

**Summary.** *Ethno-photography had its birth in Romania in time of war, while the Oriental Question was debated by sword and fire among Russians and Turks, in what should be later called the Crimean War. But its first battles were fought on the borders of Lower Danube in 1853-1854. During the occupation of the Romanian Principalities by the Austrian army after the Russians left the country in 1854, a military druggist, Ludwing Angerer took photography as his pastime. His main topics were Bucharest cityscapes and folk types he encountered on the streets of the Wallachian capital. Most of his pictures were taken in 1856.*

*Carol Szathmari, the outstanding Bucharest-based photographer, began his series with folk types and peasant costumes in almost the same period. He was well-known throughout Europe for his war photographs which he exhibited at the 1855 Paris Exposition Universelle. He produced a large series of pictures with peasants from different areas of the country, with gypsies, postillions, street vendors and artisans. He toured the fairs and the crowded streets of the town in search of picturesque types. Some of his pictures were used as basis for lithographs which he drew himself on stone and printed in his own workshop. Szathmari's albums were displayed, with great success, at both the 1867 Exposition Universelle in Paris and the 1873 Welt Ausstellung in Vienna. For getting the membership of the Société Française de Photographie, in 1864 he presented that organization with a selection of his peasant types which are still preserved in their collection. Since 1870 he was also a member of the Vienna Photographic Society. Szathmari was not the only photographer in the Romanian Principalities who did such compositions: Franz Duschek and Andreas D. Reiser in Bucharest, K.F. Zipser in Craiova and Cecilia Cavallar in Câmpulung Muscel where the most skilled in dealing with such topics.*

*On the other side of the Carpathian Mountains, in Transylvania, there were many studio photographers who gladly left*

---

## DIE ETHNOPHOTOGRAPHIE IN DEN VON RUMÄNEN BEWOHNTE GEBIETEN IM 19. JAHRHUNDERT

*Adrian-Silvan Ionescu*

*their routine work for travelling in the countryside in search of picturesque costumes and human types. Outstanding for their collections were Theodor Glatz from Sibiu and Carl Koller from Bistrița who co-operated since 1860 for acquiring a large portfolio of peasant portraits from the adjacent area of their hometowns. Together they edited a very interesting carte-de-visit series with Transylvanian peasants. After Glatz's death, his studio and glass plates were left to his niece, Kamilla Asboth, a photographer herself, who continued to make copies and sell under her own name those colourful images with Transylvanian peasants in their traditional attire. Wilhelm Auerlich and Emil Fischer were also fond of this kind of topics at the turn of the century. In 1906 and 1907 Auerlich took pictures at the First and Second Children Exhibitions held in Apold and, respectively, Ilimbav while Fischer followed on his steps and portrayed the winners of the 1908 and 1912 Children Exhibitions held in Poiana Sibiului and, respectively, Rășinari.*

*At the fashionable resort of Herculane, in the Banat area, Carl Schäffer was quite active in the same field between 1860s and 1880s. Along with his studio portraits taken for wealthy bath-goers he edited series of carte-de-visit with folk types. His models were posed sometimes from the back in order to reveal the gorgeous costume's details. Alexandru Bellu was the best example of the late 19<sup>th</sup> century Romanian amateur photographer. Being a wealthy landlord of noble descent Bellu took photography in 1870s as his favorite pastime. In late 1880s*

*he devoted all his time to picturing peasant women and gypsies from his estate of Urlați, Prahova County. Bellu's pictures became fashionable around the turn of the century. They were successfully displayed at the 1906 Romanian General Exhibition in Bucharest. Most of them were multiplied and sold as picture postcards on that occasion.*

Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts kann sich, außer dem konventionellen Portrait des Städters verschiedenster Kategorien, der die Mimesis-Funktion der Photographie entdeckt hatte, auch ein anderes Genre durchsetzen: das pittoreske Portrait, ausdruckskräftig und eloquent für einen bestimmten sozialen Typus oder eine bestimmte Tätigkeit. Auf ihrer Suche nach ungewöhnlichen Themen und außergewöhnlichen Modellen – eine Belohnung für die Langeweile des alltäglichen Geschäftes, bei dem sie nur mit den stereotypen Posen zu tun hatten, die sie dem gewöhnlichen Kunden auferlegten – entdeckten die Meister der Photographie eine wahre Goldgrube in den sehr exotischen Genreszenen und den Kompositionen mit Figuren aus dem Volk, die dem romantischen Geschmack entsprachen. Ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, leisteten diese Waghalsigen Pionierarbeit nicht nur auf dem Gebiet der Dunkelkammer, sondern, mit ihren unschätzbaren Dokumentaraufnahmen, auch auf dem der Ethnographie.

Der Osten Europas bietet ein vortreffliches Arbeitsgebiet. Hier ist die Urbanisierung viel schwächer als im Okzident und auch die Akkulturation hat die streng konservative und dem Neuen gegenüber sehr zurückhaltende rurale Gesellschaft noch nicht kontaminiert. Die Obstination in der Bewahrung der traditionellen Lebensformen gleicht jener der Indianer, in denen die Photographen ebenfalls anregende Modelle fanden. Ihnen hatte man die ersten Portraits mit Hilfe des Daguerreotyps gemacht, bereits bei der Einführung der neuen Technik der visuellen Künste – so z.B. das 1847 entstandene Portrait des Keokuk, der alte Häuptling des Stammes Sauk / Fox, das wir Thomas Easterly zu verdanken haben(1). Das

Interesse für sie vermindert sich jedoch für fast zwei Jahrzehnte - so lange die abolitionistischen und sezessionistischen politischen Bewegungen andauern, die ihren Höhepunkt im Bürgerkrieg 1861-1865 erreichen -, um dann nach dieser Periode plötzlich wieder aufzuleben.

Ganz im Gegenteil hat in den rumänischen Ländern das Interesse für die Ethnographie, die nach dem Krimkrieg erschienen war, nie nachgelassen und die Zahl der Schwärmer hat im Laufe der Zeit zugenommen.

Der Militärapotheker LUDWIG ANGERER (1827-1879) wird bei der präventiven Besetzung der rumänischen Fürstentümer durch die österreichischen Truppen im September 1854 in Bukarest einquartiert.(2) Da er, dank der Natur seiner Arbeit, sowohl über die nötigen Substanzen, als auch über ein relatives „loisir“ verfügt, widmet er sich, von Leidenschaft ergriffen für die neue Technik der Dunkelkammer, der Photographie. Er nimmt hauptsächlich Landschaften auf, 1856 verewigt er Winkel der walachischen Hauptstadt (eine Gesamtansicht aus dem *Dealul Spirii*, das Wasserwerk, den ehemaligen Justizpalais, den Hl.-Anton-Platz etc.)(3) Seine Sensibilität reagiert jedoch auch auf die sonderbaren und zerlumpten ambulanten Händler, die auf den Straßen wimmeln.

Der zukünftige Hofphotograph der Habsburger verfügte in Bukarest nicht über ein Studio, wie er sich eines gewünscht hätte; deswegen haben die Innenaufnahmen, obwohl von ausgezeichneter Qualität, eine ziemlich spärliche Ausstattung. Im Hintergrund hängt, ziemlich lässig und ohne ordentliche Falten, ein neutraler Vorhang bis zum Bretterboden herunter. Davor wurde ein *halvițar* (Verkäufer von türkischem Zuckerwerk) aufgestellt, neben ihm am Stativ sein Tablett. Seine Figur ist ruhig, entspannt, die Augen niedergeschlagen. Ganz anders die beiden *gabroveni* (Messerhändler) mit ihren feindseligen, grimmigen Blicken, die sich verhältnismäßig verkrampft photographieren lassen: der eine, einen Turban am Kopf, hockt mit untergeschlagenen Beinen am Feldkoffer des Apothekers und raucht Wasserpfeife; der

andere sitzt auf einem Eck dieses in einem Soldatenzimmer immer gegenwärtigen Möbelstücks und stützt seine Hand konventionell auf der Schulter des Partners, so wie ihm der Fotograf befohlen hat. In ihren Leibgurten tragen sie ihre Ware: Messer verschiedenster Formen und Größen.

Viel natürlicher wirken die Fotos der Straßenhändler in ihrem Habitat - die Straße. Ein *bragagiu* (Hirsetrankhändler), die Kufe in der einen Hand und die Kannen in der anderen, steht neben einer Mauer und richtet vorsichtig einen forschenden Blick auf den Apparat. Ein *halvişar* und ein *rahagiu* (Zuckerbäcker) wurden vor einer überdeckten Passage festgehalten, vor einem Pfeiler, von dem zwei Bogen ausgehen. Es wird hier sowohl die Art dargestellt, wie die Ware befördert wird – das Tragbrett am Kopf und der Dreifuß unterm Arm -, als auch die Darbietung an der Verkaufsstelle. Die Komposition ist mutig und lebhaft: jener, dessen Gesicht sich im Schatten des Tablett befindet, ist auf dem Weiß des Pfeilers platziert, während sein von der Sonne beschienener Genosse sich vom Dunkel der Arkade abzeichnet. Alle diese Bilder sind rechteckig (die beiden letzten haben abgerundete Ecken), messen 19,5x14,7 oder 20,5x16cm und sind, links oder rechts unten am Negativ, handgezeichnet und –datiert: „Angerer & Strassern 1857“. Wie Anton Holzer in seiner Abhandlung über Angerer zeigt, war Hugo von Strassern sein Partner als er, kurz nach seiner Rückkehr aus Bukarest, in Wien ein Studio eröffnete.(4)

Der Maler CAROL SZATHMARI (1812-1887) hatte erkannt, dass die Photographie den bildenden Künsten große Hilfe leisten konnte, vor allem dem dokumentarischen Genre, dem er sich seit langer Zeit gewidmet hatte. Die Eröffnung eines der ersten Photoateliers in Bukarest war lukrativ dank der großen Nachfrage für konventionelle Porträts, die dem Künstler eine totale materielle Unabhängigkeit sicherten und dadurch die Möglichkeit zu experimentieren und zu reisen, um die

Ansichten zu sammeln, die ihm lieb waren und die ihm als Inspirationsquelle für seine Malerei dienten. Auf seinen Ausflügen mit dokumentaristisch-ethnographischem Charakter hatte er immer, außer den Wasserfarben und dem Skizzenheft, auch die Dunkelkammer bei sich, mit der er die Gestalten und die vergänglichen Momente des Landlebens festhielt.

In den ersten Monaten des Krimkriegs ergriff er die Initiative, die Porträts der befehlshabenden Generäle der kriegführenden Truppen aufzunehmen, in der Reihenfolge, in der sie sich in der walachischen Hauptstadt aufhielten – zuerst Russen, dann Türken und Österreicher. Dann, im April 1854, begab er sich an die Untere Donau, wo die Kämpfe stattfanden, und verewigte Biwak-Szenen, Befestigungen, Truppenmusterungen und Kombattanten-Gestalten. So wurde er **der erste Kriegs-Reporter der Welt**.(5) Er ging dem englischen Photographen Roger Fenton (1819-1869) fast um ein Jahr voraus – dieser begab sich direkt auf die Krim und startete seine Tätigkeit erst im Frühjahr 1855. In jenem Jahr war Szathmaris Album bereits bei der Weltausstellung in Paris zu sehen, wo er mit der Medaille II-ter Klasse ausgezeichnet und von Ernest Lacan in dessen Werk *Esquisses Photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient* (Paris 1856) lobgepriesen wurde. In diesem Album – das in der französischen Hauptstadt Aufsehen erregen sollte – waren auch typische Figuren aus dem rumänischen Areal aufgenommen worden, um die Seiten mit den strengen Gesichtszügen der Krieger etwas zu erheitern.

Zwei Jahre später – da war die Erinnerung an dieses Werk im Gedächtnis der schönheitsliebenden Pariser noch nicht erloschen – brachte der rumänische Künstler *Types et costumes militaires* heraus. Eines der repräsentativen Photos daraus - „Palikare und Zigeunerin“(6) - wurde in einer Ausgabe der frisch erschienenen Zeitschrift „Le Monde Illustré“ als Gravierung reproduziert (nr.28, 24. Octobre 1857, S.16), und in der folgenden Ausgabe zollte Auguste Devanux

dem neuen Album uneingeschränktes Lob in einer umfangreichen Chronik: „(...) In der letzten Zeit haben mehrere Photographen den Orient durchstreift und eine ansehnliche Menge von Bildern mitgebracht, die mehr über das wahre Gesicht dieser Gegenden aussagen als alle Bücher und alle Zeichnungen zusammen, wie groß deren künstlerischer oder literarischer Wert auch sei. Und jetzt wird, um dieses Werk zu vervollständigen, ein talentvoller Künstler, ein intelligenter Mensch mit feinem Geschmack (Hervorhebung des Autors), dem Publikum eine Sammlung von mehreren hundert Reproduktionen zur Verfügung stellen, Vorbilder aller Typen und Trachten, die die verschiedenen in den türkischen Provinzen eingebürgerten Rassen unterscheiden. Dieser Künstler ist Herr von Szathmari, aus Bukarest, der 1855 durch eine Photoserie bekannt wurde, die die ersten Ereignisse des Orientkrieges festhält, sowie die Portraits der befehlshabenden Generäle der russischen und türkischen Heere (Hervorh. des Autors). Das Thema der „Palikare und Zigeunerin“ betitelten Zeichnung, in der letzten Ausgabe der Le Monde Illustré erschienen, ist dieser schönen und interessanten Sammlung entliehen. Wir können uns eine Vorstellung davon machen, wie dieses Werk sein mag. Es ist offensichtlich, dass der Autor sich nicht auf die einfache Wiedergabe einer Tracht oder eines Typs beschränkt, sondern, durch die geschmackvolle Gruppierung seiner Modelle, Bilder voller Originalität und Charakter geschaffen hat. Keine der Bedingungen, die seine Photographien zu wahren Kunstwerken werden ließen, hat er aus dem Auge verloren; und wir müssen zugeben, dass er sein Ziel erreicht hat. In diesem kuriosen Album gibt es viele Themen, die wir von Decamps oder Meissonier auf die Leinwand übertragen sehen möchten: der eine fände hier seines Pinsels würdige Lichteffekte, der andere Details, an denen sich sein Auge müde sehen könnte; beide ließen sich von wertvollen Dokumenten inspirieren. (...)“.(7)

Der Erfolg der beiden Bände ermutigte Szathmari, an dieser Dokumentation weiter zu arbeiten, was, als Tätigkeit, zu seinem Wesen passte: das eines unverbesserlichen Landstreichers, eines Menschen, der ständig auf der Suche nach Neuem war. Bei dieser Gelegenheit stellte er auch eine bedeutende Sammlung von Trachtenteilen und ethnographischen Stücken aus allen Landesteilen zusammen, aus denen er jederzeit eine Dorfszene in seinem Atelier improvisieren konnte.

Von dem jahrelang gesammelten Material stellt er für die Fürstin Elena Cuza – die Frau des Fürsten der Vereinigung, Alexandru Ioan I. (1859-1866) – ein Album zusammen und schenkt es ihr mit der Aufschrift *Souvenir de la Roumanie. Dedié à Son Altesse Sérénissime Hélène, Princesse Régnante de la Roumanie, par Charles Pap de Szathmari, peintre et photographe de la Cour de Son Altesse Sérénissime le Prince Régnant.*(8) Es handelt sich um ein Album in Kleinformat, das 55 “carte-de visite“-Bilder enthält, in denen sowohl Leute aus dem Volk und Trachten, als auch bekannte Landschaften und Denkmäler zu sehen sind.

Als, nach der Abdankung von Alexandru Ioan I. am 11. Februar 1866, ein fremder Fürst für den rumänischen Thron gesucht wird und die erste Wahl auf Philip von Flandern fällt – der das Angebot jedoch bald ablehnen sollte -, sendet Szathmari und Major Dimitrie Pappazoglu (1819-1891), einer der ersten, die sich für die Förderung der nationalen Werte und für die Demokratisierung der Kunst mit Hilfe der Lithographie eingesetzt haben, diesem ein aufschlussreiches Material über das Land zu, das er zu regieren aufgerufen wurde.(9) Als dann Karl von Hohenzollern (1839-1914) den Thron besteigt, bekommt der Dokumentarismus neuen Schwung. Szathmari, ein guter Kenner des Deutschen, begleitet den jungen Fürsten jedes Mal auf dessen langen Reisen kreuz und quer durch das Fürstentum. Er verewigt Landschaften und bedeutungsvolle Momente dieser

Ausflüge sowohl in seinem Skizzenheft, als auch auf der Photoplatte. So entstand 1867 „ROMANIA, ALBUM I.S. Domnitorulu Românilor CAROL I. Photographiat din ordinulu I.S. după natură de C.P.Szathmari, Pictor și Photograph I.S.Domnitorului“.(10) Es handelt sich um ein Werk von beeindruckender Größe (67,5 x 51,5cm), in Leder eingebunden und mit Kartonseiten, auf denen große Photos (29,5 x 35,8cm) aufgeklebt waren, in denen die wichtigsten Landschaften und Kirchendenkmäler aus Grosse Walachei (Muntenien) und Kleine Walachei (Oltenien) - Hurez, Bistrița, Cozia, Dealu, Cernica - überwiegen. In demselben Jahr reicht er beim Kultus- und Unterrichtsministerium drei große und drei kleine Alben mit Ansichten aus dem ganzen Land ein. Diese sollten akquiriert und den Bibliotheken aus Jassy und Bukarest zugeteilt werden.(11) Das Ministerium erkannte den großen propagandistischen Wert dieses Werks für Siebenbürgen und verfügte per Erlass Nr.177/7.Oktober 1868 die Entsendung eines Exemplars jenseits der Karpaten: „In Anbetracht der Rarität des Albums Seiner Hoheit im Ausland und den großen Nutzen, den ein solches Album mit Ansichten aus den rumänischen Ländern bringen würde durch die schrittweise Reproduktion in der „Familia“, entscheiden wir folgendes:

1. Herrn Josef Vulcan, Redakteur der Zeitung „Familia“ aus Pesta, soll ein photographisches Album in Kleinformat von P.Satmary (sic) gegeben werden (...).“

1869 übergibt der Künstler mit der Petition Nr.1633/17.Februar dem Ministerium ein neues Album.(13) Unterdessen hatte er aber auch begonnen, einen Teil der Zeichnungen zu lithographieren, die er von Kirchen und Klöstern, Gegenabdrucken und Votivbildern, Landschaften und Trachten gemacht hatte, um, auch mithilfe der Photos, „Albumul Inălțimei Salle Carol I“ herauszugeben.

Diese groß angelegte Arbeit hatte der Künstler bereits vor Jahren vorgeschlagen. Ulysse de Marsillac, Direktor und fast

einzigster Signatar der französischsprachigen Zeitung aus Bukarest, „La Voix de la Roumanie“, sehr empfindlich, wie alle Ausländer, dem Pittoresken der Landschaften und der Menschen des Adoptivlandes gegenüber, hatte den mnemonischen Wert dieses Werkes aus der Perspektive der kommenden Zeit vielleicht am besten erkannt und 1864 in einer kurzen Aufzeichnung die dokumentaristische Tätigkeit des Künstlers begrüßt und dabei die Bedeutung der Photographie als Rohstoff für die zukünftigen Lithographien unterstrichen: „Herr Szathmari befasst sich zur Zeit mit dem Zusammentragen aller Elemente für ein Album, das Augenblicke, die verwehen, Bräuche, die sich verwandeln und pittoreske Trachten, die vor dem einförmigen Frack der modernen Zivilisation weichen, in Erinnerung bewahren soll. Herr Szathmari will in erster Reihe eine große Anzahl von Photographien sammeln, die ihm für seine Wasserfarben als Modelle dienen sollen. Diese Aquarelle werden in Paris oder London chromolithographiert werden (Hervorhebung des Autors), so dass eine Reihe entzückender kleiner Bilder entsteht, die man zu sehr günstigen Preisen verkaufen wird. Wir sehen hier die ersten Seiten dieser kuriosen Galerie und meinen, keine falschen Propheten zu sein wenn wir ihr einen großen Erfolg vorhersagen. Die einheimischen Sitten und die Volkstrachten sind aus den oberen Gesellschaftsklassen verschwunden. Ein Salon in Bukarest ist einem Salon in Paris sehr ähnlich. Aus diesem Grunde hat Herr Szathmari seine Modelle nicht hier gesucht. Er hat sie in den Vorstädten und am Land gefunden, unter den Bauern und Leuten aus dem Volk, und die Kunst hat dadurch, dass sie in diese obskuren Zonen, letzter Zufluchtsort des Pittoresken, herabgestiegen ist, nichts eingebüßt. Ich habe junge Mädchen gesehen, wunderbar in ihren goldbestickten Hemden und mit Blumen im Haar; ich habe Zigeuner gesehen, die einer Radierung von Callot entstiegen zu sein schienen und rustikale Szenen, die an die Kirmessen der

flämischen Schule erinnern (...). Die Poeten-Maler wie Herr Szathmari tragen der Posterität die Gestalten und Bräuche der Jahrhunderte, die vergehen, vor.“(14)

In Szathmaris Werk könnte man schwerlich eine klare Trennungslinie zwischen Photographie und Malerei ziehen, denn die erste liefert der zweiten Themen und Modelle, während die zweite der ersten Einrahmungs-, Kompositions-, Belichtungsmethoden gibt und somit dieser kleinen Schwester der visuellen Künste den Rang einer Hohen Kunst verleiht. Viele von den Händlern oder Bauern und Bäuerinnen in ihrer Alltags- oder in der festlichen Tracht wurden an Markttagen ausgesucht und ins Atelier gebracht, wo er sie in einer wohl angeordneten Szenographie photographierte, mit Baumstämmen, Sträuchern, Blättern, Grashbüscheln, Tannenzweigen und sogar Eisstücken oder Schnee, wenn der Winter suggeriert werden sollte. Die Modelle wurden aufgefordert, mehrere Sekunden in einer für ihre alltägliche Aktivität charakteristischen Pose zu verharren. Ihre Gesten wirken überzeugend, aber etwas theatralisch, weil sich nicht alle auf dieses in ihren Augen sinnlose Tun konzentrieren konnten und auf den mysteriösen Kasten hinschielten, unter dessen schwarzem Vorhang sich der Zauberer Szathmari versteckte, um den Bildausschnitt und die Helligkeit einzustellen. Manchmal erscheinen diese sogar verkrampt, da sie sich nicht in ihrem Element fühlten in dem sonderbaren Studio, voll von unbekanntem Dingen, Vorhängen, Tafeln, Kugeln, ein Dekor in dem sie das zu simulieren aufgefordert wurden, was sie nur in der Wirklichkeit und allen Ernstes tun konnten. Zweifellos brauchte der Maestro viel Geduld und persuasorische Argumente – zu denen wahrscheinlich auch der Bakschisch gehörte – , um die ängstlichen und abergläubischen Dorfbewohner – von denen manche vielleicht zum ersten Mal in die Stadt gekommen waren – zu überzeugen, ihm über die Schwelle zu kommen.

Gleich allen Fremden, die die rumänischen Länder besuchten – oder weil

er wusste, dass diese für das Exotische der Zigeuner Interesse zeigten -, hat Szathmari sich diese oft als Modell genommen. Entweder allein, für die Ausdruckskraft ihrer Physiognomie – so stellt das Profil einer Zigeunerin die Reinheit und Eigentümlichkeit ihrer Züge unter Beweis -, oder in Gruppen, in einem Arrangement, welches ein bestimmtes Handwerk verbildlichen sollte, hat er in einer echten Galerie die bekanntesten Zigeuertypen zusammengebracht - Köche, Verzinner, Schmiede, Waldlandzigeuner (Löffelzigeuner), Fiedler, Bärenführer oder andere Jahrmarktsgaukler und sogar Bettler.

Ein Teil der Bilder dienten ihm später als lebendige Zeugen von einwandfreier Akkuratess für die Alben mit gezeichneten Volkstrachten. Er hat die von Rumänen bewohnten Gebiete kreuz und quer durchstreift, sowohl die vereinigten Fürstentümer, als auch das Banat und Transsilvanien, so dass seine Tafeln heute zur Wiederbelebung der Trachten aus verschiedenen Gebieten zu Rate gezogen werden können, und zwar dort wo sie im Laufe der Zeit, durch die Überlappung der traditionellen Formen mit den Innovationen der Textil- und Konfektionsindustrie, die die häusliche Produktion zum Verschwinden brachte, ihr Spezifikum verloren haben. Außerdem können sie den Forschern in den Bereichen der Ethnographie, Ethnologie und Soziologie dazu dienen, sich ihre Vermutungen zu bestätigen bezüglich bestimmter verschwundener Modelle und Nuancen oder der Änderungen, die diese in bestimmten Perioden bzw. Gebieten durchgemacht haben. Vergleichende Studien, deren es bis heute zu wenige gibt(15), wären sehr willkommen und könnten manches offenbaren.

Außer Chromolithographien hat er auch Photos verschiedener Trachten verkauft, mit ebenso großem Erfolg oder sogar mit noch größerem, weil diese auch stückweise gekauft werden konnten, nicht nur in kompletten Sätzen, wie die anderen. Wir fanden ein paar Exemplare im Familienalbum des Malers

Theodor Aman (1831-1891), manche davon sogar lose, nicht auf den Karton geklebt, was bedeutet, dass sie direkt aus Szathmaris Atelier geholt wurden, ohne die Vorbereitung für die Vermarktung durchzumachen. Auf der Rückseite eines dieser Bilder, in dem drei schmutzige ZigeunerKinder zu sehen sind, von denen einer eine Fiedel in der Hand hält und die beiden anderen sich wild kratzen, steht noch, mit Bleistift geschrieben, in der gepflegten Handschrift des Autors, „Zigeuner-Kinder“. Dieses Photo diente Aman für eine freie Komposition mit kleinen bettelnden Fiedlern, die er in eine Kupferplatte graviert hat. In seiner Leidenschaft für Dorfszenen hatte er möglicherweise das Bedürfnis, sich bezüglich der Kleidung zu dokumentieren – ein paar andere Photos zeigen schöne Bäuerinnen in Sonntagstracht, mit Schafspelz ausgestattet und Goldmünzenkette am Hals. Aus diesem Grunde hatte er sich an Szathmari gewendet, sein Mitstreiter auf dem Gebiete der Kunst, der ihm die besten Inspirationsquellen liefern konnte, verwendete er doch die Dunkelkammer als Maler, der einen Sinn für Farbtöne hat und die Regeln beherrscht, nach denen die Figuren ins Bild gesetzt werden.

Die meisten seiner Bukarester Kollegen folgten seinem Beispiel und fertigten in seiner Art, mit mehr oder weniger Talent und Erfolg, Sätze von Ethnographien. HERMANN LEON, der sein Atelier „Weltphotographie“ taufte und seine Adressen in Konstantinopel, Kairo und Bukarest angab, hatte gar keinen Grund, derartig dünnhäutig zu sein, weil er ein mediokrer Meister war, der sich oftmals die schwachen, von Szathmari oder anderen nicht verwendeten Negative beschaffte und eine große, jedoch wertlose Serienproduktion vermarktete; trotzdem machte er sich auf der Rückseite seiner Photo-Kartons mit einem buschigen und für Nichtkenner vielversprechenden Text eine eloquente Reklame, in welcher die Volkstracht ganz am Anfang erwähnt wurde: „VERKAUFE / en gros / und / en detail eine große Photosammlung / von verschiedenen VOLKStrachten / ANTIQUITÄTEN /

verschiedene / AUTOREN, MONARCHEN, MINISTER / aus ganz Europa / historische Photos und anderes.“

Auch FRANZ DUSCHEK (1838-1884) und ANDREAS D. REISER stellten ihr photographisches Talent auf die Probe. Ersterer photographierte einige für bestimmte Beschäftigungen spezifische Typen: ein „Oltenier“, d.h. ein Straßenverkäufer mit einem Tragjoch, an dessen Enden mit Gemüse und Früchten gefüllte Weidenkörbe hängen; ein Postkutscher trägt eine mit Borten reich beschmückte Hose und einen breiten Geldgürtel, über den er mehrmals einen engen, mit Glasperlen bestickten Leibgurt gewickelt hat, und in diesem steckt ein großes Messer, das die etwaigen Räuber, die die Postkutsche hätten abpassen können, in Schrecken versetzen sollte; die lange Peitsche hat er über die Schulter geworfen, der Peitschenstiel hängt gerade bis zum Vorschuh des kniehohen Stiefels; in der Hand hält er den mit bunten Bändern geschmückten Hut und schaut ruhig ins Objektiv, leicht düster, wie ein selbstsicherer, zu allem bereiter Mensch. Die Verlobten aus Vlaşca nehmen, in der Pracht ihrer Festtagstrachten, eine für ein Städterpaar in dieser Situation von festen Kanons vorausbestimmte Pose ein – beide stehen, halten sich an der Hand, das Mädchen stützt die andere Hand auf die Schulter des Burschen. Auch Reiser wählt eine konventionelle Pose für den Backfisch, den er in seinem Atelier vor einem Hintergrund aufnimmt, der einen von Schilf und Bäumen umringten Waldsee darstellt. Die Haltung der jungen Bäuerin hätte eher zu einer Bojarin gepasst, die in ihrem Salon eine bukolische Szene hätte improvisieren wollen. Eine andere Komposition, narrativ und rührend, zeigt das Erwachen der Liebe in zwei reinen Bauernherzen – der Bursche reicht dem Mädchen Kirschen, dieses zögert, sie anzunehmen.

Viel interessanter erscheint K.F. ZIPSER, der, nach einer Zeit, in der er in Bukarest korrekte Portraits gefertigt hat, von guter Qualität, ohne sich jedoch über besondere Aspekte der Komposition oder über die

Positionierungskodes Gedanken zu machen, nach Craiova übersiedelt, wo er eine Zeit lang der bedeutendste Photograph ist, ohne entsprechende Konkurrenz zu haben. Hier beginnt er an einer Serie für Oltenien sehr wertvoller Ethnographien zu arbeiten. Er nimmt sowohl im Studio auf, eine oder mehrere Personen (Gutsverwalter, Briefträger, Brautleute), als auch im Freien und erfindet kühne Kompositionen, aus denen das Unverzügelte feberhafter Tätigkeit herauszuspüren ist - Holzhacker, Spengler, Schornsteinfeger, „călușari“ (Tänzergruppe, die den rumänischen „căluș“ - Volkstanz vorführt – Anm. d. Übers.), Büttner. Manche dieser Werke haben einen unschätzbaren Wert, da sie das Eindringen neuer Formen materieller Kultur in die konservative Dorfgesellschaft dokumentieren: in dem Photo des Brautpaares, das nach städtischer Art Arm in Arm dasteht, kann man die zaghafte Annahme fremder Elemente feststellen, die der uralten Tracht traditionell nicht angehören – der Bräutigam trägt unter der Pelzjacke und dem Wams eine zweireihige bürgerliche Weste aus dunklem Tuch, die Braut hält würdevoll einen Männerregenschirm in der Hand. Andere zeigen im Verschwinden begriffene Hausierertypen, wie der junge Rahatverkäufer, der sich neben der Kufe mit kaltem Wasser hockt, vor ihm das Tablett mit *sugiuc*, *bigibigi*, *zaharache* und anderes süßes Naschwerk, das er auf den Deckel gestellt hat, mit dem er es bei seinem Gang durch die Straßen zum Schutz vor Fliegen und Staub bedeckt. Und andere, schließlich, beweisen den erfinderischen Geist des Volkes, so z.B. die Milchfrau, die den schweren Topf am Kopf trägt, wie eine einheimische Karyatide. Die „călușari“ sind von vorn aufgenommen, so dass ihr glöckchenbehangenes Kostüm bestens zur Geltung kommt; die vom Hauptmann getragene Fahne, an deren oberem Ende Knoblauch angebunden ist, bildet die Symmetrieachse – rechts steht der Fiedler, links der Stumme. Die Holzhacker, in einem beliebigen Hof, wo sie ihr Gewerbe betreiben, mit einem von ihnen, in vollem

Schwung, von hinten aufgenommen, ist eines der gelungensten Bilder von Zipser.

CECILIA CAVALLAR aus Câmpulung Muscel ist weniger erfahren, will den anderen jedoch nicht nachstehen und photographiert ihrerseits ein paar Trachten aus der Gegend, wobei sie auf das Kabinett-Format zurückgreift, das im neunten Jahrzehnt jenes Jahrhunderts bevorzugt zu werden beginnt. Auch J.G.MOLDOVEANU hält sich an die Konvention der Frontalität bei seinen Typen aus der Vâlcea-Gegend.

In derselben Periode beginnt der ehemalige Telegraphist des fürstlichen Palais, später Photograph der Polizeipräfektur, IOAN NICULESCU, nachdem er in den Ruhestand tritt, die Bezirke Munteniens zu durchstreifen auf der Suche nach uralten Stickereimodellen die er – manchmal auch ihre Trägerinnen – für ein Album aufnimmt, das er dann 1893 chromolithographiert. Von minderer Qualität, in schrillen Tönen, weit entfernt von der geschmackvollen chromatischen Kongruenz der Originale, am Ende mit einer ridikülen Tafel, auf der zwei Bäuerinnen in Festtagskleidung zu sehen sind, hatte das Album *Modele de cusături pentru costume naționale românești culese în județul Muscel* (Stickereimodelle für rumänische Volkstrachten, im Kreis Muscel gesammelt) nicht den erwarteten Kassenerfolg. Trotzdem wurde es bei der Ausstellung der Genossenschaftler 1897 und bei der Weltausstellung in Paris 1900 mit einer Medaille ausgezeichnet, wie der Autor für sich selbst Werbung macht, und zwar auf einem Flugblatt, das er bei den Kreispräfekturen ausgetragen hatte, um die lokalen Behörden zu überzeugen, seine Arbeit anzukaufen.(16)

Einen wichtigen Beitrag zur Ethnographie hatten die siebenbürgischen Meister. Sie sind ihren Fachgenossen aus den vereinigten Fürstentümern dadurch überlegen, dass sie mehr danach trachten, das rurale Milieu in seiner Ganzheit wiederzugeben und nicht nur einzelne Typen. Diese fehlen



selbstverständlich nicht, jedoch werden Kompositionen mit mehreren Personen bevorzugt. Die Aufnahmen werden im Freien gemacht oder jedenfalls im authentischen Interieur der Bauernwohnung und nicht ausschließlich in dem Studio des Künstlers aus der Stadt, in einem rekonstruierten Dekor. Und wenn doch einige Kompositionen im Atelier "inszeniert" werden, dann wird nie dieselbe, stereotype Dekoration verwendet, sondern der Hintergrund ist immer ein anderer, je nach dem Relief und der Flora der Gegend, aus der das Modell stammt.

THEODOR GLATZ (1818-1871) aus Hermannstadt ist ein vollkommener Meister der Natursuggestionen, seine Erfahrung als Staffeleimaler kommt ihm da zugute.<sup>(17)</sup> Wenn es um einen Jäger, einen Hirten oder eine Muntenierin geht, nimmt er als Hintergrund stolze Gipfel und Tannenwälder. Ein Hirtenknabe ist nach vorne gebückt und stützt sich auf den Stab, um die Anstrengungen des Aufstiegs zu vermitteln. Die Frauen, die am Brunnen oder vor dem Tor spinnen, wurden auf eine Dorflandschaft mit Dächern und Kirchtürmen projiziert. Der Schuljunge hat im Hintergrund eine bedeutende Ortschaft in Vogelperspektive, aus der die Erziehungsanstalt, wohin sich das Modell mit den Büchern unter dem Arm begibt, nicht hätte fehlen können. Die bemalten Tafeln ergeben zusammen mit echten Baumstämmen, Steinen, Gras oder Heu, Blättern und frischen Blumen die Ambiance eines wahren Dioramas, in die das Modell gestellt wird.

Bevorzugt werden aber die Aufnahmen im Freien, wo es, außer dem reichlichen Licht, auch den passenden Rahmen für die Bauern gibt – neben den Zaunbrettern, am Flurgang, auf der Veranda, auf einer Bank am Tor oder am Hauseck (wo man das Ineinandergreifen der alten Balken sieht), vor der Kirche, im Garten usw., wo das Arrangement die notwendige ungezwungene Note bekommt und die Modelle sich in ihrem bekannten

Lebenskreis befinden. Verglichen mit den scheuen Bauern aus den Donaufürstentümern, die oftmals mit eingeschüchternen, manchmal sogar verängstigten Gesichtern Modell stehen, in emphatischen Gesten erstarrt, so wie sie der Meister hingestellt hatte in der Hoffnung, ein möglichst natürliches Bild zu erhalten, sind ihre Brüder aus Siebenbürgen vor dem Objektiv viel gelassener, sie simulieren ganz eingenommen ihre täglichen Arbeiten, so wie wenn sie die Gegenwart des Photographen ignorieren würden. Die Erklärung für diesen Unterschied geben der höhere Urbanisierungsgrad Siebenbürgens, die engeren Kontakte zwischen Land und Stadt und das besser ausgebildete Informationssystem, zu dem auch die Bauern Zugang hatten. So wurde ein Wanderphotograph, der in einer Dorfgemeinschaft Halt machte, nicht beargwöhnt, wie ein gefährlicher Fremder, der mit seinem schwarz betuchten Kasten auf Seelenraub gekommen ist, sondern begrüßt wie ein willkommenen Gast, der den Einwohnern ihre eigenen Gestalten auf Papier gedruckt geben konnte, die sie sofort einrahmten und an die Wand hängten, in der Nähe der Ikonen.

CARL KOLLER (1838-1889) sammelte auch Bilder mit pittoresken Figuren aus der Umgebung von Bistritz, wo er sein Atelier hatte. Er war auch Mitarbeiter der Leipziger Zeitschrift „Illustrierte Zeitung“, der er Bilder mit ethnographischen Stoffen aus Siebenbürgen zusandte. So erscheinen in Nr. 1631/ 3. Oktober 1874 *Sächsische Bauern aus Mattersdorf bei Bistritz*, in Nr. 1639/ 28. November 1874 *Rumänische Bauern aus dem bistritzer Bezirk* und in Nr. 1707/ 18. März 1876 *Rumänisches Brautpaar aus dem Borgoerthal, nahzoder Distrikt*; auf allen wird der Urheber angeführt – „Nach einer Photographie von Prof. Karl Koller in Bistritz“. Die drei Kompositionen sind derartig zusammengestellt, dass alle Details – der Dekoration, der Trachten und jene, die mit

den häuslichen Arbeiten zu tun haben – genau erkennbar sind.

Theodor Glatz und Carl Koller sind ihrer Leidenschaft für Volkstrachten sowohl unabhängig voneinander nachgekommen, jeder von ihnen mit außerordentlichen Leistungen, als auch in einer langjährigen Zusammenarbeit. Dieser entsprang eine Sammlung von fast zwei hundert Ethnographien, nummeriert und rumänisch oder deutsch beschriftet, eine Dokumentation, die ein ausgedehntes Gebiet Siebenbürgens deckt. Für die Illustration ihres Buches *The Land Beyond the Forest* (New York 1888) wählt Emily Gerard einige von Theodor Glatz und Kamilla Asbóth verewigte repräsentative Typen. (18) Asbóth (1838-1908) war die Nachfolgerin von Glatz in dessen Hermannstädter Atelier und hat wahrscheinlich auch seine Negative geerbt. So passierte die Ethnographie die Landesgrenze und wurde weltbekannt.

LEOPOLD ADLER (1848-1924) aus Kronstadt fotografiert außer den eleganten Sachsen auch Wanderzigeuner, in großen Gruppen vor den ärmlichen Leinwandunterkünften versammelt, vor dem kochenden Kessel oder faul daliegend, immer mit der Pfeife im Mund, egal ob jung oder alt, Mann oder Frau; auch er bevorzugt das Kabinett-Format.

AUGUST MEINHARDT (1845-?) aus Hermannstadt/Sibiu gibt einen Zyklus „carte-de-visite“ heraus, mit Bildern von Rumänen, die er nachher mit der Hand bemalt, verweilt dann bei den Tschangos, die narrative Komposition zeigt sie plaudernd um den Tisch, an dem sie trinken, und schließlich in einem rumänischen Haus zur Mittagszeit, wo der Mann seine Suppe ausschlürft und die Frau ihm eine große Schnitte von dem Brot gibt, das sie in den Armen hält.

Ebenfalls in Hermannstadt ist F.A.R. KRABS tätig, der eine Serie „carte-de-visite“ mit Rumänen und Sachsen in ihrem vertrauten Umfeld verbreitet, die er nachher auch mit Wasserfarben ausfärbt.

WILHELM AUERLICH (1853-1917), auch ein Hermannstädter, der sich auf die Kinderphotographie festgelegt hatte und in der Wiedergabe der Unschuld und Offenherzigkeit der ersten Jahre Großes geleistet hat, macht ein paar reizende Bilder bei der Ausstellung für Bauernkinder verschiedener Nationalitäten, die 1906 in Apoldul Román (19) stattfindet und 1907 in Ilimbav. Bei der Ausstellung 1908 in Poiana Sibiului fotografiert sein Fachgenosse EMIL FISCHER (1873-1965).

Auch die anderen rumänischen Gebiete werden von den lokalen Photographen nicht vernachlässigt. Die Aufmerksamkeit von ALEXANDRU KOMAN, der sich als „Photograph von Baia de Abruđ“ vorstellt, gilt den Trachten und Beschäftigungen in den Westkarpaten. Ein anderer Fotograf, der in Carlsburg (Alba Iulia) arbeitete, war CARL BACH, der ebenfalls lokale und regionale „Typen“ ablichtet. Seine Kabinett-Bilder sind etwas blass und weisen einen gewissen Mangel an Fingerfertigkeit auf. CARL SCHÄFFER und A. WIPPLER aus Herkulesbad beschäftigen sich mit der Banater Tracht in der Gegend von Mehadia. Schäffer brachte seine Modelle ins Studio und nahm ihr Portrait auf dem weißen Hintergrund der Wand auf. Um mehrere Details der Tracht zu zeigen, fotografierte er manche Bäuerin sowohl von vorn, als auch von hinten. So kann man die Fransenschürze und den Haarring aus verschiedenen Winkeln betrachten. Theodor Aman, der Bukarester Maler, hat, möglicherweise bei einer Kur in Herkulesbad, Photos von Schäffer gekauft und eines davon, eine Spinnerin, hat ihm als Modell für eine Gravur gedient. E. RICHTER aus Czernowitz sucht sich 1894 für die Bukowina spezifische Modelle aus, die er im Freien fotografiert, möglicherweise an einem Markttag in Frătăuții Noi – Zigeuner, die Tröge verkaufen, eine Zigeunerin, die einem Kunden in der Hand liest, einen alten Lipovenen, der in der Tür seiner Bude sitzt und Äpfel, Nüsse, getrocknete Pflaumen und Wein verkauft.

Bei einer königlichen Jagd im Gurghiu-Gebirge im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, zu der der Erzherzog Rudolf von Habsburg den Prinzen von Wales, den zukünftigen König Edward VII. von England, eingeladen hatte, wurde der Photograph GEORG HEITER aus Reghin-Borsec aufgefordert, das Ereignis zu verewigen. Außer den blaublütigen Jägern und ihrer glänzenden Suite hat der Maestro die Gelegenheit, auch ein paar von den alten Förstern und Hetzern zu photographieren, die der noblen Gruppe zur Verfügung gestellt worden waren. Das Resultat sind ein paar sehr expressive Portraits, die nicht nur dokumentarischen, sondern auch künstlerischen Wert haben dank des Spiels von Licht und Schatten, der guten Blickwinkel und der Qualität der angenehmen Grautöne. Wir haben es jetzt nicht mehr mit den zierlichen „carte-de-visite“ zu tun, sondern mit wahren Bildern von 40x30cm.

Somit hatte die Epoche der Kunstphotographie begonnen, die die ländlichen Themen nur als Ausdrucksmittel verwendete.

ALEXANDRU BELLU (1850-1921), ein Bojar mit guter okzidentaler Erziehung, der in der Welt viel herumgereist war, entdeckt 1875 seine Leidenschaft für die Photographie und verschafft sich sofort, aus Paris, die nötigen Apparate und Materialien, aber der ruralen Thematik wendet er sich nur um 1890 zu.<sup>(20)</sup> Die Folge seiner Freundschaft mit dem großen Maler Nicolae Grigorescu (1838-1907) ist ein starker gegenseitiger Einfluss. Die bukolischen Szenen ziehen ihn an, mit Bäuerinnen in lässiger Haltung, die vom Brunnen kommen, ohne Eile, mit vollen Krügen oder Kufen, manche ruhen sich auf dem Maisschober aus, spinnen, an den Zaun gelehnt, verfolgen in Gedanken versunken die Doina, die ein Greis auf der Schalmei flötet, andere waten mit geschürztem Rock durch die Furt, von einer Kuh oder einem Ochsenwagen gefolgt. Männliche Figuren sind selten, und wenn,

dann sind es entweder weißhaarige Alte oder blutjunge Hirten. Die Photos wurden ausschließlich in Urlați gemacht, im Kreis Prahova, mit den Dorfleuten von dem Gutshof, den der Autor dort besaß, und sind alles Außenaufnahmen. Das Idyllische ist der Malerei Grigorescus entlehnt. Viele dieser Frauen befinden sich nur in einer Arbeitspause, trotzdem tragen sie eine Festtagstracht von einwandfreier Sauberkeit und Koketterie. Obwohl es sich unbestreitbar um eingeborene Bäuerinnen handelt, ist die Art, wie sie schreiten, sich an einen Baumstamm oder an den Zaun lehnen, auf einem Brunnengeländer sitzen, wie sie in den Apparat lächeln oder verträumt der Flöte lauschen, evident inszeniert und wirkt erkünstelt. Es ist klar, dass der Photograph von ihnen verlangte, diese unnatürlichen Haltungen einzunehmen, die seine ästhetischen Ansprüche befriedigten, jedoch dem Lebensstil, der Denkweise und dem Verhalten des rumänischen Bauern nicht entsprachen. In einem Moment erschienen, in dem das Interesse der städtischen Gesellschaft für das rurale Element dank der Malerei von Aman und Grigorescu gesteigert war, erfreuten sich die Photos von Alexandru Bellu seinerzeit großer Wertschätzung. Dank ihrer Abbildung auf Postkarten war Bellu in den ersten Jahren des XX. Jahrhunderts sehr bekannt. Seine Bilder gehörten in der Zeit nach 1900 zum Interieur bürgerlicher Häuser.

Im Sinne Bellus gestaltet seine Bilder auch ein anderer Amateur, Ing. GHEORGHE CAPȘA (1870-1942) – der Neffe des berühmten Bukarester Konditors Grigore Capșa – der, um 1910, die Bauern aus dem Dörfchen Voroveni photographiert (im Kreis Argeș; die Ortschaft ist unterdessen aus der Nomenklatur der Dörfer verschwunden). Bevorzugte Themen sind der Ochsenwagen, auf der Dorfgasse oder am Feld, beim Heueinfahren, vor dem Pflug gespannte Ochsen und Schafherden auf der Weide oder bei der Tränke, bewacht von einem Hirten, der sich träge auf seinen Knüttel stützt.



Fig. 1 – Ludwig Angerer – Mazedonischer „Bragadgi“, 21,6x13,8 cm, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 2 – Ludwig Angerer – „Alvitzar und Rahadgi“, 19 x 14,5 cm, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 3 – Ludwig Angerer – Mazedonischer Zuckerbäcker, 20,4 x 14,2 cm, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 4 – Carol Szathmari – Postillon, carte-de visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 5 – Carol Szathmari – Wasserverkäufer, 15,8 x 22,4 cm,  
Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 6 – Carol Szathmari – Bäuerin beim Spinnen, carte-de-  
visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 7 – Carol Szathmari – Zigeunerin, 13,5 x 9,3 cm,  
Bibliothek der Rumänischen Akademie.

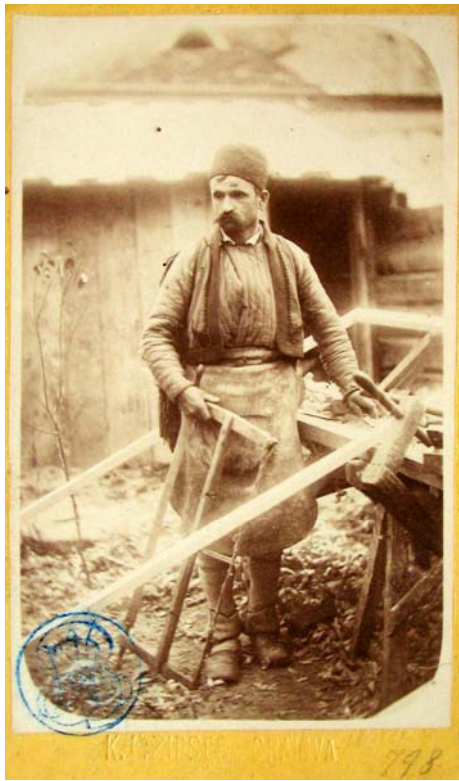


Fig. 8 – K.F. Zipser, Craiova – Holzhacker, carte-de-  
visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 9 – Andreas D. Reiser – Zigeunerin, carte-de-  
visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 10 – Franz Duschek – Bäuerin aus einer Bergdorf,  
carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.

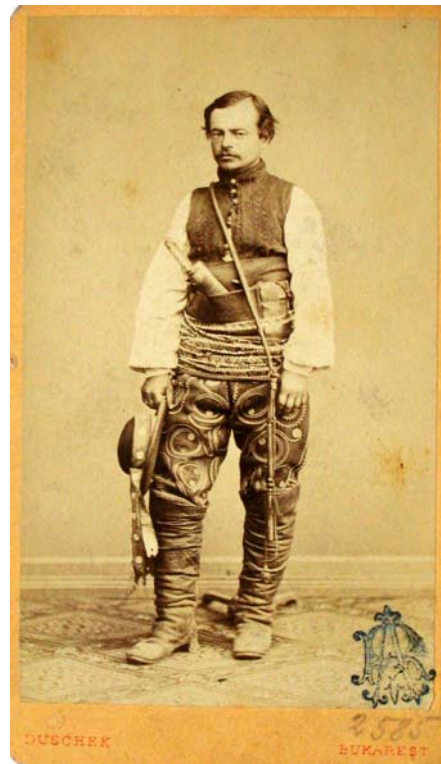


Fig. 11 – Franz Duschek – Postillon, carte-de-visite,  
Bibliothek der Rumänischen Akademie.

Fig. 12 – Gheorghe Capșa – Hirte, 16,3 x 22,3 cm,  
private Sammlung.



Fig. 13 – Gheorghe Capșa – Ochsenwagen,  
10,2 x 14,3 cm, private Sammlung.



Fig. 14 – Alexandru Bellu – Ochsenwagen, die Furt passierend, 13x18 cm, private Sammlung.



Fig. 15 – Alexandru Bellu – Doina, auf der Flöte gespielt, 12,8x18 cm, private Sammlung.



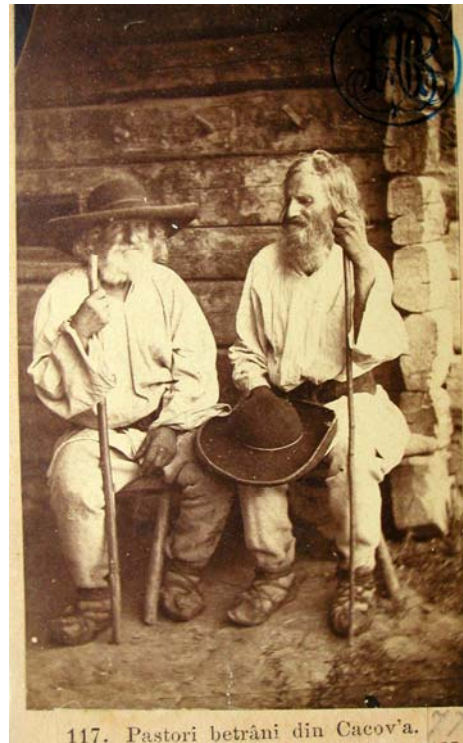
Fig. 16 – E. Richter, Czernowitz – Lipovenischer Händler aus Frătăuții Noi, Kabinett, Bibliothek der Rumänischen Akademie.





105. Romanische Meirerfamilie, Hermstdt.

Fig. 17 – A. Wippler, Herculane – Banater Brautpaar, carte-de-visit, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



117. Pastori bețrani din Caeov'a.

Fig. 18 – A. Wippler, Herculane – Banater Bäuerin, carte-de-visit, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 19 – Carl Schäffer, Herculane - Junge Bäuerin mit Korb, carte-de-visit, Rumänischen Nationalbibliothek.



Fig. 20 – Carl Schäffer, Herculane - Junge Bäuerin mit Korb, carte-de-visit, Rumänischen Nationalbibliothek.

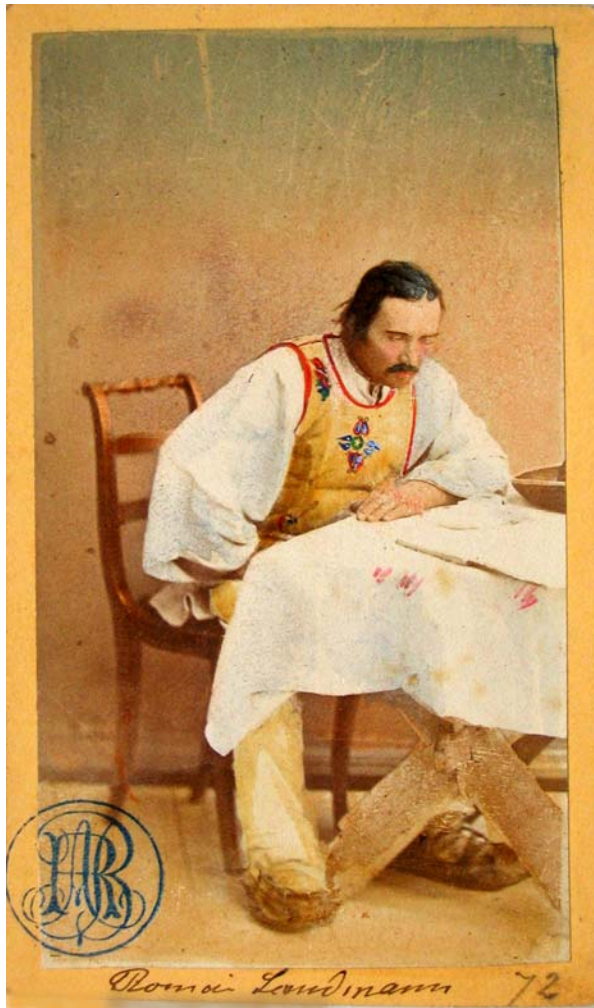


Fig. 21 – Carl Bach, Alba Iulia - Junge Bäuerin, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 22 – Alexandru Koman, Abrud – Motzin, Kabinett, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 23 – Emil Fischer, Sibiu – Mütter mit preisgekrönten Kindern bei der Kinderausstellung in Poiana Sibiului, 27. Oktober 1908, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 24 – Wilhelm Auerlich – Erste Preisträgerin bei der Kinderausstellung in Apoldul Român, 14.X.1906, Kabinett, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 25 – F.A.R. Krabs, Sibiu – Rumäne Landsmann, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 26 – F.A.R. Krabs, Sibiu – Sachsen Kindergruppe aus Hermannstadt, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.

Fig. 27 – Kamilla Asbóth, Sibiu - Junge Zigeuner mit Pfeife, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 28 – Theodor Glatz und Carl Koller – Alte Hirten aus Cacova, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 29 – Theodor Glatz und Carl Koller – Romanische Mairerfamilie aus Hermannstadt, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 30 – Carl Koller – Rumänische Bauern aus dem Bistritzer Bezirk, in “Illustrirte Zeitung” No.1639/28.November 1874.

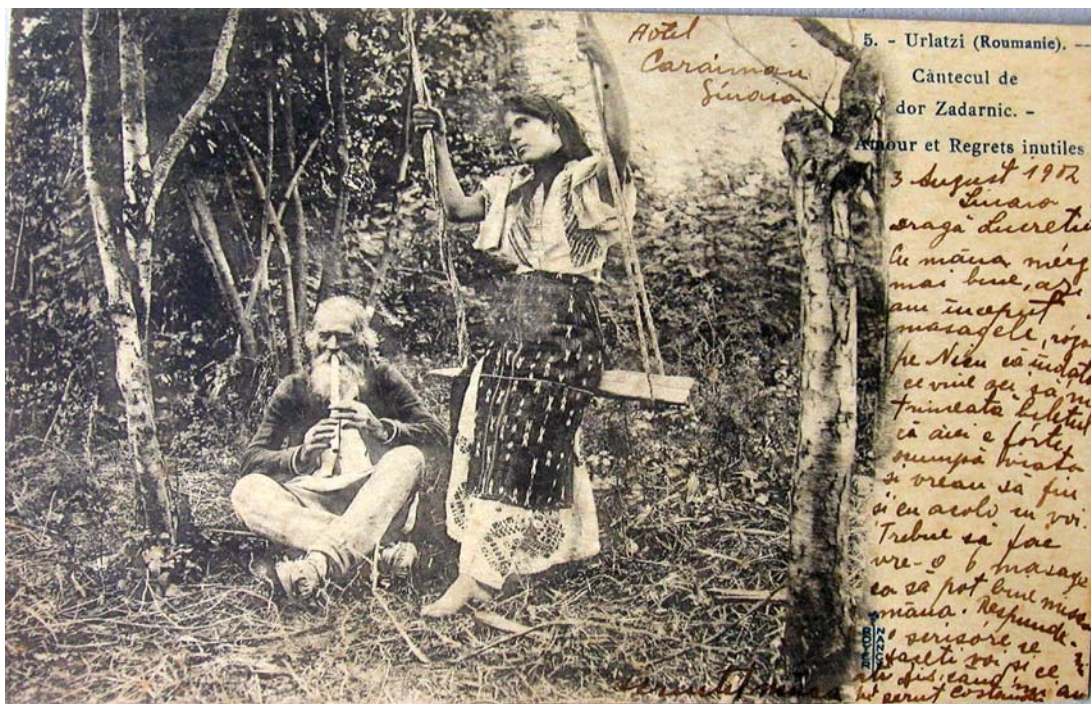


Fig. 31 – Theodor Glatz, Sibiu – Jäger, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 32 – K.F. Zipser, Craiova – Spengler, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 33 – K.F.Zipser, Craiova – Junge Bäuerin, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Fig. 34 – K.F.Zipser, Craiova – Junge Bauer, carte-de-visite, Bibliothek der Rumänischen Akademie.



Das Erscheinen der Kunstphotographie vermindert den dokumentarischen Wert der ethnographischen Bilder deutlich, weil den Meistern nicht mehr das Ungewöhnliche der Gestalten, der Trachten oder der Berufe wichtig sind, sondern die plastischen Werte und die Botschaft, die einem bestimmten Thema innewohnt. Nur das wissenschaftliche Bild, von Forschern *in situ* aufgenommen, die das Phänomen der Volkskunst

untersuchen und die Aspekte der traditionellen Dorfgesellschaft, bewahrt noch die mnemotechnischen Valenzen und den ursprünglichen erzieherisch-informationellen Gehalt der Bilder, die wir dem Enthusiasmus und der Leidenschaft der Pioniere auf diesem Gebiet zu verdanken haben, die, vor einem Jahrhundert, die Arbeit im Studio mit den Dokumentierungsausflügen im Land derartig gut verbinden konnten.(21)

<sup>1</sup> William McRae – Images of Native Americans in Still Photography, in "History of Photography", Bd. 13, Nr. 4/Okttober-Dezember 1989, S.195, 200.

<sup>2</sup> Eine endgültige Abhandlung über Photos mit Bukarester menschlichen Typen hat Anton Holzer herausgebracht, *Im Schatten des Krimkrieges. Ludwig Angerer Fotoexpedition nach Bukarest (1854 bis 1856). Eine wiederentdeckte Fotoserie im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek*, in "Fotogesichte" 2004, Heft 93, S.23-50.

<sup>3</sup> Margareta Savin – *Ludwig Angerer, unul din primii fotografi ai Bucureștilor* (Ludwig Angerer, einer der ersten Bukarester Photographen), in "București. Materiale de Istorie și Muzeografie" (Bukarest. Stoffe zur Geschichte und Muzeographie), VI, 1968, S. 223-229; Lelia Zamani – *București 1856. O fotografie inedită a lui Ludwig Angerer* (Bukarest 1856. Eine Ludwig Angerers unbekannte Fotografie), in "București. Materiale de Istorie și Muzeografie" (Bukarest. Stoffe zur Geschichte und Muzeographie), XXI, 2007, S.357-364.

<sup>4</sup> Anton Holzer, op. Cit., S.47.

<sup>5</sup> C.Săvulescu – *The First War Photographic Reportage*, in "Image", nr.1, March 1973, S.13-16; ders. - *The First War Correspondent – Carol Szathmari*, in "Interpressgrafik" nr.1,1978, S.25-29; Constantin Săvulescu, EFIAP – *Cronologia ilustrată a fotografiei în România, perioada 1834-1916* (Die illustrierte Chronologie der Photographie in Rumänien von 1834 bis 1916), Verband der Kunstphotographen, Bukarest 1985, S.19-27; C. Săvulescu – *Carol Szathmari – Primul reporter fotograf de război* (Carol Szathmari – der ersten Kriegphotographen), in "Fotografia" Nr.190/Julie-August 1989, S.2-3; Lawrence James – *Crimea 1854-56, The War with Russia from Contemporary Photographs*, Hayes Kennedy, Oxford 1981, S. 9-11; Adrian-Silvan Ionescu – *Early Portrait and Genre Photography in Romania*, in "History of Photography", Bd.13, Nr.4, Oktober-Dezember 1989, S.285; ders. – *Photographs from the Crimean War by Carol Szathmari in American and British Collections*, in "Muzeul Național" (Nationalmuseum), X, 1998, S.71-82; ders. – *Cruce și semilună* (Kreuz und Halbmond), Biblioteca Bucureștilor-Verlag, Bukarest, 2001, S. 159; ders. – *Szathmari: From a War Photographer to*

*a Ruling Prince's Court Painter and Photographers*, in Jubilee – 30 Years ESHPh Congress of Photography in Vienna, Fotohof Edition, Vienna 2008, S. 80-89; ders. – *Carol Szathmari (1812-1887): Pioneer War Photographer During the Danubian War Campaign*, in „Centropa“ Vol. 9, nr. 1, January 2009, S. 4-16.

<sup>6</sup> Es ist interessant zu bemerken, dass, 18 Jahre später, als der bosnische Volksaufstand stattfindet und es zu einer Überstürzung der Ereignisse in der ungelösten "orientalischen Frage" kommt, "Le Monde Illustré" no.967/23 Octobre 1875, S.257 die alte Komposition der Photographie Szathmaris ebenfalls verwendet, mit anderen Kostümen und kleinen Änderungen der Physiognomien, um "Types bosniaques – Garde-frontière entre Knin et Livno" vorzustellen, obwohl die Autoren mit der Anmerkung "Zeichnung von Herrn G.Janet nach einem Entwurf des Herrn Charles Yriarte" die Echtheit des Werkes beweisen wollten.

<sup>7</sup> "Le Monde Illustré" nr.29, 31. Octobre 1857.

<sup>8</sup> Theodor Enescu – *Un album de fotografii al lui Carol Popp de Szathmarz cu vederi din București* (Ein Photoalbum des Carol Popp de Szathmari mit Ansichten aus Bukarest), in „Studii și Cercetări de Bibliologie“ ("Bibliologische Abhandlungen und Forschungen"), I/1955, S.291-299.

<sup>9</sup> "La Voix de la Roumanie" nr. 36, 26. Juillet 1866 – "Anlässlich der Wahl des Grafen von Flandern auf den Thron Rumäniens haben sich Herr Major Pappazoglu und Herr Szathmari beeilt, ihm eine vollständige Sammlung zuzuschicken von Photos, Karten und anderen Objekten, die über die Geschichte und die Sitten des Landes Aufschluss geben können(...)".

<sup>10</sup> Karin Schuller-Procopovici – *Ein Land aus dem Bilderbuch. Das Rumänienalbum des Carol Szathmari (1812-1887)*, im Katalog der Ausstellung "Silber und Salz – Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860", Agfa Foto-Historama, Edition Braus, Köln und Heidelberg 1989, S.438-457.

<sup>11</sup> Nationalarchiv des Kultus- und Unterrichtsministeriums, Akte 648/1868, Blatt 1.

<sup>12</sup> Ebenda, Blatt 3.

## Anmerkungen

<sup>13</sup> Ebenda, Akte 227/1869, Blatt 1.

<sup>14</sup> "La Voix de la Roumanie" nro.16, 20. Mars 1864.

<sup>15</sup> Maria Constantin – *Costumul popular femeiesc în stampele picturului Carol Popp de Szathmary* (Die weibliche Volkstracht in den Kupferstichen des Malers Carol Popp de Szathmary), in "Studii și cercetări de Istoria Artei", ("Abhandlungen und Forschungen zur Kunstgeschichte") Bd. 19/1972, S.93-108.

<sup>16</sup> Adrian-Silvan Ionescu – *Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea* (Kunst und Dokument. Die dokumentaristische Kunst im Rumänien des 19. Jahrhunderts), Meridiane-Verlag, Bukarest 1990, S.210.

<sup>17</sup> Konrad Klein – *Foto-Ethnologen. Theodor Glatz und die frühe ethnografische Fotografie in Siebenbürgen*, in „Fotogeschichte“ 2004, Heft 93, S. 23-36.

<sup>18</sup> E.Gerard – *The Land Beyond the Forest. Facts, Figures and Fancies from Transylvania*, Harpers & Brothers, New York 1883: "Als die Arbeit fertig war, kam mir auch die Idee zu ihrer Illustration: dies war jedoch ein viel schwierigeres Thema, weil Siebenbürgen, obwohl es eine wahre Goldgrube für Künstler ist, seitens dieser nicht die Aufmerksamkeit genossen hat, die es verdient; und, hätte man mir

nicht freundlicher Weise von allen Seiten geholfen, hätte ich die Freude ausgeschlossen, manche meiner Beschreibungen mit treffenden Skizzen verständlicher zu machen. Diesbezüglich bin ich größtenteils Herrn Emil Sigerus Dank schuldig, der so großzügig war, mir die Negative der von ihm selbst gezeichneten Gravierungen zur Verfügung zu stellen, die im Besitz der Gesellschaft der Siebenbürgischen Karpaten stehen, deren Sekretär (Herr Sigerus) ist. Ebenso Frau Kamilla Asboth, für die Erlaubnis, die charakteristischen und lebendigen Photos mit Sachsen, Rumänen und Zigeunern zu kopieren.(...) (S.VI).

<sup>19</sup> *Premiații expoziției de copii din Apoldul român* (Preisgekrönten bei der Kinderausstellung in Apoldul român), in „Telegraful Român“ nr.119, 31.Octomvrie (13 Noemvrie) 1906.

<sup>20</sup> Petre Costinescu – *Documente în alb-negru. Un fotograf de la sfârșitul veacului trecut – Alexandru Bellu* (Dokumente in Schwarz-Weiß. Ein Photograph am Ende des vergangenen Jahrhunderts – Alexandru Bellu), Sport-Turism-Verlag, Bukarest 1987.

<sup>21</sup> Adrian-Silvan Ionescu – *Fotografie und Folklore. Zur Ethnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts*, in „Fotogeschichte“ 2004, Heft 93, S.47-60.