auf die Verunsicherungen, die eingetreten waren durch den Verlust der staatlichen Selbstständigkeit Sachsens nach der Reichsgründung in Bezug auf eine eigenständige sächsische Identität. Die Ausstellung sollte das sächsische Leistungsvermögen und die spezifische regionale Ausprägung von Gewerbe und Kultur nachhaltig in den Mittelpunkt der Präsentation stellen und dem Publikum Identifikationsangebote unterbreiten. Dass sich die Ausstellung auf das sächsische Handwerk und Kunstgewerbe bezog, die zeitgenössische industrielle Produktion, die ja gerade in Sachsen eine bedeutende Entwicklung zeigte, aber außen vor blieb, ist ein Indiz für genannte Intentionen. Nur aus diesen Zusammenhängen ist die Funktion von „Alter Stadt“ und „Dorfanlage“ innerhalb der Gesamtausstellung zu verstehen. Es ist charakteristisch, dass sich weder in der „Alten Stadt“ noch in der „Dorfanlage“ die Präsentationen des Handwerks und Kunstgewerbes aus den Sälen des Ausstellungspalastes jenseits der Lennéallee fortsetzten, was ja in Form von Verkaufsläden mit Angeboten des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes und mit Schauwerkstätten, wie es im heutigen Ausstellungswesen üblich ist, denkbar gewesen wäre. Die Freilichtangebote dienten nicht der Präsentation der Leistungsfähigkeit des sächsischen Handwerks und Gewerbes, sondern unmittelbar der Imagebildung und Identifikationsstiftung. Sie wurden unter den Bedingungen der gewachsenen Mobilität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu bürgerlichen Festen mit massentouristischem Charakter und selbst zum bedeutenden Wirtschaftsfaktor.

Das Wendische Dorf auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden

Die Ausstellungsteile „Alte Stadt“ und „Dorfanlage“ entsprachen dem Muster der ethnografischen Schaubilder, die seit der Pariser Weltausstellung 1867 derartige Expositionen begleiteten. Die „Alte Stadt“ hatte aber mehr als das Dorf den Charakter theatralischer Inszenierung. Durch die Konzentration vermeintlich charakteristischer Elemente auf engstem Raum und der Inflation von ebenso vermeintlichen charakteristischen Formen, Fachwerkstrukturen, Erkern, Türmchen, überzogenen Voluten an den Giebelhäusern, hatte die Anlage etwas Jahrmarkthaftes. Dagegen war in der Dorfanlage mit der alten Schule aus Rabitz zumindest ein authentischer Bau durch Umsetzung auf das Ausstellungsgelände gelangt. Mit dem „Erbgericht“ gab es eine weitgehend genaue Nachbildung eines existierenden Gebäudes aus Herrnskretsch, dem heutigen Hřensko. Gleiches galt auch für das sogenannte „Pillnitzer Haus“. Den anderen, vom Dresdener Architekten August Grothe entworfenen Gebäuden muss zugutegehalten werden, dass ihnen das Bemühen um die Annäherung an die Realstrukturen anzusehen war. Die Stilisierungen ergaben sich dabei weniger aus einem vorgefassten Bild des sächsischen beziehungsweise Lausitzer Dorfes, sondern es wurde der Versuch unternommen, die an den betreffenden Orten noch vorhandenen Strukturen möglichst originalgetreu nachzubilden. Die Idee der Errichtung einer Dorfanlage im Rahmen der Ausstellung hatte der

⁵ Enrico Hochmuth, *Industrie- und Gewerbeausstellungen in Sachsen 1824–1914. Ihr Beitrag zur kommunalen und regionalen Standortbildung*, Markkleeberg 2012, S. 189.

königliche Bauinspektor, Architekt Karl Schmidt. Als Schmidt die Volksbauweise in Sachsen untersuchte, lernte er die sorbische Volksarchitektur kennen und begeisterte sich ungewöhnlich stark für diese. Der Erfolg der Ausstellungsdörfer in Lemberg 1894 und der großen Böhmischeslawischen ethnografischen Ausstellung in Prag 1895 hatte ihn in seinem Vorhaben bestätigt. Noch vor der Planung für die Dresdener Ausstellung hegte er Gedanken für die Errichtung eines wendischen Dorfes in einer der nächsten Ausstellungen in Dresden oder Leipzig. Es hatte verschiedene Ursachen, dass aus der entwickelten Konzeption einer sächsischen deutschen Dorfanlage in der Vorbereitungsphase der 1896er Ausstellung im Zuge der Realisierung ein „Wendisches Dorf“ wurde. Ursprünglich sollten die sächsischen dörflichen Traditionen und die bäuerlichen Grundlagen der Gesellschaft den Gegenpol zum Ausstellungsteil „Alte Stadt“ bilden. Der nunmehr „wendische“ Charakter der Dorfanlage wurde bei der Herstellung der 17 Einzelgebäude ziemlich konsequent durchgehalten. Nur die vom Hoftheatermaler Rieck entworfene Windmühle mit Bäckerei am Rande des Areals des Wendischen Dorfes entsprach nicht diesem Duktus.

Die Volkskunde als wissenschaftliche Disziplin hatte sich nach der Reichseinigung von 1871 mit der Zielstellung, durch den Nachweis eines homogenen ursprünglichen Volkscharakters die Idee eines einheitlichen deutschen Reiches wissenschaftlich zu sanktionieren, entwickelt. Es ist ein Paradoxon, dass auf der Suche nach den Quellen und der Ursprünglichkeit der Blick der Volkskunde mit betont deutschnationalem Ansatz dabei auf Regionen und Ethnien innerhalb des Reiches fiel, deren germanischer Ursprungscharakter fragwürdig war. Es gilt hier aber das, was Georg Minden 1914 in seiner Skizze über „Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums“ festgehalten hat: „Noch in der Gegenwart sind selbst in eine so einheitliche Nation, wie die deutsche, stammfremde Bestandteile eingesprengt, wie die Spreewaldwenden, Litauer usw. Unser Museum zeigt diese Volks-Enklaven recht deutlich, weil gerade bei ihnen sich viel volkstümlich Eigentümliches erhalten hat.“⁶ Für den sächsischen Zweig der Volkskunde war das Sorbische/Wendische von besonderem Interesse. Das hatte eigene Gründe: Bedingt durch eine relative Zurückgebliebenheit der Region gegenüber den industriellen Entwicklungen, die sich vor allem in Westsachsen vollzogen hatten, waren in der bäuerlichen Architektur und Lebensweise scheinbar ursprüngliche Strukturen lebendig geblieben. Mukas Erläuterung der wendischen Trachten in dem vom Ausschuss für das Sächsische Volkstrachtenfest zu Dresden herausgegebenen Lichtdruckwerk sind deshalb so nur noch für die wendischen Trachten möglich gewesen. Das Volkstrachtenfest fand am 5. Juli 1896 im Rahmen und auf dem Gelände der Handwerks- und Kunstgewerbeausstellung statt. Muka betonte in seiner Erläuterung, „dass alle die auf den Tafeln dargestellten Trachten noch **heutigen Tages im Gebrauch** [Hervorhebung Muka] sind und die verschieden Trachten dem Volkscharakter der einzelnen Gegenden entsprechen“.⁷ Das Objekt, durch das die „Dorfanlage“ im Sinne eines „wendischen Dorfes“ Eindeutigkeit erlangen sollte, war das „Wendische Volksmuseum“. Seine Einrichtung ist durch eine Vereinbarung zwischen dem Festausschuss der Gesamtausstellung und dem von Muka geführten Ausschuss für das wendische ethnografische Museum

⁶ Georg Minden, Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums, jetzt Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24 (1914) H. 4, S. 348.

⁷ Arnošt Muka, Erläuterungen zu den Wendischen Volkstrachten, in: Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser, hrsg. vom Ausschuss für das Sächsische Volkstrachtenfest zu Dresden 1896, Dresden 1897.

festgelegt worden. In der Vereinbarung heißt es: „Der Festausschuss erbaut nach beigefügten Plänen auf dem Areal der alten Stadt rechtzeitig ein Vereinsgebäude und überlässt es fix und fertig dem Ausschuss für das ethnografische Museum zur unentgeltlichen Benutzung mit der Verpflichtung der kostenlosen Einrichtung und Unterhaltung des Gebäudes seitens letztgenannten Ausschusses.“⁸ Im „Wendischen Volksmuseum“ auf dem Areal des Wendischen Dorfes sollte „den Besuchern das eigentümliche Leben und Wirken der Lausitzer Wenden nach den verschiedensten Seiten hin so anschaulich“ vorgeführt werden, „wie man es bisher noch nirgends gesehen hat“.⁹ Im Museum wurden die Zeugnisse sorbischer Volkskunst und sorbischen Volkslebens präsentiert. Die Ausstellung war mit über 1400 in der Ober- und Niederlausitz gesammelten Exponaten aufgebaut worden. Im Mittelpunkt standen die 60 Trachtenfigurinen umfassenden Szenen aus dem sorbischen Dorfleben: Kirchgang, Spinnstube, Hochzeitszug, Tanz nach dem Hochzeitsmahl. Das Museum war auch der Ort, wo die Fotografie zur Geltung kam, „die prächtigen Tableaus mit speziell für das Museum angefertigten Photographien von Wenden und Wendinnen in ihrer malerischen Tracht“.¹⁰

„Wendisches Dorf“ und „Wendisches Volksmuseum“ im Rahmen der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden haben neuerlich durch Anja Mede-Schelenz eine kulturkritische Bewertung erfahren. Mit Bezug auf den Göttinger Philosophen und Kulturanthropologen Helmuth Plessner behauptet Mede-Schelenz: „Der von Plessner als Verlegenheitshistorismus bezeichnete Butzenscheibenstil, der durch historische Anklänge und Versatzstücke kompensatorische Funktion übernehmen sollte, vermag auch die Inszenierungsmechanismen der hier vorgeführten Ausstellung sprachlich auf den Punkt zu bringen.“ Und setzt fort: Dieser Butzenscheibenstil „war in einem noch tieferen Sinne wurmstichig, weil er zugleich mit der politischen Funktionslosigkeit des neuen Bürgertums die völlig neuartige, im eminenten Sinne traditionslose Erwerbsart des Kapitalismus und Industriekapitalismus zu verdecken hatte.“¹¹ Sie ignoriert dabei die Besonderheiten des Kampfes des sorbischen Ethnikums um nationale Selbstbehauptung in der Periode nach der Reichsgründung und verkennt damit die Bedeutung des Ereignisses für die sorbische Kulturgeschichte. Sie stellt zwar fest, dass „die Dresdner Präsentation auch nach der Ausstellung zum wichtigen Bezugspunkt regionaler Identitätsstiftung avanciert und in diesem Sinne vielfach bis heute bewertet wird“,¹² wofür sie als Beleg die Ausstellung des Sorbischen Museums in

⁸ Vereinbarung vom 18. Februar 1896 zwischen dem Festausschuss Karl Schmidt und dem Ausschuss für das Wendische ethnographische Museum Arnošt Muka. Sorbisches Kulturarchiv (SKA) MS IV 4 A.

⁹ Aufruf des wendischen Komitees: Wendisches Volks-Museum in Dresden, SKA MS IV 4 A.

¹⁰ Die Präsentation von Fotografien anstelle realer Objekte war mittlerweile keine Ausnahme auf Welt-, Landes- und Gewerbeausstellungen: „In der ethnographischen Abteilung der Landesausstellung in Lemberg 1894 etwa hatte man erstmals weitgehend auf Originalexponate verzichtet und dafür Flachware gezeigt: ‚Ganz außerhalb des Dorfes steht der sogenannte ethnographische Pavillon, in dem das Hauptgewicht dieser Abteilung der Ausstellung ruht. [...] Im Saale zieren die Wände mehrere Reihen gelungener Photographien, die ein Gesamtbild der mannigfaltigen Trachten geben.‘“ Zit. nach: Ulrich Hägele, Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft, Tübingen 2007, S. 51.

¹¹ Anja Mede-Schelenz, Musealisierung, Volkskultur und Moderne um 1900. Die Sammlung zur ländlichen Kleidung des Vereins für sächsische Volkskunde, Leipzig 2013, S. 132. Vgl. dazu: Helmuth Plessner, Die verspätete Nation. Über politische Verfährbarkeit bürgerlichen Geistes, Frankfurt a. M. 1992, S. 95.

¹² Anja Mede-Schelenz, Musealisierung, Volkskultur und Moderne um 1900 ..., S. 130.

Bautzen anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der Ausstellung und andere neuzeitliche Reflexionen auf das Ereignis anführt. Es handelte sich aber bei dem Engagement der Sorben für die Wendische Ausstellung nicht, wie Mede-Schelenz schreibt, um eine regionale Identitätsstiftung, sondern um eine nationale Identitätsstiftung, was dem sorbischen Engagement in Bezug auf die Dresdener Ausstellung ein besonderes Gewicht verleiht.

Arnošt Muka als Spiritus Rector der sorbischen Aktivitäten in Bezug auf das Ausstellungsgeschehen hatte das Interesse der sich etablierenden sächsischen Volkskunde an den in den sorbischen Dörfern noch lebendigen volkstümlichen Überlieferungen, den Formen der Alltags- und Festtagsgestaltung, am religiösen Leben und am urwüchsigen Charakter der dörflichen Bauten durch persönliche Kontakte, durch fachkundige Beratung und das Versprechen einer umfassenden Mobilisierung der sorbischen Öffentlichkeit im Sinne der Ziele der Ausstellung genutzt, um der Präsentation einen sorbischen Stempel aufzudrücken. Für die sorbische nationale Bewegung bedeutete eine derartige Teilhabe an dieser Veranstaltung eine Anerkennung, die die Identitätsstiftung nach innen befördern musste und eine Ausstrahlung sorbischer Kultur über den durch regionale Beschränktheit und sprachliche Barrieren eingeschränkten inneren sorbischen Bereich hinaus ermöglichte. Insofern war die Teilnahme der Sorben an der Ausstellung tatsächlich ein besonderes Ereignis, das bis in die Gegenwart nachwirkt. Dass diese Nachhaltigkeit weitgehend über das Medium Fotografie vermittelt worden ist, soll im Folgenden dargestellt werden. Auch hier war es vor allem Muka, der von Anfang an ideenreich und konsequent die Möglichkeiten, die im Medium Fotografie verborgen waren, erkannte und sich um ihre Nutzung Gedanken machte. Es muss dabei bedacht werden, dass bis dahin die Fotografie innerhalb der sorbischen Bewegung noch kaum eine Rolle gespielt hatte und erst in Vorbereitung der Ausstellung, ihrer Durchführung und in ihren Nachwirkungen eine Wertigkeit gewann, die sie nun als ein spezifisches Medium nationaler Artikulation erscheinen lässt. Für einen derartigen Gebrauch der Fotografie gab es bis dahin keine Regeln oder methodischen Anleitungen. Erst mit dem Erscheinen des programmatischen Aufsatzes des Begründers des Wiener Vereins für Volkskunde und des späteren Direktors (1911 bis 1923) des Österreichischen Museums für Volkskunde, Michael Haberlandt, in der Zeitschrift „Wiener Photographische Blätter“ unter dem Titel „Die Photographie im Dienste der Volkskunde“¹³ wurden Grundlagen für einen wissenschaftlichen Gebrauch der Fotografie gelegt. Sinn und Zweck des ethnografischen Fotografierens lagen für Haberlandt in dem bewahrenden, dokumentierenden Gebrauch des Mediums. Fotografie war für ihn eine „nützliche Hilfswissenschaft, die etwa im musealen Bereich fehlende Originale zu ‚vertreten‘ habe“.¹⁴ Muka wird sich in seinem Konzept für eine sorbische Fotografie, das er im Juni 1905 in der Zeitschrift „Lužica“ unter dem Titel „Wo važnosći fotografowanja za serbski narodopis“¹⁵ veröffentlichte, auf Haberlandts Schrift aus dem Jahre 1896 beziehen. Mukas Programm steht in der sorbischen Kulturgeschichte einzigartig da. Auch wenn es aufgrund allgemeiner Entwicklungsprobleme sorbischen kulturellen Lebens, etwa dem Fehlen der

¹³ Michael Haberlandt, Die Photographie im Dienste der Volkskunde, in: Wiener Photographische Blätter, Jg. 3 (1896), S. 97–100 und Ders.: Zeitschrift für Österreichische Volkskunde, 2 (1896), S. 183–186.

¹⁴ Ulrich Hägele, Visuelle Tradierung des Popularen. Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie, in: Zeitschrift für Volkskunde 93 (1997) II, S. 173 f.

¹⁵ E[rnst] Muka, Wo važnosći fotografowanja za serbski narodopis, in: Lužica 24 (1905) 6, S. 45 f.

entsprechenden Akteure im sorbischen Milieu, vorerst ohne Folgen blieb, erwies sich Muka, wie in vielen anderen Bereichen, auch hier als der ideenreiche Anreger, der die gebotenen Möglichkeiten der allgemeinen kulturellen Entwicklung nach ihrer Bedeutung für die Ausgestaltung und Entwicklung sorbischen nationalen Lebens auszuloten suchte. In sein Programm flossen auch Erfahrungen ein, die er als Organisator der Wendischen Ausstellung im Rahmen der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden mit der Fotografie als Ausstellungsmedium sowie mit ihren Akteuren, den professionellen Fotografen aus der Ober- und Niederlausitz, gesammelt hatte. Dass Haberlandts konzeptionelle Überlegungen direkte Folgen schon für die Organisation der fotografischen Präsentationen auf der Ausstellung gehabt haben könnten, muss aber ausgeschlossen werden, da sein Aufsatz erst im Jahr der Ausstellung in zwei Wiener Journalen veröffentlicht wurde.

Die organisatorischen Bemühungen Mukas um die sorbische Fotografie auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden

Von Anbeginn bestand bei Muka und der um ihn gescharten Gruppe, die sich im Wendischen Ausschuss für die Dresdener Ausstellung zusammenfand, das Anliegen, Fotografie in die Konzeption und Gestaltung der Ausstellung einzubeziehen. Mukas persönliches Interesse belegt ein Brief, den er am 21. Februar 1896 vom Freiburger Krankentbett aus an den Wendischen Ausschuss richtete: „Rjane serbske fotografije dyrbja so po móžnosći hižo nětko hromadzić a snano mi pósłać.“¹⁶ Am 6. März äußerte er in einem Schreiben an den Oberlehrer Adolf Sommer, seinen Gewährsmann in Bautzen bei der Vorbereitung der Ausstellung, seine Ungeduld: „Hdyž ludžom na šiju njelězemy, tež ničo njedóstanjemy. Tuž khodź jenož kóždu sobotu a njedzelu z Markom a Pjehom a wosebje jutrowne prózdny. [...] Tež našich studentow Wićaza, Mikelu a druhich hoń po Serbach wokoło, zo bychu ludźi pominali a zběrali. [...] Archidiakon Dobrucký z Wojerec je pósłał 4 fotografije w kabinetnym formaće.“¹⁷ Schon am 26. Januar 1896 hatte der Ausschuss eine Mitteilung an seine Gewährsleute in den sorbischen Kirchgemeinden verschickt, um sie über das Vorhaben der sorbischen ethnografischen Exposition im Zusammenhang mit der großen Gewerbeausstellung in Dresden zu informieren.¹⁸ Im Programm für die „serbska narodopisna wustajeńca“ in Dresden werden Vorgaben für die Präsentation von Fotografien in der Ausstellung benannt. Der Punkt 1 des Programms nennt: „fotografije serbskich krajnow a horow“ [Fotografien sorbischer Landschaften und Berge]. Punkt 4: „Wobrazy a fotografije serbskich wsow, burskich dworow, wšelkich zajimawych starych twarjenjow, wosebje domskich“ [Bilder und Fotografien sorbischer Dörfer, Bauernhöfe, verschiedener interessanter alter Gebäude, besonders Wohnhäuser]. Punkt 8: „fotografije Serbow a Serbowkow (džěci, nježenje-

¹⁶ „Schöne sorbische Fotografien sollten nach Möglichkeit schon jetzt gesammelt und vielleicht an mich geschickt werden.“ SKA MS IV 6 B. Alle Übersetzungen M. M.

¹⁷ „Wenn wir den Leuten nicht auf die Pelle rücken, bekommen wir auch nichts. Deshalb geh nur jeden Samstag und Sonntag mit Marko und Pjeh und besonders in den Osterferien. [...] Jag auch unsere Studenten Wićaz, Mikela und die anderen durch die sorbische Lausitz, damit sie die Leute erinnern und sammeln. [...] Archidiakon Dobrucký aus Hoyerswerda hat 4 Fotografien im Cabinet-Format geschickt.“ SKA MS IV 5 B.

¹⁸ SKA MS IV 4 A.

nych, ženjenych a starych“ [Fotografien von Sorben und Sorbinnen (Kinder, Ledige, Verheiratete und Alte)]. Punkt 12: „fotografije serbskich hrodzišćow“ [Fotografien sorbischer/wendischer Burgwälle]. Punkt 13: „Wobrazy a fotografije wšěch Serbow, kiž maju kajkužkuli zaslužbu a mjeno w Serbach abo dalšim swěće“ [Bilder und Fotografien all jener Sorben, die sich irgendein Verdienst erworben und sich einen Namen unter den Sorben oder in der Welt gemacht haben].

Auch der Vertrag, der zwischen dem Festausschuss der Ausstellung für das Sächsische Handwerk und Kunstgewerbe zu Dresden, vertreten durch den Königlichen Bauinspektor Karl Schmidt einerseits und dem Ausschuss für das wendische ethnografische Museum, vertreten durch Arnošt Muka andererseits, abgeschlossen wurde, enthielt Festlegungen für die Fotografie auf der Ausstellung und in deren Umfeld. So heißt es unter § III: „bleibt es dem wendischen Ausschuss überlassen, zur Deckung der eigenen sehr beträchtlichen Kosten der Einrichtung und Unterhaltung der ethnografischen Ausstellung Eintrittsgelder bis zur Höhe von 20 Pf. (zwanzig Pfennigen) zu erheben und Puppen in wendischer Tracht, wendische Spinnrädchen und Blockhäuser, verschiedene Drucksachen mit und ohne Abbildungen, welche vom Festausschuss genehmigt sind, sowie allerhand **Photographien** [Hervorhebung – M. M.] zu verkaufen mit alleiniger Ausnahme von photographischen Reproduktionen, die im Ausstellungspart der alten Stadt selbst aufgenommen oder vervielfältigt worden sind oder Bauwerke daselbst sowie Ausstellungsobjekte außerhalb des Wendischen Museums betreffen. [...] § IV: Die etwaigen Überschüsse aus den Eintrittsgeldern und dem Erlöse von dem Verkaufe der in § III genannten Gegenstände darf der wendische Ausschuss zu von ihm selbst zu bestimmenden Zwecken nach eigenem Gutdünken verwenden, jedoch hat er vorher von dem Reingewinne einen Procentsatz zehn vom Hundert an den Festausschuss abzuführen.“¹⁹

Die Ausstellungsfotografen

Zum Zeitpunkt der Dresdener Ausstellung existierte eine ethnografische Fotografie sorbischer Provenienz im eigentlichen Sinne noch gar nicht. Muka und der Wendische Ausschuss waren gezwungen, auf das Vorhandene zurückzugreifen. Das waren die in der Lausitz ansässigen Fotografen, die in ihrem Repertoire natürlich auch Porträtfotografien von sorbischen Familien respektive von sorbischen Trachtenträgerinnen führten, die sich freilich nicht als Repräsentanten der sorbischen Nation zum Fotografen begeben hatten. Nicht anders als ihre deutschen Mitbürger, lieferten sie sich zur Herstellung privater Porträts zum Zwecke der Weitergabe an Verwandte und Bekannte und zur Selbstvergewisserung durch die Objektivation im anschaulichen Bild der Kamera des Fotografen aus.

Als Vorläufer einer sorbischen ethnografischen Fotografie kann der Berliner Fotograf Friedrich Ferdinand Albert Schwartz²⁰ gelten, der sich seit den 1860er-Jahren als Stadtfotograf von Berlin einen Namen gemacht hatte, besonders mit den aus eigenem Antrieb und auf eigene Kosten aufgenommenen denkwürdigen Baulichkeiten der Stadt Berlin.²¹ In seinem fünfzigjährigen Berufsleben als Fotograf hinterließ er aber ein weit-

¹⁹ SKA MS IV 4 A.

²⁰ Thomas Theye (Hg.), *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München/Luzern 1989, S. 20.

²¹ Berlin 1856–1896. *Photographien von F. Albert Schwartz, Bilderläuterungen* Hans Werner Klünner, Einführung Laurenz Demps, Berlin 1991, S. 6 ff.

aus umfangreicheres Œuvre. Mit dem Verein für die Geschichte Berlins weilte Schwartz nachweislich 1888 auch im nahegelegenen Spreewald. Davon zeugt ein Gruppenbildnis der Vereinsmitglieder vor der Kulisse eines Spreewaldhauses, das während eines Ausfluges am 4./5. August 1888 entstanden ist. Im Jahr 1889 befanden sich von Schwartz 21 Fotografien aus dem Spreewald im Besitz des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes,²² die heute zum Bestand des Fotoarchivs des Museums Europäischer Kulturen in Berlin-Dahlem gehören. Das Museum war durch die von dem Arzt und Anthropologen Rudolf Virchow 1869 begründete Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte ins Leben gerufen worden. „Die [...] Aufnahmen belegen die fotografisch-ästhetische Auffassung ebenso wie das ethnologische Interesse von Schwartz“, stellte Irene Ziehe 1994 fest.²³ Zwischen der Berliner Gesellschaft und dem Wendischen Ausschuss für die Wendische Ausstellung im Rahmen der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 gab es allerdings keine Korrespondenz. Der Fotograf Schwartz war auf der Dresdener Ausstellung nicht vertreten.

Die Ausstellungsfotografen rekrutierten sich aus den beiden Lausitzen und standen in dieser oder jener Weise im persönlichen Kontakt zu den sorbischen Ausstellungsakteuren. Exemplarisch soll die Problematik am Beispiel des Cottbuser Fotografen Carl Metzner dargestellt werden. Von Metzner hat sich die umfangreiche Korrespondenz mit dem Wendischen Ausschuss erhalten.²⁴ Aus ihr erfahren wir einerseits etwas über die Zusammenarbeit des Ausschusses mit den Berufsfotografen und andererseits über die kommerziellen Interessen, die bei ihrem Engagement eine Rolle spielten. Zugleich wird ablesbar, wie sehr die ethnografische Fotografie im Umfeld der Ausstellung noch von den Zeitverhältnissen geprägt war. Fotografische Aufnahmen der frühen Volkskunde wurden lange Zeit von den Fähigkeiten und Intuitionen des jeweiligen Fotografen bestimmt.

Der Cottbuser Hoffotograf Carl Metzner

Wie auch die anderen für die Ausstellung im Wendischen Volksmuseum gewonnenen Fotografen, betrieb der Cottbuser Carl Metzner (1849–1923) ein Atelier mit dem in dieser Zeit allgemeinen Repertoire der Atelierfotografie. Das war vor allem die Erledigung von Porträtaufträgen der bürgerlichen Mittelschichten der Stadt Cottbus und ihrer Umgebung in den damals gängigen Formaten „Visit“ und „Cabinet“. Das Andenken an Carl Metzner ist in Cottbus bis in die Gegenwart lebendig. Er gilt als der erste Porträtist des Stadtbildes, dem viele qualitätvolle Aufnahmen nicht erhaltener historischer Gebäude und des Pücklerparks in Branitz zu verdanken sind. Zwei Alben „Historische Stadtansichten“ waren ein Geschenk an den Kronprinzen Friedrich III., anlässlich dessen Besuchs in Cottbus 1882 beim Infanterieregiment 52. Metzner lichtete Schulklassen und Vereine ab und begleitete mit seiner Kamera Turnfeste und Aufmärsche. Gruppenporträts zeigen die Cottbuser Feuerwehr in Aufstellung vor dem städtischen Spritzenhaus anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Wehr 1888.²⁵ Das Sorbische/Wendische fällt

²² Irene Ziehe, „Dem Trachtenmuseum zu Berlin gewidmet [...]“. Die Anfänge der Fotosammlung des Museums für Volkskunde Berlin, in: *Fotogeschichte* 14 (1994) 52, S. 20 ff.

²³ Ebd., S. 20.

²⁴ SKA MS IV 2 A, 3 A, 4 A, 3 B, 4 B, 5 B, 6 B, 2 C, 1 F.

²⁵ Das Atelier wurde von 1876 bis 1923 von Carl Metzner geführt und nach dessen Tod 1923 durch die Ehefrau bis 1927 und die Töchter bis 1945 weiter betrieben. An den Standort des

dem Fotografen eher zufällig zu. Unter seiner Kundschaft waren von Anfang an auch wendische Familien aus der Umgebung der Stadt, namentlich des nahen Spreewaldes, für den Cottbus die Funktion des zentralen Bezugsortes hatte. Man begab sich in die Stadt, um größere Einkäufe zu tätigen oder selbst an Markttagen die Erzeugnisse der eigenen Landwirtschaft beziehungsweise des Gewerbefleißes den potenziellen Käufern nahezubringen, aber auch um Behördengänge zu erledigen u. a. m. Zum Stadtbesuch gehörte seit den letzten beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts auch der Besuch beim Fotografen. Dort ließ man sich in seinem besten Habitus ablichten, was bei den Wendinnen des Spreewaldes bis in das 20. Jahrhundert hinein immer noch die Tracht war. Diese war in vielen örtlich unterschiedenen Varianten entsprechend den tagtäglichen Anforderungen in Gebrauch, als Arbeits-, Kirchgangs-, Festtagstracht. Die Stadtfahrt wurde in der Ausgangstracht angetreten. In dieser erscheinen die Spreewälderinnen in der Regel auf den fotografischen Abbildungen. Das trifft auch auf die Bilder aus dem Atelier Metzner zu.

Waren die Porträtfotos zuerst Auftragswerke, die zur Zufriedenheit der Auftraggeber ein möglichst ähnliches, ihre Persönlichkeit charakterisierendes, angenehmes Abbild sein sollten, erkannten Metzner und seine Cottbuser Berufskollegen die Potenzen für eine allgemeinere Verwertung, die in den Trachtenaufnahmen steckten. So gibt es früh, neben dem schwarzweiß oder braun getönten Auftragsbild, das Visit- oder Cabinetbild mit den gleichen Motiven respektive den gleichen abgebildeten Personen als stark koloriertes Pendant. Schon 1885 hatte Metzner in Zeitungsannoncen seiner Kundschaft mitgeteilt: „Ansichten von Cottbus und colorierte wendische Fotografien“ zu liefern.²⁶ Der Grund für die Kolorierung war offenbar, die Tracht in ihrer Farbenfreudigkeit zum eigentlichen Bildgehalt zu machen, wogegen das Abbild der dargestellten Person in seinem Ausdrucksgehalt zurücktritt. Mit dieser Verwandlung war ein ganz anderes Bedürfnis zu befriedigen, nämlich das der auswärtigen Besucher der Region, d. h. das touristische Interesse. Metzner benutzte bei den frühen kolorierten Trachtenbildern immer noch die vorgefertigten bedruckten Untersatzkartons, die neben der Adresse und dem Wappenschmuck, dem Hinweis auf den Titel des Hoffotografen, auf verliehene Medaillen und Diplome, auch noch den Aufdruck enthielten: „Die Platte bleibt aufbewahrt“, obgleich der ganze Charakter der Ablichtungen dagegen sprach, dass es sich um bestellte individuelle Porträtbildnisse handeln könnte. Dies offenbart die Genese der Trachtenbilder aus den Individualporträts. Der Hinweis macht nur Sinn gegenüber individuellen Interessenten, die ihr Konterfei später nachbestellen wollten, nicht aber bei einer schon für den anonymen Verkauf bestimmten Karte, bei welcher nur der Produzent die Entscheidung über weitere Abzüge zu fällen hat.

Die Verbindung zwischen dem Wendischen Ausstellungsausschuss und dem Cottbuser Fotografen wurde über den Papitzer Kantor Hendrich Jordan hergestellt. In einem Brief an Jordan vom 20. Februar 1896 bedankte sich Metzner bei diesem „für die Übersendung des Programms der Wendischen Ausstellung in Dresden“²⁷ und teilte schon

Ateliers am Schloßkirchplatz in Cottbus (seit 1879) erinnert ein nach 1990 restauriertes Wappen: „Atelier Metzner, Eingang Vorderhaus 1. Etage Nr. 2“ mit dem Wahlspruch: „Nihil absque Deo“. Vgl. dazu: Bistum Görlitz, Ein Wappen mit Geschichte. Familienerinnerung, in: Tag des Herrn, Katholische Wochenzeitung für das Erzbistum Berlin und die Bistümer Dresden-Meißen, Erfurt, Görlitz und Magdeburg 48 (1998) 35.

²⁶ Zit. nach: Christina Kliem/Jürgen Matschie, Fotografie in der sorbischen (wendischen) Niederlausitz, in: Bildende Kunst in der Stadt Kottbus, Cottbus o. J., S. 86.

²⁷ Brief von Metzner an Jordan vom 20.2.1896, SKA MS IV I F.

seine Vorstellungen über das Konvolut von Fotografien mit, mit denen er sich auf der Ausstellung zu präsentieren gedachte. Kontakte zwischen Jordan und Metzner hatte es schon im Jahre 1878 gegeben. Nach dem Attentat auf den deutschen Kaiser Wilhelm I. am 2. Juni 1878 hatte Jordan zusammen mit anderen sorbischen Honoratioren aus den Spreewalddörfern eine Deputation von 17 sorbischen Mädchen nach Berlin begleitet, die dem Kaiser die Treue seiner wendischen Untertanen versichern sollte. Bei dieser Gelegenheit wurde im Atelier des Königlichen Hoffotografen und Hoffotografen I. K. Hoheit der Frau Kronprinzessin v. Preussen Leopold Haase in Berlin ein Gruppenbildnis der Mädchendeputation mit ihren vier männlichen Begleitern hergestellt, „aby kuzdy dopomiesche mël na ten zeñ, zož so mogał e s kejžorku rozgranasch“.²⁸ Vermutlich, weil die Abzüge der Berliner Fotografie, die in die Hände der Deputationsmitglieder gelangt waren, für die Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich waren, das Ereignis des Kaiserbesuchs aber eine hohe Wertigkeit für die Sorben hatte, wurde durch Jordan veranlasst, das Berliner Gruppenporträt im Metzner'schen Atelier in Cottbus noch einmal nachzustellen. Dieses Bild unterscheidet sich von der sehr repräsentativen Berliner Vorlage durch charakteristische Details. Es fehlen dem Bild die Würde und Feierlichkeit des historischen Augenblicks. Eigentümlich wirken zwei Mädchen, die im Profil zum Betrachter sitzen, sich faktisch von diesem abwenden. Es war ein Kunstgriff Metzners, um die Trachten mit ihren ausladenden Kopftüchern aus mehreren Perspektiven zu zeigen. Das verrät den Willen der Ausrichtung des Bildes auf eine touristische Verwertung. Es geht nicht mehr um die Wiedererkennung der Personen, die Erinnerung an ein besonderes persönliches Ereignis oder einen denkwürdigen Tag in der sorbischen Kulturgeschichte. Die Verbindung mit dem Ereignis, die durch die Bildunterschrift suggeriert wird, ist nur das Vehikel, um den Marktwert der Fotografie zu erhöhen. Bezeichnend ist auch, dass das Porträt Jordans, das im Zentrum der Komposition über den Reihen der Trachtenträgerinnen thront, erst im Nachhinein in das Foto montiert worden ist. Neben Ansichten aus dem Spreewald – „Cabinettform 2 [Dzd.], welche ich auf 1 Tableau vereint auszustellen gedenke“, ein zweites Tableau „enthaltend colorierte Cabinetts und größeres Format wendischer Trachten“²⁹ – bietet Metzner auch das Bild der „historischen Kaisergratulation 28 x 34, welche nach dem Nobilin Atentate in Berlin bei Sr. Majestät Wilhelm I. im königlichen Schloße huldvoll Aufnahme fand“³⁰ an.

Wie die anderen an der Ausstellung teilnehmenden Fotografen lieferte auch Metzner Fotografien aus dem vorhandenen Fundus seines Ateliers, zu Tableaus zusammengestellt, nach Dresden. Der Anteil der auf Bestellung des Ausschusses für die Wendische Ausstellung und nach deren Motivvorgaben gelieferten Aufnahmen ist demgegenüber gering. Bei Atelierfotografien, die bereits entstanden waren bevor Metzner überhaupt Kenntnis vom Ausstellungsprojekt hatte, die aber Eingang in das Ausstellungskonvolut fanden, hat sich eine Transformation vollzogen. Es änderten sich sowohl die Verwendung als auch die Bedeutung dieser Bilder: In der Metzner'schen Kollektion befinden sich zwei Fotografien, die eine von Metzner handschriftlich bezeichnet: „Söhne m. Mutter, Drachhausen“, die andere versehen mit der Textzeile: „Mutter u. Sohn, Drachhausen“. Offensichtlich sind beide Aufnahmen als Familienporträts im Auftrag der Abgebildeten in Metzners Atelier entstanden. Die eine zeigt die sitzende Mutter mit den beiden Söhnen vor typischer gemalter Atelierkulisse (Abb. 1).

²⁸ Sserska deputazka w Barliñu, in: Bramborski Berski zašnik (4.7.1878) 27, „damit jeder eine Erinnerung hat an den Tag, an dem er sich mit der Kaiserin unterhalten konnte“.

²⁹ Brief von Metzner an Kantor Jordan vom 20.2.1896, SKA MS IV I F.

³⁰ Brief von Metzner an Muka aus Freiberg vom 2.4.1896, SKA MS IV 3 B.



Abb. 1: Carl Metzner, Cottbus, Söhne m. Mutter, Drachhausen, vor 1896, Cabinet (Cab.), Sorbisches Museum, Bautzen

Bei der anderen stützt die Mutter ihren Arm auf das leere Spinnrad (Abb. 2). Zu ihrer linken Seite steht der vermutlich ältere Sohn, mit hoher Fellmütze, Tabakspfeife und Spazierstock ausgerüstet vor einer Kulisse, die durch Türgewände und Türblatt einen Innenraum suggeriert, was eine gewisse Kuriosität ist, weil der Sohn hier im Gegensatz zum Dreierbild, wo die Kulisse einen landschaftlichen Raum darstellte, im Ausgehhabitus abgebildet ist. Die Mutter dagegen sitzt in Filzpantoffeln im hochherrschaftlichen Ambiente mit kannelertem Säulenschaft und stuckierter Balustrade. Durch die Bildunterschriften werden die dargestellten Personen anonymisiert. Aus dem ursprünglich privaten Bild wurde durch die kommerziellen Absichten des Fotografen etwas völlig anderes. Die konkrete Geschichte der Abgebildeten wurde zugunsten bestimmter Typen und, wie der weitere Entwicklungsverlauf zeigt, schließlich sogar Stereotypen negiert. Erst durch diese Transformation ordnet sich die Bildfolge als nationales Symbol in das

Anliegen der Ausstellung des Wendischen Museums im Wendischen Dorf auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes ein. Es war allerdings nicht die einzige Transformation, der die Fotos der Drachhausener Familie unterlagen. Die Fotografien wurden ursprünglich als Schwarz-Weiß-Aufnahmen hergestellt. Die nachträgliche Kolorierung, die sich vor allem auf die Tracht der Mutter – Haube, Tuch und Rock – beschränkte und durch eine vorsichtige blau-grüne Tönung des Hintergrunds neue Akzente setzte, brachte in den Bildern allmählich etwas zutage, was eine gewisse ethnografische Abbildungslust verriet. Als Kuriosität an diesem Bildpaar ist festzustellen, dass der Kolorist, Metzner bediente sich für die Kolorierungen eines Berliner Ateliers, den weiten Trachtenrock unterschiedlich eingefärbt hat, was sicherlich auf die abgezielte kommerzielle Verwertbarkeit zurückzuführen ist. Durch diese Verwandlungen rückten die Fotografien, schon vor dem ausgesprochenen Interesse der Organisatoren der wendischen Ausstellung an ihnen, in die Richtung nationaler ethnografischer Zeugnisse. Im Ausstellungskontext konnte sich diese Symbolik voll entfalten.

Der fließende Übergang von der kommerziellen Trachtenfotografie zu Darstellungen, die ethnografischen Ansprüchen genügten und die durch ihre Aufnahme in die Ausstellungskollektion im Wendischen Volksmuseum zum Symbol nationaler Repräsentanz und sorbischen nationalen Behauptungswillens wurden, belegt ein weiteres Beispiel. Metzner benannte das Bildpaar mit der jeweiligen handschriftlichen Aufschrift „Marktstätte aus Saspow“ und „Aus Saspow zum Jahrmarkt gehend“. Es sind zwei sorgfältig arrangierte Atelierbilder, die drei junge Frauen aus dem heute nach Cottbus eingemeindeten, nördlich vor der Stadt gelegenen Saspow abbilden. Das erste Bild zeigt

die drei Marktfrauen in frontaler Ansicht in ihren aufwendigen niedersorbischen Trachten (Abb. 3). Die mittig Stehende ist erhöht, sodass die Gesichter der Frauen ein gleichschenkliges Dreieck bilden, was dem Bild eine gewisse Monumentalität verleiht. Alle drei tragen jeweils über dem linken Unterarm kunstvoll geflochtene Körbe, die in ihrer Ausführung nichts Dörfliches an sich haben, sondern Produkte eines städtischen Handwerks für ein städtisches Publikum sind. Die drei identischen Körbchen lassen vermuten, dass sie Attribute sind, die der Fotograf zum Zwecke einer Aufwertung der Darstellung ins Bild gebracht hat. Den Atelierhintergrund bildet eine farbige Tapete mit floralen Elementen, die dezent koloriert sind. Das zweite Foto (Abb. 4) hat den gleichen Hintergrund, aber bildet die drei Trachtenträgerinnen von hinten ab. Auch hier ist die Mittelfigur überhöht und das Kompositionsschema wiederholt sich. Während die linke Figur mit der weißen Haube gänzlich von der Rückseite gegeben wird, werden die beiden Frauen mit braunen Hauben so gezeigt, dass ihre Profile für den Betrachter sichtbar sind. Trotz eigentümlicher Komposition entsteht ein lebendiges Bild. Der Zweck war eine bestmögliche optische Erschließung des besonderen volkskundlichen „Exponats“. Dieses statisch-frontale Darstellungsschema, das hier gleichsam gedoppelt wurde, im Sinne von Vorder- und Rückansicht, hat schon Johann Salomo Richter angewandt bei seinen farbigen Kupferstichen wendischer Trachten aus der Gegend um Muskau in Nathanael Gottfried Leskes „Reise durch Sachsen in Rücksicht der Naturgeschichte und Ökonomie“ (Leipzig 1785). Richter hat allerdings die Vorder- und Rückansichten der Trachtenträgerinnen auf einem Blatt vereint und durch eine lockere Behandlung der Figuren den Schein von zwei selbstständigen Figuren erzeugt.³¹ Auch Albert Kretschmer folgte bei seiner Darstellung der Niederlausitzer Trachten diesem Prinzip, wobei er Vorder-, Rück- und Profilansichten der Trachtenträgerinnen durch Einbindung in eine vermeintlich logische Gesamtkomposition zu rechtfertigen suchte.³² Kündigt sich in den letztgenannten Darstellungen schon das Interesse an volkskundlicher Präsentation und Systematisierung an, so ist bei Metzner davon auszugehen, dass ihn vor dem Zugriff der sorbischen Aktivisten auf seinen Bildfundus die Trachten vor allem als attraktive Mo-



Abb. 2: Carl Metzner, Cottbus, Mutter u. Sohn, Drachhausen, vor 1896, Cabinet (Cab.), Sorbisches Museum, Bautzen

³¹ Vgl. dazu: Maria Mirtschin, Der Blick von außen. Das Bild der Sorben/Wenden in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Bautzen 2006, S. 33 f.

³² Ebd., S. 42 f.

tive für die Spreewaldbesucher aus dem nahen Berlin angeregt haben. Er begann seine Produktion auf exotische Bildmitbringsel auszurichten, zuerst durch Fokussierung auf die Tracht, dann durch Kolorierung dieser, später durch selbstständige Arrangements ganzer Trachtengruppen, um ein maximales kommerzielles Ergebnis zu erzielen. Der Umstand der zügigen und intensiven touristischen Erschließung des Spreewaldes seit 1866, mit dem Bau der Eisenbahnstrecke Berlin-Cottbus von der preußischen Metropole aus, hatte dazu geführt, dass eine massenhafte Produktion von Landschafts- und Trachtenbildern einsetzte, die sich nach 1880 in einer umfangreichen Postkartenproduktion mit den gleichen Motiven fortsetzen sollte.

Muka hatte bei seinen Überlegungen zum Angebot fotografischer Dokumentationen sorbischen Volkslebens ursprünglich vor allem die ihm bislang bekannten Bautzener Fotografen im Auge. Die Kontakte zu den Niederlausitzer Fotografen entwickelten sich erst im Verlaufe der Vorbereitung und Durchführung der Dresdener Ausstellung. Im Protokoll einer Sitzung des sorbischen Ausschusses vom Februar 1896 notierte der Schriftführer Sommer:

„8) Budyscy fotografojo maja so prosyć, zo bychu wobrazy serbskich ludži wustajeli. Stóž fotografije ma, přinjesu je k přichodnemu posedženju sobu, Budyscy přinjesu wot kn. Handrikowej zberku wobrazow sobu. [...] Sym přeprósyl, zo bychu wustajeli: fot. Huth'a a Meister'a, mł. Süß'a. Je so stało!“³³ In der Oberlausitz hatte aufgrund anderer sozialökonomischer und topografischer Strukturen der Ablösungsprozess einer allgemeinen sorbischen Fotografie von der Bildnisfotografie, d. h. dem Einzel- oder Gruppenporträt, noch nicht stattgefunden. Obwohl seit den späten 1860er-Jahren mit dem Siegeszug der Visitfotografie das fotografische Abbilden auch im sorbischen Milieu üblich war, wurden die Bilder, auch die Trachtenaufnahmen, nicht als nationale Bekenntnisbilder verstanden, sondern als private Porträts, die ihren Sinn in der Selbstbestätigung der abgebildeten Person, als Angehörige eines Familienverbandes oder der Dorfgemeinschaft hatten.³⁴ Es bedurfte eines besonderen Transformationspro-



Abb. 3: Carl Metzner, Cottbus, Marktgäste aus Saspow, vor 1896, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

³³ „Die Bautzener Fotografen sollen gebeten werden ihre Bilder sorbischer Leute auszustellen. Wer Fotografien hat, bringe sie zur nächsten Sitzung mit, die Bautzener bringen von Frau Handrick die Bildersammlung mit.“ „Eingeladen habe ich, damit sie ausstellen: Fot. Huth und Meister und den jung. Süß. Ist erledigt!“ SKA MS IV 6 B.

³⁴ Vgl. dazu: Maria Mirtschin, Visuelle Identifikationen. Aspekte der Bildnisfotografie bei den Sorben vom 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg, Bautzen 2014.



Abb. 4: Carl Metzner, Cottbus, Aus Saspow zum Jahrmarkt gehen, vor 1896, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

zesses, diese Porträts in Elemente nationaler Repräsentanz zu verwandeln, zumal in der Oberlausitz auch die touristische Vermarktung von Trachtenfotografien eine wesentlich geringere Rolle gespielt hat als beispielsweise im Spreewald. Bei Letzteren hatten die Dargestellten, mittlerweile zu Typen mutiert, in einem von Touristen erkundeten Umfeld größere Potenzen, als allgemeine Repräsentanten einer bestimmten Region und des sorbischen/wendischen Ethnikums wahrgenommen zu werden.

Schon in seinem ersten Brief an Jordan vom 20. Februar 1896, der die Zusage enthielt, sich an der Dresdener Ausstellung zu beteiligen, ließ Metzner Vorstellungen verlauten, neben dem, was er aus seinem Fundus liefern konnte, auch noch eine „a) Spinnstube, b) Tanzgruppe [und] c) Gruppen in sonstiger Tätigkeit“ aufzunehmen. Er äußerte die Hoffnung, dass dies „vielleicht an ihrem Orte geschehen könnte [...], ich würde zu diesem Zwecke auf meine Kosten und Gefahr hinkommen“.³⁵ Tatsächlich kommen die von Jordan in Papitz vorbereiteten „Sitzungen“ zustande und die dabei entstandenen Bilder wurden in Dresden präsentiert. Die in Papitz von

Metzner angefertigten Gruppenbilder, zwei jeweils vor einer hellen Hausfassade, das dritte, das Flachsbrechen darstellend, in einem Scheunenraum, zeigen die Frauen in starren Aufstellungen.

Aus der beabsichtigten Spinnstube ist ein Bild (Abb. 5) geworden, das die Frauen in festlicher Tracht zeigt, gestaffelt in zwei Reihen. Jeder Frau wurde ein Spinnrad zugeordnet, welches aber, das wird durch das gesamte Arrangement und durch die Gesten der Frauen deutlich, nicht wirklich betätigt wird und ein leeres Attribut bleibt. Am linken Bildrand befinden sich neben den zwölf vermeintlichen Spinnerinnen zwei weitere Trachtenträgerinnen, die sich von den anderen Frauen durch ihre dunklen Jacken unterscheiden. Sie mögen von Metzner in das Bild aufgenommen worden sein, um die Anwesenheit des Kleinkindes in weißer Schürze und ausladender Haube, die denen entsprach, welche die Papitzer erwachsenen Mädchen und Frauen trugen, zu rechtfertigen. Diese originelle Kindertracht, die eigentlich eine verkleinerte Erwachsenentracht war, wollte sich der Fotograf wohl nicht entgehen lassen. Der Charakter des Bildes mit seinem starren Arrangement, der betonten Präsentation der Trachten und der Herabsetzung des Arbeitswerkzeuges zum bloßen Attribut, verweist auf die Prinzipien der Atelierfoto-

³⁵ Brief von Metzner an Kantor Jordan vom 20.2.1896, SKA MS IV 1 F.



Abb. 5: Carl Metzner, Cottbus, Spinte in Papitz, 1896, 18,0 x 23,0 cm, Stadtmuseum, Cottbus

grafie, der sich der Fotograf nicht zu entziehen vermochte. Zugleich machen sich hier noch die relativ langen Belichtungszeiten geltend, die notwendig waren, um eine solche Aufnahme außerhalb des Ateliers herzustellen. Noch deutlicher wird diese Vorgehensweise an jenem Bild, das Metzner für die Ausstellungspräsentation in Dresden eigenhändig mit dem Titel: „Wendinnen in Papitz in verschiedener Thätigkeit“ (Abb. 6) versehen hat. Von den Frauen der vorhergehenden Aufnahme sind hier in zwei Reihen hintereinander nur elf abgebildet. Auf die langen, bestickten weißen Schürzenbänder, die im ersten Bild äußerst dekorativ zum Einsatz kamen, wurde hier verzichtet. Erneut wechseln die großen bestickten Tücher mit den dunklen Jacken dreier Frauen in der oberen Reihe ab. Jede der Frauen ist mit einem Attribut aus Küche oder Wirtschaft ausgerüstet. Waschtrog, Butterfass, Milchsieb, Teigschüssel, Spinnweife sind es in der vorderen Reihe, Kuchenteller, Vase, Milchännchen, Kaffeekanne und Kaffeetasse, Brot, Porzellanschälchen in der hinteren Reihe. Die Werkzeuge und Dinge werden auch hier nicht wirklich gehandhabt. Die Gesten der Frauen sind erstarrt. „Tätigkeiten“ werden nicht, wie es die Metzner'sche Bildunterschrift vermuten lässt, wirklich dargestellt, sondern durch die verschiedenen Utensilien in den Händen der Frauen nur symbolisch angedeutet. Die Augen sind meist starr in Richtung des Fotografen gerichtet, die Blicke kontrollieren nicht die Hände, die ja auch keine wirklichen Tätigkeiten verrichten. Die Verheißung der Bildunterschrift, Einblicke in das werktätige Leben im wendischen Dorf zu gewähren, wird nicht erfüllt. Es bleibt zuletzt ein Bild, dessen eigentliche Botschaft die prächtige Tracht der Papitzer Frauen ist. Deren festlicher Duktus befindet sich im eklatanten Widerspruch zu den profanen Tätigkeiten, auf welche allein die Attribute hin-



Abb. 6: Carl Metzner, Cottbus, Wendinnen in Papitz in verschiedener Thätigkeit, 1896, 23,5 x 28,0 cm, Sorbisches Museum, Bautzen

weisen. Im dritten Bild, das zwölf der Frauen beim Flachsbrechen zeigt (Abb. 7), wird die Starre der beiden ersten Kompositionen zumindest teilweise überwunden. Die Frauen, auch hier wieder in festlichen Ausgangstrachten, sind im Halbkreis um eine Bank aufgestellt, auf der sich die rohen Flachsbindel befinden. Jede hält in der rechten Hand eine Flaxsbreche, sorbisch „ćerlica“, während mit der linken Hand die rohen Fasern auf dem hölzernen Gestell fixiert werden. Der Bildhintergrund, die Scheunentenne, verleiht dem Bild perspektivische Tiefe und korrespondiert mit der demonstrierten Tätigkeit. Schon Hendrich Jordan hatte in einem vermutlich an Muka gerichteten Brief den anderen Charakter dieses Bildes hervorgehoben: „Naše popojske bildy pla Metznera su te rědnejše, wosebe se mě ta wělika spodoba, žoš naše žowča lan hašepju!! – jogo kolorirowaće pak tu samu ryńšu (nic rěnejšu) gotujo, jo to ćežka wěc, naše šake barwy tak z gławy molowaš, snaž se cuzym weto spodoba.“³⁶

Nichtsdestoweniger bleibt der Abstand zu einem lebendigen Abbild des dörflichen Lebens erheblich. Für die Präsentation der Fotografien im Wendischen Volksmuseum gab es zwar im Programm vom 26. Januar 1896 Vorgaben für das, was ausgestellt beziehungsweise fotografiert werden sollte, aber im Zuge der konkreten Vorbereitung der Ausstellung überließ man es dann doch den Fotografen, welche Angebote sie aus ihrem zumeist schon vorhandenen Fundus unterbreiteten. Bezeichnend ist daher Mukas Reak-

³⁶ Brief von Jordan, ohne Datum, SKA MS IV 3 B. „Unsere Papitzer Bilder bei Metzner sind schöner, besonders gefällt mir das große, wo unsere Mädchen Flachs schlagen!! – Seine Kolorierung macht dasselbe schlechter (nicht schöner), es ist eine schwierige Sache, unsere verschiedenen Farben so aus dem Kopf zu malen, vielleicht gefällt es den Fremden trotzdem.“



Abb. 7: Carl Metzner, Cottbus, Spreewalderinnen beim Flachsbrechen, 18,0 x 23,0 cm, Stadtmuseum, Cottbus

tion auf Metzners erklärte Bereitschaft, Bilder für die Ausstellung anzufertigen. In einem Brief, vermutlich an den jüngeren Šwjela (weil er Grue an den Vater enthält), reagierte er auf diese Bereitschaft: „tu namowjece a dobywajce we wsech stronach, hdze je wšelaka drasta, zo bychu rjane zowca a zony a muojo k njemu Őli a so dali fotografowac w jich drasce jako njewjesty, druki, kmotry, zarowanske, njedzelske atd.“³⁷ Gezielte Vorgaben wurden durch Muka kaum unterbreitet. Aber er versuchte im Rahmen des mehr oder minder zufälligen Angebots der Fotografen bestimmte Akzente zu setzen. So etwa, wenn er sich bei Metzner um das Bild eines Hochzeitszuges bemühte, das dieser aber offensichtlich nicht zu liefern vermochte.³⁸ Die Hochzeitszuge steuerte dann sein Cottbuser Kollege bei, der Hoffotograf Richard Klau. Diese Aufnahmen waren entsprechend den damaligen fotografischen Moglichkeiten noch nicht aus der Bewegung heraus zu fotografieren, sondern mussten im Stand aufgenommen werden. Es blieb der Kunst des Fotografen uberlassen, durch ein entsprechendes Arrangement der Aufstellung wenigstens die Illusion von Bewegtheit zu erzeugen.

Umfang und inhaltliche Ausrichtung der für die Ausstellung angebotenen fotografischen Kollektionen sollen anhand der eingereichten Fotografien von Metzner kurz beispielhaft dargestellt werden. Aus Metzners Briefwechsel mit den Kuratoren der Wendischen Ausstellung wissen wir uber seinen Ausstellungsanteil ziemlich genau Be-

³⁷ Brief von Muka, ohne Datum, SKA MS IV 3 B. „Deshalb fordere sie auf und gewinne sie in allen Gegenden, wo es verschiedene Trachten gibt, dass schone Mädchen und Frauen und Männer zu ihm gehen und sich fotografieren lassen in ihrer Tracht als Braute, Brautjungfern, Patinnen, in Trauer, Sonntagstracht usw.“

³⁸ Vgl. dazu: Brief von Metzner in Cottbus an Muka in Freiberg vom 2.4.1896, SKA MS IV 3 B.

scheid. Im Brief vom 2. April 1896 an Muka zählt er detailliert auf, was er einzureichen gedenkt.

Seine Ausstellungskollektion umfasste demzufolge drei Tableaus à 1 m² und eine Vielzahl von Einzel- und Gruppenbildnissen in Visit-, Cabinet-, Bodoir- und Victoriaformat. Gegenstand der Aufnahmen waren Trachtendarstellungen aus verschiedenen Dörfern um Cottbus wie Burg, Dissen, Komptendorf, Drachhausen, Ströbitz, Kolkwitz, Saspow, Willmersdorf und Papitz. Dabei unterschied er sehr wohl zwischen den Trachtenvarianten der einzelnen Ortschaften und den Anlässen, zu denen die entsprechende Tracht getragen wurde. Demzufolge finden sich in seinem Konvolut Aufnahmen von Hochzeitsgruppen, Bräuten, Brautjungfern, Hochzeitsführern, von Trauer- und Halbtrauertrachten, von besagten wirtschaftlichen Tätigkeiten, von Trachten zum Kirchgang, zum Abendmahl oder für den Gang zum Ball. Metzner lieferte aber auch Aufnahmen historischer, d. h. im Jahr 1896 bereits nicht mehr getragener Trachten nach Dresden. Später erhielten diese von der Volkskunde die Bezeichnung „Truhentrachten“. Dazu gehörten die Aufnahmen aus dem Dorf Schorbus, südlich von Cottbus. Metzner erwähnte hierbei etwa die Ablichtungen einer Braut um 1886, zweier Brautjungfern von 1886 und 1866, der großen Trauer um 1886, der großen Sonntagstracht um 1896 und der großen Sonntagstracht aus der Zeit um 1871. Im Brief vom 15. Juni 1896 gibt er an: „dass ich eine größere Kollektion in Summa 96 Bilder wendischer Photographien gefertigt habe für Ihre dortige W. M. Ausst.“³⁹

Neben den eigentlichen Ausstellungsfotos lieferte Metzner noch eine Verkaufskollektion nach Dresden: „60 Stück colorierte wendische Cabinets zum Verkaufspreis à 1 M. 80 Pf. und 90 Stück dg. Visites z. Verkaufspreis per Stück mit 60 Pf. = 162 Mark, für den Verkauf gewähre ich 20 % Rabatt also für 32 Mark 40 Pf. Ich wollte erst 1/3 des Verkaufspreises gewähren, aber dann bliebe mir für meine Arbeit fast gar nichts oder wir müssten die Bilder theurer verkaufen und dann wäre nur geringer Absatz. Es wäre mir sehr lieb zu hören, ob der Verkauf sich lohnt und ob ich eine neue Verkaufsordnung vorbereiten soll?“⁴⁰

Die zum Verkauf angebotenen Fotografien waren in der Regel Abzüge der eigentlichen Ausstellungsfotos. Aufgrund der brüchigen Überlieferung ist es nicht möglich, die Gesamtzahl der in der Ausstellung des Wendischen Museums im Wendischen Dorf auf der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden sicher zu bestimmen. Rechnet man aber etwa die Metzner'schen Zahlen auf die Anzahl der beteiligten Fotografen hoch, dann ist wohl von ca. 500 Ausstellungsfotos auszugehen. Dazu kommen die im Rahmen der Ausstellung zum Verkauf angebotenen Lichtbilder. Mit den Fotografien, die in Vorbereitung bzw. beim Sächsischen Volkstrachtenfest am 7. Juli 1896 von den sorbischen Teilnehmern als Einzel- oder Gruppenfotos gemacht worden sind, dürfte sich diese Zahl gewiss verdoppeln. Einen Höhepunkt der Ausstellungsfotografie stellte das durch die Firma Wilhelm Höffert hergestellte Album mit 64 Abzügen dar, die teils aus dem Ausstellungskonvolut entnommen, teils solche waren, die erst zum Volkstrachtenfest entstanden sind. Es wurde am 3. November 1896 der Protektorin der Ausstellung, Prinzessin Mathilde, „als ein schwaches Zeichen unserer unentwegten Dankbarkeit und unwandelbaren Ergebenheit gnädigst“⁴¹ durch die

³⁹ Brief von Metzner in Cottbus an Werkmeister Handrij Zymny in Dresden vom 15.6.1896, SKA MS IV 2 C.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Redekonzept von Muka zur Übergabe des Höffert-Albums an Prinzessin Mathilde, SKA MS IV 4 A.



Abb. 8: Carl Metzner, Cottbus, Spreewälderin aus Lehde bei Lübbenau, 1896, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

Vertreter des Wendischen Ausschusses in einer Audienz überreicht. Über den Verbleib des Albums gibt es bisher keine Erkenntnisse. Die überkommene Liste zum Inhalt und den Bildtiteln⁴² erlauben aber eine weitgehende Zuordnung von Ausstellungsfotografien des Höffert'schen Ateliers zu besagtem Album.

Der Hoffotograf Richard Klau in Cottbus

Anders als Metzner stellte der Hoffotograf Richard Klau (1857–1934) von sich aus die Verbindung zum Ausschuss für die Wendische Ausstellung her. Am 28. Mai 1896, also erst unmittelbar vor Eröffnung der Ausstellung, schrieb er Muka aus Cottbus: „Durch Zufall habe ich erfahren, daß in Dresden bei der Ausstellung auch eine wendische Ausstellung dem Publikum gezeigt werden soll, in welcher auch Photographien jeglicher Art gewünscht werden. Ich habe mich nun gleich daran gemacht einige Aufnahmen für diese Ausstellung anzufertigen und habe Ihnen dieselben sofort zusenden wollen,

doch wußte ich Ihre Adresse nicht genau, so daß das Paket nun von einem Freiburg⁴³ zum andren wanderte, bis ich nun endlich Ihre richtige Adresse erfuhr. Hätte ich schon eine Ahnung davon gehabt, hätte ich mit vielen der schönsten und besten Aufnahmen dienen können und sehr [?] verschiedensten Genre[s]. Es ist manchmal ein Fehler, wenn nicht jeder Photograph eines Ortes seine Anweisung [?] erhält, denn leider sind die Kunstbegriffe mancher Leute doch sehr verschieden und mangelhaft, so daß oft selten etwas besseres zusammenkommt.

Sollten Eu. Hochwohlgeboren noch Wünsche haben, dann bitte um baldigen Bescheid. Hochachtend R. Klau“⁴⁴

Anders als sein Cottbuser Fotografenkollege Metzner, dem es nicht gelingt, sich aus dem Gestus der traditionellen Atelierfotografie zu lösen und der bei einer konservativen, in den 1890er-Jahren eigentlich schon überholten Bildauffassung verharrete, sind die Bildangebote Richard Klaus für die Ausstellung zumeist Freiluftaufnahmen. Die Differenz wird deutlich im Vergleich der Metzner'schen Aufnahme „Spreewälderin a. Lehde b. Lübbenau“ (Abb. 8) mit der Ausstellungsfotografie von Richard Klau, bezeichnet als

⁴² SKA MS IV A.

⁴³ Klau verwechselte Mukas Wohnort Freiberg in Sachsen mit Freiburg.

⁴⁴ Brief von Klau in Cottbus an Muka vom 28.5.1896, SKA MS IV 3 B.



Abb. 9: Richard Klau, Cottbus, Partie in Lehde, 1896, 17,0 x 11,8 cm, Sorbisches Kulturarchiv (SKA), Bautzen

überkommen Repräsentationsporträts aristokratischen oder großbürgerlichen Zuschnitts hatte, tritt deutlich an folgendem Gruppenbild mit sechs Personen hervor. Metzner bezeichnete es eigenhändig: „Tanzgruppe aus d. Gegend Tauer, Preilack, Peitz“ (Abb. 10). Auch hier offenbart sich die Unfähigkeit, Bewegung auf die fotografische Platte zu bannen. Im Cottbuser Verlag Otto Rochlitz Nachf. ist 1907 eine Ansichtspostkarte mit dem gleichen Motiv aufgelegt worden: „Gruppe tanzender Spreewälder“. Der Fotograf Metzner wird auf der Karte nicht benannt. Die Postkartenaufnahme weicht von der Ausstellungsfotografie dahingehend ab, dass auf ihm die abgebildeten Tanzpaare die Plätze getauscht haben. Komposition, Ambiente und die erstarrte Haltung der Figuren aber sind unverändert geblieben. Die Bilder lassen im Einzelnen und in ihrer eigentümlichen Dopplung deutlich die Grenzen erkennen, die der Stand der Aufnahmetechnik im 19. Jahrhundert den Fotografen gesetzt hatte. Die zeitgenössischen fototechnischen Möglich-

„Partie in Lehde“ (Abb. 9). Bei Ersterem die Inszenierung im Atelier: Der Kahn, das Fließ mit seiner Verkrautung und der Baum im Hintergrund sind nicht einmal Kulissenarrangements auf dem Atelierfußboden. Sie sind vielmehr durch eine gemalte Tapete sowie die nachträgliche Kolorierung der Aufnahme und damit verbundene Ergänzungen zustande gekommen.⁴⁵ Dagegen lichtete Klau die Spreewälderin in vergleichbarem Gestus, aber in natürlicher Umgebung von Lehde ab. Auch bei ihm ist die Aufnahme aus einem künstlichen Arrangement heraus entstanden. Das Staken und die Kahnfahrt werden nur angedeutet, die Festlichkeit der Tracht ist auch hier dem dargestellten Vorgang nicht angemessen. Durch die Einbeziehung der natürlichen Umgebung in die Komposition eröffnet der Fotograf aber über die bloße Präsentation der Tracht hinausgehend tendenziell den Blick auf die Lebensumwelt der Dargestellten. Die Befangenheit Metzners in den ästhetischen Kriterien früherer Atelierfotografie mit ihrer leeren Repräsentanz, die ihre Wurzeln in der Orientierung an den

⁴⁵ Über das Zustandekommen des Metzner'schen Fotografien in seinem Cottbuser Atelier gibt eine Bemerkung aus seinem Brief vom 20.2.1896 an Kantor Jordan Auskunft: „Aus dem Programm ersehe [ich], dass es den Herren angenehm wäre einige Cabinetts aus dem Spreewalde zu erhalten bezüglich Modell [Anfertigung]. Ich habe für diesen Zweck vom letzten Markte 2 Wendinnen aus Lehde und Wotschowska photographiert und schicke Ihnen die Bilder mit, welche ich dem Comité hiermit dediciere.“ SKA MS IV 1 F. Die beiden Aufnahmen sind zu dem angedachten Zweck offenbar nicht benutzt worden, waren aber Bestandteil der Metzner'schen Exposition auf der Dresdener Ausstellung.



Abb. 10: Carl Metzner, Cottbus, Tanzgruppe aus der Gegend Tauer, Preilack, Peitz, 1896, 23,0 x 28,0 cm, Sorbisches Museum, Bautzen

keiten hatten durch die relativ langen Belichtungszeiten, die vor allem bei den Außenaufnahmen erforderlich waren, den Fotografen bestimmte Bedingungen diktiert. Wie das Beispiel Klau zeigt, waren diese Grenzen aber durch entsprechende phantasievolle Arrangements, mit denen zumindest der Schein der Lebendigkeit gewahrt werden konnte, zu überbrücken.

Der Bürger Fotograf Heinrich Steffen auf der Dresdener Ausstellung

Neben den Hoffotografen Metzner und Klau war Heinrich Steffen (1849–1926) der dritte Fotograf aus der Niederlausitz, der auf der Ausstellung vertreten war. Während sich Metzner von Anbeginn bezüglich der von Muka und seinen Mitstreitern formulierten Anforderungen aufgeschlossen zeigte und in seiner Korrespondenz Ideen formulierte und Vorschläge unterbreitete, verhielt sich der Bürger Fotograf Steffen anders. Aus einem Brief Mukas an Jordan oder den jungen Bogumil Šwjela geht hervor, dass sich Steffen mit dem „unverschämten“ [im sorbischsprachigen Text des Briefes steht das Wort „unverschämt“ deutsch] Anliegen an Muka gewandt hätte, das Monopol für die Fotografie auf der Ausstellung zu erhalten. Muka schrieb an seinen niedersorbischen Gewährsmann: „tuž prajće kn. Steffnej, zo monopol njemóže na žadyn pad dó-



Abb. 11: Heinrich Steffen, Burg, Im Heu. Burg Spreewald, vor 1896, 12,0 x 16,0 cm (Glasplatte), Archiv Foto-Steffen, Burg/Spreewald

stać.⁴⁶ Steffen war 1876 nach Burg/Spreewald gekommen, wo er zuerst als homöopathischer Arzt praktizierte und nach 1887 ein fotografisches Atelier eröffnete, sich durch den „bedeutenden Fremdenverkehr“ damit „eine gesicherte Existenz“ versprechend.⁴⁷ Steffen muss aber zugutegehalten werden, dass er sich, trotz der Weigerung, ihm das Monopol zuzugestehen, nachfolgend sehr kooperativ zeigte. Am 16. Februar 1896 notierte er in sein Tagebuch: „Gurmann gesprochen. Werde mit ihm für die Dresdener Ausstellung den Vertrauensposten für die wendische Abteilung übernehmen.“⁴⁸ Tatsächlich bemühte er sich neben seinem Anteil an der Präsentation von Fotografien auf der Ausstellung um wendische Trachtenteile aus den Spreewalddörfern. Im Ausstellungsführer ist unter Nr. 192 das „Modell einer Niederlausitzer Hirsestampfe; Geschenk

⁴⁶ Brief von Muka vom 4.3.1896, SKA MS IV 3 B. „deshalb sagen Sie Herrn Steffen, dass er das Monopol auf keinen Fall bekommen kann“.

⁴⁷ Burg im Spreewald. Mit Palette, Pinsel, Stift und Kamera durch Vergangenheit und Gegenwart – belichtet und notiert von Heinrich Steffen. Aufgearbeitet von Fotografenmeister Erhard Steffen, Burg Spreewald, o. J., S. 3.

⁴⁸ Ebd., S. 24. Das Vorbereitungscommittee für die Dresdener Ausstellung bediente sich eines Systems von Vertrauensleuten in den Dörfern der Ober- und Niederlausitz. Die Vertrauensleute organisierten die Sammlung von Exponaten für das Wendische Museum und wurden bei der Vorbereitung des Volkstrachtenfestes, das im Rahmen der Ausstellung am 5. Juli 1896 stattfand, tätig.

des Herrn Maler Steffen in Burg⁴⁹, verzeichnet. Steffen war auch mit eigenen Aquarellen und Zeichnungen auf der Ausstellung vertreten, die er ebenso wie die Fotografien zum Kauf anbot. Die Verbindung zu dem Burger Fotografen war durch den damals noch jungen Theologiestudenten Bogumil Šwje-la von Berlin aus hergestellt worden. Steffen hatte, anders als die Cottbuser Hoffotografen, durch sein Leben mitten unter der einheimischen wendischen Bevölkerung ein inniges Verhältnis zu Menschen und Landschaft. Das spiegelt sich in seinen auf der Ausstellung ausgestellten Szenen von abgelichteten Spreewaldbewohnern bei der bäuerlichen Arbeit wider. Man erkennt, etwa auf dem Foto der Heuernte vor der Silhouette der Burger Kirche (Abb. 11), zwar das Arrangierte, die vom Fotografen gestellte Situation. Abgesehen davon, dass die technische Entwicklung eine Momentaufnahme noch nicht zuließ, brachte das Arrangement dennoch wesentliche Momente des bäuerlichen Lebens im Spreewald, z. B. Landschaft und Tracht betreffend, zur Geltung. Die qualitativsten Fotografien aus dem Konvolut von Steffen sind jene, die die Spreewaldlandschaften fernsichtig geben, bei denen die menschlichen Figuren, die hier schnell zur Idylle geraten, nicht selbst Darstellungsgegenstände sind, sondern nur die Landschaft akzentuieren. Das trifft beispielsweise für die Aufnahme zu, bei der drei Trachtenträgerinnen am Eiskeller des Gasthofs „Zur Bleiche“ in Burg dargestellt werden (Abb. 12). Selbst dort, wo Steffen seine Personen losgelöst von der realen Landschaft im Atelier ablichtet, geraten ihm die Bildnisse zur Idylle. Das drückt sich auch in der Aufnahme der beiden Kirchgängerinnen „Zur Kirche“ (Abb. 13) aus – im lieblichen Hintergrundarrangement, mit dem die betonte Freundlichkeit der Physiognomien korrespondiert.



Abb. 12: Heinrich Steffen, Burg, Eiskeller. Gasthof zur Bleiche Burg/Spr., vor 1896, 16,0 x 12,0 cm (Glasplatte), Archiv Foto-Steffen, Burg/Spreewald

Das Atelier des Hoffotografen Wilhelm Höffert

Am intensivsten und nachhaltigsten waren die Aktivitäten des Ateliers des königlichen Hoffotografen Wilhelm Höffert (1832–1901) auf der Ausstellung. Anders als bei den anderen Fotografen, die im Zusammenhang mit der Ausstellung im Wendischen Volksmuseum zu nennen sind und die alle vor der Ausstellung nur einen recht provinziellen

⁴⁹ Führer durch das wendische Volksmuseum im wendischen Dorfe der Ausstellung das sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes Dresden 1896, Bautzen 1896, S. 10.



Abb. 13: Heinrich Steffen, Burg, Zur Kirche, vor 1896, 16,0 x 12,0 cm, Archiv Foto-Steffen, Burg/Spreewald

des 19. Jahrhunderts und aus ‚Zejlers Dichterplejade‘ (Čišinski) der populärste⁵². Muka, der selbst schon früh Kontakt zum Höffert’schen Atelier hatte, ein im Dresdener Atelier aufgenommenes Porträtbildnis des Leipziger Studenten aus dem Jahre 1875 ist erhalten geblieben,⁵³ schlug dem Wendischen Ausschuss für die Dresdener Ausstellung wohl schon am 19. Februar 1896 vor, mit dem Höffert’schen Atelier Verbindung aufzunehmen: „IV. kn. Muka namjetuje, zo by so knjeni Höffertowa přeprisyła, zo by motiwy w Serbach fotografować dała a wustajała; namjet přiwozmjemy a Muka ma ju přeprysyć.“⁵⁴ Aus diesem Kontakt entwickelte sich eine umfangliche Zusammenarbeit über

Wirkungskreis hatten, handelte es sich beim Höffert’schen Atelier um eine der renommiertesten fotografischen Anstalten in Deutschland. Neben dem seit 1864 in Dresden bestehenden Atelier hatte die Firma Niederlassungen in vielen deutschen Großstädten, so etwa in Leipzig, Berlin, Hannover, Hamburg, München, Magdeburg und Breslau, aber auch im französischen Nizza. Der Inhaber Wilhelm Höffert, der die Firma nach einem Kunststudium an der Düsseldorfer Kunstakademie und Wanderjahren gegründet hatte, war zum Zeitpunkt der Dresdener Ausstellung aufgrund familiärer Zerwürfnisse in Dresden selbst nicht aktiv tätig. Die Geschäfte führte seine Ehefrau und Mitinhaberin des Geschäftes Mila Höffert.⁵⁰ Sie muss wohl auch als Autorin der Ausstellungsbilder angesehen werden, die sie entweder selbst fotografierte oder auf deren Charakter sie in ihrer Eigenschaft als Geschäftsführerin des Dresdener Hauptgeschäfts wesentlichen Einfluss nahm.⁵¹ Mila Höffert war die Tochter von Jan Radyserb-Wjela, des

„produktivsten sorbischen Schriftstellers

⁵⁰ Zu Mila Höffert vgl.: Marija Měrcinowa, Naša „krajanka“ Mila Höffertowa [Unsere „Landsmännin“ Mila Höffert], in: *Rozhlad* 60 (2010) 12, S. 10–13, Abb.

⁵¹ Während in den deutschen und sorbischen Veröffentlichungen als Autorschaft der Ausstellungsbilder immer die Firma Wilhelm Höffert benannt wird, benennt die Prager Zeitschrift *Světózor* 31 (13.11.1896) 1 (1534) als Autorin der auf den S. 128 und 129 veröffentlichten Fotografien von der Dresdener Ausstellung ausdrücklich Mila Höffert: „Fotografie dvorní fotografky Mily Höffertové v Drážd’anech“.

⁵² *Sorbisches Lesebuch/Serbska čitanka*. Hg. Kito Lorenc, Leipzig 1981, S. 267.

⁵³ Abgebildet in: Maria Mirschin, *Visuelle Identifikationen ...*, Abb. 40, S. 58.

⁵⁴ Protokoll der Sitzung des Wendischen Ausschusses, SKA MS IV 6 B. „Herr Muka schlägt vor Frau Höffertowa einzuladen, damit sie Motive bei den Sorben fotografiert und ausstellt. Wir sind damit einverstanden und Muka soll sie einladen.“

den ganzen Zeitraum der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung, die nicht nur die Anfertigung von Fotografien mit sorbischen Motiven betraf, sondern auch technische Unterstützung bei der Organisation und Absicherung der wendischen Ausstellung umfasste. Noch in dem im Folgejahr durch den Ausschuss für das Sächsische Volkstrachtenfest besorgten Band „Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser“ sehen sich die Herausgeber bemüht, dem Atelier ihren besondern Dank auszusprechen: „Die Bilder einzelner Gruppen der Wenden, die an Mangel an Zeit und günstigem Licht nicht hatten aufgenommen werden können, sind in dankenswerter Weise durch die Firma W. Höffert beigezeichnet worden.“⁵⁵

Neben dem Anteil an Ausstellungsfotografien, den die Firma Höffert zur Verfügung stellte, übernahm sie auch die Arbeiten zur Vergrößerung und Zurechtung von Fotografien für die speziellen Ausstellungsbelange. Dazu zählten u. a. die Aufnahmen der wendischen Gehöfte vom Landbaumeister Schmidt.⁵⁶ Mila Höffert besorgte auch die Rahmung der Fotografien des Prinzen Friedrich August von Sachsen, der Prinzessin Mathilde von Sachsen und der Prinzessin Josepha, die, damals noch Kinder, anlässlich des Goldenen Hochzeitsjubiläums König Johanns von Sachsen im Jahre 1872 in sorbischen Trachten fotografiert worden waren.⁵⁷ Der Dresdener Fotograf Hanns Hanfstaengl hatte Friedrich August in der Tracht eines sorbischen Hochzeitsbitters, die Prinzessin Mathilde als wendische Braut (Abb. 14) und Josepha in katholischer Tracht ab-



Abb. 14: Hanns Hanfstaengl, Dresden, Prinzessin Mathilde von Sachsen als wendische Braut, 1872, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

⁵⁵ Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser, hg. von dem Ausschuss für das Sächsische Volkstrachtenfest zu Dresden 1896, Landbauinspektor Schmidt, Maler O. Seyffert, Dr. Sponzel, Dresden 1897, Einleitungstext.

⁵⁶ Es handelte sich um die im Album „Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser“, s. Anm. 55, abgebildeten Gehöftaufnahmen aus den Mittellausitzer Dörfern Kotten, Groß Düben, Ralbitz, Trebendorf und Schönau. Die Schmidt'schen Ausstellungsfotos gehen ein in das 1905 und 1906 vom Verein deutscher Architekten- und Ingenieurvereine hrsg. Werk „Das Bauernhaus im Deutschen Reiche und in seinen Grenzgebieten“, Dresden 1906, dort auf den S. 270 und 271. Noch Eberhard Deutschmann illustrierte seine Studie: „Lausitzer Holzbaukunst unter besonderer Würdigung des sorbischen Anteils“, Bautzen 1959, mit den Ausstellungsfotos des Landbaumeisters von 1896, S. 2, Abb. 41 und 42.

⁵⁷ Die Firma W. Höffert übersandte am 7. August 1896 an „Herrn Dr. Mucke, Wendenmuseum“ eine Quittung: „3 kleine Rahmen Prinzenbilder, 6 Reichsmark, 75 Pfennige“. SKA MS IV 1 A.

gelichtet.⁵⁸ Die Fotografien wurden zu Ausstellungsobjekten im Wendischen Museum. Sie waren „materielle Indizien für die Illustration der Verbundenheit des sächsischen Königshauses mit der wendischen Bevölkerung. Dieses gegenseitige Vertrauensverhältnis diene beiden Parteien für ihre jeweiligen politischen Ziele. Das sächsische Königshaus sicherte auf diese Weise das gesellschaftliche und soziale Gleichgewicht im Land, während das sorbische Bürgertum einen gewissen Freiraum für die eigene nationale Identitätsfindung erlangte.“⁵⁹ Eine vergleichbare Bedeutung innerhalb der Ausstellungspräsentation kam auch den anderen Fotografien zu, die die Sorben in unterschiedlichen Kontakten zu den jeweiligen Herrscherhäusern darstellten. Das betrifft die Aufnahme des Cottbuser Hoffotografen Metzner, auf welcher die Deputation aus dem Spreewald 1878 beim Kaiser abgebildet ist, oder die Fotografie des Bautzener Fotografen Adolph Meister „Wendische Mutter mit ihren sieben Söhnen als Soldaten“⁶⁰ (Abb. 15). Wie bei den anderen Aufnahmen, die als Symbole der immer wieder beteuerten Verbundenheit der Sorben mit dem sächsischen beziehungsweise preußischen Herrscherhaus verstanden wurden, legten Muka und die anderen sorbischen Repräsentanten besonderen Wert auf ihre Einordnung in das Dresdener Ausstellungskonvolut. Das Atelier Höffert besorgte die fotografischen Vorlagen für ein Leporello, das in zwölf Bildern Einblicke in das Wendische Museum gewährte (Abb. 16) sowie attraktive Trachten vorstellte, und es belieferte auch die Presseorgane mit Fotografien vom Ausstellungsgeschehen.⁶¹ Charakteristisch für die Art der Fotografie, die das Atelier in die Ausstellung einbrachte, ist die Repräsentanz der Bilder.

Die technische Perfektion verbindet sich mit dem wirkungsvollen In-Szene-Setzen der Figuren. Die sorbischen Bauern genießen hier die gleiche Aufmerksamkeit wie die Hofchauspieler des Meininger Theaters oder die Sängerprominenz der Bayreuther Wagnerfestspiele, die Höffert neben der Elite aus Kunst, Wissenschaft, Politik, Militär und den Mitgliedern deutscher Fürstenhäuser über Jahrzehnte in seinen Ateliers empfangen hatte. Selbst der Führer der Sozialdemokratie, August Bebel, ließ sich von Höffert porträtieren. Mila Höffert hat aufgrund ihres sorbischen Herkommens die Zusammenar-

⁵⁸ Georg Pilk hat in einem Artikel, den er „im Auftrage des Komitees [...] mit der Bitte um ungekürzte Aufnahme desselben in die Spalten ihres geschätzten Organs“ an die Presse versandt hatte, folgende Szene vom Besuch der Prinzessin Mathilde auf der Ausstellung geschildert: „Hierauf nahmen die höchsten Herrschaften mit sichtlichen Zeichen der Befriedigung und huldvollster Anerkennung die Ausstellungsobjekte in Augenschein. Eine der ausgestellten großen Figuren mit der hohen wendischen Kopfhaube (Borta) betrachtend, äußerte Prinzessin Mathilde: ‚Diese Tracht habe ich auch getragen, anlässlich der goldenen Hochzeit meines höchsten Großvaters des König Johann‘, worauf der Führer Herr Dr. Mucke erwidern konnte: ‚Wir sind glücklich die betreffende Fotografie zu besitzen.‘“ SKA IV 2 B. Diese Äußerung war Veranlassung, die Fotografien der Prinzessinnen und des Prinzen vom Fotografen Hanfstaengl von 1872 in die Ausstellungskollektion aufzunehmen.

⁵⁹ Anja Mede-Schelenz, *Musealisierung, Volkskultur und Moderne um 1900* ..., S. 97.

⁶⁰ Die im „Führer durch das wendische Volksmuseum im wendischen Dorfe der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes. Dresden 1896“ unter der Nummer 69 aufgeführte Fotografie wird dort „Wendische Mutter, Frau Kudzela aus Kauppa, mit ihren 7 Söhnen als Soldaten“ bezeichnet. Zur Einordnung des Fotos vgl.: Maria Mirtschin, *Visuelle Identifikationen* ..., S. 46 f.

⁶¹ So war etwa als Titelbild des Familienmagazins „Die Gartenlaube“, Nr. 41 (1896), ein Tableau „Wendische Volkstrachten“ aus sechs Einzelbildern, mit grafischem Blumenschmuck unterlegt, aus dem Höffert'schen Atelier abgebildet. Es bezog sich auf einen Bericht über das sächsische Volkstrachtenfest im Innern des Magazins.



Abb. 15: Adolph Meister, Bautzen, Wendische Mutter mit ihren sieben Söhnen als Soldaten, 1895, 23,7 x 30,0 cm, Sorbisches Museum, Bautzen

beit mit dem Wendischen Ausschuss und Muka offenbar mit großer innerer Anteilnahme betrieben. In ihrer Korrespondenz sprach sie Muka gelegentlich mit „Werther Herr Doctor und lieber Landsmann“⁶² an und unterschrieb ihre Briefe mit „Ihre Landsmännin“. Für Muka und die Sorben war der innige Kontakt zum renommierten und deutschlandweit tätigen Unternehmen des Hofphotografen Höffert Anlass des Stolzes und der Selbstbestätigung. Noch in seinem Schreiben an das sächsische Hofmarschallamt in Dresden betreffs der Audienz bei Prinzessin Mathilde, der das Ausstellungsalbum übergeben werden sollte, betonte Muka, dass die Albumfotos „aus dem Atelier unserer Landsmännin, der Frau Hofphotograph Höffert zu Dresden“ stammen.⁶³

Das Porträt „Vater und Tochter in Sonntagstracht aus Werben im Spreewald“ (Abb. 17), das im Album der Sächsischen Volkstrachten und Bauernhäuser abgebildet war und dort auch von Muka besprochen worden ist, zeigt den Vater im langen, zweireihigen Tuchrock mit großem Kragen und Messingknöpfen, eine Aufmachung, die Ende des 19. Jahrhunderts schon nicht mehr selbstverständliche Männertracht war, aber ob ihres festlichen Habitus bei dieser Gelegenheit gezeigt werden sollte. Die Tracht der Tochter ist, wenn auch hier in ihrer festlichsten Variante, diejenige, die zum Zeitpunkt der fotografischen Aufnahme tatsächlich noch getragen wurde und noch Jahrzehnte später im Spreewald und seiner Nähe lebendig blieb. Vater und Tochter sind auf dem

⁶² Vgl. Brief von Mila Höffert an Muka vom 27. Oktober 1896, SKA MS IV 3 B.

⁶³ Brief von Muka an das Hofmarschallamt vom 26.10.1896, SKA MS IV 4 A.



Abb. 16: Atelier W. Höffert, Dresden, Hochzeitszug, in: Wendisches Volksmuseum. Wopomnjeńka na serbsku narodopisnu wustajeńcu w Drježdźanach 1896, Leporello, Wendisches Museum, Bautzen (Hg.), Druck Wilhelm Hoffmann, Dresden [1896]

Höffert'schen Foto anmutig und festlich ins Bild gesetzt. Das Arrangement, das wie immer bei Fotografien aus besagtem Atelier mit wenig zusätzlichen Attributen auskommt, beschränkt sich auf das Atelierutensil, Gestein und Birkenzaunfragment im Vordergrund. Der Blumenstrauß in der rechten Hand der Tochter stellt die beiden Akteure jenseits ihrer Alltäglichkeit dar. Das entsprach durchaus den Intentionen Mukas. Die Trachten als ethnische Artefakte, ihre umfassenden Inszenierungen anlässlich der Dresdener Ausstellung als reale Zurschaustellung, aber auch als massives fotografisches Bildangebot, waren Bausteine, sorbische ethnische nationale Identität an exponiertem Ort und gegenüber einer vorurteilvollen Umgebung geltend zu machen. Auf diese Weise wurde materieller Kulturbesitz als Kennzeichen ethnischer und nationaler Individualität ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt. Einher ging damit auch der Prozess der Selbstvergewisserung innerhalb der sorbischen nationalen Bewegung, eine auch auf die Sorben selbst wirkende nationale Propaganda. Diese Vorgänge bekamen ihren Impetus durch die bildliche Fixierung, die Organisation dieses Prozesses und durch die Materialisierungen der nationalen Ideen in Form von erfahrbaren Bildern, die bis in die unmittelbare Gegenwart identitätsstiftend nachwirken. Das beweisen die vielfältigen Rückgriffe auf den Bildfundus der Ausstellung in späteren Publikationen.⁶⁴

⁶⁴ Die Fotografie „Vater und Tochter in Sonntagstracht aus Werben“ wurde neben dem Ausstellungsbild nicht nur von der Firma W. Höffert zeitgleich in einer auf bedrucktem Karton aufgezogenen Fassung hergestellt, um im Rahmen der Ausstellung zum Verkauf angeboten zu werden. Sie wurde zusammen mit anderen Fotografien der Dresdener Ausstellung auch in das

So bediente sich etwa die Neubearbeitung des sorbischen Trachtenatlasses durch das Institut für sorbische Volksforschung in Bautzen aus den 1970er- und 80er-Jahren des fotografischen Angebots der Ausstellung von 1896.⁶⁵ Das fällt besonders bei den Männertrachten auf. Der Umstand ergibt sich aus dem Sachverhalt, dass die Ausstellung Anlass bot, die damals schon weitgehend verschwundenen, aber noch erinnerten Männertrachten zu fotografieren. Die Feststellung trifft auch auf bestimmte Frauentrachten zu, etwa auf die Tracht der evangelischen Sorben des Bautzener Landes. Ausgehend von der Feststellung: „Sorbische Volkskunde ist mehr als ihre Fachgeschichte“⁶⁶, sah Frank Förster den Sinn des Bestrebens von Muka und des Tschechen Adolf Černý in Bezug auf die Ausstellung von 1896 darin, „durch Erforschung und Belebung der ethnischen Besonderheiten der Sorben ihre kulturelle Selbstbehauptung zu erleichtern“⁶⁷. Diese Intention und die praktische Wirksamkeit der Ausstellungsaktivitäten, eingeschlossen die umfangreiche Dokumentation des sorbischen Trachtenkosmos, wird indirekt bestätigt durch den Bericht des preußischen Gesandten in Dresden an seine Regierung zu den Ausstellungsereignissen: „Der preußische Gesandte Graf Dönhoff berichtet Reichskanzler v. Hohenlohe-Schillingsfürst, das Publikum auf dem Volkstrachtenfest in Dresden habe die sorbische Folklore begeistert als ‚great attraction‘ bezeichnet (Auszug aus Original). Wilhelm II. vermerkte am Rande des folgenden Auszugs ‚Auch das noch!‘ Dieses den Wenden hier entgegengebrachte ganz besondere Interesse erscheint geeignet, das Selbstgefühl dieses zähen Volksstammes zu erhöhen, und die [...] Vereinigung mit zahlreichen Stammesbrüdern aus Preußen kann dazu beitragen, das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Wenden dies- und jenseits der sächsischen Grenze zu stärken.“⁶⁸



Abb. 17: Atelier Wilhelm Höffert, Dresden, Vater und Tochter in Sonntagstracht aus Werben/Spreewald, 1896, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

1992 erschienene Album „Wendische Lausitz“, zusammengestellt und erklärt von Jurij Krawža, erschienen im Domowina-Verlag Bautzen, dort S. 71, aufgenommen.

⁶⁵ Serbske narodne drasty/Sorbische Volkstrachten, Bd. 1, Bautzen 1984; Bd. 2, Bautzen 1986; Bd. 3, Bautzen 1983; Bd. 4, Bautzen 1991; Bd. 5.1 Bautzen 1976; Bd. 5.2 Bautzen 1976; Bd. 5.3 Bautzen 1977; Bd. 5.4 Bautzen 1978; Bd. 5.5 Bautzen 1979 und Bd. 5.6 Bautzen 1979.

⁶⁶ Frank Förster, Sorbische Volkskunde, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Reihe Geistes- und Sozialwissenschaften 40 (1991) 11, S. 121.

⁶⁷ Ebd., S. 123 f.

⁶⁸ Deutsches Zentralarchiv (DZA) Merseburg, Rep. 77, Tit. 870, Nr. 48, Bl. 85, zit. nach: Hartmut Zwahr, Sorbische Volksbewegung. Dokumente zur antisorbischen Staatspolitik im preu-

Es sind gerade die Fotografien aus dem Höffert'schen Atelier, die aufgrund ihrer fotografisch-handwerklichen Qualitäten und eines damit verbundenen Renommées, den sorbischen Trachten und damit ihren Trägern die Repräsentanz und den Glanz verliehen, die erforderlich waren, um das nationale Anliegen auf Selbstbehauptung und gesellschaftliche Anerkennung zu transportieren. In den Trachteninszenierungen werden die vorwiegend bäuerlichen Akteure, was ihren äußeren Habitus betrifft, in eine Sphäre erhoben, die einem Vergleich mit dem zeitgenössisch nach wie vor aristokratisch geprägten modischen Zeitstil durchaus standhalten. Andererseits gilt festzustellen: „Das Alltagsleben jedenfalls kam in den Fotografien der frühen Volkskunde nicht vor.“⁶⁹ Die Feststellung Ulrich Hägeles trifft auch das Gros der Dresdener Ausstellungsfotografien.

Von den stilisierten Trachtenbildern aus dem Atelier Höffert heben sich in ihrer Unmittelbarkeit die Bilder des Hoyerswerdaer Fotografen Hugo Krüger ab. Krüger war auf der Ausstellung mit Bildern von Ostersängerinnen, einer Taufe (Abb. 18) und einer Hochzeit aus Schwarzkollm, von mehreren Gruppen aus der Hoyerswerdaer Gegend und verschiedenen charakteristischen Gruppen, das kirchliche Leben in Schleife veranschaulichend, vertreten.⁷⁰ Gegenüber dem kompakten Angebot aus dem Atelier Höffert und den Spreewaldmotiven der Cottbuser Fotografen Metzner und Klau sowie des Spreewaldfotografen Steffen, nahm sich das Angebot an Bildern aus der Mittellausitz – dem Gebiet, in dem die sorbische Kultur traditioneller Prägung noch am lebendigsten vorhanden war – am bescheidensten aus. Der Konservatismus in jener Region zwischen Hoyerswerda und Schleife war Folge der ökonomischen Zurückgebliebenheit in der Heidellandschaft. Davon leitet sich auch die unterentwickelte fotografische Infrastruktur in der Region ab und damit der bescheidene Zugriff des neuen Mediums auf die dort vorhandenen lebendigen Motive.

Das Einverständnis der sorbischen Ausstellungsakteure mit dem Fotografiekonzept der Höffert'schen Firma bestätigt ein Brief Mukas an Mila Höffert, der die Zusammenarbeit darstellt: „Verehrteste Frau Höffert! Ihnen hierdurch zur kurzen Nachricht teile ich mit, dass am 3. Feiertag, Dienstag d. 26. Mai und wahrscheinlich auch Sonntag d. 31. Mai noch einige typische Wenden und Wendinnen aus Papitz (Kantor Jordan), aus Neschwitz und wohl auch aus Ossling in Ihrem Atelier erscheinen werden. Ich werde, wenn irgend möglich auch kommen, um die Leute zu kommandieren. Sollte ich nicht können, dann bitte ich die Leute in allen den verschiedenen Kostümen, die sie mitbringen werden, aufzunehmen. Die Schleifer haben den größeren Teil der Kostüme unaufgenommen wieder heimgebracht; das müssen doch recht sonderbare Leuten gewesen sein!“⁷¹

Die betont festliche, vom Alltag abgehobene Darstellung sorbischer Dorfbewohner, die ja sozial der Schicht der Klein- oder Mittelbauern, nur gelegentlich der großbäuerlichen Schicht angehörten, war das Vehikel, dem nationalen Anliegen ein Publikum zu verschaffen. Sie findet sich auch im Porträt einer Braut zur „Jungen Hochzeit“ aus der Muskauer Region wieder. Neben einem Gruppenporträt, auf dem die Braut mit Bräutigam und Brautjungfer zu sehen ist, gibt es noch das ganzfigurige Einzelporträt sowie ein

Bisch-deutschen Reich zur Oberlausitzer Bauernbewegung und zur sorbischen nationalen Bewegung 1872–1918. Quellenauswahl, Bautzen 1968, S. 147.

⁶⁹ Ulrich Hägele, Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkskundlicher Fotografie, in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.), Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag, Münster 2004, S. 29.

⁷⁰ Vgl. dazu: Führer durch das wendische Volksmuseum..., Nr. 136 f.

⁷¹ Brief (Konzept) von Muka aus Freiberg an Mila Höffert vom 24.5.1896, SKA MS IV 2 C.



Abb. 18: Hugo Krüger, Hoyerswerda, Taufgruppe, vor 1896, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

Brustbild dieser Braut (Abb. 19), auf dem die Festlichkeit und Eleganz der bäuerlichen Brauttracht ihre Wirkung auf den Betrachter klar zu entwickeln vermag.⁷² Nach diesem Gruppen- und Einzeldarstellungsprinzip ging das Atelier Höffert bei den Aufnahmen fast aller Trachtenregionen vor.

Die Tendenz einer romantisierenden, die tatsächlichen Lebensverhältnisse in den sorbischen Dörfern am Ende des 19. Jahrhunderts verschleiern den Darstellung wird auf den großen Gruppenbildnissen besonders deutlich, die durch die Firma Höffert, vermittelt durch den Wendischen Ausschuss, vor dem Festzug aus Anlass des sächsischen Volkstrachtenfestes am 7. Juli im Garten der Höffert'schen Wohnung und im Hof des Alten Waisenhauses am Georgplatz aufgenommen worden sind. Hierbei wurden entsprechend der Regie des Trachtenumzuges neben diversen Festzügen, Hochzeiten, Taufen usw. bäuerliche Arbeitstätigkeiten thematisiert. Eine aus 26 Personen bestehende Landarbeitergruppe aus Crostwitz in der katholischen Oberlausitz (Abb. 20), die auch im Album „Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser“ abgebildet ist, mutet an wie aus dem Fundus eines Kostümverleihs eingekleidet. Die Frauen mit großen Kopftüchern, die zwar so zur Arbeitstracht gehörten, aber in ihrer uniformen Gleichmäßigkeit auf dem Foto wenig mit dem tatsächlichen Erscheinungsbild erntender Frauen auf dem Kornfeld zu tun hatten. Das gilt auch für die anderen Elemente im Bild, die blumenge-

⁷² Die Fotografie des Brautpaares zur „Jungen Hochzeit“ und die „Brautjungfer in bunter Schürze“ befinden sich als Abb. 64 in: Albrecht Lange, Die Tracht der Sorben um Muskau, 5. Band, Heft 4, Bautzen 1978.

schmückten Stroh Hüte der Schnitter oder die mitgebrachten Utensilien in den Händen der Frauen.

Unterscheiden sich solche inszenierten Szenen auch kaum von den anderen im Rahmen des Sächsischen Volkstrachtenfestes am 5. Juli präsentierten Trachtenaufzügen der Teilnehmer aus anderen sächsischen Regionen, der „Altenburger“ oder „Voigtländer“, der „Erzgebirger“ oder der „Lausitzer“ aus der Gegend um Zittau, war der Wendische Ausschuss unter der umsichtigen Leitung Mukas bemüht, die Ausstellungskollektion so zu akzentuieren, dass der besondere nationale Anspruch des sorbischen Ethnikums zum Sprechen kam. Zwei Tage nach Eröffnung der Ausstellung am 22. Juni schrieb Muka aus Freiberg einen Brief, vermutlich an Sommer, in dem er auf die Notwendigkeit verwies, die Fotografien der bedeutendsten Vertreter der sorbischen nationalen Bewegung des 19. Jahrhunderts – Handrij Zejler (1804–1872), Korla Awgust Kocor (1822–1904), Jan Arnošt Smoler (1816–1884) und Michał Hórnik (1833–1894) – in die Ausstellung einzubeziehen. Die beiden Aufnahmen von Zejler und Kocor hatte Korla Awgust Fiedler zu liefern versprochen. Muka bemerkte: „Městno za te 4 wěm a dyrbymy je dla Słowj. měč.“⁷³ Am 25. des Monats gibt er schließlich die Anweisung, wie die Porträts der „prócowarjo“ im Ausstellungssaal zu platzieren sind: „Über diesen Tisch kommen neben der Grossmutter von Jakub die Bilder von Seiler und Katzer, sobald dieselben Herr Fiedler schickt. Die Bilder von Hórnik und Schmalzer kommen über den Eingang zu beiden Seiten der Michaeliskirche, wie’s am besten passen wird.“⁷⁴

Das Wendische Volksmuseum im Wendischen Dorf beansprucht in der sorbischen Kulturgeschichte einen besonderen Platz. Die Bedeutung der sorbischen Aktivitäten auf der Ausstellung und in ihrem Umfeld ist nicht aus dem Ausstellungsgeschehen in Dresden an sich herzuleiten. Die Ausstellung umfasste ja tatsächlich noch andere Bereiche, eben die Präsentation sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes in den Ausstellungshallen an der Stübelallee und den Freiluftkomplex der „Alten Stadt“. Die Bedeutung des



Abb. 19: Atelier Wilhelm Höffert, Dresden, Braut zur „Jungen Hochzeit“ aus der Muskauer Region, 1896, Cab., Sorbisches Museum, Bautzen

⁷³ Brief von Muka aus Freiberg vom 22.6.1896, SKA MS IV 2 A. „Einen Platz für die 4 weiß ich und wir müssen sie wegen des Slawentums haben.“

⁷⁴ Brief von Muka (vermutlich an Zymny) vom 25.6.1896, SKA MS IV 4 A.



Abb. 20: Atelier Wilhelm Höffert, Landarbeitergruppe in Arbeitstracht aus Crostwitz, 1896, in: Sächsische Volkstrachten und Bauernhäuser, Dresden 1897

sorbischen Ausstellungsteils bestand darin, dass sich das Sorbentum dort erstmals gegenüber einer großen Öffentlichkeit unter vielfältigen Aspekten präsentieren konnte, durch eine eindrucksvolle Schau volkkünstlerischer Objekte, aber auch durch literarische Erzeugnisse und das musikalische Schaffen im Rahmen der zur Ausstellung stattfindenden Konzerte. Die Exposition spielte sich zu einem Zeitpunkt ab, zu dem sich die sorbische Nationalbewegung in den Lausitzen breit entfaltet hatte. Ihre progressivsten Vertreter nutzten die Gelegenheit, die sich ihnen in Dresden bot, um die errungenen Positionen zu resümieren und daraus kulturelle und nationale Ansprüche gegenüber den staatlichen Behörden, den Herrscherhäusern in Sachsen und Preußen und gegenüber einer breiten Öffentlichkeit anzumelden. Der Ausstellung haftete sowohl in der Vorbereitung als auch in der Präsentation noch viel Spontaneität an. Die Trachtenexposition, die Präsentation von Gerätschaften aus Haus- und Landwirtschaft, von Zeugnissen religiösen Volksglaubens usw. kamen durch Sammlungen in den sorbischen Dörfern der Ober- und Niederlausitz und durch die temporäre Bereitstellung von Exponaten seitens privater Sammler zustande. Die Zufälligkeiten waren der Ausstellung anzusehen und wurden von aufmerksamen Besuchern moniert. Das betraf auch die umfangreichen fotografischen Exponate. Die Serien von Trachten und Szenen aus dem sorbischen Volksleben entsprangen weder einer systematischen Vorgabe noch einer strengen Auswahl. Die Kuratoren griffen vielmehr auf das zurück, was ihnen von den in den beiden Lausitzen ansässigen Fotografen angeboten wurde. Die Ausstellung fand an einem historischen Punkt statt, an dem sich eine Ethnografie als Wissenschaft in Bezug auf die

Sorben noch gar nicht entwickelt hatte. Von der Position einer systematischen Volkskunde aus bewertet war die Dresdener Schau eine erste, mit vielen Zufälligkeiten behaftete Bestandsaufnahme. Jens Adam hat in seiner sich auf Schleife beziehenden Studie über den lokalen Umgang mit einem regionalen Identitätsmuster das „unkoordinierte Interesse an der Kultur der sorbischen Dörfer“ bis in die 50er-Jahre des 20. Jahrhunderts konstatiert.⁷⁵ Erst dann, mit der Institutionalisierung der sorbischen Kultur und der Konzeptualisierung der Volkskunde, wurde die rasche Inventarisierung des volkskundlichen Materials, an die sich eine systematische Bearbeitung anschließen konnte, zu einer zentralen Aufgabe. Die Dresdener Ausstellung wirkte als Impulsgeber für die Entwicklung der Fotografie bei den Sorben. Mukas Fotografiekonzept von 1905 war ein direkter Widerhall. Mit der Fotografie entstand der nationalen Bewegung ein Medium, das die Traditionen sorbischen Volkslebens, die sich im Kanon der Trachten materialisiert hatten, in einer bis dahin unbekannten Weise zu fixieren und damit in die nachfolgenden Perioden zu transferieren vermochte. Der Nachklang der Dresdener Ausstellung, ihrer Präsentationen und Dokumentationen über ihren eigentlichen Ereignishorizont hinaus bis in die Gegenwart, ist ohne ihre bildlichen Objektivationen nicht denkbar. Der Korpus der Ausstellungsfotografien hat über verschiedene Vermittlungen auch das Sorbenbild in der deutschen Öffentlichkeit geprägt. Das geschah einmal durch die intensive Verbreitung der Ausstellungsfotografien infolge der kommerziellen Eigeninteressen der beteiligten Fotografen. Das fast zeitgleich mit dem Ausstellungsgeschehen sich etablierende massenkulturelle Medium der Ansichtspostkarte bediente sich in seiner sorbischen Provenienz intensiv der in den Ausstellungsfotografien vorgegebenen Motive.⁷⁶ Die Fotografien der Ausstellung suggerieren eine vermeintlich ungebrochene Tradition und Lebendigkeit sorbischen Volkslebens fixiert zu haben. Das begründet ihre emotionale Wirkung bis in die Gegenwart. Ihnen haftete schon beim Gebrauch im 20. Jahrhundert die Aura von Historizität an, die sie umso mehr „authentisch“ erscheinen ließen. Bis ins 21. Jahrhundert bedienten sich Darstellungen zur sorbischen Kulturgeschichte und Trachtenkunde, eingeschlossen der Trachtenatlas des Instituts für sorbische Volksforschung, aus dem Fundus der Dresdener Ausstellungsfotografien, die aufgrund ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit gegenüber modernen Darstellungen als authentische Bilder behandelt wurden. Charakteristisch ist dabei der unreflektierte Umgang mit dem Material. Zumeist wird auf die Analyse der Entstehungszusammenhänge verzichtet und die Autorschaft der Aufnahmen unterschlagen.

Die Exposition sorbischer Fotografie im Rahmen der Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden, die im Wendischen Volksmuseum der sogenannten Dorfanlage gezeigt wurde und die ihre Ergänzung durch Aufnahmen aus dem Umfeld der Ausstellung fand – beim Sächsischen Volkstrachtenfest, bei den Dokumentationen des Ausstellungsbetriebes, der Ausstellungsobjekte und der Ausstellungs-

⁷⁵ Vgl. dazu: Jens Adam, Was macht Schleife sorbisch? Vom lokalen Umgang mit einem regionalen Identitätsmuster, in: Skizzen aus der Lausitz. Region und Lebenswelt im Umbruch, hg. von Wolfgang Kaschuba, Rolf Lindner, Ina Merkel, Leonore Scholze-Irrlitz, Köln-Weimar-Wien 1997, S. 188.

⁷⁶ Vgl. dazu: Maria Mirtschin, Fiktive Welten auf Postkarten. Sorben in der Massenkultur, Bautzen 2009. Von den hier im Bildanhang abgebildeten 94 Ansichtspostkarten sind mindestens neun durch Motive von Ausstellungsfotografien beeinflusst worden: Abb. 8, 16, 19, 21, 27, 39, 63, 67 und 77. Dabei handelt es sich einmal um direkte fotografische Wiedergaben, zum anderen wurden die Fotografien bzw. Motive auch als Vorlagen für Darstellungen auf lithografierten Mehrbildkarten benutzt.

architektur –, hat einen wichtigen Beitrag zur medialen Fixierung der nationalen Ansprüche des sorbischen Ethnikums geleistet. Das kulturell Besondere, das die nationale Identität der Sorben charakterisierte, erlangte durch das Medium Fotografie Materialisierung, Verbreitung und Institutionalisierung, die über den historischen Augenblick hinauswirkten. Es erlangte dadurch gesellschaftliche Geltungsmacht nach innen als Mittel kollektiver Selbstvergewisserung und hatte nachhaltige Wirkung nach außen. Anja Mede-Schelenz hat in ihrer Studie „Musealisierung, Volkskultur und Moderne um 1900“ auf einen weiteren Aspekt verwiesen: „Die exotische Darbietung der eigenen kulturellen Eigenart diente der symbolischen Zurschaustellung einer Einheit des sorbischen Volkes, das seit 1815 in einen preußischen und einen sächsischen Teil zerfallen war.“⁷⁷ Dass auf einer sächsischen Handwerks- und Kunstgewerbeausstellung auch die Sorben aus der seit 1815 preußischen Niederlausitz vertreten sein konnten, hatte besondere Gründe. Es war möglich, weil sich hier sorbisches Selbstverständnis und eine sächsische Erinnerungskultur trafen, die auf eine große kulturelle und territoriale Vergangenheit des sächsischen Staates rekurrierte. Das hat sich auch im großen Anteil von Fotografien mit Trachten- und Landschaftsmotiven aus der Nieder- und Mittellausitz niederschlagen.

Erst durch das Medium Fotografie konnte sich die sorbische Alltagswelt über den inneren sorbischen Zirkel hinaus Geltung und Anerkennung verschaffen. Durch das fotografische Bild wurde die Spezifik der sorbischen Volkskultur einer breiten Öffentlichkeit nahegebracht. Das Gelingen war dem Umstand geschuldet, dass sich das Bürgertum am Ausgang des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einer neuen Sinnstiftung von sich aus dem kulturell Überkommenen zuwandte, das vermeintlich gerade im bäuerlich-ländlichen Bereich zu finden war. Das war der Resonanzboden, auf dem sich die Wirkung der sorbischen Trachtenfotografie entfalten konnte. Zugleich durchbrach die Visualität des Mediums die kulturelle Abgeschlossenheit, die der sorbischen Kultur bis dato durch die sprachliche Exklusivität ihrer Hervorbringungen anhaftete. In der Fotografie fand die Kultur das, was ihrem schriftfixierten Gedächtnis entgehen musste. Die Bedeutung dieser Entwicklung für das kulturelle und ethnische Selbstverständnis des Sorbischen wie für die Wirkung nach außen sollte daher weiterhin im Fokus wissenschaftlicher Untersuchung bleiben. Der intensive Einsatz der Fotografie im Rahmen der Wendischen Ausstellung 1896 ist dazu das Schlüsselereignis.

⁷⁷ Anja Mede-Schelenz, *Musealisierung, Volkskultur und Moderne ...*, S. 149.