

Ein Habsburger auf Trophäenjagd:

**Die Südasiensammlung Franz Ferdinand von Österreich-Estes zwischen
kolonialem Weltbild, Kunst und Souvenir**

Textband

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Regina Höfer

aus Miltenberg

Bonn 2023

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Ralph Kauz

(Vorsitzender)

Prof. Dr. Julia A. B. Hegewald

(Betreuerin und Gutachterin)

Prof. Dr. Konrad Klaus

(Gutachter)

Prof. Dr. Stephan Conermann

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 07.02.2018

Inhaltsverzeichnis

Textband:

Danksagung

Formalia

0. Einleitung 1

0.1 Ausgangspunkt, Ziele und Leitfragen 3

0.2 Vorgehen 5

0.3 Forschungsstand 6

0.4 Gliederung 8

1. Franz Ferdinands Weltreise 11

1.1 Allgemeiner Kontext 12

1.2 Indienaufenthalt 15

1.3 Prinzenreise 21

2. Darstellung und wissenschaftliche Erschließung der Sammlung 31

2.1 Franz Ferdinand als Sammler 31

2.2 Sammlungsüberblick 33

2.2.1 Schloss Konopiště 34

2.2.2 Schloss Artstetten 34

2.2.3 Burg Clam 36

2.2.4 Museum für Völkerkunde 38

2.2.4.1 Geschichte des Museums für Völkerkunde 39

2.2.4.2 Inventarisierung der Sammlung 45

2.3 Ausstellungen der Weltreise-Sammlung 48

2.4 Tagebuch 51

3. Sammlungsschwerpunkt: Fotografie 57

3.1. Allgemeine Charakterisierung 60

3.2 Weltreisefotograf Eduard Hodek jun. 70

3.2.1 Retuschen 76

3.3 Britische Fotografen 89

3.3.1 Charles Kerr/Colombo Apothecaries 89

3.3.2 Skeen & Co. 95

3.3.3 Bourne & Shepherd 96

3.3.4 Studio Johnston & Hoffmann	100
3.4 Indische Fotografen	105
3.4.1 Lala Deen Dayal	106
3.4.2 Madho Prasad	114
3.4.2.1 Exemplarische Analyse des Albums „ <i>Views of Benares from the River Side</i> “	117
4. Sammlungsschwerpunkt: Tonmodelle	125
4.1 Geschichte der Tonmodelle in Indien	126
4.2 Funktion, Sammlungs- und Ausstellungspraxis	139
4.3 Themen und Regionalstile der Tonmodelle	148
4.4 Liste aus dem Albert Hall Museum	151
4.5 Tonmodelle der Este-Sammlung	155
4.5.1 Miniaturfiguren Berufe (1.)	159
4.5.2 Modellszenen Berufe (2.)	163
4.5.3 Sādhus (3.)	168
4.5.4 Lokale Sitten (4.)	172
4.5.5 Ethnien (5.)	175
5. Ankaufs- und Sammlungsverhalten	179
5.1. Verschiedene Geschenke	180
5.1.1 Geschenke des Nizāms von Haidarabad	188
5.2 Verschiedene Objektgruppen	189
5.2.1 Skulptur	191
5.2.2 Malerei	196
5.2.3 Götterdarstellungen aus Marmor	197
5.2.4 Elfenbeinminiaturen	199
5.3 Gezielte Ankäufe	201
5.3.1 Individuelle Händler, Künstler	201
5.3.2 Museen	208
5.3.3 S. J. Telléry & Co.	211
5.3.4 Jaipur School of Art	218
6. Charakterisierung und Kontextualisierung der Sammlung	226
6.1 Indische Kunst im kolonialen Kontext	226
6.2 Bedeutung der Decorative Arts	233
6.3 Weltausstellungen und ihre Bedeutung für die indische Kunst	239
6.4 Souvenir	243

6.5 Museen in Indien 246

6.5.1 Geschichte des Museums in Indien 246

6.5.2 Albert Hall Museum in Dschaipur 249

6.5.2.1 Tonmodelle 260

6.5.3 Aristokratische Sammlungen in Haidarabad 263

7. Schluß 273

7.1 Franz Ferdinands Weltreise (Kap. 1) 273

7.2 Darstellung und wissenschaftliche Erschließung der Sammlung (Kap. 2) 275

7.3 Sammlungsschwerpunkt: Fotografie (Kap. 3) 277

7.4 Sammlungsschwerpunkt: Tonmodelle (Kap. 4) 281

7.5 Ankaufs- und Sammlungsverhalten (Kap. 5) 285

7.6 Charakterisierung und Kontextualisierung der Sammlung (Kap. 6) 289

7.7 Zusammenfassung 295

7.8 Ausblick 297

Bibliographie 300

Bildband:

Abbildungsteil 1-141

Anhang 1 Tabellarische Reiseroute

Anhang 2 Lala Deen Dayal

Anhang 3 Eduard Hodek jun.

Anhang 4 Liste Albert Hall Museum

Anhang 5 Verzeichnis Tonmodelle Este-Sammlung

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist meine nur minimal hinsichtlich Orthographie und Tippfehlern überarbeitete Dissertation, die von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn angenommen und am 7.2.2018 verteidigt wurde. Zu besonderem Dank bin ich Prof. Dr. Julia A. B. Hegewald verpflichtet, die die Hauptbetreuung der Dissertation übernommen und mich in vielerlei Hinsicht unterstützt hat. Ebenso danke ich meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Konrad Klaus.

Für fachlichen Rat und freundschaftliche Unterstützung danke ich besonders Dr. Norbert M. Schmitz sowie zahlreichen Kollegen, durch die sich, häufig unversehens, wie im Rahmen von Konferenzen, fruchtbare Anregungen ergaben.

Ebenso haben mich zahlreiche Mitarbeiter verschiedener Institutionen in Österreich und Indien unterstützt: Allen voran danke ich dem Direktor des Weltmuseum Wien, Prof. Dr. Christian F. Feest und möchte besonders seine vertrauensvolle und großzügige Überlassung der Bildrechte für die in dieser Publikation verwendeten Fotos hervorheben.

Mein weiterer Dank gilt Dr. Christian Schicklgruber, Mag. Christine Zackel, Mag. Manfred Kaufmann, Mag. Ildikó Cazan-Simányi und Heinz Gratzner vom Weltmuseum Wien, sowie Anita Fürstin von Hohenberg und Mag. Brigitte E. Leidwein von Schloss Artstetten, Carl Philip Clam-Martinic von Burg Clam, Rakesh Cholak und Rekha Tiwari vom Albert Hall Museum in Dschaipur, Dr. Chandramani Singh und Dr. Giles Tillotson vom Jaipur City Palace, Dr. Bandana Chakrabarty von der Rajasthan School of Art in Dschaipur, A N Reddy vom Salar Jung Museum, G. Kishan Rao und Dr. Tagdeed Habeeb vom Chowmahalla Palace, Hyderabad, Rahab Allana und Shilpi Goswami von der Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi, Prof. Dr. Rana P. B. Singh von der Banaras Hindu University, sowie Uma Jain Deen Dayal, Deepthi Sasidharan und zahlreichen anonymen Helfern des Alltags gerade während der Feldforschung in Indien.

Danke auch an meine Korrekturleser Dr. Norbert M. Schmitz, Dr. Ewa Trutkowski, Dr. Manfred Momberger, Domenic A. Leonard Brieger, Julia Fritz, Christina Huch und Leonore Höfer.

Formalia

Da das Thema dieser Arbeit auf der tiefen Verortung in der Kolonialzeit beruht, hat sich die Autorin in formaler Hinsicht an den Schreibweisen des Weltreise-Tagebuches von Franz Ferdinand von Österreich-Este (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895) als Hauptquelle dieser Arbeit orientiert. Dieses verwendet historische, also koloniale Schreibweisen, häufig „verdeutschte“, bei der Nennung von Terminologie, Eigen-, Personen-, Ortsnamen und Institutionen. Diese werden nicht kursiv und nicht in Anführungszeichen gesetzt. Im Tagebuch nicht genannte Begriffe werden ebenfalls in ihrer historischen Schreibweise verwendet und nicht angeglichen, wie im Falle von Jaipur Exhibition, wo nicht etwa die Tagebuchschreibweise Dschaipur Anwendung findet. Für moderne Orts-Schreibweisen verweist die Autorin auf S. 17-18 dieser Arbeit. Dort sind die Schreibweisen des Tagebuchs, die moderne Schreibweise und der moderne Bundesstaat genannt. Anhang 1, der die gesamte Route der Weltreise tabellarisch wiedergibt, basiert ebenfalls auf den Tagebuch-Angaben. Orte, die dort keine Nennung erfahren, gibt die Autorin bei Erstverwendung im Fließtext mit moderner Schreibweise in Klammern an, bei unbekanntenen Orten benennt sie gegebenenfalls die nächstgelegene Stadt und den Bundesstaat.

Auch hinsichtlich der Länder finden die historischen Bezeichnungen, wie z. B. Ceylon Verwendung, Indien bezeichnet den ungeteilten Subkontinent. Verkürzend spricht die Arbeit zwar von Indien, schließt aber in vielen Fällen Beispiele ebenfalls aus Nepal und Ceylon ohne insulares Südostasien ein.

Die Titel von Büchern, Texten und Bildtitel werden grundsätzlich kursiv geschrieben. Originale Bildtitel sind kursiv und ebenfalls in Anführungszeichen gesetzt, um diese von den durch die Autorin getroffenen Bildtiteln zu unterscheiden. Zitate oder Anführungszeichen innerhalb von Zitaten stellt die Autorin durch einfache Anführungszeichen dar.

Die Zitate aus dem Tagebuch wurden im Sinne leichter Lesbarkeit in Originalschreibweise, jedoch ohne Diakritika übernommen. Aufgrund der Bedeutung des Tagebuchs als Primärquelle dieser Arbeit und um den Schreibstil bzw. den Originalklang des Tonfalls Franz Ferdinands im Kontext des Zeitgeistes wiederzugeben, zitiert die Autorin bewusst ausführliche Tagebuchpassagen.

Da es sich bei den verschiedenen Archivmaterialien zum allergrößten Teil um nicht professionell erschlossene und inventarisierte Archivalien handelt, die die Autorin zitiert

könnte, hat sie sie mit dem Archivnamen, dem Ort ihrer Ausstellung und dem Datum versehen. In Fällen von mehreren Dokumenten mit identischem Ort und Datum wurde ein individuell kennzeichnender Zusatz hinzugefügt.

Die Bibliographie gliedert sich in Original-, Sekundär-, Internet- und Archivquellen. Sie umfasst nur Internetquellen, die mit einem Autorennamen versehen sind. Die Archivquellen wurden in die quantitativ wichtigsten Institutionen aufgeteilt und alphabetisch und numerisch nach Datum sortiert. In Fällen, in denen das Ersterscheinungsdatum von Publikationen unklar war, wurde stattdessen die Auflage vermerkt.

Soweit nicht anders erwähnt, handelt es sich bei den Albumin- und Kollodiumabzügen um Kaschierungen auf Karton. Die Bildmaße bezeichnen den Abzug, nicht die Montierung. Die Fotografien im Abbildungsteil sind, soweit nicht gesondert ausgewiesen, unbeschnitten mit Montierung abgebildet. Alle Maßangaben erfolgen, soweit nicht anders gekennzeichnet, in der Reihenfolge Länge, Breite und Höhe.

Ein Abbildungsverzeichnis ist nicht separat ausgewiesen. Die Bildquellen sind stattdessen Teil der Bildunterschriften des Abbildungsteils. Der Künstler eines Werkes ist nur in den bekannten Fällen benannt, auf Angaben wie „anonym“ etc. wird verzichtet.

Wichtige Termini, jedoch nicht Personen-, Orts- und andere Eigennamen gibt die Autorin in der bzw. den jeweiligen relevanten Sprachen, meist Hindi und Sanskrit, bzw. deren Transliteration wieder und setzt diese kursiv. Begriffe aus europäische Sprachen werden nicht kursiv und ohne Anführungszeichen geschrieben. Die jeweilige Sprache, mit Ausnahme westlicher, wird in Klammern benannt. Eigennamen oder Begriffe, die diese enthalten, wie *Durgā-pūjā*, werden großgeschrieben. Im Deutschen gängige Begriffe wie Mahārāja und Namen von Gottheiten werden zwar mit Diakritika, jedoch nicht mit Bindestrich oder kursiv wiedergegeben. Für die Transliteration von Sanskrit- und Hindi-Begriffen findet das International Alphabet of Sanskrit Transliteration (IAST) Verwendung. Tibetische Bezeichnungen werden bei erstmaliger Verwendung nach dem Wylie-System transliteriert. Werden Begriffe außereuropäischer Sprachen im Plural benutzt, sind sie der gebräuchlichen Regelung zur Pluralbildung in westlichen Sprachen angeglichen.

Die Bezeichnung Este-Sammlung bezieht sich nicht, wie teils in der Literatur üblich, auf die berühmte ererbte Este-Waffensammlung, sondern auf die gesamte Weltreisesammlung. Angegebene Inventarnummern beziehen sich, soweit nicht anders vermerkt, immer auf das Museum für Völkerkunde, Wien (MVK). Diese beginnen immer mit SAs, die Fotografien

immer mit VF. Inventarnummern werden, soweit nicht für das Verständnis vonnöten, ohne einen vorangestellten Begriff wie Inventarnummer oder Inv.nr. genannt.

Die Arbeit verwendet folgende Abkürzungen:

Alb = Album

FN = Fußnote

Inv.nr. = Inventarnummer

MVK = Museum für Völkerkunde, Wien

NHM = Naturhistorisches Museum, Wien

ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Rs = Indische Rupien

hin. = Hindi

port. = Portugiesisch

sk. = Sanskrit

tib. = Tibetisch

urd. = Urdu

0. Einleitung

Als die Autorin im Winter 2010 im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien im MVK¹ in Wien eine Reihe von Kisten mit bisher weitgehend unbearbeiteten künstlerischen und ethnographischen Artefakten auffand, die Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este 1892/1893 von seiner Grand Tour um die ganze Welt, insbesondere aber vom indischen Subkontinent hinterlassen hat, stellte sich die Frage unter welchen Aspekten das heterogene Material nicht nur zu ordnen wäre, sondern wie dieser Archivfund eine interessante und forschungsrelevante Perspektive eröffnen könnte. Ausgehend von ihrem Forschungsinteresse an historischer Fotografie aus Indien hat die Autorin dann zunächst die Ausstellung *Imperial Sightseeing - Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este* im MVK kuratiert (Höfer 2010).

Darauf aufbauend ließ sich die Sammlung leicht als die Frage nach Charakter und Struktur der Sammlungstätigkeit eines Aristokraten vom allerhöchsten Range im Imperialismus des ausgehenden 19. Jhds. identifizieren.

Denn das Konvolut, im Folgenden als Este- oder Weltreise-Sammlung bezeichnet und bestehend aus unterschiedlichsten, kunst- und kunstgewerblichen, ethnographischen und museumsdidaktischen Objekten, ergänzt durch eine Vielzahl eigens hergestellter oder auf dem damals bereits gut entwickelten und international organisierten Fotografie-Markt hinzugekaufter Fotografien und Alben, ergänzt durch unterschiedlichste schriftliche Dokumente vom offiziell publizierten Reisebericht bis hin zu den Korrespondenzen des Erwerbs, eröffnet einen kritischen Blick auf die Konstitution des Museums im Zeichen der Aneignung der Kulturen des „Orients“ durch die westlich-imperialen Mächte im ausgehenden 19. Jhd. Diese historische Konstellation findet ihren Widerhall auch heute noch in den Strukturen des Museums, von den allgemeinen Selektionskriterien dessen, was als „museumswürdig“ galt und gilt bis hin zur Zusammensetzung der konkreten Sammlungsbestände. Dabei zeichnet sich die folgende Untersuchung durch zwei Forschungsinteressen aus:

Zunächst geht es um einen Beitrag zur Rekonstruktion eines bisher immer noch unzureichend aufgearbeiteten Stückes Museumsgeschichte mit einiger Relevanz für die Verortung des Museums zwischen dem 19. und 21. Jhd. im imperialen, kolonialen, und postkolonialen Kontext. In diesem Sinne handelt es sich um die Aufarbeitung von Sammlungsbeständen, eine

¹ Museum für Völkerkunde, Wien, seit 2013 Weltmuseum Wien, vgl. Formalia.

Provenienzforschung, die von besonderem Interesse ist. Diese Art der Sammlungen kennzeichnet eine aus heutiger Perspektive eigenwillige Vermischung von ethnographischen, künstlerischen, kunstgewerblichen und museumsdidaktischen Artefakten zwischen Kleinplastiken, Tonmodellen indischer Handwerkspraxen und kitschigen Reisesouvenirs. Dies verweist auf eine Phase der Museumskultur nicht nur in Europa und Nordamerika, sondern auch in den Kolonien selbst, die sich deutlich von heutigen museologischen Praxen unterscheidet, insbesondere von den puristischen Ästhetiken des Kunst- und Weltkunstmuseums unserer Tage. Durch solche Differenzen wird die Historizität des musealen Blickes, insbesondere der Selektionen der Musealisierung deutlich, eine historische Perspektive, die wiederum aktuelle Diskussionen um globale Ausstellungskonzepte etwa zwischen traditionellen Kunstmuseen, ethnographischen Ausstellungsmodellen und neuen Ansätzen in einer globalisierten Kunstwelt grundieren kann.

Zum anderen führt die museologische Aufarbeitung des konkreten Konvoluts der Este-Sammlung, also des Reisenachlasses des habsburgischen Erzherzoges bzw. der Rekonstruktion der Ästhetik eines solchen Unternehmens an einen historischen Punkt, an dem eine Vielzahl unterschiedlichster Aspekte zusammenkommen, und hier gewissermaßen in nuce kritisch beleuchtet werden können. Zu nennen sind vor allem die vielfältigen Ambivalenzen, die sich hier zwischen europäisch-imperialem Herrschaftsanspruch und Überlegenheitsdenken und Orientsehnsucht und -bewunderung, altaristokratischem Selbstverständnis eines Habsburgers und modernem Kolonialstaat, eurozentrischen Rassismus und der fürstlichen Etikette der indischen Höfe, Ansprüchen einer wissenschaftlichen Expedition und den Gepflogenheiten einer Prinzenreise und vieles mehr kreuzen.

Gerade weil Österreich-Ungarn ohnehin im Vergleich mit Großbritannien ein eher „altmodischer Staat“ war und nicht über außereuropäische Kolonien verfügte, bestand der Habsburger auf diplomatischer Etikette, die dem späteren Kronprinzen einer alteingesessenen Macht Alteuropas zukam. Auf dieser Ebene agiert er mit den Fürsten Indiens im Sinne eines vormodernen diplomatischen Protokolls, das selbst wiederum fester Bestandteil der komplexen Herrschaftsstruktur Britisch-Indiens war, und sieht sich zugleich als Vertreter einer überlegenen westlich-modernen Kultur eher mit seinen britischen Gastgebern auf Augenhöhe. Die genannte Heterogenität der Sammlung spiegelt diesen Zwiespalt, eine Zusammenstellung, aus der wiederum aus aktueller museologischer und kunstwissenschaftlicher Sicht die Genese heutiger Sammlungen in europäischen wie indischen Museum am Beispiel neu beleuchtet werden kann.

0.1 Ausgangspunkt, Ziele und Leitfragen

Die Este-Sammlung des MVK setzt sich aus zahlreichen Sammlungsbereichen zusammen und umfasst naturkundliche Objekte ebenso wie typisch ethnologische Sammlungsbereiche wie Musikinstrumente, Waffen und Ritualgerät sowie eher kunstgewerblich bzw. kunsthistorisch orientierte wie Keramik, Malerei und Skulptur. Sie umfasst insgesamt 14.000 Inv.nr.² einschließlich der Fotografie. Davon stammen 2399 Inv.nr. aus Indien und Südostasien. Dieser Objektbestand aus Indien steht im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit. Die Untersuchung der Sammlung erfolgt hauptsächlich anhand von zwei Schwerpunkten, der Fotografie und der Tonmodelle, anhand einer Analyse des Weltreise-Tagebuchs des Erzherzogs (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895) und anhand von umfangreichem Archivmaterial als wichtige Primärquellen.

Ziel der Arbeit ist die Darstellung, Untersuchung und Interpretation der Este-Sammlung als adeliger spätkolonialer Sammlung im Hinblick auf ihre Erwerbsumstände sowie spätimperialistische und koloniale Sichtweisen. Was hat der Erzherzog gesammelt, wie erwarb er die Stücke, und was sagt dies über seine Sammlungsstrategie aus? Welche Bedeutung haben die zahlreichen Geschenke, die in seine Kollektion einfließen? Handelt es sich um eine aktiv zusammengestellte oder eine von Zufällen beeinflusste Sammlung und inwieweit ist sie repräsentativ für ihre Zeit? Welche zeitgeistigen Strömungen, aber auch historischen Sichtweisen auf die materielle Kultur Indiens formten seinen Geschmack und damit seine Kollektion? Über welche indischen oder britischen Kanäle der Vermittlung bzw. Vertriebswege fand der Objekterwerb statt? Und schließlich: Welche Funktion hatte die Sammlung?

Es handelt sich bei dieser Arbeit um eine Fallstudie, die anhand der Analyse der Este-Sammlung diese interpretiert und dabei kritisch einzelne imperiale und koloniale Sichtweisen, allerdings keineswegs vollständig, identifiziert. Die Kriterien hierfür entstanden als Work in Progress während der Sichtung des gesamten indischen Bestandes und des Quellenmaterials, also des Tagebuchs und der Archivalien. Der Autorin drängten sich im Laufe dieses Prozesses bestimmte koloniale visuelle und literarische Narrative auf. Dazu zählen Aspekte der Archaisierung und ihres ambivalenten Charakters, Bewunderung bzw. Idealisierung einerseits, Abwertung und Betonung der eigenen Fortschrittlichkeit andererseits, als typische Züge des ambivalenten kolonialen Blicks auf das Fremde bzw. dessen Aneignung auch in der

² Inventarnummern, vgl. Formalia.

Kunstproduktion. Dieser manifestiert sich beispielsweise in der Fokussierung auf indische Handwerke und Gewerbe oder im Topos des Pittoresken. Die vielfältigen Artikulationen dieser Sichtweisen stellt die Arbeit anhand diverser Beispiele dar und kontextualisiert diese. Die ausgewählten Sammlungsbereiche stellten sich dazu als am geeignetsten heraus.

Die Autorin verortet sich als Kunsthistorikerin und Kuratorin mit einer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung und einer Nähe zur Ethnologie und den Museumsstudien. Der transdisziplinäre Ansatz der amerikanischen Nineteenth Century Studies Association (NCSA),³ die verschiedene geisteswissenschaftliche Disziplinen im Studium von Kulturen weltweit des sogenannten langen 19. Jhds., von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg, repräsentiert, erscheint der Autorin aufgrund ihrer eigenen Interessen und akademischen Ausbildung sowie der Komplexität der Fragestellungen dieser Arbeit besonders relevant. Die Autorin arbeitet daher klassisch kunstwissenschaftlich, also indem sie Kunst bzw. materielle Kultur im Kontext ihrer Zeit, Gesellschaft und Kultur liest und kontextbezogen interpretiert sowie zusätzlich auf historische Forschungsmethoden und Hilfswissenschaften wie die Quellen- und Archivkunde zurückgreift. Eine Verortung namentlich in den Diskursen der Postcolonial Studies und der aktuellen Debatten um die Ästhetik der Globalisierung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Ein Vergleich der Este-Sammlung mit anderen Kollektionen aus der 2. Hälfte des 19. Jhds. kann in diesem Zusammenhang nicht geleistet werden. Es ist ein wichtiges Verdienst der vorliegenden Dissertation, die bisher unbearbeitete Este-Sammlung überhaupt erst zu erschließen. Die Arbeit liefert neben einem Gesamteindruck der Sammlung, schwerpunktmäßige Studien zur Fotografie und den Tonmodellen in Kapitel 3 und 4 und erörtert in Kapitel 5 weitere Sammlungsbereiche wie die Skulptur, Malerei, Götterdarstellungen aus Marmor sowie Elfenbeinminiaturen. Der Fokus der Untersuchung dieser Objektgruppen liegt, angesichts der Fragestellung der gesamten Arbeit, immer auf der Erschließung der Erwerbsumstände, also der Frage, wie, wo und zu welchen Bedingungen hat Franz Ferdinand Objekte gekauft bzw. erhalten.

Ähnliche Untersuchungen zu kolonialen Sammlungen der Vergleichszeit oder zu einer Sammlerpersönlichkeit liegen nicht vor. Hierin besteht ein wichtiges Alleinstellungsmerkmal dieser Arbeit. Gleichwohl wird die Este-Sammlung in Kapitel 2.1 in die Mäzenatentradition des Hauses Habsburg eingeordnet und in Kapitel 6.5.3 mit aristokratischen Kollektionen in

³ Vgl. hierzu NCSA: <http://www.ncsaweb.net/>, 4.9.2016

Haidarabad verglichen. Zudem stellt die Arbeit v. a. in Kapitel 6.1 Verbindungen zur Ästhetik des Kolonialismus in Indien her und zeigt in Kapitel 6.2 Kontexte zu den Sammlungspraktiken der Decorative Arts und in Kapitel 6.3 zu den Weltausstellungen auf.

0.2 Vorgehen

Als Basis ihrer Forschung hat die Autorin neben einer Sichtung und fotografischen Dokumentation aller indischen Este-Bestände inklusive der Fotografie und des Archivnachlasses im MVK, weitere potentielle österreichische Institutionen bezüglich ihrer Relevanz für die Weltreise überprüft. So hat sie im NHM⁴ Teile der naturkundlichen Sammlungen des Indienaufenthaltes und die historische Objektdokumentation eingesehen und in der ÖNB⁵ das Bildarchiv hinsichtlich fotografischer Bestände des die Reise begleitenden Fotografen Eduard Hodek jun. untersucht. Weitere österreichische Objekt- bzw. Archivbestände zu Franz Ferdinand bzw. der Habsburgermonarchie, wie die des Heeresgeschichtlichen Museums und des Österreichische Staatsarchivs in Wien hat die Autorin im Hinblick auf einen möglichen Weltreisebezug überprüft. Desweiteren hat sie das Archiv und Museum von Schloss Artstetten, das als Besitztum und Grabstätte Franz Ferdinands einen weltreisebezogenen Nachlass enthält, gesichtet,⁶ sowie den Objektnachlass eines wichtigen Reisebegleiters auf Burg Clam.⁷

Während der Feldforschung in Indien im Zeitraum vom 19.2.-9.4.2012 stellten die National Archives of India in New Delhi,⁸ die National Library in Calcutta,⁹ das Albert Hall Museum in Dschaipur und verschiedene Museen in Haidarabad die wichtigsten Anlaufstellen dar,¹⁰ ebenso wie bezüglich der Fotografie die Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi und Uma Jain Deen Dayal. Aufgrund der bereits im Vorfeld bekannten Sammlungsparallelen spielte das Albert Hall Museum in Dschaipur mitsamt seiner historischen Bibliothek und die Rajasthan School of Art als Nachfolgeinstitution der Jaipur School of Art eine besonders wichtige Rolle für die Untersuchung.

⁴ Naturhistorisches Museum, Wien, vgl. Formalia

⁵ Österreichische Nationalbibliothek, Wien, vgl. Formalia.

⁶ Zeitraum: 7.11.2009, 14.1.2010, 8.2.2010

⁷ Die Sichtung erfolgte anhand von Fotografien in Ergänzung mit einem Telefonat (Telefonat Clam-Martinic, Burg Clam: 19.9.2012)

⁸ Zeitraum: 19.-23.3.2012

⁹ Zeitraum: 28.-29.3.2012, 2.4.2012

¹⁰ Weitere in Indien sowie außerhalb aufgesuchte Institutionen und Originalquellen benennt die Autorin jeweils im Text.

0.3 Forschungsstand

Trotz der zunehmenden Popularität der Erforschung von Sammlungsgeschichte liegen neben rein theoretischen Ansätzen aus dem Bereich der Postcolonial Studies keine umfassenden konkreten Fallstudien kolonialzeitlicher Indien-Sammlungen vor. Einzig Levells Ausstellungskatalog (Levell 2000b) untersucht in zwei Kapiteln, jedoch ausstellungsbezogen, das weltweite Reise- und Ankaufverhalten des Gründers vom The Horniman Museum and Gardens London, das indische Bestände einschliesst. Eine monographische Untersuchung einer Sammlerpersönlichkeit des 19. Jhds. und ihrer Motivationen mit dem regionalen Fokus auf Indien gibt es nicht. Diese Lücke schliesst die vorliegende Arbeit.

Diese Arbeit liefert zudem den ersten Forschungsbeitrag zum Kunsthandel im kolonialzeitlichen Indien, beispielsweise anhand des Unternehmens Telléry und zeichnet konkret anhand einer Sammlung die verschiedenen Ankaufsweisen und Erwerbsquellen nach. Dazu zählen Geschenke, Erwerbungen im Museum, koloniale Produktionsstätten und Kunsthandel. Damit ermöglicht sie ein differenziertes Bild der komplexen Beauftragungs- und Vertriebswege kolonialer Kunst und Fotografie sowie des Aufbaus ihrer Sammlungen.

Im Hinblick auf die Fotografie liegt durch die präzise Analyse verschiedener Beauftragungsmodalitäten von Fotografie und deren Abwicklung ebenfalls ein wichtiger Forschungsbeitrag vor. Der Sammlungsschwerpunkt Fotografie erwies sich auch deshalb als besonders ergiebig, da hier aufgrund der Fülle an erhaltenen Dokumenten im Detail die Wege und Konditionen einzelner Auftragsvergaben nachgezeichnet werden konnten. Er zeichnet sich besonders dadurch aus, dass er individuell und konkret die verschiedenen Erwerbswege der Fotografien nachvollzieht und damit einen wichtigen Beitrag zur kolonialen Fotografieforschung leistet. Derartige Forschungen existieren bisher nicht.

Auch andere für diese Arbeit zentralen Themen, wie die Weltreise des Erzherzogs sowie die daraus hervorgegangene Sammlung selbst inklusive der Archivalien und des Tagebuchs sind angesichts der Prominenz ihres Protagonisten erstaunlich schlecht publiziert. Dies trifft v. a. im Hinblick auf Indien zu, so dass ein Großteil dieser Arbeit in der Erschließung des Bestandes lag. Der Forschungsstand zu den in dieser Monographie behandelten Sammlungsschwerpunkten sowie zu einzelnen Teilen der Sammlung und zur Weltreise wird im Kontext ihrer jeweiligen Kapitel erläutert. Verkürzt ausgedrückt ist die Literaturlage auch diesbezüglich schlecht bzw. entspricht wie im Falle der Tonmodelle vielfach nicht heutigen wissenschaftlichen Kriterien.

Die Untersuchung der beiden Sammlungsschwerpunkte Fotografie und Tonmodelle sowie verschiedener weiterer Objektgruppen wie der Elfenbeinminiaturen, der Marmorfiguren, der Malerei und Skulptur erwiesen sich trotz dieser ungünstigen Voraussetzungen als Basis für eine Interpretation der Sammlung vielversprechend, da sie durch Vergleichsstücke und eine gute Archivadokumentation Primärquellenmaterial zur Erschließung bereithielten und sich in ihnen typische koloniale Blicke und orientalistische Klischees widerspiegeln.

Die Erschließung dieses kleinteiligen und vielfältigen Bestandes erforderte jedoch zunächst eine ausführliche, differenzierte und präzise Aufarbeitung, die einen großen Arbeitsaufwand benötigte und ohne die ein Verständnis der Sammlung oder ihre Interpretation nicht möglich gewesen wäre. Auch im Hinblick auf andere Sammlungsbereiche, wie die Elfenbeinminiaturen und die Marmorfiguren ist der schlechte Forschungsstand signifikant für eine bis heute anhaltende Vernachlässigung kolonialer indischer Kunst, in der sich die hierarchischen Abgrenzungen zwischen Fine- und Decorative Arts, also High Art im Sinne von Weltkunst und ethnographischem Material fortzuschreiben scheinen.

Insgesamt erstaunt der rudimentäre Stand der Erschließung der Este-Sammlung angesichts der Bedeutung ihres Protagonisten und des regen Interesses an der Monarchie im Österreich von heute. Dies stellte auch eine Herausforderung für diese Arbeit dar, da vor der Interpretation der Sammlung erst ihre Untersuchung geleistet werden musste.

04. Gliederung

Die Arbeit gliedert sich in folgende Abschnitte:

Kapitel 1 führt in den allgemeinen Kontext der Weltreise ein. Franz Ferdinands Biographie, seine konservative Welthaltung sowie seine starke Orientierung am habsburgisch-aristokratischen Lebensstil werden eingeführt. Anschließend werden die zehnmonatige Weltreise, die Position des Reisenden als hohem Repräsentanten der Habsburger, jedoch noch nicht als Thronfolger, die Reisebedingungen an Bord eines der wichtigsten Schiffe der österreichischen Marine, die Deklaration der Tour als offizielle diplomatische und militärische sogenannte Missionsreise mit dem Ziel der Marineausbildung und als

wissenschaftliche Expedition mit dem Zweck der Mehrung des Ruhms der k. und k. Monarchie¹¹ erörtert.

Im Folgenden steht der gut dreimonatige Indienaufenthalt¹² samt organisatorischer Details und die Art seiner Dokumentation im Este-Nachlass, aber auch in den National Archives of India in New Delhi im Mittelpunkt. Es wird aufgezeigt, dass die Reise des Erzherzogs bezüglich Reiseverlauf, Kosten und Zuständigkeiten etablierten Vorgaben anderer aristokratischer Vorgänger folgte. Die Reiseroute sowie die Erläuterung der fünf zentralen Arten der Beschäftigung des Erzherzogs sowie die Einordnung dieser Reise in die Tradition der Grand Tour bzw. der Prinzenreise und des modernen Tourismus sowie eine Kontextualisierung mit der Reisetätigkeit der Habsburger schließen das Kapitel ab.

Kapitel 2 gibt einen Überblick über die Sammlung und den Stand ihrer wissenschaftlichen Erschließung. Es liefert ausgehend vom Mäzenatentum der Habsburger einen Überblick über die Weltreise-Sammlung, bzw. weitere Nachlässe und Lokalitäten, wie Schloss Artstetten sowie ein ähnlich gelagerter Besitz auf Burg Clam.

Das MVK, das den größten Teil des Nachlasses verwaltet, steht hinsichtlich seiner Geschichte und dem Stand der wissenschaftlichen Erschließung und Inventarisierung bzw. den historischen Ausstellungen der Este-Sammlung im Zentrum. Eine Analyse des Tagebuchs und seiner Illustrationen als weitere wichtige Primärquelle runden das Kapitel ab.

Kapitel 3 untersucht den ersten der zwei Sammlungsschwerpunkte dieser Dissertation. Anhand der fotografischen Bestände der Este-Sammlung werden einzelne koloniale Sichtweisen und imperiale Repräsentationsschemata identifiziert und es wird konkret nachgezeichnet, wie Fotografien in die Kollektion des Erzherzogs gelangten. Dieser Sammlungsteil kann sicher als der persönlichste gelten, da er aktiv durch die Beauftragung von Fotografen von Franz Ferdinand mitgestaltet wurde und insgesamt die Begebenheiten des Indienaufenthaltes wie ein visuelles Tagebuch dokumentiert. Auch in den Fällen, in denen Fotografen von den britischen oder indischen Gastgebern beauftragt und Franz Ferdinand während der Reise zur Verfügung gestellt wurden, entstehen individuelle Aufnahmen.

¹¹ Die kaiserliche und königliche Monarchie bezeichnete die 1867 aus dem Kaisertum Österreich entstandene Österreichisch-Ungarische Monarchie, also die Gesamtmonarchie (Brockhaus 2006: 181).

¹² Inklusive des Jagdaufenthaltes in Nepal, vgl. Formalia

Nach einer allgemeinen Charakterisierung der Bestände steht zunächst der mitreisende Wiener Amateurfotograf und Taxidermator Eduard Hodek jun. mit seinem dokumentarischen Stil und seinen Retuschen im Mittelpunkt.

Abschließend werden die in der Sammlung vertretenen verschiedenen britischen und indischen Fotografen eingeführt und ihre Arbeiten für den Erzherzog, in den meisten Fällen Alben, anhand von Beispielen interpretiert. Madho Prasad, der Hoffotograf des Mahārāja von Benares, und sein Album erfährt dabei in einer exemplarischen Analyse besondere Berücksichtigung.

Kapitel 4 schließlich untersucht als zweiten Sammlungsschwerpunkt die 145 Tonmodelle, hauptsächlich naturalistische und ethnographische Miniaturmodelle und Genreszenen, die die Ethnien, Kasten, Berufe, Traditionen und Religionen Indiens dokumentieren und daher besonders gut zum Aufzeigen kolonialer Narrative geeignet sind.

Nach einer Einführung in die Geschichte, die Funktion und die Sammlungs- und Ausstellungspraxis, sowie die Themen und Regionalstile dieser Modelle, wird die Liste der Bestellungen des Erzherzogs aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur vorgestellt, die die Provenienz und Identifikation der Stücke ermöglicht und Rückschlüsse über ihren Erwerb zulässt. Abschließend erfolgt eine Systematisierung der verschiedenen Typen von Tonmodellen in der Este-Sammlung.

Kapitel 5 untersucht das Ankaufs- und Sammlungsverhalten des Erzherzogs. Es zeigt anhand konkreter Beispiele die Provenienz von Objekten und wie sie in seine Kollektion gelangten auf. Hier sind zum einen die Geschenke zu beachten, die Franz Ferdinand einseitig oder im Austausch erhielt. Die Gaben des Nizāms von Haidarabad stehen hierbei im Vordergrund.

Die folgenden Abschnitte zeigen weitere Objektgruppen und ihren Weg in die Sammlung auf. Hierzu zählen Skulptur und Malerei aus der Kategorie der Fine Arts sowie zwei Beispiele für die Decorative Arts, die Götterdarstellungen aus Marmor und die Elfenbeinminiaturen.

Es folgt die Untersuchung von verschiedenen Erwerbsquellen und gezielten Ankäufen, wie bei individuellen Händlern oder Künstlern bzw. in Museen. Der wichtigste Kunsthändler, S. J. Telléry & Co. und die Jaipur School of Art finden dabei besondere Berücksichtigung.

Kapitel 6 interpretiert und kontextualisiert die Este-Sammlung. Dazu werden wichtige Begrifflichkeiten und Topoi, die die Zwischenergebnisse der bisherigen Kapitel beschreiben, erläutert. Eine Einführung in die indische Kunst im kolonialen Kontext verdeutlicht die

Umbrüche der traditionellen Kunst in Indien angesichts neuer Medien und Rezipienten sowie europäischer Einflüsse insbesondere des Exotismus und Orientalismus.

Die Diskussion der Decorative Arts und der Einfluss der britischen Designreformen des 19. Jhds. auf diese sowie ihre Auswirkungen in Indien und ihr Bezug zu den Weltausstellungen vertiefen das Verständnis.

Schließlich wird als wichtiger Schlüsselbegriff zur Este-Sammlung der Begriff des Souvenirs erläutert. Eine kursorische Einführung in die Geschichte des Museums in Indien verdeutlicht weitere Charakteristika des Sammelns im 19. Jhd. und ermöglicht eine Einordnung des für diese Arbeit so wichtigen Albert Hall Museums in Dschaipur.

Die Tonmodelle als einer der Sammlungsschwerpunkte dieser Arbeit werden in den Ausstellungszusammenhang dieses Hauses eingeordnet, bevor mit einem relevanten Überblick über aristokratische Sammlungen in Haidarabad Aspekte der Este-Sammlung zu aristokratischen Sammlungstraditionen in Indien bzw. deren Verbindung zur Ästhetik des Kolonialismus verdeutlicht werden.

Das **Schlusskapitel 7** fasst schließlich die Erkenntnisse dieser Arbeit und mögliche Ausblicke auf weitere Forschungen zusammen.

Es folgt nun zunächst in Kapitel 1 eine allgemeine Darstellung der Weltreise des Erzherzogs.

1. Franz Ferdinands Weltreise

Dieses Kapitel verdeutlicht zunächst den allgemeinen Kontext der zehnmonatigen Weltreise Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Estes 1892/1893. Es liefert biographische Informationen zum Protagonisten, seiner Reisemotivation, der Route und den Umständen, bevor es näher auf den Indienaufenthalt eingeht, der im Zentrum dieser Publikation steht. Das diesbezügliche Unterkapitel beschreibt neben der Gefolgschaft des Erzherzogs, verschiedene organisatorische Formalia des Aufenthaltes und geht summarisch auf die wichtigsten Beschäftigungen während der Reise ein. Schließlich wird die Weltreise in die Tradition der Grand Tour bzw. der Prinzenreisen und des modernen Tourismus gestellt.

Geboren am 18.12.1863 in Graz als ältester Sohn von Erzherzog Karl Ludwig, einem jüngeren Bruder Kaiser Franz Josephs I., und Maria Annunziata von Neapel-Sizilien, einer Tochter von König Ferdinand II. von Neapel-Sizilien aus dem Hause Bourbon und Erzherzogin Maria Theresia, durchlief Franz Ferdinand einen der Zeit und seinem Stand

gemäßen Privatunterricht und eine militärische Laufbahn. Als Neffe von Kaiser Franz Joseph, galt Franz Ferdinand nach dem Selbstmord von Kronprinz Rudolf (1858-1889), offiziell jedoch erst 1898 als Thronfolger. Die Ernennung erfolgte allerdings erst nach der Genesung von seiner schweren Lungenkrankheit (Hannig 2013: 19, 53).

Seine politische Einstellung galt als äußerst konservativ, klerikal und antidemokratisch. Dies schlug sich auch in seiner Tätigkeit als Kunstsammler oder Bauherr nieder, bei der er den Neobarock als Erscheinungsform des späten Historismus bevorzugte und als Gegner der Avantgarde beispielsweise Bauprojekte der Wiener Moderne, wie Jugendstilbauten des renommierten Otto Wagner, verhinderte. Im Barock, das in der patriotischen Geschichtsschreibung der Zeit als „Heldenzeitalter“ Österreichs galt, sah er den klassisch österreichisch-habsburgischen Stil.¹³ Geweckt wurde sein ausgeprägtes, aber letztlich autodidaktisches Interesse für Kunst und Architektur vermutlich vom Vater, der als „Vortrags- und Ausstellungs-Erzherzog“ bekannt war. Aufgrund des Desinteresses des Kaisers an Kunst delegierte dieser Kunst- oder denkmalpflegerische Belange an seinen Neffen, z. B. indem er ihn 1906 zum Präsidenten der Verwaltungskommission des Stadterweiterungsfonds ernannte oder als Protektor der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, so dass der Gestaltungsspielraum des Erzherzogs über seine eigenen Schlösser weit hinausging und von ihm aktiv genutzt wurde. Zwar suchte er wissenschaftlichen Rat in Kunstfragen, ließ sich aber davon kaum beeinflussen (Hoffmann 2001: 26, 30-31).¹⁴ Im Verlaufe dieser Arbeit wird sich diese Modernitätsfeindlichkeit und seine starke Orientierung am habsburgisch-aristokratischen Lebensstil vielfach auch in seiner Sicht auf Indien zeigen. Am 28.6.1914 fielen er und seine Frau Sophie Chotek in Sarajevo dem Anschlag des serbischen Nationalisten Gavrilo Princip zum Opfer. Unter anderem dieses Attentat läutete den Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein.

Diese Arbeit untersucht die Sammlung und das Ankaufverhalten des Erzherzogs während des Aufenthaltes in Indien im Rahmen seiner Weltreise 1892/1893. Um die Spezifika dieser Kollektion herauszuarbeiten, sollen die nächsten Kapitel zunächst die Weltreise, Ablauf, Motivation und Ziele überblickshaft erläutert und in den größeren historischen Kontext der Reisetradition der Prinzenreise und der Grand Tour eingeordnet werden.

¹³ Mutschlechner o. A.: <http://www.habsburger.net/de/kapitel/franz-ferdinand-der-konservative-erzherzog>, 3.2.2016

¹⁴ Für sein Engagement in der Heimatschutzbewegung und Denkmalpflege v. a. in Tirol und Salzburg vgl. Hoffmann (2001: 36-49).

1.1 Allgemeiner Kontext

Die Weltreise umfasste den Zeitraum vom 15.12.1892-18.10.1893 und führte im Verlauf von zehn Monaten von Triest, dem größten damaligen Seehafen der Monarchie, zunächst nach Ceylon, Indien und Nepal. Auf diesen knapp dreimonatigen Aufenthalt konzentriert sich diese Untersuchung. Über Singapur, Java, Australien, verschiedene Inselgruppen im Pazifik, den indonesischen Archipel sowie Hongkong, Kanton, Macao und Japan, schloss die Reise mit einem Nordamerikabesuch.¹⁵ Aufgrund akuter politischer Konflikte musste ein geplanter Besuch in Siam, dem heutigen Thailand aufgegeben werden. Abb. 1 zeigt diese Reiseroute.¹⁶ Auf das dekorative Aquarell „Reise um die Welt“, das die Route durch Reiseeindrücke ergänzt illustriert, geht die Autorin weiter unten ein.

Zur Zeit der Weltreise 1892/1893 galt Franz Ferdinand noch nicht als Thronfolger. Seine herausgehobene Stellung als Vertreter der Monarchie spiegelte sich jedoch in seinen Besuchen als Staatsgast der Höfe bzw. der Kolonialmacht in Indien, Indonesien und Japan wider. Bei diesen diplomatischen Treffen ging es sicher auch um die Intensivierung der gegenseitigen Kontakte. Trotzdem plante er in Nordamerika inkognito unter dem Decknamen Graf Artstetten als Privatperson zu reisen, da er häufig unter der strengen Etikette der Gastgeber litt.¹⁷ In der Praxis gelang diese Geheimhaltung allerdings nicht und Franz Ferdinand wurde enttarnt (Van Bussel 2014: 197-198).

Auf diesen Graf Artstetten ist die Passageerlaubnis von Kaiser Franz Joseph I ausgestellt, vgl. Abb. 2, die um freies Geleit und Schutz des Reisenden ersucht. Derartige übliche Geleitbriefe galten in der Tourismusgeschichte als Vorform des Visums (Hachtmann 2007: 35). Die Bedeutung und der repräsentative Charakter seiner Reise spiegelten sich v. a. in der Nutzung des modernsten Schiffs der österreichischen Flotte wider, wie die Einleitung zum Tagebuch ausführt: „Durch die allergnädigste Fürsorge seiner Majestät war es mir gegönnt, einen großen Theil der Reise auf einem Juwel unserer ruhmvollen Flotte, an Bord des Torpedorammkreuzers ‚Kaiserin Elisabeth‘ zurückzulegen. Den Allerhöchsten Intentionen gemäß hatte die ‚Kaiserin Elisabeth‘ die ostasiatischen Gewässer zu befahren. Durch diese Reise sollte einem Theile der Marine Gelegenheit geboten sein, sich weitere praktische Ausbildung

¹⁵ Vgl. hierzu die tabellarische Reiseroute im Anhang 1 basierend auf dem Anhang des Tagebuches (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 561-564; 1896, 2: 549-563).

¹⁶ Aus Gründen der Übersichtlichkeit verwendet die Autorin hier eine vereinfachte, nicht topographische Karte der Route (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: Karten). Die sehr detaillierte topographische Klappkarte des Tagebuchs zur Indienroute folgt in Abb. 4 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: Karten).

¹⁷ So gelang es ihm z. B. in Japan durch eine List einen Tag ungestört als privater Tourist zu verbringen und neben der Erledigung von Einkäufen ein Restaurant zu besuchen (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1896, 2: 412).

anzueignen, sowie maritime und wissenschaftliche Studien vorzunehmen. Andererseits sollte durch die Entsendung des imposanten Kriegsschiffes in ferne Meere die Machtstellung der Monarchie zu gebührendem Ausdruck gebracht und so deren handelspolitischen Interessen in wirksamer Weise Vorschub geleistet werden.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: VII)

Neben den im vorangehenden Zitat genannten Zielen einer diplomatischen und militärischen Missionsreise, die der Ausbildung der k. und k. Kriegsmarine sowie handelspolitischen und wissenschaftlichen Zwecken diente,¹⁸ spielten auch nicht offiziell vertretene Motivationen eine Rolle, wie persönliches Interesse für die Erkundung fremder Länder und Reiselust. Der Erzherzog musste die Weltreise zunächst gegen den Widerstand Kaiser Franz Josephs I durchsetzen. Nach der Reise brach beim bereits zuvor kränklichen Erzherzog eine über zwei Jahre andauernde Lungentuberkulose aus, die man als Tropenfieber in Folge der Weltreise ausgab (Hannig 2013: 49).

Das offizielle Ziel der Weltreise bestand also, v. a. als Argument zur Rechtfertigung der Kosten, in der Deklaration als wissenschaftliche Expedition und somit der adäquaten Repräsentation der Monarchie in der Welt. Einen Eindruck über die problematische Höhe der Kosten¹⁹ ergab sich durch einen Brief Franz Ferdinands an seinen Vater aus Hongkong, in dem er angesichts der vielen Einkäufe auf dessen Ermahnung im Namen des Kaisers eingeht, das Reisebudget einzuhalten und mögliche Überschreitungen notfalls aus eigener Tasche zu bezahlen: „Was Deine Nachricht anbelangt betreffs der Reisekosten, so bitte ich Dich, Sr. Majestät zu melden, daß ich mit dem mir gnädigst bewilligten Reisegelde auskommen werde, das ich S. M. stets ungemein dankbar dafür sein werde und daß nur die Trinkgelder so furchtbar viel ausmachen. So mußte ich in Indien 20.000 fl [Gulden] geben, eine horrende Summe, aber ich hielt mich in dem an dasselbe, was der Caesarewitsch gegeben hat, da ich doch fand und es mir ein Gefühl eingab, daß ein österreichischer Prinz nicht hinter dem Prinzen eines anderen Landes zurückbleiben könne, man muß in Indien sagen, daß der österreichische Prinz nobel war! So zahlte ich mit blutendem Herzen die 20.000 fl Trinkgeld und hätte sie viel lieber für Einkäufe verwendet! Bitte, sage das dem Kaiser!“ (Winiwarter; Rigele 1998: 6-7).

¹⁸ Zu den diplomatischen und militärischen Missionsreisen und der Geschichte der österreichischen Marine vgl. Basch-Ritter (2008: 17-36).

¹⁹ Die Gesamtkosten sind nicht bekannt.

Als ständige Begleiter wählte der Erzherzog den Kammervorsteher Graf Leo Wurmbrand-Stuppach, den ungarischen Leutnant Julius Prónay von Tót-Próna und Blatnicza und Graf Heinrich Clam-Martinic, Dr. Ludwig Lorenz Ritter von Liburnau als wissenschaftlichen Berater des NHM,²⁰ der allerdings nur bis zum Beginn der Jagd in Nepal mitreiste, und Eduard Hodek jun. als Präparator und Fotograf, sowie eine Dienerschaft. Je nach Reiseabschnitt variierten weitere Begleiter. Z. B. begleiteten Franz Stockinger, der österreichische Generalkonsul in Bombay und Karl Graf Kinsky zu Wichinitz und Tettau die Reise durch Ceylon und Indien bis Calcutta.²¹

An Bord der Kaiserin Elisabeth feierte der Erzherzog seinen 29-jährigen Geburtstag und Weihnachten. Aufnahmen von Eduard Hodek jun. und vermutlich auch von Rambergs dokumentierten das Leben an Bord, z. B. den Weihnachtsabend. Eine Fotografie Hodek jun. zeigt ein Gruppenfoto neben dem Weihnachtsbaum aus den Wäldern des böhmischen Schlosses Konopiště: In der hinteren Reihe stehen Graf Wurmbrand-Stuppach, Erzherzog Leopold Ferdinand von Österreich-Toskana, Heinrich Graf Clam-Martinic und Julius von Prónay, neben dem Erzherzog in der Mitte sitzen der Kommandant sowie der Erste Offizier (Abb. 3). Von Triest über das Mittelmeer und den Suezkanal erreichte das Schiff schließlich Ceylon. Von dort erfolgte die Reise durch Ceylon, Indien und Nepal, meist per Zug, bis die Truppe schließlich in Calcutta wieder die dort stationierte Kaiserin Elisabeth zur Weiterreise nach Singapur nutzte. Der gut dreimonatige Aufenthalt in Indien vom 5.1.-30.3.1893 soll im Folgenden näher betrachtet werden.

1.2 Indienaufenthalt

Neben der bereits erwähnten Entourage des Erzherzogs begleiteten ihn in Indien drei Beamte, die die britische Kolonialregierung ebenso wie einen Sonderzug zur Verfügung stellte. Ein gedrucktes Dokument aus dem Archiv des MVK listet auf Englisch das erzherzogliche Gefolge samt Dienerschaft und benennt Brigadier General M. Protheroe, J. A. Crawford und Captain W. E. Fairholme, die als Betreuer und Organisatoren dienten sowie eine indische Schreibkraft, 18 indische Diener, drei berittene Soldaten und einen Unteroffizier (Archiv MVK: Tour in India o. A.). Derartige Übersichtsdokumente und Ablaufpläne, z. B. offizielle Empfänge betreffend, die sicherlich auch zum Briefing der lokalen Beteiligten verwendet

²⁰ Naturhistorisches Museum, Wien, vgl. Formalia

²¹ Vgl. hierzu die vollständigen Titel und Funktionen der wichtigsten Mitreisenden auf S. 36-37, die restlichen finden sich im Anhang des Tagebuches (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 555).

wurden, sind zahlreich und wurden teils vom Erzherzog als Briefbeilage nach Wien gesendet (vgl. S. 19, 111, Abb. 5).

Auch in den National Archives of India in New Delhi, der Nachfolgeinstitution des ehemaligen Imperial Record Department in Calcutta von 1891, hat die Autorin während ihrer Recherchen vom 19.-23.3.2012 derartige Dokumente aufgefunden. Unter der Leitfrage, wie der Besuch des Erzherzogs vor Ort dokumentiert wurde, hat sie relevante Archivalien der entsprechenden Jahrgänge 1892 und 1893 gesichtet. Dies betraf Unterlagen des Außenministeriums. Eine systematische Auswertung dieser Akten verlässt jedoch den Rahmen der Fragestellungen dieser Arbeit und würde stark in einer historischen/kolonialgeschichtlichen Untersuchung münden. Eine der Hauptideen besteht darin, dass sich nur ein geringer Teil des Materials überschneidet, sich also sowohl im MVK als auch in Delhi befindet. Der größte Teil der als geheim gekennzeichneten Unterlagen liegt nur in Delhi vor, einzelne Auszüge, wie spezifische überblickshafte Ablaufprogramme offizieller Empfänge gelangten als Duplikat in das Archiv des MVK. In beeindruckender Genauigkeit hält z. B. ein Aktenkonvolut aus 49 Seiten vom März 1893 die offizielle Ankündigung der Reise des Erzherzogs aus Wien, Absprachen, Korrespondenzen, Reiseroute und Zuständigkeiten innerhalb der Verwaltung der britischen Regierung fest. Brigadier General Protheroe fungierte dabei als Hauptverantwortlicher für den Aufenthalt (National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, März 1893, Nr. 73-106). Letztlich dienten die Unterlagen zur umfassenden Information aller Beteiligten, etwa, wenn Termine und Reglements wie Kleidungsvorschriften präzise benannt werden. Weitere Dokumente erstatteten Bericht über bereits erfolgte Reiseabschnitte des Erzherzogs und halten etwa kurzfristige Programmänderungen oder Probleme fest (National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, März 1893, Nr. 107-118). Das Memorandum verzeichnete mit einem letzten Eintrag vom 5.4.1893, dem Abreisetag aus Indien, einen insgesamt gelungenen Aufenthalt, die reibungslose Organisation, die große Zufriedenheit und den Dank des Erzherzogs anlässlich seines Indienbesuches (National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, Mai 1893, Nr. 72-75).

Für die Fragestellung der Autorin relevant ging zudem aus diesen Unterlagen hervor, wie sehr die Reise einer bereits von den Briten etablierten Etikette für hochstehende ausländische Gäste folgte und z. B. Reiseroute, Aufwand, Kosten und Zeremoniell einem Standardprogramm folgten. So wird etwa auf die offizielle Ankündigung des Wiener Gastes sofort Bezug zum Besuch von „His Imperial Highness Prince Damrong of Siam“ 1891 und

dem russischen Zaren Nicholas II²² genommen, für die die Regierung das gleiche Budget zur Verfügung stellte. Dieses wendete man ebenfalls für Franz Ferdinand an (National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, März 1893, Nr. 73-106: 2).²³ Auch der Reiseverlauf orientierte sich an der Tour des Zaren und an der Indienreise Prinz Albert Victors (1864-1892), dem Enkel Königin Victorias (1837-1901), im Jahre 1889/1890 (National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, März 1893, Nr. 73-106: 4).

Dieser Aspekt verdeutlicht zudem, wie stark es sich bei den zahlreichen Reisen der internationalen Hocharistokratie um eine Art von beinahe inflationärem „Adelstourismus“ handelte, der unter kommerziellen Vorgaben genutzt wurde und sich als ein „Who is Who“ adeliger Stippvisiten in Indien liest. Dies deutet sich in gewisser Hinsicht auch im Verkaufskatalog Lala Deen Dayals an (vgl. hierzu S. 108-109). Dass Besuche ausländischer Würdenträger nicht unbedingt positiv ankamen, zeigt eine Auseinandersetzung, die ein Zeitungsbeitrag vom 12.1.1893 aus Bombay²⁴ schildert und der den inflationären Charakter betont: „An animated discussion took place at the meeting of the Croperation [sic!] on the proposal to present the Austrian Prince with an address. Mr. Schroff, a Parsee, said the people were getting sick of foreign princes, who would become more numerous if encouraged. Mr. Mehta considered the observations of the last speaker revolting to one’s ideas of propriety and courtesy. Another member pointed out that it was proposed to present an address to the Archduke of Austria, while no such proposal was made on the occasion of the visit of the Czarewitch. Was it on account of political relationship? Ultimately it was resolved to postpone further discussions on the subject.“ (Archiv MVK: Bombay 12.1.1893).

Dass die Reise für die ganze Besatzung trotz der Fürsorge und guten Organisation der Gastgeber, die der Erzherzog immer wieder lobte, auch mit körperlichen Belastungen, sicherlich auch angesichts des ungewohnten Klimas einherging, geht aus zahlreichen Stellen des Tagebuchs oder der privaten Briefe hervor. So schrieb Franz Ferdinand etwa in einem Brief vom 23.2.1893 aus Alwar²⁵ an seine Eltern: „Mir geht es gottlob immer sehr gut, was ich nicht von allen meiner Expedition sagen kann, der arme Kinsky hat fort starke Fieberanfälle, sodaß wir ihn einmal schon in einer Station zurücklassen mußten. Nebstbei

²² Diese fand 1890 bis 1891 statt, vgl. Ukhtomsky (1896-1900).

²³ Leider erwähnt das Dokument keine konkrete Summe.

²⁴ Die Zeitung ist unbekannt. Zeitungsausschnitte mit Meldungen zur Weltreise sammelte vermutlich das österreichische Konsulat des jeweiligen Reiselandes. Diese Ausschnitte befinden sich im Archiv des MVK in Kuverts, die mit dem Zeitungsnamen beschriftet sind. In diesem Fall ist eine Zuordnung des losen Ausschnitts leider nicht möglich.

²⁵ Eine alternative historische Schreibweise ist Ulwar, die in manchen Kontexten dieser Arbeit vorkommt.

mußten wir die beiden Matrosen, die ich als Ausstopfer mitgenommen habe, und meinen indischen Diener in Spitälern zurücklassen. Wurmbrand, Clam und ich halten famos aus.“ (Archiv Schloss Artstetten: Brief 23.2.1893: 5).

Die Reiseroute durch Indien ist im Tagebuch durch eine Spezialkarte wiedergegeben, vgl. Abb. 4. Statt einer ausführlichen Beschreibung der Reiseerlebnisse, möchte die Autorin den Indienaufenthalt anhand signifikanter Tätigkeiten und Erlebnisse veranschaulichen, zunächst aber als Kurzüberblick die einzelnen Stationen auflisten.²⁶

Ceylon: Colombo (Westprovinz), Kandy (Zentralprovinz), Kalawewa (Distrikt Anuradhapura, Nördliche Zentralprovinz)

Indien: Bombay (Mumbai, Maharashtra), Tandur (Telangana), Haidarabad (Hyderabad, Telangana), Sikandarabad (Secunderabad, Telangana), Gwalior (Madhya Pradesh), Calcutta (Kolkata, Westbengalen), Barrackpur (Westbengalen), Dardschiling (Darjeeling, Westbengalen), Benares (Varanasi, Uttar Pradesh), Agra (Uttar Pradesh), Bhartpur (Bharatpur, Rajasthan), Dehli (Nationales Hauptstadtterritorium Delhi), Alwar (Rajasthan), Siriska (Sariska, Rajasthan), Dschodpur (Jodhpur, Rajasthan), Dschaipur (Jaipur, Rajasthan), Pilibhit (Uttar Pradesh), Sohela (Sohela Tal, bei Mainpuri, Uttar Pradesh)

Nepal: Dakna Bagh (bei Barbatta, Distrikt Kanchanpur), Barbatta Tal (Barbatta, Distrikt Kanchanpur), Dehta Boli (Dekhatbhuli, Distrikt Kanchanpur), Guleria (Gulariya, Distrikt Bardiya), Beli (Bela, Distrikt Dang Deokhuri), Katni (nicht identifizierbar, laut Tagebuch 23 km südöstlich von Beli), Bhanderia (Bhandari, Distrikt Dadeldhura)²⁷

Colombo, die Hauptstadt Ceylons, erreichte die Kaiserin Elisabeth am 5.1., die Abreise erfolgte am 13.1.1893.²⁸ Das vom britischen Gouverneur Arthur E. Havelock zusammen mit Stockinger, dem österreichischen Generalkonsul in Bombay, zusammengestellte Besichtigungs- und Jagdprogramm, das er dem Erzherzog direkt nach seiner Ankunft beim Empfangsbesuch noch an Bord unterbreitete, nahm dieser dankend an.

Im Folgenden gibt die Autorin anhand der Schlagworte des Inhaltsverzeichnisses des Tagebuchs das Programm wieder: „Ankunft und Empfang in Colombo, Queen’s House, Fahrt

²⁶ Für die Daten vgl. Anhang 1, der die tabellarische Reiseroute der gesamten Weltreise wiedergibt.

²⁷ Alle nepalesischen Ortsangaben basieren inklusive der Schreibweise auf Central Bureau of Statistics of His Majesty's Government of Nepal: <http://www.digitalhimalaya.com/collections/nepalcensus/>, 3.2.2016.

²⁸ Für den Ceylonaufenthalt vgl. Franz Ferdinand von Österreich-Este (1895, 1: 34-74).

durch die Stadt, Besuch des Museums, Ausflug nach Mount Lavinia, Fahrt nach Kandy, Ankunft und Empfang in Kandy, Deputation einheimischer Edlen [sic!], der Zahn Buddhas, Garten von Peradenia, Diner im Government House, Perahera-Procession, Von Kandy nach Kalawewa, Buddha-Tempel auf dem Felsen Dambul, Teich von Kalawewa, Jagdlager, Elephanten-Jagd, Jagd auf Vögel, Elephanten-Jagd, große Eidechse, Elephanten-Pürsche (2 Elephanten), Jagd auf Wasserwild und Seeadler, Büffeljagd, Teufelstanz, Rückkehr nach Kandy, Factorei Kawadapella, Nutzpflanzen auf Ceylon, Diner im Pavillon, feierliche Messe, Morgenspazierfahrt in Kandy, Rückkehr nach Colombo, Teufelstanz und verschiedene Productionen“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 567).

Insgesamt geht aus den Ausführungen hervor, dass bereits in Ceylon die Jagd den höchsten Stellenwert einnahm: Vom neuntägigen Aufenthalt widmete man ihr in Kalawewa ganze fünf Tage (7.-11.1.1893), nur die restliche Zeit stand, z. T. als Bestandteil der An- und Abreise, für Sightseeing und gesellschaftliche Verpflichtungen zur Verfügung.

Von Colombo setzte sich die Fahrt mit der Kaiserin Elisabeth nach Bombay fort. Der Erzherzog besuchte Zentral- und Ostindien, den südlichsten Reiseort stellte Haidarabad, Sikandarabad bzw. Tandur im Bundesstaat Telangana dar.²⁹ Auffallend sind gleich fünf Reiseziele in Rajasthan (Bhartpur, Alwar, Siriska, Dschodpur, Dschaipur). Dies hängt vermutlich mit den zahlreichen Fürstentümern zusammen, auf deren Einladung der Erzherzog in Alwar, Dschodpur und Dschaipur residierte, aber auch sicher mit den guten Jagdmöglichkeiten (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 261-343).

Der Besuch von Calcutta als Hauptstadt und der bekannten Sehenswürdigkeiten in Agra, Delhi, Benares und Bombay sowie Dardschiling als beliebte Hill Station für britische Kolonialbeamte und Offiziere nahe der Hauptstadt überraschen nicht. Die Ankunft des Erzherzogs in Calcutta am 1.2.1893 ist durch einen Tagebucheintrag und ein Dokument vom 27.1.1893 belegt, das Anweisungen des Sekretärs der indischen Regierung, H. M. Durand, zum offiziellen Empfangsprotokoll liefert, vgl. Abb. 5. Der Eintrag zur Ankunft am Howrah Bahnhof per Sonderzug listet das dortige Empfangskomitee angeführt vom Vizekönig Lord Landsdowne, die Anzahl der Kanonenschüsse sowie die anschließende Fahrtroute mit Benennung der Entourage und den spalierbildenden Truppen durch die Stadt zum Government House und die hochrangigen Teilnehmer des dortigen Empfangs, wie oberste Richter, den Bischof, ausländische Konsule etc. Die Autorin verweist für ausführliche

²⁹ Für die Reise durch Indien vgl. Franz Ferdinand von Österreich-Este (1895, 1: 77-343).

Analysen einzelner Orte in Indien auf die beiden Schwerpunkte im Kapitel zur Fotografie, die Haidarabad und Benares untersuchen (vgl. Kapitel 3.4.1 und 3.4.2).

In Nepal³⁰ hielt sich der Erzherzog nur im südwestlichen bzw. westlichen Terai, häufig nahe der nepalesisch-indischen Grenze auf. Nach Zentralnepal oder Kathmandu ist er nicht vorgedrungen. Obwohl ein Briefwechsel mit dem Mahārāja Bir Shumsher das Versäumnis eines Kennenlernens thematisierte (vgl. S. 96), trifft der Erzherzog bei seiner Verabschiedung den Onkel Kesar Singh und den Vetter Prem Shumsher desselben, der ebenfalls die Jagd begleitete. Beiden schenkte er seine Carte de Visite und zwei vergoldete „Hirschfänger,“ also Stichwaffen für die Jagd, mit denen sie sofort vom mitreisenden Fotografen des Studios Johnston & Hoffmann³¹ abgelichtet wurden (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 380, 394). Insgesamt zeichnete sich der 19-tägige Aufenthalt in Nepal durch eine reine Jagdtätigkeit, ohne touristische Besichtigungen oder gesellschaftliche Verpflichtungen aus. Von Agra mit dem Zug über Philibit in Uttar Pradesh in Indien reisend, begann die Jagdtour in Nepal in einer Region, die noch heute für ihre Wildtierbestände und Tigerpopulationen bekannt ist. Die Expedition bestand aus mehreren extra für diese errichteten Lagern in den oben genannten Orten. An der Grenze zwischen britischem Territorium und nepalesischem Gebiet wechselte auch die Verantwortlichkeit für den hohen Gast in die Hände des englischen Residenten in Nepal, Colonel H. Wylie, der die Expedition vom 8.-26.3.1893 organisierte.³² Über Bhanderia reiste die Gruppe schließlich nach Sohela wieder aus und von dort nach Lucknow und Calcutta weiter, bevor sich die Reise nach Singapur fortsetzte.

Im Folgenden möchte die Autorin zusammenfassend die Beschäftigungen des Erzherzogs in Indien systematisieren. Es handelt sich dabei um fünf zentrale Bereiche:

1. Zusammenkünfte des Erzherzogs mit Vertretern der britischen Kolonialmacht, meist in Form repräsentativer Verpflichtungen und staatsbesuchs-ähnlicher Empfänge, z. B. der Empfang am Bahnhof in Calcutta durch Vizekönig Lord Landsdowne (vgl. hierzu S. 19)
2. Zusammenkünfte mit einheimischen Würdenträgern, also offiziell politisch entmachtete, aber de facto noch mehr oder weniger einflussreiche indische Herrscher und Fürsten, z. B. der Sechste Nizām von Haidarabad (vgl. hierzu Kapitel 3.4.1 und 3.4.2).

³⁰ Donner (2010: 210-215) erwähnt im Kontext früher Reisender den Nepalaufenthalt Franz Ferdinands.

³¹ Vgl. hierzu Kapitel 3.3.4.

³² Für den gesamten Aufenthalt in Nepal vgl. Franz Ferdinand von Österreich-Este (1895, 1: 347-398).

3. Jagdausflüge auf Klein- und Großwild, von Jagden von wenigen Stunden, bis hin zu Expeditionen von 19 Tagen in Nepal (vgl. hierzu S. 18-19 oder Kapitel 3.3.1 und 3.3.4).

Eine Gesamtzahl der Abschüsse der Weltreise liefert eine handschriftliche tabellarische Schussliste, die in Schloss Artstetten gezeigt wird und die Jagderfolge des Erzherzogs bis zum 31.12.1909 verdeutlicht. Die Liste unterteilt Abschüsse in Europa, während der Weltreise, der Orientreise und in Ägypten³³ und summiert sich auf 212.349, davon 1834 auf der Weltreise. Der größte Abschuss erfolgte in Nepal, wie aus einem Brief des Erzherzogs von dort an die Eltern hervorgeht, der in einer Schussliste alle erlegten Arten wie Panther, Mungo, indische Hasen und Flamingos, die sich auf 1395 summieren, benennt. Aus diesem Dokument geht auch der immense personelle und materielle Aufwand einer derartigen Jagdexpedition hervor, bei der jeden zweiten Tag das Camp gewechselt wurde: „22 Diener, 117 eingeborenen Diener, 203 Elefantenführer, 424 Elefantenwärter, [...] 300 Träger, 53 Zeltaufschlager, [...] 203 Elefanten [...]“ etc., im Ganzen 1223 Mann und 475 Tiere (Archiv Schloss Artstetten: Brief 13.3.1893: 4-5, 13-16).

4. Touristische Besichtigungen der Standard-Sehenswürdigkeiten klassischer Destinationen wie Delhi, Agra und Rajasthan. Dieser Aspekt wird in Kapitel 1.3 näher ausgeführt, sowie exemplarisch am Beispiel von Benares in Kapitel 3.4.2 vorgestellt. Auch die Wahrnehmung von Naturschönheiten, z. B. im Rahmen der Jagdausflüge oder der Zugfahrten, entsprechen einem heutigen touristischen Verständnis. Die Beobachtungen des Erzherzogs sind dabei häufig poetisch und sensibel.³⁴

5. Einkäufe von Kunstgewerbe, Waffen, Souvenirs und Fotografien, teilweise eher zufällig während Besichtigungen bzw. gezielt durch Besuche bei Kunsthändlern, v. a. „S. J. Tellery & Co., Dealers in Indian Arts & Curios“ mit seinen Filialen in Delhi, Shimla, Calcutta und Bombay, vgl. hierzu Kapitel 5.

Im Folgenden soll die Weltreise in den größeren Kontext der Prinzenreise gestellt werden, um allgemeine Charakteristika dieser Reiseform anhand des Indienaufenthaltes zu analysieren.

³³ Diese Reisen erwähnt die Autorin in Kürze.

³⁴ Winiwarter (2001) untersucht den Stellenwert der Natur im Tagebuch und identifiziert drei Funktionen der Naturbeschreibungen: Natur als Ort der Erbauung, als Quelle (wissenschaftlicher) Legitimation und als Ort des Ausdrucks von Herrschaft. Die Naturbeschreibungen fallen entweder in den Kontext der Jagd als eine eigene Kategorie, weisen einen ethnographischen Schwerpunkt auf, stellen die Natur unter ökonomischen Gesichtspunkten dar oder fungieren als „reine“ Naturbeschreibungen, bei denen der Erzherzog nur als Beobachter auftaucht (Winiwarter 2001: 146, 129).

1.3 Prinzenreise

Als hochrangiger Vertreter des Kaiserhauses von Österreich-Ungarn unterlag der Erzherzog, auch wenn er zum Reisezeitpunkt noch nicht offiziell als Thronfolger gehandelt wurde, dem Recht und sogar der Pflicht, sich durch Reisen zu bilden und so sein Sendungsbewusstsein, dem sich gerade Franz Ferdinand besonders bewusst war, zur Schau zu stellen. Er hatte bereits im Rahmen seiner militärischen Ausbildung europäische Reiseerfahrung gesammelt und auch weite frühere Reisen 1885 in den Orient,³⁵ 1891 nach Russland und Kuraufenthalte, unter anderem ans Mittelmeer und 1896 nach Ägypten erlebt (Hannig 2013: 33, 50; Hamann 1988: 142). Eine Analyse der Orientreise anhand des allerdings unpublizierten Tagebuchs ist dabei besonders aufschlussreich. Wentker (2001) wertete die Reise ins Heilige Land, das in der Geschichte des Tourismus als einziges Reiseziel gilt, das seit dem Mittelalter durchgehend bereist wurde, in ihrer Mischung aus Besichtigungs- und Jagdreise als in einer Tradition mit früheren Habsburgern stehend. So hatte schon Kaiser Franz Joseph I. 1869 eine Orientreise unternommen, sein Sohn Rudolf 1881³⁶ und Erzherzog Karl Ludwig (1833-1896) inkognito 1896 (Fischer 2006: 221-222). Zudem folgte der Erzherzog wie ein typischer Gruppentourist dem gängigen Besichtigungsprogramm wie in den Reisehandbüchern der Zeit vorgeschlagen (Wentker 2001: 15-17).

Die hier dargestellte von den Habsburgern praktizierte Reisetradition basiert auf der Tradition der Grand Tour bzw. der Kavaliertour oder Prinzenreise.³⁷ Die Vorgeschichte des modernen Tourismus, also des Reisens „aus Vergnügen“ ohne gewerbliche oder religiöse Motivationen, begann bereits in der Antike. So reisten sehr wenige privilegierte Bildungsreisende z. B. zu den später im 3. Jhd. kanonisierten sogenannten Sieben Weltwundern, wie den ägyptischen Pyramiden oder zu den Olympischen Spielen.³⁸ Bis in die frühe Neuzeit spielte das touristische Reisen auch bedingt durch ein verfallenes Straßennetz, ungenaue Landkarten, fehlende Wegweiser, unbeherrschbare Naturgewalten und Kriege eine verhältnismäßig geringe Rolle (Hachtmann 2007: 26-34).

³⁵ Vgl. hierzu Wentker (2001)

³⁶ Dieser publizierte ebenfalls sein Tagebuch (Kronprinz Rudolf von Österreich 1884). Fischer (2006: 221-239) behandelt diese Orientreise.

³⁷ Beide Begriffe sind halbwegs deckungsgleich. Die angelsächsische Forschung fasst Grand Tour jedoch weiter als die deutschsprachige und schließt berufliche Reisemotivationen und Reisende fortgeschrittenen Alters ein. Auch der Begriff Prinzenreise stellt eine weitere Auffächerung der Kategorie Grand Tour dar (Leibetseder 2013: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de>, 13.02.2016: 3-4). Zur Prinzenreise vgl. Bender (2011).

³⁸ Zu den wichtigsten Reisezielen zählten das alte Ägypten, Griechenland und Rom. Es ist interessant, dass der Erzherzog auf diese älteste Reisetradition durch seinen Aufenthalt in Ägypten Bezug nimmt.

Als eine frühneuzeitliche Keimform des modernen Tourismus gilt die Grand Tour der jungen Adelligen, später auch Kavaliertour genannt, die zwischen dem 16. und 18. Jhd. den Rang des Reisenden unterstreichend, standesgemäß erschien. Begleitet vom Hofmeister und Reisemarschall sowie Bediensteten dienten diese Reisen innerhalb Mitteleuropas als Krönung der Erziehung des Nachwuchses und seiner praktischen Einübung in die beim Adel und europäischen Höfen übliche Etikette und die Erlangung von Weltläufigkeit. Zudem umfasste die Grand Tour im Sinne ihres Bildungsauftrages die Besichtigung antiker Denkmäler und weiterer nicht öffentlicher Sehenswürdigkeiten, wie z. B. fürstliche Waffenkammern, Bibliotheken oder Kunstsammlungen, aber auch den Besuch von Börsen, Häfen, Pulverkammern und Kriegsflotten. Diese Einblicke in fremde Staatsformen und ihre Gepflogenheiten dienten auch der Schulung des politischen und unternehmerischen Urteilsvermögens des Reisenden, dessen eigene „berufliche Zukunft“ als Herrscher, Diplomat oder in der fürstlichen Verwaltung dadurch bereichert werden sollte. Zur standesgemäßen Etikette gehörte z. B. auch das Reiten, Fechten sowie andere adelige Freizeitgestaltungen. Der Erfolg der Reise bemaß sich unter anderem in den Begegnungen mit möglichst hochrangigen Mitgliedern des Adels oder der Königshäuser (Hachtmann 2007: 43).

Im 18. Jhd., dem „Zeitalter der großen Reisen“, erweiterte sich schließlich der Rahmen der Grand Tour vom Adel auf das gutsituierte Bürgertum, das nun ebenfalls nach Frankreich, Italien, Deutschland und die Niederlande strebte. In dieser Zeit formierte sich auch der Gedanke, dass der Menschheit in all ihren unterschiedlichen Nationalitäten, Sprachen und Kulturen ein positives, verbindendes Element zugrunde liegt und das Fremde und Neue mit wohlwollender Neugier betrachtet werden sollte (Brilli 2012: 31-35). So schreibt etwa Montesquieu: „Man reist, um andere Sitten und Gebräuche zu beobachten, nicht um sie zu kritisieren.“ (Brilli 2012: 35). Trotz dieser gewonnenen Offenheit gegenüber dem Fremden erfolgte eine Wahrnehmung der Welt, bei der der Reisende diese nicht so wahrnimmt, wie sie eigentlich ist, sondern nur seine eigene kulturell geprägte Auswahl reflektiert, er also vertraute Erscheinungen im unbekanntem Kontext wahrnimmt, sich vom Unangenehmen aber abwendet. Dies prägte ebenfalls die Reiseliteratur dieser Zeit. Die „Reisebücher“ erfuhren eine dem Zeitgeist der Aufklärung gemäße Systematisierung und bestanden aus zwei Teilen. Ein Teil in der Form des Tagebuchs oder Briefwechsels vermittelte eine Atmosphäre des authentischen Erlebnisses und der zweite Teil, häufig mit dem Titel „Allgemeine Abhandlungen“, umfasste eine allgemeinere Abhandlung zu Land und Leuten (Brilli 2012: 35-39).

Zum Ende des 17. Jhd. beklagten manche Stimmen einen Verfall der Sitten der Grand Tour durch die zunehmende Betonung des Vergnügungsaspektes im Vergleich zum Bildungszweck (Hachtmann 2007: 47). Mit der französischen Revolution endete schließlich die Epoche der Grand Tour, die in die Bildungsreise des aufgeklärten Bürgers überging. Die Reisegewohnheiten des Adels jedoch blieben bis ins 19. Jhd. hinein, trotz einer Zunahme des Vergnügungs- und Erholungsaspektes, stark ständisch verhaftet und an der Grand Tour orientiert.

Die Weltreise des Erzherzogs scheint der Autorin hier eine spezielle Stellung einzunehmen. Zum Reisezeitpunkt 1892/1893 hatte quantitativ der bürgerliche den adeligen Tourismus vermutlich seit Ende des 18. Jhds. bereits überrundet. Das Ende des 18. und der Beginn des 19. Jhds. gilt als eine Umbruchszeit, die den globalisierten modernen Massentourismus – seit Ende der 1960er Jahre – vorbereitete. Der Erzherzog reiste also zu einer Zeit, die lange Fernreisen durchaus ermöglichte, wenn auch nur einer geringen Zahl bestimmter privilegierter Bürger (Hachtmann 2007: 52, 59). Seit den 1860er Jahren popularisierten sich kurze Reisen innerhalb des eigenen Landes oder Europas stark. Der Adel fand jedoch immer wieder Wege, dieser schleichenden Unterwanderung seines Standes durch Neuerungen, wie dem Aufenthalt im Seebad, oder der Betonung des gesellschaftlichen Lebens durch Bälle, Empfänge und exklusive Events wie Pferderennen, zu entgehen.³⁹

Die Autorin ist der Ansicht, dass dieses Phänomen auch Franz Ferdinands Weltreise auszeichnet. Es sind genau die elitären Zugänge zum lokalen Adel, zur Kolonialregierung oder zum sonstigen Jetset, die für den Bildungsreisenden der Zeit unerreichbar blieben. Dass im Zusammenhang der adeligen Prinzenreise der Erzherzog kein Neuland betrat, sondern in einer Abfolge zahlreicher aristokratischer Besuche aus dem Ausland stand, ist in diesem Kontext nicht verwunderlich. Er ist sich dieser Bezugsgrößen und seines Standes mit den daraus resultierenden Verpflichtungen wohl bewusst, etwa, wenn er im Brief an die Eltern die hohe Summe an Trinkgeldern in Indien verteidigte und zur Relation die vom russischen Zaren Nicholas II während seiner Indienreise ausgegebene Summe heranzieht, die er aus Gründen des nationalen Stolzes und seines Ranges nicht unterschreiten könne (vgl. S. 14). Zum Besuch des botanischen Gartens in Peradeniya bei Kandy schreibt er im Tagebuch: „Über Aufforderung des Obergärtners musste ich zur Erinnerung an meinen Besuch einen Baum

³⁹ Gyr 2010: <http://www.ieg-ego.eu/gyru-2010-de>, 12.8.2015: 13, 19

pflanzen, wie es dereinst auch der Prinz von Wales und der Cesarewitsch gethan haben.“
(Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 45-46).

Gleichzeitig setzt dieses Phänomen des Adelstourismus in Indien eine bestimmte von den Briten getragene Infrastruktur voraus, die den Transport, die Planung und die Organisation der Reise betraf, wie im Falle des russischen Zaren und Prinz Albert Victors. Dieses interessante Phänomen des „diplomatischen Tourismus“ stellt nach Kenntnis der Autorin ein Forschungsdesiderat dar. Sie knüpft an Leibetseder an, der konstatiert: „Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die schiere Zahl der Reisenden, die Jahr für Jahr bestimmte Orte besuchten, um sich dort mehr oder weniger lange aufzuhalten, an diesen Orten etwas veränderte, auf sie ausgerichtete Infrastrukturen entstehen ließ – angefangen beim Herbergs- und Beförderungswesen über spezielle Lehrmeister und Fremdenführer, die berüchtigten Ciceroni, bis hin zu Hof- und Verwaltungsbeamten, die sich auch um fremde Reisende zu kümmern hatten. Unter Ludwig XIV. (1638-1715) gab es in Versailles etwa zwei Introduceurs des Ambassadeurs et Princes Etrangers, die für die Integration von Gesandten und adeligen Reisenden (nicht nur Fürsten) in das Hofzeremoniell sorgten.“⁴⁰

Der Brite Thomas Cook, der bereits ab 1855 Reisen ins europäische Ausland und ab 1869 nach Ägypten durchführte und damit den kommerziellen Massentourismus sowie die Gruppen- und Pauschalreise begründete, verdankte seinen Erfolg auch der dampfgetriebenen Eisenbahn, die ab 1825 in England, später auch in anderen Ländern, von einem immer weiter ausgebauten Streckennetz profitierte und zusammen mit der Dampfschiffahrt Bequemlichkeit, Sicherheit sowie Schnelligkeit des Reisens erhöhte, die Preise senkte und zudem die Industrialisierung vorantrieb. Zum Ende der 1870er Jahre verfügte Cook fast weltweit – auch in Indien – über Reisebüros.

Die erste Weltreise organisierte 1878 – vor Cook – das deutsche Reiseunternehmen von Carl Stangen (Hachtmann 2007: 66-71). Bereits 1851 begann Cook anlässlich der Weltausstellung im Londoner Kristallpalast Ausstellungen reisetechisch durch Pauschalangebote, die An- und Abreise, Unterkunft und Eintritt enthielten, zu vermarkten. Es ist also naheliegend, dass ein größeres englisches Publikum, im Falle Londons 165.000 Besucher, im Kontext derartiger Ausstellungen zum ersten Mal aus touristischer Perspektive mit Indien in Kontakt trat.

In den folgenden Jahrzehnten sollte der Besuch von Weltausstellungen auf der ganzen Welt zu einem wichtigen, Millionen von Gästen anziehenden touristischen Spektakel werden. Die

⁴⁰ Leibetseder 2013: <http://www.ieg-ego.eu/leibetsederm-2013-de>, 13.02.2016: 18

Weltausstellungen werden in Kapitel 6.3 thematisiert. Der Zusammenhang zwischen sich etablierendem Tourismus und der massenkompatiblen Zugänglichkeit und dem Interesse an „fremden Kulturen“ und deren Präsenz spiegelte sich z. B. auch darin wider, dass Cook vom Prince of Wales den Auftrag erhielt, über 5000 indische Gäste direkt aus Indien zur Colonial and Indian Exhibition von 1886 in London zu befördern. Neben dem Adel waren dies auch durchschnittliche Inder, die „als Ausstellungsstücke der native types“ die Authentizität der ethnographischen Abteilungen der Ausstellung erhöhen sollten.⁴¹

Die Eröffnung des Suezkanals 1869 erleichterte die Reisebedingungen nach Indien und dem Fernen Osten im Hinblick auf Zeit, Kosten und Bequemlichkeit erheblich. Cook bot 1872 eine Weltreise an, die Indien umfasste und aus elf Touristen bestand. Die Krönung Queen Victorias zur Kaiserin von Indien 1877 erhöhte erneut das Interesse der Briten an ihrer Kronkolonie.⁴² Dieses Potential veranlasste Cook ab 1881 mit der offiziellen Unterstützung von Premierminister Gladstone in Indien eine touristische Infrastruktur zu erschaffen, die in kürzester Zeit Niederlassungen in Calcutta, Bombay und Delhi umfasste. Zu Beginn bestand der Großteil der Reisetilnehmer jedoch nicht aus ausländischen Touristen, sondern aus Indern der Mittelschicht. Zudem organisierte Cook Pilgerreisen für indische Muslime nach Mekka. Modernere und zeitgenössische indienbezogene Tourismusformen behandelt die Autorin im Rahmen dieses Kontextes nicht.⁴³

Die lange historische Mäzenaten- und Sammlungstradition der Habsburger (vgl. hierzu Kapitel 2.1) erfuhr durch die ausgedehnten Reisen ihrer Mitglieder einen weiteren Aufschwung. So bot die Grand Tour eine Gelegenheit, den machtpolitischen Repräsentationswillen und Wettbewerb unter den Höfen nicht nur durch das erworbene Wissen und die anderen Vorteile der Reise, sondern auch materiell durch Ankäufe von Kunst oder Büchern zu vertiefen.

Auch die Tradition des Gastgeschenkes und der Gegengabe ist ein Kennzeichen dieser höfischen Reiseform, die anhand von konkreten Beispielen der Weltreise noch mehrfach aufgezeigt wird.⁴⁴ Dass die Grand Tour bereits historisch für den Erwerb von exklusiven, daheim unerhältlichen Repräsentationsobjekten, wie z. B. der neuesten Mode, Büchern oder Degen genutzt wurde, ist bekannt.⁴⁵ Dass die Reisekonventionen der Grand Tour auch

⁴¹ Epelde 2004: <http://ro.uow.edu.au/theses/195>, 11.8.2015: 61-64

⁴² Vgl. hierzu S. 232, FN 443

⁴³ Diese illustriert z. B. Epelde anhand einer Analyse von Lonely Planet und speziell des Indienreiseführers (Epelde 2004: <http://ro.uow.edu.au/theses/195>, 11.8.2015: 137-197).

⁴⁴ Vgl. hierzu z. B. Kapitel 5.1 und 5.1.1

⁴⁵ Leibetseder 2013: <http://www.ieg-ego.eu/leibetseder-2013-de>, 13.02.2016: 19

direkten Einfluss auf die Künste ausübten, geht aus dem Fall des sehr gefragten römischen Malers Batoni Pompeo (1708-1787) hervor. Für englische Reisende des 18. Jhd. galt ein Portrait aus Italien, das zuhause im eigenen Anwesen ausgestellt wurde, distinguierteste Form der Selbstrepräsentation und wirkungsvolle Inszenierung des eigenen Status und der Weltläufigkeit. Aus dieser Konvention entstand ein eigenes Genre, die Grand Tour Portraiture. Pompeo, aber auch die Malerin Rosalba Carriera aus Venedig entwickelten hierfür bestimmte Darstellungskonventionen. Für Pompeos Stil prägte die Forschung den Terminus Swagger Portrait, der sich auf die pompöse und prahlerische Darstellung des portraitierten Reisenden bezieht. Dieser tritt durch eine Handgeste und ausladende Körperhaltung mit einer Antiquität als Requisite mit einer Stadtansicht oder Sehenswürdigkeit Roms im Hintergrund in Interaktion (Redford 1996: 81-85). Derartige Portraits könnten als Vorläufer des personalisierten Souvenirs gelten. Die Kategorie des Souvenirs als reisespezifisches Andenken und ihre Bedeutung für die Este-Sammlung wird in Kapitel 6.4 behandelt.

Zudem entstand im Zuge der Geschichte des Reisens die Gattung der Reiseliteratur. In der *Ars Apodemica*, Traktaten aus dem 16. bis zum Ende des 18. Jhds., hielt man an Fakten orientierte Reiseanweisungen und methodische Anleitungen zum „richtigen Reisen“ fest (Hlavín-Schulze 1998: 83). Aus dieser Zeit stammte auch der erste Reisebericht eines Engländer über Indien: Der Händler Ralph Fitch bereiste zwischen 1583 und 1591 das Land als Teil einer Handelsmission, die potentielle Geschäftspartner ausmachen sollte. Fitchs Beschreibungen indischer Reichtümer in seiner Veröffentlichung führten zur Gründung der East India Company.⁴⁶

Auf die wichtige Form des Tagebuches und Briefwechsels für die Reiseliteratur wurde bereits eingegangen (vgl. S. 23).⁴⁷ Im Falle der Weltreise haben sich diese Dokumente bereits als wichtige Quellen erwiesen. Im Zuge der Industrialisierung und Kommerzialisierung entwickelte sich schließlich der Reiseführer.

Murrays ab 1836 erschienene Handbücher galten als die ersten modernen Reiseführer, in dem Sinne, dass sie systematisch „Sachinformationen“ bereitstellten, auch wenn der erste – noch stärker wissenschaftlich und weniger praktisch orientierte – Baedeker bereits 1835 erschien.⁴⁸

⁴⁶ Epelde 2004: <http://ro.uow.edu.au/theses/195>, 11.8.2015: 75

⁴⁷ Auf die Bedeutung des Weltreise-Tagebuchs geht Kapitel 2.4 ein.

⁴⁸ Zu Urheberkonflikten der beiden befreundeten Verleger vgl. Epelde 2004: <http://ro.uow.edu.au/theses/195>, 11.8.2015: 56-57. Diese Publikation nimmt auch die einzige Analyse von Indien-Reiseführern unter Gesichtspunkten der postkolonialen Theorie vor.

Die Sortimentserweiterung auf Indien stand vermutlich in Zusammenhang mit der Statusveränderung von der Handelskolonie der East India Company zur Ausrufung als Kronkolonie und der damit einhergehenden Intensivierung aller möglichen Geschäftsbeziehungen sowie des Tourismus.

Auch der zweite englischsprachige Herausgeber von Reiseführern ab 1874 – trotz einzelner früherer Bände – der bereits im Kontext seines Reiseunternehmens thematisierte Thomas Cook, gab relativ spät, erst 1889 mit *Cook's Indian Tours* einen Band über Indien heraus.⁴⁹ Das ursprünglich von John Murray 1859 publizierte zweibändige *A Handbook for India. Being an Account of the The Three Presidencies, and of the Overland Route* gilt als erster Reiseführer zu Indien. Er weitete sich auf vier Bände aus, die 1891 im *A Handbook for Travellers in India and Ceylon* zusammengeführt und zahlreiche Wiederauflagen bis 1975 erfuhren. Der Erzherzog führte diese Handbücher offensichtlich nicht mit sich, vermutlich, weil er kein Englisch beherrschte, was auch die Konversation auf der Reise erheblich beeinträchtigte.

Die Publikationen der beiden renommiertesten deutschsprachigen Verleger dieser Gattung im 19. Jhd., Karl Baedeker und Meyer, besaß der Erzherzog noch nicht, da die Bände zu Indien erst relativ spät herausgebracht wurden. 1875 erschien bei Baedeker mit Palästina und Syrien der erste Band zu einem außereuropäischen Reiseziel, Indien folgte 1914, Meyers Reisebücher, Teil 1: Indien, China und Japan zwei Jahre zuvor (Müller 2012: 171).

An Bord der Kaiserin Elisabeth bewahrte der Erzherzog eine 221 Exemplare umfassende Reisebibliothek⁵⁰ in seiner Kabine auf. V. a. während der Hinreise, aber auch bereits vor der Abfahrt und immer wieder unterwegs, nutzte er die Bibliothek, die er im Tagebuch wie folgt umreist: „In eben dem Maße als wir uns den fernen Ländern nähern, die wir bereisen sollen, sind wir mit wachsendem Eifer besorgt, uns entsprechend vorzubereiten und auszubilden. An reichhaltiger Abwechslung fehlt es in der Reisebibliothek nicht, wie sehr auch bei der Zusammenstellung derselben auf die räumlichen Verhältnisse der Cabinen Bedacht genommen wurde. Neben Publicationen, die, vom Ernste der Wissenschaft erfüllt, dem Forschungsreisenden als Quellenwerke dienen, befinden sich Handbücher, welche dem Touristen fast unentbehrlich sind, ferner Werke, die sich in fesselnder Form als glückliche Verbindung scientificisch gediegenen Inhaltes mit anregender Schilderung von Land und

⁴⁹ Epelde 2004: <http://ro.uow.edu.au/theses/195>, 11.8.2015: 55-56, 68

⁵⁰ Auch Teile der Bibliothek gehören zum Weltreise-Nachlass und befinden sich heute in der Bibliothek des MVK.

Leuten erweisen, endlich Bücher, welche in die Kategorie der eigentlichen Reiseliteratur gehörig, mitunter durch glänzende, wohl auch feuilletonistische Darstellung ausgezeichnet, leichtere Lektüre bieten. Karten und Pläne aller Art vervollständigen das literarische Inventar.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 30).

Konkret handelte es sich dabei neben Publikationen zu Missionsreisen der österreichischen Kriegsmarine und Weltreise-Werken wie *Promenade autour du monde* des österreichischen Diplomaten Joseph Alexander von Hübner (Paris 1871), z. B. indienbezogen um *Indien in Wort und Bild. Eine Schilderung des indischen Kaiserreiches* von Emil Schlagintweit (Leipzig 1880-1881),⁵¹ *Indien* von Paolo Mantegazza (Jena 1885) und *Reise-Skizzen aus Indien* von Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin (Leipzig 1882/1885 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 30)). Durch Ankauf oder Schenkungen unterwegs erweiterte sich die Bibliothek ständig. So erhielt der Erzherzog etwa in Alwar vom jungen Mahārāja Jai Singh im Rahmen seiner Palast- und Bibliotheksbesichtigung den Prachtband *Ulwar and its Art Treasures* (London 1888) von Thomas H. Hendley, der im Verlaufe dieser Arbeit v. a. im Kontext des Albert Hall Museums in Dschaipur eine wichtige Rolle spielt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 265).⁵²

In vielfacher Hinsicht wies die Weltreise Züge moderner touristischer Aktivitäten auf, z. B. wenn sich der Erzherzog nur ungern den Zwängen der Etikette beispielsweise bei Empfängen und Antrittsbesuchen auslieferte und diesen Unwillen auch artikulierte. Im Sinne des modernen Touristen entwickelte er das Verlangen, diese ihm aus seiner eigenen Lebensrealität wohlbekannten Formalitäten hinter sich zu lassen und sich stattdessen frei und ungebunden jenseits des Alltags zu erfahren. Die Tradition der Grand Tour war jedoch genau von dieser Perfektionierung der aristokratischen Sozialisation geprägt und widersprach somit auch dem Wunsch des Erzherzogs inkognito zu reisen.

Aus diesem Widerspruch zwischen Pflicht und Vergnügen speiste sich auch das Reiseprogramm der Weltreise. Die ausgedehnten Jagden stellten eine typisch aristokratische Freizeitbeschäftigung dar und fielen damit in die Konventionen der Grand Tour, verkörperten aber gleichzeitig auch das wichtigste „Hobby“ des Erzherzogs, das ihm große Freude bereitete und das wiederum durch die Sammlung von Bälgen und Trophäen für das NHM einen prestigeträchtigen, offiziellen und wissenschaftlichen Charakter erlangte. Dass bei der

⁵¹ Zur Indien- und Himalayareise der deutschen Gebrüder Schlagintweit von 1854 bis 1857, vgl. von Brescius; Kaiser; Kleidt (2015).

⁵² Vgl. hierzu S. 181-182 und Kapitel 6.5.2

Erlegung ganzer Strecken von Tieren, wie etwa 32 Möwen oder 28 Opossums, die Motivation der wissenschaftlichen Dokumentation sicherlich in den Hintergrund trat, ist naheliegend, auch wenn die für die Ausstellungen von Eduard Hodek jun. arrangierten Panoramen und Schaukästen mit Präparaten meist zur Steigerung der natürlichen Anmutung weniger Einzeltiere, als kleine Gruppen einer Art zeigten und daher eine gewisse Quantität erforderten.⁵³

Eng mit der Jagd ist auch die Bedeutung von Naturerlebnissen verknüpft. Franz Ferdinands diesbezügliche Haltung schien jedoch über den direkten Jagdkontext hinauszugehen und Züge des modernen Touristen zu beinhalten. Mehrfach schilderte er im Tagebuch empfindsam beobachtete Naturerlebnisse,⁵⁴ die zwar anlassbezogen mit der Jagd in Verbindung standen, aber darüber hinausweisen. Bereits seit dem 18. Jhd. gilt die Hinwendung zur Natur und ihr direktes und authentisches Erleben als erstrebenswert. Intensive Naturerlebnisse gehören neben dem Bildungswunsch und dem Kennenlernen fremder Kulturen zu den Charakteristika des modernen Tourismus bis heute (Hachtmann 2007: 61).

Franz Ferdinands Besichtigungsprogramm von staatlichen Institutionen wie Gefängnissen,⁵⁵ Truppen oder die Teilnahme an Militärparaden und Sportwettkämpfen, wie im Falle des Schießduells mit dem Nizām von Haidarabad oder den Besuch von Sportwettkämpfen (vgl. S. 111), folgte ebenfalls Konventionen der Grand Tour. Aufgrund seiner eigenen militärischen Ausbildung schien dieses Pflichtprogramm dem Erzherzog meist Freude zu bereiten. So artikuliert er z. B. seine Begeisterung über die Elefantenbatterie bei der Militärparade in Haidarabad (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 126-129).

Zu den einerseits standesgemäß aristokratischen Interessen auf indischer und westlicher Seite, die jedoch auch wiederum im Zusammenhang mit der Jagd und dem Militär stehen, zählt ebenso die Pferdezucht. Der Erzherzog äußerte sich z. B. regelmäßig über die lokalen Pferde der Soldaten, seine eigenen Reitpferde während der Jagden oder die Reitkünste seiner Begleiter und er begutachtete mehrfach die Gestüte seiner britischen und lokalen Gastgeber, wie in Bombay die Pferde des Gouverneurs Lord Harris (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 100) oder in Alwar die Besichtigung der Pferde des Mahārājas sowie des Gestüts

⁵³ Drei Fotografien der naturkundlichen Ausstellung in der Neuen Hofburg von ca. 1913 verdeutlichen diesen Charakter (Chlumecký; Sosnosky 1913: 90-92).

⁵⁴ Vgl. die Beispiele von Winiwarter (2001), S. 21, FN 34. Zum Topos des „empfindsamen Reisenden“ als Gesichtspunkt der Grand Tour vgl. Brill (2012: 49-53).

⁵⁵ Z. B. in Delhi (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 259)

(Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 265, 267). Diese höfische Leidenschaft dokumentieren auch eine Anzahl von Fotografien der prachtvollsten Zuchttiere (vgl. S. 68).

Die vorgenannten Interessen teilte der Erzherzog dabei sowohl mit seinen einheimischen aristokratischen Gastgebern als auch mit der britischen Oberschicht, z. B. den Diplomaten, aber auch den höchsten Vertretern der Kolonialregierung. Es sind diese gemeinsamen und damit verbindenden Vorlieben, die einer Selbstvergewisserung dieser Kreise dienen und es dem Erzherzog ermöglichten, sich einerseits auf Augenhöhe mit dem britischen Imperium zu sehen, das – wenn ohne Beschönigung betrachtet – im Vergleich zur österreichischen Monarchie ohne eigene überseeische Kolonien, die erste imperiale Weltmacht der damaligen Zeit darstellte, bei dem die Habsburger kaum mithalten konnten.

Gleichzeitig erkannte er durch die gemeinsamen Rituale auch die indische Aristokratie als halbwegs ebenbürtig an, ein Umstand, der seine insgesamt eher abwertende und rassistische Haltung bei diesen Zusammenkünften in den Hintergrund drängte. Der Nizām von Haidarabad stellte dann beim Schießwettbewerb einen ernst zu nehmenden Gegner dar, mit dem der Erzherzog um den Sieg rang. Dabei ging es nicht nur um persönlichen Stolz und Genugtuung angesichts eines erfolgreichen Schusses, sondern auch um die Zurschaustellung des eigenen Könnens als Vertreter der Dynastie und damit letztlich um eine Geste der Überlegenheit und Machtdemonstration.

Die Weltreise des Erzherzogs zeichnete sich also einerseits durch klassische Elemente der Grand Tour – mit einer für den Hochadel angemessenen besonders privilegierten Behandlung – aus, andererseits durch Aspekte des modernen Tourismus. Der Expeditions- und Forschungsreisecharakter, der offiziell für die Weltreise geltend gemacht wurde, diente wohl eher als Deckmantel für Bildungs- und private Vergnügungsmotive des Erzherzogs. Immerhin begleitete der Kustode des NHM die Weltreise bis Nepal und erhöhte somit die naturkundliche Fachkenntnis. Auch wenn die erfolgte Kollektion sicher einen wichtigen Beitrag zur ethnographischen und naturkundlichen Sammlungsgeschichte Wiens darstellt, verfolgte sie stärker einen hocharistokratischen Repräsentationscharakter in Verbindung mit einer persönlich stark ausgeprägten Sammelleidenschaft.

2. Darstellung und wissenschaftliche Erschließung der Sammlung

In Kapitel 2 erfolgt zunächst eine kurze Darstellung der Sammlungstraditionen der Habsburger, gefolgt von einem Überblick über die Weltreise-Sammlung, ihre Nachlässe und

Lokalitäten. Das MVK, das den größten Teil des Nachlasses verwaltet, steht hinsichtlich seiner Geschichte und dem Stand der wissenschaftlichen Erschließung und Inventarisierung bzw. den historischen Ausstellungen der Este-Sammlung im Zentrum. Eine Analyse des Tagebuchs und seiner Illustrationen als weitere wichtige Primärquelle runden das Kapitel ab.

2.1 Franz Ferdinand als Sammler

Die Bedeutung des Mäzenatentums der Habsburger ist hinlänglich bekannt. So gilt Kaiser Rudolf II. (1552-1612) als einer der bedeutendsten Mäzene und Sammler des Hauses Habsburg, dem Kunst nicht nur als Mittel fürstlicher Repräsentation diente, sondern ein persönliches Anliegen bedeutete. Seine Erwerbungen prägen heute die Bestände v. a. des Kunsthistorischen Museums.⁵⁶ Doch schon Kaiser Ferdinand I. (1503-1564) richtete eine Kunstkammer ein, die sein Sohn Maximilian II (1527-1576) um Kuriositätensammlungen erweiterte. Die Höfe der Habsburger in Wien, Innsbruck und Prag galten nicht nur als Zentrum der Macht, sondern auch der Wissenschaften und Künste (Brendle 2015: 211).⁵⁷

Es ist daher nur folgerichtig, wenn Franz Ferdinand diese Tradition, ebenso wie die der Bildungsreise, weiterführt. Einen bedeutenden Zuwachs erhielt er durch das Erbe der Este-Waffen- und Kunstsammlung 1875.⁵⁸ Da Franz V. (1819-1875), der letzte Herzog von Modena, ohne Nachkommen war, setzte er den entfernt verwandten Franz Ferdinand als Erben ein, der damit auch den Titel Este weiterführte. Teile dieser Sammlung stellte der Erzherzog in seinem Privatmuseum im ehemaligen Palais von Maximilian d'Este in der Beatrixgasse in Wien aus. Neben Plastiken, Antiken, aber auch kunstgewerblichen Gegenständen, wurden dort ebenfalls Teile der Weltreise-Sammlung gezeigt (vgl. Kapitel 2.3). Insgesamt ist die Geschichte der Residenzen und Sammlungen Franz Ferdinands nach seinem Tod 1914 eine wechselvolle, die in diesem Kontext nur kurz angedeutet werden kann: Die Residenzen befinden sich heute in österreichischem oder tschechischen Staatsbesitz bzw. sind Privateigentum. Die Bestände des Museums in der Beatrixgasse gingen wohl zur Gänze in die kaiserlichen Sammlungen über. Dort bilden sie wichtige Bestandteile des

⁵⁶ Vgl. hierzu Kunsthistorischen Museum Wien (1988).

⁵⁷ Die Publikationen zu den verschiedenen relevanten Häusern bzw. Sammlungen sind zahlreich. Zur kaiserlichen Gemäldegalerie vgl. Swoboda (2013) oder zu Schloss Ambras in Innsbruck mit Erzherzog Ferdinand II. von Tirols (1529-1595) Kunst- und Wunderkammer vgl. Scheicher (1986).

⁵⁸ Diese ist publiziert, vgl. Planiscic (1919), ebenso wie die Münzen- und Medaillensammlungen, vgl. Loehr (1918).

Kunsthistorischen Museums und des MVK. Sie wurden aber auch in Teilen an Italien restituiert oder kamen später wieder in habsburgischen Privatbesitz.⁵⁹

Angesichts der Bedeutung ihres Protagonisten und des regen Interesses an der Monarchie im Österreich von heute, ist der rudimentäre Stand der Erschließung der Este-Sammlung verwunderlich. Fast der komplette Nachlass der Weltreise befindet sich im MVK. Weitere relevante Häuser benennt die Autorin im Folgenden. Der Stand der Bearbeitung erstaunt, gerade auch weil die Bestände sich auf etliche Regionen der Welt erstrecken und innerhalb des MVK mehrere Fachreferate umfassen.⁶⁰

Ebenso hat die Weltreise insgesamt, von ihren materiellen Beständen abgesehen, kaum das Forschungsinteresse anderer Disziplinen, wie z. B. der Literaturwissenschaft oder Geschichte, erregt. Kohlbachers Untersuchung der süd- und süostasiatischen Sammlungen des MVK enthält einen Abschnitt zur Este-Sammlung (Kohlbacher 1988/1989: 112-125). Lediglich Franz Ferdinands Aufenthalt in Kanton wurde von Winiwarter; Rigele (1998) untersucht. Stagl (2001) liefert eine sehr weit gefasste kulturhistorische Studie, die entgegen der Assoziation des Titels des Sammelbandes jedoch nur einen Aufsatz zur Tagebuchanalyse des Besuches in Japan bietet (Rigele 2001). Auch das Tagebuch wurde erst 2013 zum ersten Mal seit der Originalausgabe 1895/1896 neu aufgelegt (Gerbert 2013). Dies hatte vermutlich mit dem Anlass des Gedenkens an den Ersten Weltkrieg 2014 zu tun und veranlasste auch das MVK 2014 zur Ausstellung *Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde* (Schicklgruber; Steinmann 2014).⁶¹ Die Autorin hat 2010/2011 die Ausstellung *Imperial Sightseeing - Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este*⁶² im gleichen Haus kuratiert (Höfer 2010). Sie umfasste neben dem Schwerpunkt der Weltreisefotografien, auch Waffen, Tonmodelle, Elfenbeinminiaturen, sowie weitere Souvenirs und Leihgaben aus dem NHM und Schloss Artstetten. Bezüglich des Indien-Weltreisebestandes hat Tallian (2003a; 2003b) aus konservatorischer Sicht die Portraitminiaturen auf Elfenbein untersucht. Im MVK sind alle Objekte, mit Ausnahme der Archivunterlagen, digitalisiert und durch das Museumsinventarisierungssystem intern zugänglich.

⁵⁹ Mayer 2012: <http://othes.univie.ac.at/20354/>, 8.8.2015: 58-59

⁶⁰ Zwar gibt es einige regionalspezifische Artikel wie z. B. *Bemerkenswerte Objekte der Sammlung Franz Ferdinand von Österreich-Este aus Melanesien* (Moschner 1964), jedoch keine umfassende Studie oder Monographie.

⁶¹ Laufzeit 9.4.-2.11.2014

⁶² Laufzeit 7.7.-13.9.2010 und 22.10.2010-9.1.2011

Im Folgenden möchte die Autorin einen Überblick über die Weltreise-Sammlung und ihre Verortung geben, bevor in den Kapiteln 3 und 4 die beiden Sammlungsschwerpunkte Fotografie und Tonmodelle näher untersucht werden.

2.2 Sammlungsüberblick

Fast der komplette Nachlass der Weltreise befindet sich im heutigen MVK. Nur die naturhistorischen Sammlungen, v. a. Tierpräparate, befinden sich im NHM in Wien. Ein bzw. eventuell zwei ehemalige Wohnsitze des Erzherzogs verfügen ebenfalls über Objekte von der Weltreise, wenn auch in geringem Ausmaß.⁶³ Selbstverständlich gibt es weitere Objekt- bzw. Archivbestände zu Franz Ferdinand bzw. der Habsburgermonarchie, jedoch ohne Weltreisebezug, wie die Autorin überprüft hat. Dazu zählen das Heeresgeschichtliche Museum und das Österreichische Staatsarchiv in Wien.

2.2.1 Schloss Konopiště

Schloss Konopiště in Benesov bei Prag erwarb der Erzherzog 1887 und stattete es ab 1895 mit seiner historischen Waffensammlung aus der Este-Erbschaft aus Schloss Catjo bei Padua aus (Aichelburg 2003: 23, 27). Neben dem offiziellen Wohnsitz im Oberen Belvedere fungierte dieser Sommersitz auch als Jagdresidenz und präsentierte große Mengen von Trophäen, aber auch Kunstschatze der erzherzoglichen Kunstsammlung.⁶⁴ Heute ist die Anlage ein Museum. Der Leitung sind keine Objekte aus der Weltreise-Sammlung bekannt. Da der Bestand nicht inventarisiert ist und der Autorin kein Zugang ermöglicht werden konnte, bleibt diese Frage offen.⁶⁵ Die Autorin schliesst nicht aus, dass zumindest ein kleiner Bestand vorhanden ist.⁶⁶

⁶³ Die anderen Residenzen wie Schloss Chlum u Třeboně (Chlumetz) bei Jindřichův Hradec im Süden Tschechiens an der österreichischen Grenze, die Jagdschlösser Blühnbach bei Werfen in Salzburg, Lölling bei Hüttenberg in Kärnten und Eckartsau im gleichnamigen Ort in Niederösterreich hat die Autorin nicht untersucht. Das Inventar Schloss Löllings wurde in Artstetten eingegliedert, so dass eventuelle relevante Besitztümer mit der Untersuchung der Autorin von Artstetten inbegriffen sind. Zudem zählen Artstetten und Konopiště zu den wichtigsten Wohnsitzen. Zu den Residenzen allgemein vgl. Aichelburg (2003) und Brückler (2009).

⁶⁴ Zu Franz Ferdinands extrem konservativer kulturpolitischer Einstellung und ihrer Auswirkung auf die Architektur bzw. Denkmalpflege vgl. Aichelburg (2003) und Brückler (2009).

⁶⁵ Die Autorin dankt der Leiterin Mag. Jana Sedláčková für ihre Auskünfte (Email Jana Sedláčková, Schloss Konopiště, Benesov: 24.7.2015).

⁶⁶ Zu einem im Tagebuch explizit genannten Einkauf von Grasmatten für die Flure von Schloss Konopiště vgl. S. 242, FN 467. Ein Abgang chinesischer und japanischer Weltreise-Objekte vom MVK nach Konopiště ist belegt (vgl. S. 47).

2.2.2 Schloss Artstetten

Schloss Artstetten in Artstetten im Bezirk Melk in Niederösterreich übernahm der Erzherzog 1889 von seinem Vater Erzherzog Carl Ludwig (Aichelburg 2003: 161). In der dortigen Gruft ruht er mit seiner Frau Sophie von Hohenberg. Seit 1982 befindet sich ein dem Erzherzog gewidmetes Museum in der Anlage, das mit einer Dauerausstellung die Lebensgeschichte veranschaulicht und verschiedene Sonderausstellungen bietet. Im Kontext einer derartigen Sonderausstellung von 1993 zur Weltreise entstand eine Begleitbroschüre (Arco-Zinneberg 1993).

Ein dauerhafter Ausstellungsraum veranschaulicht die Weltreise. Gezeigt werden dort wenige ethnologische Objekte und Souvenirs, Fotografien (Reproduktionen), Accessoires wie z. B. Tropenhelme oder die Monogramme FF, mit denen die Gepäckstücke des Erzherzogs während der Reise versehen wurden, sowie Waffen und Jagdtrophäen, die eher nach dekorativen, weniger wissenschaftlichen Kriterien zusammengestellt sind. Bei den ausgestellten ethnologischen Stücken handelt es sich größtenteils um Dauerleihgaben des MVK. Eine Vitrine mit Souvenirs v. a. aus Ostasien, vgl. Abb. 6, enthält im unteren Schrankbereich drei indische Objekte, zwei Metallgefäße sowie ein Tischschreibset in Goldfiligranarbeit, ein Abschiedsgeschenk des Nizām von Haidarabad (vgl. Abb. 7, rechts).⁶⁷ Im Tagebuch notiert Franz Ferdinand dazu: „In vorgerückter Stunde nahmen der Nisam und ich von einander und dem beiderseitigen Gefolge Abschied, wobei der Nisam die Freundlichkeit hatte, mir als Andenken ein in Gold gearbeitetes Tintenzeug und eine prachtvolle, goldgestickte Decke zu übergeben.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 140).⁶⁸

Ausgestellt ist ebenfalls eine Reproduktion der Fotografie Lala Deen Dayals, die den Erzherzog beim Schuss auf Flaschen im Fort von Golkonda am 25.1.1893 zeigt, zusammen mit zwei auf einem Samtkissen montierten Rupien mit Schussmarken.⁶⁹ Auf das in Artstetten ausgestellte dekorative Aquarell mit der Route der Weltreise und den japanischen Farbholzschnitt, der den Erzherzog bei seiner Ankunft in Tokyo zeigt, geht die Autorin in anderem Kontext mit Abbildungen kurz ein (vgl. S. 59-60).

⁶⁷ Zu den Geschenken des Nizām vgl. Kapitel 5.1.1.

⁶⁸ Aufgrund der längerfristigen Unbegehrbarkeit des Depots der Textilsammlung des MVK konnte die Autorin dieses Stück nicht näher nachverfolgen.

⁶⁹ Das Original befindet sich in der grünen Mappe „Hyderabad.“ zusammen mit 34 weiteren Deen Dayal Aufnahmen, vgl. S. 109, Abb. 99. Die Rupien werden im Kontext des H.E.H. The Nizam's Museum in Haidarabad auf S. 111, Abb. 104 erläutert.

Das Schlossarchiv umfasst bezüglich der Weltreise die handschriftlichen Tagebücher (vgl. Kapitel 2.4), diverse Korrespondenzen, Fotografien und Originaldokumente der Weltreise, wie z. B. Menükarten. Auf zahlreiche dieser Beispiele geht die Autorin im Verlauf dieser Arbeit ein. Die Bestände des Hauses (Museum und Archiv) sind nicht inventarisiert und digitalisiert und wurden von der Autorin ebenso wie die Dauerausstellung gesichtet.⁷⁰

Die Fotosammlung in Bezug auf Indien umfasst mit ca. 70 Fotografien John Blees, Charles Kerr/Colombo Apotecaries, Skeen & Co., Frederick Ahrlé und Lala Deen Dayal. In Kapitel 3, das der Fotografie gewidmet ist, geht die Autorin auf die hier genannten Namen und Beispiele aus Artstetten genauer ein. Auffällig ist im Vergleich zur Fotosammlung des MVK und der von Burg Clam, dass John Blees und Skeen & Co. nur in Artstetten vertreten sind, Hodek jun. jedoch nicht.⁷¹ Aufgrund der Homogenität mit dem Hauptnachlass im MVK und der geringen Quantität hat die Autorin entschieden, dass eine detaillierte Bearbeitung des Artstetten-Materials für die Fragestellungen dieser Arbeit nicht zentral ist. Für das Kapitel 3 zur Fotografie konnten jedoch durch das Zusatzmaterial aus Artstetten vielfach hilfreiche Querverweise gezogen werden.

Insgesamt betrachtet macht der Weltreise-Nachlass von Schloss Artstetten nur einen geringen Anteil am Gesamtnachlass aus. Als wertvollster Bestand gelten sicherlich die handschriftlichen Tagebücher. Es ist bezeichnend, ähnlich wie im Falle von Burg Clam im nächsten Kapitel, dass die Sammlung schwerpunktmäßig Fotografie umfasst. Die Souvenirs der Weltreise gingen offensichtlich fast komplett in das heutige MVK über, ebenso wie die Fotosammlung. Aufgrund der spezifischen Eigenschaften des Mediums war es hier möglich, im Großen und Ganzen identische Bestände an mehreren Orten aufzubewahren.

2.2.3 Burg Clam

Eine der Este-Sammlung verwandte Kollektion stellt der Nachlass des Reisebegleiters des Erzherzogs, Graf Heinrich Clam-Martinic (1863-1932), dar. Im Tagebuch als „k. u. k. Oberlieutenant in der Reserve des Uhlanen-Regiments Nr. 1, k. u. k. Kämmerer“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 555) bezeichnet, war der Staatsmann eng mit Franz Ferdinand befreundet.⁷²

⁷⁰ Die Autorin dankt der Schlossherrin und Urenkelin Franz Ferdinands, Anita Hohenberg und Mag. Brigitte E. Leidwein für das entgegengebrachte Vertrauen und die Unterstützung bei der Sichtung des Archivs am 14.1. und 8.2.2010 und die Fotograferlaubnis.

⁷¹ In einem Archivkarton sind etliche Aufnahmen fälschlicherweise Hodek jun. zugeordnet.

⁷² Für weitere biographische Informationen, vgl. Österreichische Akademie der Wissenschaften (1957: 149).

In Indien bestand die Wiener Entourage des Erzherzogs, von der Dienerschaft abgesehen, neben Clam-Martinic noch aus Leo Graf Wurmbrand-Stuppach (k. u. k. Generalmajor, k. u. k. Kämmerer, Kammervorsteher), Julius Prónay von Tót-Próna und Blatnicza (k. u. k. Oberlieutenant des Husaren-Regiments Nr. 11, k. u. k. Kämmerer, Dienstkämmerer), Karl Graf Kinsky Wchinitz und Tettau (k. u. k. Legationssecretär, k. u. k. Lieutenant in der Reserve des Husarenregiments Nr. 5, k. u. k. Kämmerer) und in Ceylon und Indien aus Franz Stockinger (k. u. k. Generalconsul) sowie bis zum Beginn der Jagdexpedition in Nepal aus Dr. Ludwig Lorenz Ritter von Liburnau (Custosadjunct am k. k. naturhistorischen Hof-Museum).⁷³ Die Nachfahren, Carl Philip Clam-Martinic, bewohnen bis heute Burg Clam in Klam in Oberösterreich. Die Anlage wird auch museal bzw. als Veranstaltungsort genutzt.⁷⁴

Vor Ort befindet sich auch der Clam-Martinic Nachlass der Weltreise. Dabei handelt es sich um ca. 40 Präparate⁷⁵ und mehrere Hundert Souvenirs (Clam-Martinic 2013: 103). Die Autorin hat den Bestand, der nicht wissenschaftlich bearbeitet oder katalogisiert ist, anhand von Fotos des Hausherrn gesichtet.⁷⁶ Nach ihrer Einschätzung befinden sich ca. 45 Objekte aus Indien darunter.⁷⁷ Dabei handelt es sich um Waffen, Gegenstände des täglichen Gebrauchs wie z. B. Löffel, Pfeifen, Schmuck, Bekleidung, Ritualgegenstände sowie Kleinskulptur mit Souvenircharakter. Zudem umfasst die Sammlung 736 lose Fotografien, davon 468 aus Indien. Dazu gehören Aufnahmen von Eduard Hodek jun., Lala Deen Dayal, Johnston & Hoffmann und Bourne & Shepherd.⁷⁸ Sie entsprechen in etwa den Aufnahmen aus der Este-Sammlung, jedoch befinden sich auch dort nicht vorhandene Motive darunter.

Aufgrund der mit ca. 45 Stück relativ kleinen Objektgruppe aus Indien und dem darüber verschafften Überblick, hat sich die Autorin entschieden, diese Kollektion im Rahmen dieser Arbeit nicht näher zu untersuchen, v. a., da sie sich der Art nach nicht von der Este-Sammlung unterscheidet und keinen zusätzlichen Erkenntnisgewinn verspricht. Ohne auf einzelne Vergleiche einzugehen, sei festgestellt, dass sich die meisten Objekte, wie z. B. eine

⁷³ Schreibweise der Namen und Funktionen aus dem Tagebuch übernommen (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 555).

⁷⁴ Vgl. hierzu Burg Clam: <http://www.burgclam.com/>, 6.8.2015

⁷⁵ Es ist naheliegend, dass die Tiere von Clam-Martinic selbst geschossen wurden, da er an den Jagden teilnahm und auch auf etlichen während dieser aufgenommenen Fotografien zu sehen ist. In der Sammlung von Burg Clam befindet sich z. B. ein Tigerfell und eine Antilopentrophäe aus Dschaipur (Clam-Martinic 2013: 102-103).

⁷⁶ Die Autorin dankt Carl Philip Clam-Martinic für den hilfreichen Austausch und die Einsichtnahme in die Sammlung (Telefonat Clam-Martinic, Burg Clam: 19.9.2012).

⁷⁷ Darunter ist eine grobe Sichtung anhand von Fotografien zu verstehen, die auch Zweifelsfälle einrechnet und keine individuellen Objektrecherchen umfasst.

⁷⁸ Zählung, regionale Identifikation und Zuschreibung durch die Autorin

tibetische Schädeltrommel oder vier Götterfiguren aus bemaltem Marmor, die aus Dschaipur stammen, überschneiden (vgl. hierzu Kapitel 5.2.3).

Auffallend ist lediglich die Absenz von Malerei und die im Vergleich zur Souvenirsammlung und Gesamtmenge große Anzahl an Fotografien aus Indien. Insgesamt scheint es naheliegend, dass, abgesehen von der Quantität, Clam-Martiniacs Sammlung aus Indien derjenigen des Erzherzogs ähnelt, da die Erwerbsquellen und Kaufgelegenheiten sicherlich dieselben waren. Das relativ preisgünstige Medium der Fotografie mit seinen Möglichkeiten der Reproduktion macht es naheliegend, dass Clam-Martiniacs Sammlung so viele Fotografien umfasst. Sicher erhielten alle Begleiter Franz Ferdinands beispielsweise Abzüge von Hodek jun. Aufnahmen oder sonstigen, auf denen z. B. die Gruppe abgebildet ist. Wie auf S. 101 beispielhaft gezeigt wurde, war die Nachbestellung von Abzügen gerade bei Gruppenfotos wahrscheinlich.

2.2.4 Museum für Völkerkunde

Der bei weitem größte Teil des Weltreise-Nachlasses befindet sich in den verschiedenen nach Regionen gegliederten Fachreferaten des MVK. Dem Schwerpunkt dieser Arbeit entsprechend, die die Bestände aus Indien untersucht, betrifft dies die Abteilung Süd-, Südostasien, Himalaya sowie das Fotoarchiv und das Archiv.

Letzteres umfasst eine uninventarisierte, undigitalisierte und ungezählte Anzahl von Archivalien zur Weltreise, wie Zeitungsausschnitte, Rechnungen, Briefe, Telegramme, Programmhefte, Einladungskarten, Menükarten etc.⁷⁹ Dieses Material bietet einen extrem detaillierten Einblick in Reiseabläufe, Organisations- und Kommunikationsformen. Der Bestand von, nach Schätzungen der Autorin, um die 300 Dokumenten ist in Archivkisten gelagert, die sie gesichtet hat.⁸⁰ Von der Vielzahl der Materialien mit Indienbezug, deren vollständige Auswertung den Rahmen dieser Arbeit übersteigt, hat die Autorin zahlreiche Dokumente mit Kunstbezug, wie z. B. Rechnungen von Kunsthändlern, Korrespondenzen mit Fotografen oder die Liste der Bestellung von Repliken aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur in verschiedenen Abschnitten dieser Arbeit an zahlreichen Stellen analysiert (vgl. v. a. Kapitel 3, 4.4 und 5). Auch die Bestände des Fotoarchivs, die einen der Sammlungsschwerpunkte dieser Arbeit darstellen, werden im Kapitel 3 separat behandelt.

⁷⁹ Gleichwohl ist die digitale Erfassung des Gesamtbestandes der Archivalien in Bearbeitung (Anderl; Cazan 2009: 175).

⁸⁰ Mein Dank gilt der Archivleiterin Mag. Ildikó Cazan-Simányi sowie Heinz Gratzner von der Bibliothek.

Mit Ausnahme des Archivs ist die komplette Sammlung des MVK in einem intern zugänglichen Museumsinventarisierungsprogramm digital erfasst, allerdings vielfach ohne Abbildungen der Objekte. Die Gesamtbestände belaufen sich auf 220.000 Objekte (Augustat; Feest 2013/2014: 287), davon fallen ca. 30.000 auf Süd-, Südostasien und den Himalaya.⁸¹ Die Bestände der Weltreise insgesamt belaufen sich auf 14.000 Nummern (Feest 1980: 28) mit 18.000 Objekten einschließlich der Fotografie (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1904: 7)⁸², der Anteil der Objekte aus Süd- und Südostasien beträgt 2399 Nummern.⁸³ Die Autorin hat die indischen Bestände vollständig gesichtet und fotografiert, da gerade für die Rückverfolgung der Provenienz Details wie Aufschriften, Nummerierungen oder Aufkleber ausschlaggebend waren.⁸⁴

Im Hinblick auf die Erschließungsmöglichkeiten der Este-Sammlung spielt die Objektdokumentation des Museums in Gestalt der Inventarbücher eine große Rolle. Auch in Hinblick auf das darauffolgende Kapitel zur historischen Ausstellung der Este-Sammlung und den beiden Sammlungsschwerpunkten dieser Arbeit, den Tonmodellen und der Fotografie, die vielfach darauf Bezug nehmen, ist daher eine kurze Übersicht zur Geschichte des MVK sinnvoll. Sie wirft zudem ein Schlaglicht auf die Bedeutung von imperialen und privaten Sammlern für die Genese der Museumsbestände und liefert so eine Kontextualisierungsmöglichkeit der Weltreise-Sammlung, die im Folgenden allerdings aufgrund ihrer Komplexität und wechselvollen Geschichte nur in Grundzügen und unter besonderer Berücksichtigung Indiens und der Beiträge von Mitgliedern der Habsburger erfolgt.

2.2.4.1 Geschichte des Museums für Völkerkunde

Die Grundlage der völkerkundlichen Sammlungen in Wien, aus denen das 1928 gegründete MVK hervorging, das seit Frühjahr 2013 Weltmuseum Wien heißt, bildet eine Sammlung von Objekten, die 1806 erworben wurden. Dabei handelt es sich um den Erwerb von Objekten, die

⁸¹ Weltmuseum Wien: <http://www.weltmuseumwien.at/staunen/sammlungen/sued-so-asien-himalaya/>, 20.1.2016. Für eine Gesamtübersicht der Bestände und ihre regionale Verteilung, vgl. Verein Freunde der Völkerkunde (1978: 29-50).

⁸² Der Fotografiebestand der Weltreise umfasst fast 1300 Stücke, davon 466 aus Indien. Zu den Quellen vgl. S. 61.

⁸³ Da einige Stücke, wie z. B. ein Konvolut Ringe, als Objektgruppen inventarisiert sind, liegt die tatsächliche Objektzahl geringfügig höher (Stand: Digitale Inventarisierung vom September 2011).

⁸⁴ Mein Dank gilt dem Direktor bis 2010, Prof. Dr. Christian F. Feest für die grundlegende Unterstützung meiner Arbeit sowie dem Chefkurator der Abteilung Süd-, Südostasien, Himalaya und aktuell stellvertretenden Direktor, Dr. Christian Schicklgruber, sowie den zahlreichen Mitarbeitern der Depotverwaltung.

ursprünglich von den Entdeckungsreisen James Cooks stammen⁸⁵ und die im Auftrag von Kaiser Franz II. (1768-1835)⁸⁶ angekauft wurden (Feest 1978a: 3).

Somit veranlasste bereits der Begründer des erblichen Kaisertums Österreichs 1804 und der erste Kaiser die Sammlung völkerkundlicher Objekte. Diese imperiale Sammlungsbegründung ergänzten zahlreiche weitere frühe Bestände österreichischer Forscher und Reisender, wie z. B. die Brasilien-Kollektion des Naturforschers Johann Natterer, die ebenfalls aufgrund imperialer Bestrebungen entstanden.⁸⁷ Aufgrund der Heirat der Tochter Franz I., Leopoldine, mit dem damaligen Kronprinzen des Vereinigten Königreiches Portugal, Brasilien und Algarve, Don Pedro, erfolgte 1817 eine wissenschaftliche Expedition in die Region, auf der Johann Natterer v. a. Zoologica, aber auch Ethnographica sammelte (Grigorowicz 1978: 101-103).⁸⁸

Als frühester Bestand des MVK aus Indien, Pakistan und Südostasien gilt die Sammlung von Karl Alexander Freiherr von Hügel (1796-1870) von 1839 mit 474 Inventarnummern, die er zwischen 1830 und 1836 auf Reisen erwarb.⁸⁹ Besonders die Weltumseglung auf der Fregatte Novara auf Betreiben von Erzherzog Ferdinand Maximilian (1832-1867) 1857-1859 in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften war für die Weiterentwicklung der Sammlungen und die Institutionalisierung der österreichischen Völkerkunde von zentraler Bedeutung.⁹⁰ Die k. k. Ostasien Expedition von 1868-1870, die einen kurzen Aufenthalt in Indien einschloss, ergab schließlich einen Zuwachs von 22 Inventarnummern aus Indien (Kohlbacher 1988/1989: 52).⁹¹ Diese Sammlungen gehörten zu den drei Abteilungen der k. k. Naturaliensammlungen, die 1806 in ein Mineralien-, Pflanzen- und Tierkabinett gegliedert und um eine k. k. ethnographische Sammlung erweitert wurden.⁹²

⁸⁵ Vgl. hierzu Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (2009).

⁸⁶ Als Franz I. Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1792-1806, Hamann 1988: 130-131).

⁸⁷ Zur Bedeutung österreichischer Sammler und Forscher für österreichische Museen und die Wissenschaft vgl. Seipel (2001).

⁸⁸ Diese Sammlung wurde von 1821 bis 1838 im k. k. brasilianischen Museum im Harrach'schen Haus in der Johannesgasse in Wien ausgestellt (Feest 1980: 16). Dieses Beispiel verweist auf das Bewusstsein der Bedeutsamkeit außereuropäischer Sammlungen, wenn auch sicherlich der nationale Repräsentationsaspekt eine dominanter Rolle gespielt haben dürfte.

⁸⁹ Für einen biographischen Abriss vgl. Kohlbacher (1988/1989: 232-239). Die Autorin weist darauf hin, dass die Inventarnummern nicht unbedingt identisch mit der Objektanzahl sind, da eine Inventarnummer auch mehrere Stücke umfassen kann. Soweit möglich benennt die Autorin beides.

⁹⁰ Zur Weltumseglung allgemein vgl. Basch-Ritter (2008). Es befinden sich nur drei Objekte aus Südindien und fünf aus Ceylon in der Sammlung der Novara-Weltumseglung (Kohlbacher 1988/1989: 82).

⁹¹ Der Maler und Fotograf Wilhelm Burger fungierte als offizieller Expeditionsfotograf. Die wichtige Sammlung seiner Werke befindet sich im Bildarchiv der ÖNB in Wien (Akiyoshi; Pantzer 2011).

⁹² Vgl. Fitzinger (1856-1880) für die Geschichte der Naturaliensammlungen.

Dass zum Grundstock dieser Abteilung vier ausgestopfte Afrikaner gehörten, wie z. B. der Kammerdiener verschiedener österreichischer Fürsten, Angelo Soliman (um 1721-1796), dessen Haut 1796 präpariert und bis 1806 im Naturalienkabinett als „Wilder“ ausstaffiert und ausgestellt wurde, soll in diesem Kontext nur angedeutet werden (Firla 2004: 1). Die ethnographische Sammlung wurde im Gegensatz zu den Beständen der anderen Kabinette in Ermangelung eines eigenen Museums nicht oder nur temporär an verschiedenen Orten ausgestellt und 1820 vorübergehend an die k. k. Ambraser Sammlung im Unteren Belvedere zur Ausstellung überlassen, ab 1836 aber wieder den Naturaliensammlungen zurückgegeben, wo sie größtenteils bis 1876 verpackt im Lager verblieb.

Auch außerhalb der Naturaliensammlungen gelangten außereuropäische Objekte v. a. in Wiener kaiserliche Institutionen, wie z. B. in das k. k. Münz- und Antiquitätenkabinett oder in das 1864 gegründete staatliche Österreichische Museum für Kunst und Industrie, dem heutigen Museum für angewandte Kunst.⁹³ Signifikant für diese Frühphase des ethnographischen Sammelns in Wien war, dass es sich nicht um gezielte Erwerbungen handelte, sondern um eher zufällige Schenkungen oder Ethnographica, die mit naturkundlichen Sammlungen einhergingen und eher ein Nebenprodukt darstellten (Feest 1980: 15-18).

Im Zuge der Wiener Weltausstellung 1873 und mit Beständen dieser entstand ein Jahr später als Privatinitiative das Orientalische Museum, das später in Handelsmuseum umbenannt wurde und dessen Bestände schließlich 1907 ins 1864 gegründete Österreichische Museum für Kunst und Industrie⁹⁴ – das heutige Museum für Angewandte Kunst – und in das heutige MVK übergangen (Neudhart 2011: 68-69).⁹⁵ Ob dort neben den Hauptbeständen aus China und Japan auch Indien vertreten war, bleibt unklar.⁹⁶

Trotz früherer Initiativen, wie z. B. dem Vorschlag des Direktors des zoologischen Kabinetts, der auch die Ethnographica verwaltete, V. Kollar, entstand schließlich erst 1876 die Anthropologisch-Ethnographische Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums. Bedingt durch die Neubauten der beiden neuen Hofmuseen, dem Kunsthistorischen und dem

⁹³ Teile der asiatischen und orientalischen Bestände dieses Hauses sind publiziert in Noever (2009).

⁹⁴ Dabei handelt es sich um das erste deutsche Kunstgewerbemuseum. Nach dem deutsch-österreichischen Krieg von 1866 ist das Deutsche Gewerbemuseum in Berlin, gegründet 1867, das erste deutsche Haus (Mundt 1974: 22, 39-40).

⁹⁵ Museum für Angewandte Kunst: http://www.mak.at/das_mak/geschichte, 14.1.2016

⁹⁶ Dass England Britisch-Indien auf der Wiener Weltausstellung von 1873 präsentierte, ist hingegen belegt (Falke 1873: 185-197). Nach Auskunft des Kustoden für Asien im Museum für Angewandte Kunst, Dr. Johannes Wieninger, ist eine kleine Tibet-Sammlung im Museum vorhanden (Email Johannes Wieninger, Museum für Angewandte Kunst, Wien: 27.4.2009).

Naturhistorischen Museum, erhielt die neue Abteilung eine eigene Ausstellungsfläche. Neben der anthropologischen und der prähistorischen Sammlung sollte sich die ethnographische „im Sinne der Anthro-Geographie ,allen jenen sinnlich erkennbaren Manifestationen des menschlichen Geistes in den durch die geographisch-klimatischen Verhältnisse des Wohnorts hauptsächlich bedingten Gruppen, welche wir Völker nennen‘ [...] widmen, namentlich den ,noch auf niedriger Culturstufe stehenden Völkern (Naturvölkern), sowie den alten Culturvölkern Amerikas, des östlichen und südlichen Asien‘.“ (Feest 1980: 19).⁹⁷ Der auch für die ethnographische Sammlung zuständige Intendant des Hauses, Ferdinand von Hochstetter, auf dessen Vorstellungen auch die Organisation und Konzeption des neuen Museums beruhte, verfügte neben Franz Heger über einen wissenschaftlichen Assistenten, den Indologen und Orientalisten Michael Haberlandt. Hochstetter plante für den weiteren Aufbau der Sammlungen folgende Quellen ein, aus denen die Bedeutsamkeit der kaiserlichen Sammlungen, aber auch eigener Expeditionen, oder im Falle von Franz Ferdinands Weltreise, eine Kombination aus Beidem, hervorgeht: Geschenke der Mitglieder des Kaiserhauses und der kaiserlichen Sammlungen, Geschenke von Behörden, Instituten, Vereinen und Privatpersonen, wissenschaftliche Expeditionen und Reisen, Tausch mit anderen ethnographischen Museen weltweit sowie Ankäufe.

Umfangreichere Geschenke von Privatpersonen wurden dabei wie im Falle von Freiherr Heinrich von Siebold, dem Sohn des bedeutenden Japanforschers Philipp Franz von Siebold, mit der Erhebung in den österreichischen Freiherrenstand oder anderen Auszeichnungen belohnt (Feest 1980: 20-21). Dass sich häufig Diplomaten als Sammler einen Namen machten scheint naheliegend. So hat neben Geldspenden die Schenkung des in Shanghai stationierten Konsuls Joseph Haas den Grundstock der chinesischen Bestände gelegt.

Neben Franz Ferdinands eigener Sammlung stammen auch aus dem Umfeld der Weltreise diverse Kollektionen, wie z. B. die seines Begleiters Clam-Martinic (vgl. Kapitel 2.2.3). Daher ist es naheliegend, dass auch der österreichische Konsul Stockinger, der ihn in Ceylon und Indien begleitete oder eventuell ebenfalls britische Diplomaten oder Regierungsmitglieder, wie Lord Harris, Objekte bzw. hauptsächlich Fotografien, wie z. B. Gruppenportraits der Weltreise besaßen (vgl. hierzu S. 62). Zwischen 1885 und 1913

⁹⁷ Diese Kombination der Disziplinen zu den Wissenschaften des Menschen gilt als zeittypische Vision, da die eigenständigen Disziplinen Anthropologie, Urgeschichte und Ethnologie noch kaum Anerkennung erfuhren und in den neu etablierten Museen ihre erste institutionelle Forschungsanbindung fanden. 1892 wurde Haberlandt der erste Privatdozent für Ethnographie an der Universität Wien (Feest 1980: 26-27).

sammelte auch die österreichische Kriegsmarine auf ihren Übungsfahrten Ethnographica und naturkundliche Objekte v. a. aus Afrika und Ozeanien.

Im Hochparterre des neu erbauten NHM, das 1889 an der Ringstraße eröffnete, erhielt die ethnographische Sammlung schließlich die Säle 14-19 von insgesamt 38, in direkter Nähe zu den prähistorischen und anthropologischen Räumen und verfügte damit nach der zoologischen Sammlung über die größte Ausstellungsfläche. Die Präsentation folgte einer geographischen Ausrichtung. Der Platzmangel der Sammlungen führte 1899 zu ersten Überlegungen für ein eigenständiges Haus, die sich jedoch erst 1928 erfüllten.

1898 entstand das Museum für Volkskunde, das die zwar in den anthropologisch-ethnographischen Abteilungen mitgedachte Einheit von Europa und Nicht-Europa implizierte, die sich allerdings kaum in einer konkreten außereuropäischen Sammeltätigkeit niederschlug. 1924 trennten sich die Sammlungen des NHM und wurden zu unabhängigen Abteilungen. Ein Memorandum aus dem Jahre 1923 hält fest, dass die ethnographische Sammlung ihren Bestand an außereuropäischer Kunst nicht abgeben mochte, aber auch keine Pläne zur Gründung eines ostasiatischen oder islamischen Kunstmuseums hegte, so dass das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, was das nicht-österreichische Territorium angeht, sich auf Ostasien, den islamischen Kulturkreis und das Mittelmeer spezialisieren sollte (Feest 1980: 23-28).

Die Pläne des 1925 gegründeten Vereins der Freunde asiatischer Kunst und Kultur zur Gründung eines eigenen Museums für Asiatische Kunst verliefen erfolglos.⁹⁸ Trotzdem spielte der Verein in vielerlei Hinsicht eine wichtige Rolle, z. B. durch die Gründung der Arbeitsgemeinschaft Asien am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien. Dr. Melanie Stiaßny (1878-1966), vermutlich die Gründerin des Vereins, leitete ab 1915 die Ostasiatische Kunstabteilung im Kunsthistorischen Institut, kuratierte zahlreiche Ausstellungen zu ostasiatischer Kunst und bereitete die Neuordnung der Asiatika in der ethnographischen Abteilung des NHM vor (Brandstätter 2000: 31-34). Mit Prof. Josef Strzygowski (1862-1941) und seiner Erweiterung des westlich zentrierten Fachbereiches in die ostasiatische Abteilung des Kunsthistorischen Institutes im Jahr 1912 erfolgte eine für die Disziplin folgenreiche Entwicklung, die bis heute einen der wenigen Lehrstühle für Asiatische Kunst im deutschsprachigen Raum stellt und bedeutende Kunsthistoriker wie die auf Indien

⁹⁸ Zur Gründung und den Vereinszielen vgl. Brandstätter (2000: 20-27).

spezialisierte Prof. Dr. Stella Kramrisch (1896-1993) hervorbrachte.⁹⁹

Im Jahre 1920 wurde schließlich die Weltreise-Sammlung in die ethnographische Sammlung eingegliedert, verblieb aber im Privatbesitz des Erzherzogs. Die Modalitäten ihrer Präsentationen sollen im Kapitel 2.3 separat behandelt werden. Sie wurde bereits kurz nach der Rückkehr 1893 von Wissenschaftlern des NHM bearbeitet, z. B. von Dr. Ludwig Lorenz Ritter von Liburnau, der als Kustode des Hauses sogar die Weltreise bis Nepal begleitet hatte. Dieser gewaltige Neuzugang führte zu erneuten Erweiterungs- und Umzugsplanungen, die 1925 in dem Beschluss zur Aufstellung in der Neuen Burg mündeten.

1928 eröffneten dort die ersten Schausäle zu Japan, China und Tibet im Erdgeschoß des Corp de Logis-Traktes (Feest 1980: 30), dem Teil der Neuen Burg, der sich zur Ringstraße wendet und bis heute Sitz des MVK ist. Weitere Schausäle, auch zu Indien und Südostasien, entstanden bis zur kompletten Umsiedlung 1935. Der mit der Fertigstellung des über viele Jahre verschleppten Bauprojekts beauftragte Franz Ferdinand plante dafür 1907 – der ursprüngliche Plan sah einen Gästetrakt vor – die Aufstellung seiner Weltreise- und Estensischen Waffensammlung und der Fideikommissbibliothek. Die Rezeption des neuen Museums war sehr gut. Sein didaktischer Anspruch bestand in der eingängigen Vermittlung der betreffenden Region durch Karten, Zeittafeln und Sprichwörter, der Reduktion der Ausstellungsobjekte auf ca. 5000¹⁰⁰ um Überfüllung entgegenzuwirken und einem breiten pädagogischen Vermittlungsprogramm. Thematische Ausstellungen, z. B. zu Masken Außereuropas, ergänzten die regional gegliederte Ausstellung.¹⁰¹

Im Zweiten Weltkrieg lagerte man die wertvolleren Bestände aus und musste keine Verluste, höchstens leichte Schäden hinnehmen. Der Ausstellungsbetrieb ging trotz großer Einschränkungen und teilweiser Zweckentfremdungen des Gebäudes mit Sonderschauen weiter. Ab 1945 erfolgten Pläne für die Neueinrichtung und die Gründung des Vereins Freunde der Völkerkunde. 1955 erfolgte eine Inventarisierung der aus den Jahren vor und während des Krieges getätigten Neuerwerbungen, die bis dahin unerledigt geblieben waren. Danach entstand ab ca. 1960 die Inventarisierung der Este-Sammlung (MVK Archiv: Bd. 1

⁹⁹ Polleroß o. A.: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/ifk-vergangenes0/wiener-schule-in-asien-amerika-und-afrika/>, 19.1.2016

¹⁰⁰ Dies entspricht sechs Objekten pro Quadratmeter Schaufläche im Vergleich zu heute gängigen Präsentationsprinzipien von zwei (Feest 1980: 31).

¹⁰¹ Für eine Übersicht der Neuaufstellungen und Sonderausstellungen sowie des wissenschaftlichen Personals von 1928-1978 vgl. Feest (1978b, 1978c).

Este 102001-106957: Abschliessender Bericht). Seit 1881 wurde ein Fotoarchiv geführt. Auch die Bibliothek gilt als eine bedeutende Fachbibliothek (Manndorf 1978: 16).

Nach dem Krieg veränderte sich ebenfalls das Erwerbsprogramm des Hauses. Ausgebildete Ethnologen sammelten jetzt nach wissenschaftlichen Kriterien während ihrer Feldforschungen vor Ort und bemühten sich um eine bessere Sammlungsdocumentation. Auch Wissenschaftler des Hauses trugen zur gezielten Sammlungstätigkeit bei (Manndorff 1978: 9-15). Von den Bestandszugängen in Höhe von über 22.000 Inventarnummern zwischen 1955 und 1975 stammen 36 Prozent von Reisen der Mitarbeiter (Feest 1980: 34).

Für Asien bedeutsame Neuerwerbungen dieser Zeit bestehen in der Naga-Sammlung aus Assam von Dr. Christoph Fürer-Heimersdorf¹⁰² und der Himalaya-Sammlung von Dr. René Nebesky-Wojkowitz (Manndorff 1978: 9-15).¹⁰³ Weiterer kontinuierlicher räumlicher Ausbau und die Schaffung diverser Infrastrukturen wie Werkstätten bis in die 1970er Jahre hinein verliehen dem Museum die bis zur Schließung 2014 bekannte Ausdehnung. Für den Herbst 2017 ist die Wiedereröffnung des Hauses geplant. 14 Säle zeigen dann eine Neupräsentation der Sammlung, die nur noch teilweise nach regionalen Kriterien aufgebaut ist.¹⁰⁴

Es kam jedoch auch zu historischen Bestandsveräußerungen von Teilen der Weltreise-Sammlung, wie zur Versteigerung von ostasiatischen Objekten im Auktionshaus Dorotheum in Wien 1923, darunter Manuskripte, Bronzen, Porzellane, Schnitzereien, Elfenbeine, Netsuke, Cloisonnée, Lackarbeiten, Waffen und Malereien (Dorotheum 1923). Der Grund dafür war Platzmangel, die mangelnde Qualität sowie unzureichende Ankaufsbudgets für die Weiterentwicklung der Sammlung (Kohlbacher 1988/1989: 117; MVK Archiv: Bd. 1 Este 102001-106957: Abschliessender Bericht: Japan). Dass Fotografien der Weltreise aus dem Umfeld Franz Ferdinands in den Händen von Privatsammlern bzw. immer wieder im Umlauf sind, zeigen die Beispiele vom Sammler Palinda Stephen de Silva und die kürzliche Auktion einer Mappe mit Fotografien Eduard Hodek jun., vgl. S. 59 und 68 dieser Arbeit.

Da die Autorin v. a. im Rahmen der Bearbeitung der Tonmodelle in Kapitel 4 vielfach ergänzendes Wissen aus ihrer Sichtung der verschiedenen Inventarbücher am 20.9.2011 bezog, sollen diese hier kurz im Kontext der Museumsgeschichte dargestellt werden.

¹⁰² Zur Biographie vgl. Kohlbacher (1988/1989: 210-212).

¹⁰³ Zur Biographie vgl. Much (1999).

¹⁰⁴ Weltmuseum Wien: <http://www.weltmuseumwien.at/entdecken/das-museum/schausammlungneu/>, 20.1.2016

2.2.4.2 Inventarisierung der Sammlung

Die früheste existente Inventarisierung der Este-Sammlung ist durch ein einbändiges handschriftliches Inventar, das die Stücke fortlaufend von 1-14.787 nummeriert und größtenteils geographisch und nach Gattungen gliedert, belegt. Es ist undatiert und unsigniert, wurde aber zur Vorbereitung der Ausstellung im Oberen Belvedere 1894 vom Kustos Franz Heger angelegt (Ritter von Hauer 1893: 2), so dass eine Anfertigung 1893/1894 wahrscheinlich ist. Auf die Ausstellung, beispielsweise auf Etagen, Raumnummern und Ausstellungsvitrinen verweisen Einträge in Bleistift. Es führt zudem 600 Fotografien auf und listet z. B. bei Telléry in Bombay erworbene Objekte oder den Ankauf bei Paul Möwis in Dardschiling (vgl. S. 202) in einem Block auf (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar). Dieses Inventar stammt also noch aus der Zeit vor 1920, als die Este-Sammlung noch eigenständig und nicht dem MVK einverleibt war. Für die Untersuchung der Erwerbsumstände als Schwerpunkt dieser Arbeit stellt sich dieses früheste Inventar folglich als eine wertvolle Quelle heraus.

Dass die Objekte vor Ort bereits vor ihrer Verschiffung nach Triest in Metallkisten anhand von beigelegten Packlisten erfasst wurden, die nicht mehr vorhanden zu sein scheinen – die Liste Hendleys des Albert Hall Museums ist eine Ausnahme (vgl. Kapitel 4.4) – verdeutlicht ein Zitat aus den Memoiren Oberleutnant Renglovics: „Mit Separatzug wurde alles nach Wien befördert, ins Belvedere geführt und dort in Gegenwart des Erzherzogs unter seiner eigenhändigen Mitwirkung aus den Blechkisten und dem Dschungelgras ausgepackt. Wir sahen dabei aus wie Kongoneger. Als alles ausgepackt war, konnten die Gegenstände nach den vorhandenen Listen gesichtet werden. Wir alle, die wir das Glück hatten, beim Auspacken und Sichten dieser vielen, vielen, mitunter gar seltsamen Dinge mittun zu dürfen, dachten später noch oft des lehrreichen, höchst interessanten Erlebnisses.“ (Aichelburg 2003: 101).

Ein zweites handschriftliches Inventar besteht aus zwei Bänden namens *Este Journal*. Es ist undatiert und scheint aus der Zeit ab 1920 und dem endgültigen Inventar von 1970 zu stammen, da es die Este-Sammlung erstmalig in das Inventarnummernsystem des MVK integriert. In diesen Bänden finden sich auch Vermerke zum Tausch und dem Ausscheiden von Objekten, allerdings ohne präzise nachvollziehbare Angaben. Hier wird klar, dass auch zahlreiche Stücke aus Indien und Tibet davon betroffen sind (MVK Archiv: Este-Journal 1954: 102.001-112.824, 112.825-116.787).

Eine endgültige und bis dato nicht überarbeitete Inventarisierung erfolgte erst ab ca. 1960 und endete Ende 1968, mit wenigen Nachträgen 1971 und 1972 (MVK Archiv: Bd. 1 Este 02001-06957: Abschliessender Bericht: 1-2).¹⁰⁵ Die Pflege des Sammlungsbestandes stellt eine wichtige Voraussetzung für die museale Verwaltung der Objekte, aber auch für die Forschung dar, da sie im Idealfall möglichst viele Informationen zu den Erwerbsumständen, z. B. den Kaufpreis umfasst. Im Falle des Inventars des MVK sind die Einträge allerdings äußerst knappgehalten und beschränken sich meist auf die Angabe der Herkunftsregion, eines Schlagwortes, des Materials, der Größe und eventueller kurzer Beschreibungen. Dass im Zuge der komplexen Geschichte der ethnographischen Sammlungen hierbei Fehler bzw. Lücken entstanden, ist naheliegend. Zudem existieren Leernummern und doppelte Einträge.

Das Grundprinzip eines fortlaufenden und chronologischen Inventars wie des Wieners hat zur Folge, dass keine geographische Sortierung besteht. Es existieren jedoch zwei eigene Bände von 1970 für die Weltreise-Sammlung (MVK Archiv: Bd. 1 Este 102001-106957; Bd. 2 Este 106957a-116785). Diese Einträge finden sich ebenfalls auf Karteikarten wieder, die vermutlich als Basis für die spätere digitale Inventarisierung dienten. Band 1 enthält einen „Abschliessenden Bericht über die Inventarisierung der Weltreise-Sammlung Franz Ferdinand von Österreich-Este (,Este-Sammlung‘)“. Daraus geht nicht nur der Abgang einiger hundert Objekte ins Schloss Konopiště (vgl. Kapitel 2.2.1) zu Lebzeiten des Erzherzogs hervor, auch die Stücke der erwähnten Versteigerung im Dorotheum von 1923 sind nicht im Inventar ausgetragen, so dass diese Objekte nicht mehr rekonstruierbar sind (MVK Archiv: Bd. 1 Este 102001-106957: Abschliessender Bericht: Gesamt: 1).

Der abschliessende Bericht über die Inventarisierung der chinesischen Objekte vom 17.5.1966 belegte immerhin den Abgang durch Verkauf, Tausch und die Aufstellung in Konopiště von 92 Nummern, so dass der tatsächlich vorhandene China-Bestand 820 Nummern umfasste (MVK Archiv: Bd. 2 Este 106957a-116785: Abschliessender Bericht: China). Auch für Japan sind 336 Abgänge nach Konopiště, 88 getauschte und 260 verkaufte Objekte nachweisbar.¹⁰⁶ Zum Stand 9.12.1964 umfasste die Japansammlung somit 1917 Objekte (MVK Archiv: Bd. 1 Este 102001-106957: Abschliessender Bericht: Japan).

Aus dem Abschliessenden Bericht gehen die Probleme bei der Erfassung der Este-Sammlung und die zu ihrer Identifizierung angewendeten Kriterien hervor. Sie sollen hier jedoch nicht

¹⁰⁵ Aufgrund der für Inventarbücher üblichen fehlenden Paginerung verweist die Autorin je nach Einzelfall auf Inventarnummern oder Zwischenüberschriften.

¹⁰⁶ Darunter die Auktion im Dorotheum von 1923, vgl. S. 45.

im Einzelnen benannt werden. Es bleibt festzuhalten, dass die Möglichkeit besteht, dass weitere bisher unidentifizierter Objekte der Weltreise auftauchen.

2.3 Ausstellungen der Weltreise-Sammlung

Bereits im Frühjahr 1894 erfuhr die Weltreise-Sammlung ihre erste Ausstellung.¹⁰⁷

Mitarbeiter des k. k. naturhistorischen Hofmuseums bereiteten die Objekte und Präparate vor. Eduard Hodek jun. war für die Präparation der Säugetier- und Vogelbälge verantwortlich, der Kustos Franz Heger für die Inventarisierung und Zusammenstellung der Schau gemeinsam mit einem Mitglied der Akademie der Künste (Ritter von Hauer 1893: 2-3).

17 Säle im ersten Stock des Oberen Belvedere boten prominente Räumlichkeiten für die ethnographischen Sammlungen, die anhand der Reiseroute angeordnet waren. Das Erdgeschoss präsentierte die naturhistorischen Bestände (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894). Bis zum Laufzeitende am 13.10.1894 besuchten 41914 Personen die Ausstellung (Kohlbacher 1988/1989: 125). Der für diese Schau verfasste abbildungslose Ausstellungsführer führt in seiner Einleitung in die Weltreise ein, bietet einen Rundgang durch die Räume und erläutert in knappen Worten die Herkunft der Stücke oder liefert Kontextinformationen (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894). Die Reiseroute wurde durch einen großen Globus mit eingezeichneter Route dargestellt (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este Inventar: 14060).¹⁰⁸ Kaiser Franz Joseph schrieb am 18.4.1894 über die Ausstellung an seine Gemahlin Kaiserin Elisabeth: „Gestern fuhr ich ins Belvedere, wo Franz mir seine nun ganz und sehr schön aufgestellten Reise Sammlungen zeigte. Dieselben sind ebenso imposant als interessant durch die unglaubliche Menge der Gegenstände und durch die Seltenheit und Schönheit derselben. Ich glaube, daß diese Ausstellung auch Dich interessiren würde.“ (Aichelburg 2003: 101).

Nach Ausstellungsende verlegte der Erzherzog seine Estensische Waffensammlung nach Schloss Konopiště, so dass die Räumlichkeiten in einem ererbten dreistöckigen Objekt in der Beatrixgasse 25 neben dem Palais Modena direkt für die Weltreise-Sammlung genutzt werden konnten (Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein 1906: 373). Auch hier erfolgte die Ausführung durch Heger und einen Kollegen, die mit einer weiteren mehrere Jahre

¹⁰⁷ Der Ausstellungsbeginn kann nicht rekonstruiert werden.

¹⁰⁸ Dieser Globus mit der alten Inv.nr. 14060 befindet sich nicht mehr im MVK und scheint verloren. Eine Anfrage der Autorin beim Österreichischen Globenmuseum und NHM hat ergeben, dass dieser nicht zur Sammlung gehört oder in der Vergangenheit gehörte.

dauernden wissenschaftlichen Durcharbeitung des Materials einherging (Ritter von Hauer 1896: 5).

Das Museum mit seinen 50 Sälen zeigte neben der ethnographischen und naturwissenschaftlichen Weltreise-Sammlung auch die Estensische Kunstsammlung.¹⁰⁹ Als bedeutenderes Privatmuseum in Wien listet ein Kunstführer von 1906 folgende Bestände: „Antike, mittelalterliche Skulpturen und Plastik der Renaissance, hervorragende Gemälde, Miniaturhandschriften, Stiche und Handzeichnungen, kunstgewerbliche Gegenstände und eine reiche ethnographische Sammlung.“ (Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein 1906: 33).

Zu dieser Aufstellung erschien 1904 ebenfalls ein Führer (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1904) und der wichtige Prager Fotograf Ruda (Rudolf) Bruner-Dvořák (1864-1921), der als Pionier der Reportagefotografie gilt, dokumentierte einen Teil der Räumlichkeiten. Als Hoffotograf Franz Ferdinands ab 1893 tätig, hielt er zahlreiche öffentliche Ereignisse und private Momente des Kaiserhauses fest (Allgemeines Künstlerlexikon 1996: 545). Fünf Aufnahmen dieser Ausstellungsdokumentation sind im Archiv des MVK ohne Inventarnummern vorhanden.¹¹⁰ Leider zeigt keine einen der laut einem handschriftlichen Dokument fünf indischen Säle (MVK Archiv: Raumverhältnisse des ethnographischen Materials der Weltreise-Sammlung).

Abb. 8 zeigt eine Vitrine zu Japan mit Papierschirmen, Masken, Lampen, Drucken und weiteren kunstgewerblichen Gegenständen wie Gefäße und Kleinskulptur. V. a. die Drapierung des Stoffes im oberen Vitrinen- und Deckenteil, die übervolle Bestückung und die Anordnung der Objekte nach symmetrischen Komponenten und Reihungen zeigen den dekorativen Charakter der Ausstellung, die offenbar nur einen geringen didaktischen Anspruch erhebt.¹¹¹ Der Sinn der Objektkombinationen ist, von einer Orientierung am Material Bronze abgesehen, nicht ersichtlich. Die Ausstellung scheint eher auf den gesamtvisuellen Effekt durch Fülle und Anordnung zu setzen und so letztlich die Sammlungen des Erzherzogs in einem bestimmten Licht repräsentieren zu wollen.

¹⁰⁹ Ein präzises Datum ist hierfür leider nicht auszumachen, ab Ende 1894 ist jedoch wahrscheinlich.

¹¹⁰ Diese Fotografien sind mit einem Prägestempel und einem Firmenstempel Bruner-Dvořáks versehen.

¹¹¹ Diese Art der Objektpräsentation findet sich beispielsweise in den Aquarellen des Malers Thomas Ender, der die Brasilien Expedition 1817 begleitete, wieder. Er malte die Schaukästen, die die Präsentation der amerikanischen Ethnographica im Kaiserhaus in der Ungargasse 1838-1840 zeigen (Feest 1980: 17).

Nach den gleichen Prinzipien ist Abb. 9, eine Ansicht des Saales zu Neu-Guinea, Polynesien, gestaltet, wie besonders die zu Ornamenten arrangierten Speere und Pfeile aufzeigen. Auch für eine Ansicht einer Vitrine mit indischen Objekten trifft dies zu.

Abb. 10 verdeutlicht ebenfalls, wie Fotografie ausgestellt wurde. Einzelne gerahmte Aufnahmen – in diesem Falle drei Portraits indischer Fürsten – ergänzen die Waffen, Vasen und Gefäße, Wasserpfeifen etc. Unterhalb der Portraits befinden sich Objekte aus Haidarabad, das Schreibzeug (Abb. 7), das der Nizām von Haidarabad dem Erzherzog schenkte und das auf Seide gedruckte Sportprogramm. Eventuell handelt es sich bei der „kostbaren Decke aus schwarzem Samt, auf das reichste mit gold gestickt“ (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1904: 37), die gerahmt in der oberen Hälfte des Bildes zu sehen ist, um ein weiteres Geschenk des Nizām (zu diesen Geschenken vgl. Kapitel 5.1.1).

Im Herbst 1907 schloss das Museum des Erzherzogs und die Weltreise-Sammlung sowie Teile der Estensischen Kunstsammlung zogen 1908 in das Corp de Logis der Neuen Hofburg um, mit deren Fertigstellung der Erzherzog betraut war. Sie wurden dort bis 1912 aufgestellt und verblieben am Ort bis zum Ende der Donaumonarchie 1918. Nachdem Franz Ferdinand den Abschluss der Weltreise-Sammeltätigkeit und ihre permanente Aufstellung ankündigte, schaffte Franz Heger daraufhin maßangefertigte Eisen- und Glasvitrinen einer Dresdener Fabrik an und verfolgte jedoch ohne Erfolg die Herausgabe eines bebilderten Führers (Steinmann 2014: 32-33).

Die beiden von der Autorin im Archiv von Schloss Artstetten aufgefundenen Fotografien von Ausstellungsansichten stammen aus dieser Zeit.¹¹² Abb. 11 und 12 zeigen Ansichten der Räume und halten einen Gesamteindruck fest, statt einzelne Objekte zu fokussieren. Die Leipziger Vitrinen, die hohe Objektdichte und die symetrische und ornamentale Anordnung sind gut erkennbar. Auch anhand der frontalen Blickachse sind großformatige freistehende Stücke aufgestellt.

Seit 1928, als das heutige MVK entstand, fand keine Ausstellung der Este-Sammlung mehr statt. Diese erfuhr erst wieder durch die 2010/2011 von der Autorin kuratierte Ausstellung (Höfer 2010) und erneut 2014 Beachtung (Schicklgruber; Steinmann 2014).

¹¹² Da die gleiche Aufnahme des japanischen Saals in einem Sonderheft der Österreichischen Rundschau von 1923, zusammen mit dem indischen Saal, abgebildet war, ist eine zeitliche Zuordnung möglich (Österreichische Rundschau 1913: 88-89).

2.4 Tagebuch

Hand in Hand mit der visuellen Dokumentation der Weltreise durch die Sammlung von Objekten und Fotografien läuft die offizielle schriftliche Dokumentation in Form des Tagebuchs, das Erzherzog Franz Ferdinand während der gesamten Weltreise führte. Aufgrund seiner Bedeutung als Primärquelle wird es im Rahmen dieses Kapitels zur wissenschaftlichen Erschließung der Sammlung aufgeführt.

Es handelt sich dabei um eine unveröffentlichte handschriftliche und eine offizielle publizierte Version. Erstere umfasst auf über 2000 Seiten 15 gebundene Schreibhefte in Ledereinband (vgl. Abb. 13) mit Ex Libris. Diese befinden sich im Archiv von Schloss Artstetten und wurden von der Autorin gesichtet. Sie sind auf dem Einband durchnummeriert und mit schwarzer Tinte vom Erzherzog in deutscher Kurrentschrift verfasst. Abb. 14 zeigt den Eintrag aus Band 2 vom 18.1.1893 in Bombay, auf dem Weg zur Besichtigung der parsischen Türme des Schweigens.¹¹³

Das handschriftliche Tagebuch hat der ehemalige Lehrer und wichtige Rechtsberater Franz Ferdinands, Max Wladimir von Beck (1854-1943),¹¹⁴ überarbeitet und 1895/1896 in zwei Bänden unter dem Titel *Tagebuch meiner Reise um die Erde* bei Alfred Hölder in Wien veröffentlicht (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895).¹¹⁵ Von Beck erhielt Abschriften bereits während der Reise per Post und ermutigte den Erzherzog zur Publikation. Dieser hatte bisher nur geplant, es nach einer Überarbeitung zwar zu drucken, aber nur innerhalb eines engen Verwandten- und Freundeskreises zu verschenken (Winiwarer; Rigele 1998: 7).

Die letztendlich öffentlich publizierte Version unterscheidet sich z. T. erheblich von den handschriftlichen Aufzeichnungen. Als Beispiel einer kritischen Lektüre des Aufenthaltes in Japan sei auf Rigele (2001) und für China auf Winiwarer; Rigele (1998) verwiesen. Rigeles Analyse zeigt, dass allzu private Aussagen gestrichen oder überarbeitet wurden. Dies entspricht auch der Einschätzung der Autorin anhand des Lektürevergleichs der publizierten und unpublizierten Tagebuchabschnitte zu Indien.¹¹⁶ Gerade die zahlreichen Briefe, die „Euer Euch liebender Sohn Franz“ (Archiv Schloss Artstetten: Brief 23.2.1893) an die Eltern im fernen Wien schickte und die im Archiv von Schloss Artstetten von der Autorin eingesehen

¹¹³ Diese Seite entspricht im publizierten Tagebuch der S. 87 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 87).

¹¹⁴ Encyclopædia Britannica Online 13.11.2015: <http://www.britannica.com/biography/Max-Wladimir-Baron-von-Beck>, 28.1.2016

¹¹⁵ Obwohl von Beck der Herausgeber ist, führt die Autorin das Tagebuch aufgrund seiner Bedeutsamkeit für diese Arbeit unter dem Namen des Erzherzogs.

¹¹⁶ Gleichwohl ist eine substantielle Analyse in diesem Zusammenhang nicht möglich.

wurden,¹¹⁷ verdeutlichen den Unterschied zwischen den zwar teils saloppen Ausführungen im Tagebuch und den wirklich vertraulichen und emotionalen Schilderungen seiner Erlebnisse an die Familie.

Gelten Briefe, häufig in Tagebuchform verfasst, ebenfalls als Teil der Reiseliteratur, die Eingang in Reisepublikationen fanden (Brilli 2012: 43-45), waren die Briefe der Weltreise jedoch niemals zur Veröffentlichung gedacht. Sehr lockere Bemerkungen, Scherze und Passagen, die persönliches Unbehagen ausdrücken, hat von Beck ebenfalls abgemildert bzw. gestrichen und insgesamt eine stilistische Überarbeitung unternommen, die stärker schriftsprachlich orientiert, komplexer und geschliffener klang. Der Erzherzog hat die Druckfassung jedoch freigegeben und den Änderungen damit sein Einverständnis erteilt. Auch führte er bereits bei seinen früheren Reisen in den Orient und nach Russland ein allerdings nicht publiziertes Tagebuch (Rigele; Winiwarter 1999: 1).

Im Sinne alteuropäischer humanistischer Reisekunst, der *Ars Apodemica*, handelte es sich beim Festhalten der Reiseerinnerungen eben gerade nicht um ein Tagebuch nach modernem Verständnis, das subjektive und emotionale Eindrücke wiedergibt. Stattdessen wurde es im Gegenteil bereits im Hinblick auf eine Veröffentlichung verfasst und unterlag bestimmten Konventionen (Stagl 2000: 70-77). So ist es nicht verwunderlich, dass das Tagebuch dem prominenten Thronfolger keine zu eigenständigen oder kritischen Urteile erlaubte und alles woran der Protagonist im entferntesten Schaden nehmen könnte entsprechend redigiert wurde. Schließlich diente es wie die Reise selbst letztlich der öffentlich zelebrierten Selbstdarstellung der Monarchie.

Ein wichtiges Element des publizierten Tagebuchs stellen neben drei Karten, inklusive einer Spezialkarte für die Reiseroute durch Indien, die signierten vignettenhaften Illustrationen dar. Der österreichische Maler, Illustrator und Reiseschriftsteller Ludwig Hans Fischer (1848-1915) fertigte diese an. Nach seinem Studium an der Wiener Akademie der Künste bereiste er Südeuropa, Nordafrika, die Türkei, Ostasien sowie Indien und Ceylon und erstellte 1891 eine Serie von Ansichten aus Indien. Sein Medium auf Reisen war Aquarell, seine Themen neben Landschaften auch Ruinenstätten und Architektur. Zudem schuf er ebenfalls Ölgemälde im

¹¹⁷ Eine systematische Auswertung dieses Materials ist nicht möglich. Für diese Arbeit ist jedoch wichtig, wie häufig die Briefe auf beigelegte Fotografien, Zeitungsausschnitte und Geschenke verweisen. Ihre Funktion als visuelle Bebilderung der im Brief erzählten Reiseerlebnisse zur Authentifizierung geht daraus ebenfalls klar hervor.

Stil des Orientalismus und illustrierte geographische Werke und Reiseberichte
(Österreichische Akademie der Wissenschaften 1956: 323).¹¹⁸

Band 1 des Tagebuchs führt ein Illustrationsverzeichnis mit Kurztiteln für jedes der 44 Bilder an (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 573-574). Die Illustrationen leiten am Seitenanfang und Ende jeden Ort der Reise ein. Es handelt sich dabei um Holzstiche,¹¹⁹ die, wie zu dieser Zeit üblich und gerade im Falle eines relativ prominenten Künstlers wie Fischer besonders wahrscheinlich, ein anderer technischer Spezialist für Holzstiche nach Gouachen des Künstlers, die auf Fotografien basierten, angefertigt hat.¹²⁰ Ganze 32 beziehen sich auf den Aufenthalt in Indien.

Der weitgereiste Künstler kannte durch seine Begleitung der Reise des prominenten Sammlers und Mäzens Karl Graf Lanckoroński-Brzezic 1888/1889 nach Indien und Ceylon sicher etliche Reisestationen des Erzherzogs aus eigener Anschauung (Österreichische Akademie der Wissenschaften 1969: 423; ¹²¹), jedoch dienten, wie allgemein üblich, aber auch Beispiele klar zeigen, Fotografien aus der Weltreise-Sammlung als Vorlage.

Der erlegte Elefant etwa, der den 24-seitigen Abschnitt zum Jagdlager im Kalawewa-Camp beendet und im Inhaltsverzeichnis mit „*Der erste erlegte Elefant*“ bezeichnet ist (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 74, 573), basiert, wie eine Gegenüberstellung zeigt, eindeutig auf der Vorlage der Fotografie von Charles Kerr (vgl. Kapitel 3.3.1): Vgl. hierfür Abb. 15 und 16. Letztere ist allerdings mit „*Elephant shot by Capt. Pirie A.D.C.*“ beschriftet und ein gutes Beispiel für die Vorgehensweise im Tagebuch, Vorgänge zugunsten des Erzherzogs auszulegen.

Ein Beispiel für eine weitere direkte Übernahme der fotografischen Vorlage ist „*Das Grabmal Humayuns*“ in Delhi (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 251, 573), vgl. Abb. 17. Diese Abb. zeigt zudem beispielhaft auf, wie die Illustrationen in den Text integriert sind. Sie beruht auf einer mit Prägestempel von Frederick Ahrlé versehenen Fotografie, die im Album 15 „*Souvenirs des Indes No. I*“ (vgl. S. 61-62) montiert ist, zeigt aber nicht Humayuns Grabmal, sondern ist mit „*Delhi Adamkhan Tempel*“ beschriftet (Abb. 18). Dabei handelt es

¹¹⁸ Z. B. Samsons *Meine Reise nach Siam* 1888-1889 (Samson o. A.).

¹¹⁹ Diese von Thomas Bewick knapp vor 1800 weiterentwickelte Technik des Hochdruckverfahrens fand v. a. zur Buchillustration Verwendung aufgrund seiner malerischen Wirkung, des kleinen Formates und der Wirtschaftlichkeit (Koschatzky 1983: 64).

¹²⁰ Damit galt der Künstler als Urheber, nicht der Stecher, der als Hilfsarbeiter die Vorlage nur technisch umsetzte. Vgl. hierzu Koschatzky (1983: 30-35).

¹²¹ Winiewicz-Wolska o. A.:

<http://www.viennapan.org/index.php/lanckoronski/biographie?showall=1&limitstart>, 30.1.2016

sich um das Grabmal von Akbars Stiefbruder, General Adham Khan (Asher 2001: 43-44). Auch in diesem Fall liegt somit ein Fehler vor, der vielleicht nicht beabsichtigt war, führt doch das Illustrationsverzeichnis des Tagebuchs als nächstes Bild fälschlicherweise das „*Das Mausoleum Adam Khans*“ auf (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 269, 573). Um welches Gebäude es sich dabei in Wirklichkeit handelt ist unklar. Wie Abb. 19 zeigt, ist jedoch auch hier das pittoreske Motiv auffällig, das neben dem fast schon ruinenhaften Charakter des Grabmals und der wildromantischen angeschnittenen Pflanze im Vordergrund, auch den kolonialfotografischen Topos des Ochsenkarrens aufweist. Beim vermeintlichen Grabmal Humayuns hat Fischer Details, die die Gesamtästhetik stören, wie die Kutsche im linken Bildvordergrund und die beiden selbst auf der Fotografie kaum erkennbaren westlichen Gestalten unter den Kolonaden, vermutlich der Erzherzog und Begleiter,¹²² weggelassen. Den Einheimischen mit Turban, der im Bild nach fotografischer Tradition eine pittoreske Bezugsgröße darstellt, hat er jedoch übernommen.

Auch beim Elefantenausritt des Erzherzogs und des Nizāms von Haidarabad, vgl. Abb. 20, bezieht sich Fischer nur mit geringen Abweichungen auf die entsprechende Fotografie von Lala Deen Dayal, die im Anhang 2 zu Deen Dayal (VF_14517) abgebildet ist. Dass sich Fischer nicht streng an Vorlagen hielt, sondern seine künstlerische Freiheit nutzte, zeigt das Motiv „*Badende Elefanten*“ (Abb. 21), das im Kontext der Jagd in Nepal steht (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 398, 545). Vermutlich bezieht sich Fischer hierbei auf drei Aufnahmen von Hodek jun., vgl. VF_14733, 14734b und 14735a im Anhang 3 zu Eduard Hodek jun. Jede dieser Fotografien weist Elemente von Fischers Illustration, jedoch mit leichten Abwandlungen in Position und Kombination der Figuren auf. Welche präzisen Vorgaben der Künstler für die Anfertigung seiner Illustrationen erhielt und welche Auswahlkriterien für die Motivwahl herrschten, ist unklar.

Das Hauptziel der Tagebuchillustration lag sicher in einer dekorativen Bildfindung, für die ein renommierter Künstler wie Fischer mit eigener Reise- und Illustrationserfahrung von Reiseliteratur eine optimale Wahl darstellte. Insgesamt erkennt die Autorin eine Tendenz zum Aufgreifen einer pittoresken Bildsprache bzw. Motivwahl und von besonders exotischen Motiven, die eine Art Abfolge visueller Reisehighlights bieten und von Landschaften, über Trophäen zu Sehenswürdigkeiten reichen. Menschen kommen nur als Staffage der Motive vor und spielen als eigenständiges Sujet keine Rolle. Dies trifft mit Ausnahme der

¹²² Aufgrund deren Darstellung datiert die Aufnahme vermutlich auf den Tag der Besichtigung am 17.2.1893 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 256-258).

Gruppenportraits auch auf die Fotografie der Este-Sammlung zu. Offenbar hielt man derartige Gruppenfotos für wenig relevant und zu spezifisch für die Allgemeinheit, so dass diese für die Tagebuchillustration ausgespart blieben. Dies ist angesichts der pittoresken Züge vieler Fotografien der Este-Sammlung, die wie erläutert als Vorlage dienten, naheliegend.

Die historische Bedeutung des Mäzenatentums der Habsburger, die die großen Sammlungen Wiens begründeten und der Beitrag Franz Ferdinands in dieser Traditionslinie ist nicht zu unterschätzen. Er scheint sein persönliches Vergnügen am Sammeln mit seinem Interesse an der Kunst- und Denkmalpflege und den repräsentativen Pflichten seines Standes zu verknüpfen.

Angesichts dieser Bedeutung verwundert der rudimentäre Erschließungsbestand der Weltreise-Sammlung. Befindet sich der größte Teil des Este-Nachlasses im heutigen MVK, mit Ausnahme der naturkundlichen Sammlungen, die zum Bestand des NHM gehören, verfügt von den anderen Wohnsitzen noch Schloss Artstetten, Ort der Grabstätte und Museum, über Bestände, zu deren wichtigsten das handschriftliche Tagebuch gehört. Der Nachlass des Reisebegleiters und engen Freundes von Franz Ferdinand, Graf Heinrich Clam-Martinic wird auf Burg Clam verwahrt. Ein Vergleich dieser Sammlung ergab eine insgesamt naheliegende große Ähnlichkeit mit der Este-Sammlung, jedoch dominieren bei Clam-Martinic Fotografien und es fehlen Malereien.

Der Weltreise-Nachlass im heutigen MVK mit einem Gesamtbestand von 18.000 Objekten einschließlich der Fotografie, umfasst neben dem Archiv mit Dokumenten wie Briefe, Rechnungen und Zeitungsausschnitten, Bestände der Kunst und materiellen Kultur in der Abteilung Süd-, Südostasien, Himalaya (2399 Nummern), in der Bibliothek und Fotosammlung.

Das 1928 gegründete Haus mit seiner facettenreichen Geschichte verdankt seine frühesten Bestände ebenfalls einem Habsburger – Kaiser Franz II. erwarb 1806 Objekte der Entdeckungsreisen von James Cook – sowie weiterer privater österreichischer und im Auftrag der Monarchie agierender Forscher. Gehörte die ethnographische Sammlung anfangs noch zum 1889 eröffneten k. k. Naturhistorischen Hofmuseum und verfügte damit über Ausstellungsflächen, scheiterten Pläne zur Einrichtung eines Asiatischen Museums, trotz der Verortung einer ostasiatischen Abteilung am Kunsthistorischen Institut der Universität Wien. 1920 erfolgte die Eingliederung der Weltreise-Sammlung in die ethnographische Sammlung

und erfuhr 1928 eine Aufstellung in der Neuen Burg, bis heute Sitz des MVK. Teile des Este-Bestandes wurden jedoch auch abgestoßen. Zudem befinden sich gerade Fotografien der Weltreise wegen der Reproduzierbarkeit des Mediums in den Händen von Privatsammlern.

Die Inventarisierung der Kollektion erfolgte direkt nach ihrer Ankunft in Wien, so dass das erste Inventar wahrscheinlich auf 1893/1894 datiert, gefolgt von weiteren Versionen, die die Este-Sammlung in das Inventarnummernsystem des restlichen Museumsbestandes integrierten. Diese Primärquellen waren bei der Bearbeitung des Bestandes durch die Autorin enorm hilfreich. Die Inventarisierung – inzwischen liegt eine digitale vor – umfasste nur rudimentäre Angaben, eine aufwendigere wissenschaftliche Bearbeitung des Bestandes fand zum allergrößten Teil nicht statt.

Im Oberen Belvedere erfuhr die Weltreise-Sammlung bereits im Frühjahr 1894 ihre erste Ausstellung inklusive eines begleitenden Führers. Ab Ende 1894 begann die Verlegung in das Privatmuseum des Erzherzogs. Ein Führer von 1904 enthält Fotografien dieser Präsentation. Anschließend verblieb die Sammlung, teils ausgestellt, bis zum Ende der Donaumonarchie 1918 in der Neuen Hofburg. Seit der Gründung des heutigen MVK 1928 erfuhr sie, abgesehen von zwei Sonderausstellungen der letzten Jahre, keine Aufstellung mehr.

Das Tagebuch schließlich stellt eine weitere wichtige Primärquelle dar. Die handschriftliche Version unterscheidet sich teils stark von der redigierten und 1895/1896 publizierten Version des zweibändigen Tagebuchs, das insgesamt formaler und repräsentativer klingt. Auch hier setzte der Erzherzog einerseits alte habsburgische Überlieferungen fort und folgte ebenfalls der Publikationstradition von Reiseerinnerungen der Grand Tour. Ist das Tagebuch nicht nur deshalb aufschlussreich, da aus seinen Passagen der Duktus und die Weltsicht des Erzherzogs spricht, illustrieren seine von Ludwig Hans Fischer angefertigten Illustrationen, die jedes Kapitel einleiten und abschließen, die Erlebnisse visuell. Schlussendlich entsteht neben den eigentlichen Sammlungsobjekten durch die Vielzahl der unterschiedlichen Quellen wie Inventarbüchern, Archivalien und Tagebüchern ein wichtiges Hilfsmittel zur Bearbeitung und Interpretation der Weltreise-Sammlung.

3. Sammlungsschwerpunkt: Fotografie

Neben den Tonmodellen in Kapitel 4 hat die Autorin die Fotografie als Sammlungsschwerpunkt ausgewählt. Diese Untersuchung umfasst zum einen Aspekte der

Fotografie in Österreich bzw. im Europa des 19. Jhds., durch den mitreisenden Amateur-Weltreisefotografen Eduard Hodek jun., v. a. aber die Fotografiegeschichte Indiens, die durch die Briten, aber auch durch indigene Fotografen geprägt und ebenso in der Sammlung vertreten ist.

Beim untersuchten Material handelt es sich sowohl um Fotografien als auch um Archivalien aus dem MVK, der ÖNB, Schloss Artstetten etc. sowie von diversen indischen Institutionen, wie der Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi, den Nachkommen Deen Dayals und der National Library in Calcutta oder der British Library und des British Museum.¹²³ Anhand dieser groben Kategorisierungen Hodek jun., britische und indische Fotografen möchte die Autorin den Bestand überblickshaft aufgliedern und verschiedene ausgewählte Schwerpunkte anhand der Leitfragen dieser Arbeit, also im Hinblick auf Macht- und Repräsentationsschemata und koloniale Sichtweisen untersuchen.

Zur Fotografiegeschichte Indiens oder Kolonialfotografie im Allgemeinen wurde in den letzten Jahren vermehrt geforscht, v. a. von Elizabeth Edwards und Christopher Pinney, deren Arbeiten die Fotografie in Bezug zur Anthropologie setzen und einen theoretischeren Ansatz forcieren, der durch Fallstudien aus unterschiedlichen Regionen unterstützt wird.¹²⁴ Hinzu kommen Ausstellungskataloge z. B. der Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi. Gerade durch die zunehmende digitale Erschließung der Museumsbestände weltweit ist weitere Forschung zu erwarten, so dass die indische Fotografie als aufstrebendes Thema der Kunstgeschichte und Ethnologie gelten kann. In den relevanten indischen Institutionen, mit Ausnahme der Alkazi Foundation for the Arts, scheint der Autorin die Bedeutsamkeit der Fotografie, sei es als eigenständiges Kunstobjekt oder als dokumentarische Forschungsgrundlage jedoch noch nicht recht erkannt worden zu sein, wie ihre Sichtungen von Fotografie z. B. in der National Library in Calcutta oder Museen wie dem City Palace Museum, dem Albert Hall Museum, beide in Dschaipur, oder den Museen in Haidarabad während der Feldforschung in Indien 2012 ergaben.

Zunehmend rückt der Schwerpunkt Fotografie jedoch auch in den Fokus südasiatischer Wissenschaftler, wie Chaudhary (2012) oder Karlekar (2005). Spezialstudien, wie etwa eine regionale Fokussierung bei Karlekar mit ihrem Schwerpunkt auf der frühen Fotografie Bengalens oder Studien zu indischen Fotografen sind jedoch nach wie vor rar. Studien zu

¹²³ Material aus der British Library und dem British Museum hat die Autorin anhand des Online-Kataloges über die Homepage gesichtet.

¹²⁴ Vgl. hierzu Edwards (2001, 1992) sowie Pinney (2011, 2008).

Beauftragungs-, Handels- und Vertriebswegen von Fotografien in Indien gibt es bisher nicht. Zudem führt die Vielzahl des Materials und die Komplexitäten der Urheberschaft, wie z. B. die Übernahme von Beständen eines Studios bzw. Fotografen durch ein anderes zu einer sehr großen Anzahl nicht zugeschriebenen und unveröffentlichten Materials. Dies traf auch auf einen großen Teil der Fotografien des Este-Nachlasses zu. Die Bildzuschreibungen wurden größtenteils von der Autorin geleistet. Dieses Kapitel ermöglicht auch ein differenziertes Bild der komplexen Beauftragungs- und Vertriebswege kolonialer Fotografie sowie des Aufbaus ihrer Sammlungen. In dieser Hinsicht liegt ebenfalls ein wichtiger Forschungsbeitrag vor.

Wie im nachfolgenden Kapitel 4 zum Sammlungsschwerpunkt Tonmodelle führt die Autorin auch bei der Untersuchung der Fotografie keine klassischen kunsthistorischen Bildanalysen durch und greift lediglich in bestimmten Fällen, wenn für die Gesamtaussage von Bedeutung, einzelne Elemente heraus.

Nicht nur quantitativ macht die Fotosammlung einen wichtigen Bestandteil der gesamten Weltreise-Sammlung aus. Dieser Sammlungsteil kann sicher als der „individuellste“ gelten, da er zu einem großen Teil aktiv von Franz Ferdinand bzw. seiner Entourage mitgestaltet wurde und die Protagonisten in vielen Fällen abgebildet sind und so ein besonders sprechendes bzw. dokumentarisches Zeugnis der Weltreise liefern.

Mit dem mitreisenden Wiener Amateurfotografen Eduard Hodek jun. verfügte Franz Ferdinand über einen eigenen permanenten Dokumentar seiner Reise. Kein Künstler bzw. Reisemaler begleitete ihn mehr, wie z. B. der Landschafts- und Tiermaler Franz von Pausinger noch Kronprinz Rudolf von Österreichs Orientreise im Jahre 1881 (Kronprinz Rudolf von Österreich 1884)¹²⁵ oder wie es z. B. noch wenige Jahre zuvor bei der Indienreise des Prince of Wales, Albert Edward, 1875/1876 der Fall war, für den der mitreisende Künstler Sydney P. Hall (1842-1922) für die spätere Illustrierung der Reisepublikation verantwortlich war,¹²⁶ mit Ausnahme von August Freiherr von Ramberg (1866-1947)¹²⁷ in Ostasien. Und auch bei Franz Ferdinands britischen und indischen Gastgebern hatte sich das noch relativ neue Medium der Fotografie zum Nachteil der Malerei durchgesetzt.

¹²⁵ Nach seinen Zeichnungen angefertigte Holzschnitte und Radierungen illustrierten den 1884 publizierten Reisebericht des Kronprinzen, vgl. Kronprinz Rudolf von Österreich (1884).

¹²⁶ Banerjee o. A.: <http://www.victorianweb.org/history/empire/india/32.html>, 13.1.2016

¹²⁷ Der Maler, Illustrator und Marineoffizier von Ramberg fertigte als Autodidakt hauptsächlich Marine- und Seebilder, aber auch Landschaften und Stilleben an. Seine Arbeiten erwarb auch Kaiserin Elisabeth. Er stellte sehr wenig aus, wurde aber vielfach geehrt und ausgezeichnet (Österreichische Akademie der Wissenschaften 1983: 406). Die Sichtung im Archiv Schloss Artstetten ergab den Fund einer Mappe mit biographischen Informationen zum Maler und diversen Briefkopfillustrationen.

Am 24.8.1893 erhält Franz Ferdinand ein Geschenk beim Abschiedsfest an Bord der Kaiserin Elisabeth in Yokohama vor der Weiterreise in die USA: „Während des Dinners wurde ich von den Offizieren durch eine sinnige Gabe überrascht, durch Überreichung eines Bildes, welches der kunstgeübten Hand Rambergs entstammte und im Rahmen einer Reihe von Ansichten der besuchten Länder eine Weltkarte mit der ersichtlich gemachten Reiseroute darstellte. Das in Aquarell ausgeführte Bild ist durch treffende Auffassung sowie durch technische Vollendung ausgezeichnet und stellt dem ungewöhnlichen Talente des Künstlers ein glänzendes Zeugnis aus.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 2: 416)

Dieses dekorative Aquarell mit der Route der Weltreise hat die Autorin in der Dauerausstellung von Schloss Artstetten identifiziert (Abb. 22). Ein weiteres so gut wie identisches Original befindet sich im Besitz des in den USA ansässigen Privatsammlers Palinda Stephen de Silva, dessen Spezialgebiet die Fotografie des 19. Jhds. in Ceylon ist und der es mit ca. 400 Fotografien bei einer Auktion im Dorotheum in Wien erworben hat.¹²⁸

Dieses Beispiel weist darauf hin, dass, wenn natürlich auch in viel geringerem Maße als die Fotografie mit ihrem zumindest theoretisch unendlichem Reproduktionspotential, auch ein Aquarell in mehrfacher Ausführung vorliegen konnte und vermutlich nicht nur Franz Ferdinand, sondern weiteren hochrangigen Mitreisenden geschenkt oder von ihnen selbst erworben wurde. Auch die Kollektion von Graf Heinrich Clam-Martinic (vgl. Kapitel 2.2.3), in der etliche Stücke identisch mit der Este-Sammlung sind, deutet darauf hin. Zudem liegt das Reiserouten-Aquarell auch in der Este-Fotografiesammlung als Fotografie vor (VF_14355¹²⁹) und beleuchtet die wechselseitigen Einflüsse beider Bildmedien. Dass der Maler von Ramberg bei Gelegenheit, zumindest an Bord, auch fotografierte, geht aus einer Tagebuchpassage vom 27.12.1892 in Aden hervor (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 24).¹³⁰

Ein weiteres Beispiel soll den seltenen, fast schon anachronistischen Einsatz anderer künstlerischer Medien als der Fotografie zur Dokumentation der Reise Franz Ferdinands illustrieren: Der japanische Farbholzschnitt des Künstlers Kunimasa V.,¹³¹ aufgefunden von der Autorin im Archiv Schloss Artstetten, zeigt die Ankunft am Shimbashi Bahnhof in Tokyo am 17.8.1893. Rechts im Bild, vgl. Abb. 23, empfängt in Vertretung des Kaisers der

¹²⁸ Zahlreiche Aufnahmen davon stammen aus Ceylon. Ich danke ihm für den wertvollen Austausch und die Möglichkeit der digitalen Sichtung seiner Stücke.

¹²⁹ Die Inventarisierung des MVK benennt Eduard Hodek jun. als Urheber dieser Fotografie. Allerdings bleibt in den meisten Fällen der MVK-Zuschreibungen unklar, auf welcher Basis bzw. Quelle diese beruhen und sind daher kritisch zu hinterfragen. Hinzu kommt, dass auch Ramberg Fotos an Bord angefertigt hat.

¹³⁰ Fotografien der Sammlung des MVK konnten ihm jedoch nicht zugeschrieben werden.

¹³¹ Dabei handelt es sich vermutlich um Utagawa Kokunimasa (1874-1944), vgl. Noda (2009: 65).

japanische Prinz Arisugawa mit Entourage Franz Ferdinand und Gefolge (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 2: 383). Auch die Ostasienabteilung des MVK verfügt über diesen Farbholzschnitt (115995 3a-3c). Hier deutet sich ebenfalls der Umgang mit Druckgrafik bzw. Fotografie der Zeit an: Mehrere Drucke bzw. Abzüge befinden sich im Umlauf, vermutlich in Händen der beteiligten Reisenden, und Reproduktionen dienen zur Illustration in Zeitschriften und Zeitungen.

3.1. Allgemeine Charakterisierung

Die fotografischen Bestände der Fotosammlung des MVK umfassen insgesamt 96.000 Objekte.¹³² Historisch geht dieses Fachreferat auf ca. 1880 zurück, wurde also wenige Jahre nach der Gründung der Anthropologisch-Ethnologischen Abteilung 1876 im k. und k. Naturhistorischen Hofmuseum geschaffen (Feest 1989: 6), aus der schließlich das heutige MVK hervorging. Aus der Perspektive der Völkerkunde und ihrer Institutionen der damaligen Zeit dienten sogenannte Vorbildsammlungen, also auch Bildsammlungen als Ergänzung der Bibliotheken und verfolgten aufgrund ihres Dokumentationspotentials den Zweck, als wissenschaftliche Quelle oder Kontextualisierungsmaterial für Ausstellungen zu dienen.¹³³

Die Fotografien der gesamten Weltreise belaufen sich auf fast 1300 (Kaufmann 2014: 262).¹³⁴ Davon sind 466 in Indien¹³⁵ zu verorten.¹³⁶ Es handelt sich dabei einerseits um lose, meist auf Karton montierte Albumin- oder Kollodiumabzüge, andererseits um Fotografiealben.¹³⁷ Häufig liegen vom gleichen Motiv mehrere Abzüge, meist im gleichen Format, vor. Diese

¹³² Weltmuseum Wien: <http://www.weltmuseumwien.at/staunen/sammlungen/fotosammlung/>, 13.1.2016. Die Bestände sind größtenteils unpubliziert. Es gibt keine systematische Publikation, eher tauchen einzelne Fotografien im Kontext meist objektbasierter thematischer Ausstellungen bzw. Ausstellungskataloge auf. Eine Ausnahme stellt Feest (1989) dar, der einen Überblick über den Bestand sowie die Geschichte der Abteilung gibt. In der Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums ist eine kleine Auswahl der Highlights zugänglich (Kunsthistorisches Museum: <http://bilddatenbank.khm.at/>, 13.1.2016).

¹³³ Dies trifft auch auf frühe Kunstgewerbemuseen zu (Mundt 1974: 143).

¹³⁴ Kohlbacher benennt ca. 1100 Stück, VF_14425-15518 (Kohlbacher 1988/1989: 116). Diese Angabe, die laut Autor auf dem handschriftlichen Originalinventar basiert, widerspricht den Erkenntnissen der Autorin aufgrund des aktuellen Standes des Museumsinventarisierungssystems. Vermutlich kam es durch Retro-Inventarisierungen zu den Abweichungen. Die Angabe von fast 1300 Fotografien der gesamten Weltreise basiert auf dem aktuellen Stand von 2014.

¹³⁵ Wie bereits definiert, versteht diese Arbeit darunter Indien, Nepal und Ceylon ohne insulares Südostasien.

¹³⁶ VF_14367-14821, 14833, 15520, 54891-54901_b. Diese Zählung berücksichtigt nicht die einige Male vergebenen a- und b-Nummern. Dabei handelt es sich um das gleiche Motiv, aber einen vergrößerten oder verkleinerten Bildausschnitt, wobei Fehlzuschreibungen vorkommen. Die gelegentliche Vergabe von a- und b-Nummern ohne Äquivalent kann sich die Autorin nicht schlüssig erklären. Auch für die lückenhafte Nummerierung des Inventars sind der Autorin keine Gründe bekannt.

¹³⁷ VF_54897 ist als eines der wenigen Beispiele unmontiert. Das sehr dünne und empfindliche Albuminpapier leidet in diesen Fällen stark.

Dubletten sind trotzdem unter einer einzigen Inventarnummer inventarisiert, sind also nicht mitgezählt. Aufgrund der Vielzahl der Fotografien und der Mangelhaftigkeit ihrer bisherigen Erschließung, hat die Autorin alle 466 Fotografien aus Indien im Original gesichtet.¹³⁸

In den folgenden Kapiteln greift sie eine Auswahl davon auf und bezieht sich dabei v. a. auf die Alben, da diese thematischen, regionalen oder gewidmeten Bildsammlungen durch ihre aktive Zusammenstellung Repräsentationsschemata der Zeit veranschaulichen und damit zur Beantwortung der Leitfragen dieser Arbeit beitragen. Im Folgenden sollen jedoch zunächst die neun Alben anhand einer Kurzanalyse vorgestellt werden:

1. Alb_15 „Souvenir des Indes No. 1“: VF_14367-14424, 58 St.

- Album, schwarzes Leder, 28,5 x 39 x 4 cm, Abrieb dunkelgrün, Goldprägung „*Souvenir des Indes No. 1*“ auf Cover, Albumabzüge, Fotos doppelseitig montiert, Buchdeckel Innenseite mit Franz Ferdinand Ex Libris, Stempel NHM, Kartons durchgehend mit gleicher Handschrift auf Deutsch beschriftet

- Inhalt: 57 Aufnahmen verschiedener Fotografen und Orte

- Identifizierte Fotografen: Fr. Ahrlé & Co. Photographers: Die erste Fotografie VF_14367 aus Bombay, vgl. Abb. 24, und die vorletzte VF_14423, vgl. Abb. 18 aus Delhi, tragen unten links den Prägestempel¹³⁹ Fr. Ahrlé & Co. Photographers, vgl. Detailaufnahme Abb. 25.

Dadurch dass Frederick Ahrlé als kommerzieller Fotograf in Madras von 1887-1888 und in Bombay¹⁴⁰ von 1887 bis in die 1890er Jahre tätig war (Falconer; Wachlin; Groeneveld 1994: 96), ist es naheliegend, dass auch die anderen Fotografien aus beiden Orten, die nicht mit Prägestempel versehen sind, von ihm stammen. V. a., da etliche Aufnahmen nicht aus dem gängigen Repertoire kommen, sondern den Erzherzog zeigen, wie z. B. bei seinem feierlichen Empfang in Bombay (VF_14368). Ein Gruppenfoto vom 20.1.1893 zeigt ihn im Rahmen der Verabschiedung vor der Weiterreise nach Tandur im Spezialzug des Vizekönigs (s. Abb. 26): „Um 12 Uhr erfolgte im Government House zum bleibenden Gedächtnisse an meine Anwesenheit die photographische Aufnahme einer Gruppe, bestehend aus mir, Lord und Lady Harris und allen zum Hause gehörigen Herren und Damen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 100). Die identische lose Fotografie aus dem Archiv Schloss Artstetten ist auf der Rückseite historisch beschriftet und schlüsselt die Protagonisten namentlich auf (vgl. Abb. 27). Dass Fr. Ahrlé & Co. Photographers wie die meisten anderen im 19. Jhd. Ansichten aus

¹³⁸ Mein Dank gilt der ehemaligen Kuratorin der Fotosammlung Mag. Christine Zackel und ihrem Nachfolger Mag. Manfred Kaufmann.

¹³⁹ Prägestempel verwendeten Fotografen ab den 1850er Jahren zumeist im Bild, ab den 1860er Jahren aber auch auf der Vorderseite des Untersatzkartons (Starl 2006: 41).

¹⁴⁰ Das Bombay-Studio befand sich in der Esplanade Road (Thacker's 1894: 1122).

ganz Indien vertrieben, zeigt die gestempelte Aufnahme des „*Adamkahn-Tempels*“ in Delhi von Abb. 18. Ob die sich dort in der Vorhalle dargestellten beiden Europäer mit Tropenhelm Franz Ferdinand bzw. seine Begleiter darstellen, bleibt unklar. In diesem Falle hätte das Studio auch den erzherzoglichen Aufenthalt in Delhi dokumentiert.

- Identifizierte Fotografen: Lala Deen Dayal: Zahlreiche Aufnahmen, z. B. VF_14383, leicht beschnitten (Deen Dayal-Nummer 3627¹⁴¹), ist identisch mit VF_14548 „*Golconda Fort*“ in Album 18 „*Visit of H. I. & R. H. The Archduke Franz Ferdinand of Austria Este to Hyderabad*“

- Orte: Bombay, Tandur,¹⁴² Haidarabad, Gwalior, Benares, Agra, Delhi

2. Alb_16 „*Souvenirs des Indes No. 2*“: VF_14425-14480, 14481_a+b, 14482, 59 St.

- Album, schwarzes Leder, 28,5 x 39 x 4,5 cm, Goldprägung „*Souvenir des Indes No. 2*“ auf Cover, Buchdeckel Innenseite mit Franz Ferdinand Ex Libris, dort auch kleiner Stempel „M. & Co.“, Albumabzüge, Fotos doppelseitig montiert, Kartons durchgehend mit gleicher Handschrift auf Deutsch beschriftet

- Inhalt: 59 Aufnahmen, vermutlich alle von Fr. Ahrlé & Co. Photographers, unterschiedliche Orte

- Identifizierter Fotograf: Prägestempel unten links: Fr. Ahrlé & Co. Photographers: VF_14426 „*Ulwar Maharadscha Palast*“, 14439 „*Siriska Elefanten zur Jagd bereit*“, 14440 „*Siriska auf den Elefanten*“ (mit Franz Ferdinand), 14446 „*Siriska Jagd-Frühstück*“ (mit Franz Ferdinand), 14452 „*Siriska Rückkehr von der Sambur Hirschjagd*“ (mit Franz Ferdinand), 14454 „*Siriska Erlegter Tiger*“ (mit Franz Ferdinand), 14462 „*Jeypore Festung*“, 14466 „*Jeypore Palast des englischen Residenten*“, 14472 „*Jaipur Amber hate [sic!]* Stadttor“, 14474 „*Jaipur Frauen Palast*“

- Orte: Alwar (2), Siriska (31),¹⁴³ Dschaipur (25)

- Aufgrund der fünf Aufnahmen von der Jagd in Siriska vom 20.-27.02.1893, die laut Prägestempel das Studio Ahrlé aufgenommen hat und der Tatsache, dass davon vier den Erzherzog zeigen, liegt der Schluss nahe, dass die Firma das gesamte Jagdlager

¹⁴¹ Zur Praxis der Deen Dayal-Nummern, vgl. S. 107.

¹⁴² Da das Jagdlager in Tandur in der Nähe Haidarabads auf Einladung des Nizāms von Haidarabad stattfand und sein Hoffotograf Lala Deen Dayal nachweislich zahlreiche Aufnahmen des Besuches angefertigt hat, liegt die Vermutung nahe, dass die zahlreichen Tandur-Jagdaufnahmen auch von ihm stammen. Allerdings fehlen die bei Deen Dayal üblichen Nummerierungen. Auch stilistisch weisen die Aufnahmen eine große Ähnlichkeit auf.

¹⁴³ VF_14427 ist mit „*Hyderabad Jagdlager*“ beschriftet und anhand dieser Beschriftung ebenfalls inventarisiert. Ein Vergleich mit den zahlreichen Aufnahmen des Jagdlagers in Siriska zeigt allerdings z. B. anhand der Positionierung der Zelte, der Bäume und der Flaggen eindeutig, dass diese Zuschreibung falsch ist und stattdessen ebenfalls das Camp in Siriska zeigt.

dokumentierte, auch wenn nicht alle Fotografien mit der Autorschaft gekennzeichnet sind. Die Fotos aus Alwar und Dschaipur sind im Gegensatz dazu keine extra angefertigten Bilder, sondern Standardaufnahmen des Ateliers. Die beiden Alwar-Fotos zeigen zwei unterschiedliche Paläste des Mahārāja, die 25 aus Dschaipur Architekturfotografie mit Ansichten der Stadt, ihrer Paläste und Sehenswürdigkeiten, wie etwa VF_14474 „*Jeypore Frauen Palast*“ (Abb. 28) und Straßenszenen wie VF_14480 „*Jeypore Strassen-Szene*“ (Abb. 29), die in einer Mischung aus Gebäudeansicht, Fahrzeugen und Bewohnern atmosphärische Eindrücke des Alltags oder überblickshafte Eindrücke der Stadt verleihen soll, wie z. B. in Abb. 30 „*Jeypore Haupt-Ansicht*“.

Auffallend bei diesem Album ist der relativ chronologische Aufbau und die Konzentration auf Rajasthan durch die Orte Alwar und v. a. Siriska und Dschaipur. Neben einer Art touristischem „Stadtportrait“ Dschaipurs steht die umfassende Dokumentation der Jagd in Siriska im Mittelpunkt des Albums. Die Abzüge sind nicht zufällig angeordnet, vermutlich wurden sie von einem österreichischen Mitreisenden zusammengestellt, der den Ereignissen selbst beiwohnte. Darauf deutet auch die deutsche Beschriftung hin. Die beiden nachgewiesenen fehlerhaften Zuschreibungen, vgl. diese S., FN 143, und S. 253, FN 485 widersprechen dem nicht. Die durchdachte Bildabfolge zeigt sich beispielsweise in zwei korrespondierende Bildpaaren auf jeweils gegenüberliegenden Albumseiten mit der Beute in Nahaufnahme und dem glorreichen Jäger mit Trophäe gegenüber, vgl. Abb. 31 und 32. Das Motiv VF_14453 „*Siriska Sr. kais. u. kgl. Hoheit erster Tiger*“ (Abb. 33) ist mit dem gegenüberliegenden „*Siriska Erlegter Tiger*“ kombiniert, Abb. 34 (VF_14454, mit Stempel Ahrlé), das den Erzherzog mit einem Bein auf seiner Trophäe darstellt. Letztgenannte Aufnahme zeigt aufgrund ihrer Ähnlichkeit zum gleichen Motiv von Eduard Hodek jun. eine Problematik der Zuschreibung auf, die im Verlauf dieses Kapitels anhand weiterer Beispiele noch mehrfach thematisiert wird. Hodek jun. hat kurz nach dem Profifotografen vom Studio Ahrlé eine eigene Aufnahme angefertigt, so dass deren Fotografien zum Verwechseln ähnlich sind (vgl. Abb. 50, VF_14702).

3. Alb_17, VF_14483-14513: 31 St.

- Album, grauer Karton, 28 x 39,5 x 4 cm, ohne Titel, Buchdeckel Innenseite Franz Ferdinand Ex Libris, Fotos einseitig montiert (rechts), 19 S. leer, Kartons durchgehend mit gleicher Handschrift auf Deutsch beschriftet

- Inhalt: Enthält Auswahl an Dubletten aus Album 15, jedoch sind die Abzüge weniger beschnitten als dort

- Orte: Bombay, Tandur, Haidarabad, Gwalior

4. Alb_18 Deen Dayal: VF_14514-14548, 35 St.

Vergl. hierzu Kapitel 3.4.1 und Anhang 2

5. Alb_19: VF_14549-14576, 28 St.

- Album, rotbraunes Leder, 30 x 38,9 x 5,5 cm, Buchdeckel Innenseite Franz Ferdinand Ex Libris, handschriftliche Widmung in schwarzer Tinte „For The Archduke of Austria. With maharajah Jey Singh’s best wishes.“¹⁴⁴ (vgl. Abb. 35), Stempel NHM, Albuminabzüge, Fotos einseitig rechts montiert, acht Kartons leer, durchgehend auf Karton mit gleicher Handschrift auf Englisch beschriftet

- Inhalt: 28 Aufnahmen, Autorschaft unbekannt (keine Bildkennzeichnung), Orte Alwar und Siriska

- Zehn bis zwölf Aufnahmen stellen Repertoirefotografie dar, bei den restlichen handelt es sich um individuelle Bilder der Jagd in Siriska. Die Repertoirefotografie umfasst ein Portrait des Mahārāja Jay Singh von Alwar als Kind,¹⁴⁵ vgl. Abb. 36. Es ist in ovaler Form vignettiert.¹⁴⁶ Zudem kommen etliche Architekturfotografien hinzu, ebenso Straßenszenen bzw. festliche Umzüge wie z. B. „*Street in Ulwar The Holy Festival.*“, das vermutlich den Mahārāja bei der Elefantenprozession zeigt (Abb. 37). „*The Elephant Carriage*“, vgl. Abb. 38, zeigt den höfischen Prunkwagen mit zwei Elefanten. Insgesamt hat die Repertoirefotografie dieses Albums den Charakter einer visualisierten höfischen Repräsentation: Der Herrscher, seine Paläste und sein Hofstaat, Feierlichkeiten, seine Prunkwagen und Offiziere, seine materiellen und imateriellen Besitztümer sind fotografisch verewigt.

Zwei Aufnahmen zeigen den Erzherzog, einmal im Rahmen eines Gruppenportraits der Jagdgesellschaft (VF_14550) „*The Shikar Party*“¹⁴⁷ und mit Tiger-Trophäe mit Franz Ferdinand „*H. I. H. & the Resident with two Tigers.*“ (VF_14567). Diese Aufnahme ähnelt VF_14456 aus Album 16 sehr stark. Wie bereits dargelegt, stammt Album 16 „*Souvenirs des Indes No. 2*“ mit Belegen für fünf Aufnahmen von Fr. Ahrlé & Co. Photographers, vermutlich

¹⁴⁴ Die Handschrift und der Geber sind identisch mit Album 22.

¹⁴⁵ Zum Zeitpunkt des Besuches des Erzherzogs war er 12 Jahre alt. Die Fotografie ist vermutlich 2-3 Jahre älter.

¹⁴⁶ Dabei handelt es sich um eine Präsentationsform, die ab der Mitte der 1860er Jahre begann und sich bis nach der Jahrhundertwende hielt (Starl 2006: 35). Derartige Forschung zu fotografietechnischen Gegebenheiten oder Moden beziehen sich leider immer auf Europa bzw. Nordamerika. Für Indien liegen dazu keine Erkenntnisse vor. Es ist aber insgesamt davon auszugehen, dass westliche Moden wie die Vignettierung kurz nach ihrem Aufkommen auch in Indien Anklang fanden.

¹⁴⁷ Vgl. Abb. in Höfer (2010: 53)

aber komplett. Auch VF_14553, die eine Campansicht in Siriska zeigt und belegt von Ahrlé stammt, ähnelt sehr stark VF_14439 aus Album 17, das gleiche trifft auf VF_14565 „*The first Sambhur*“ zu, das VF_14451 aus Album 16 ähnlich ist (vgl. Abb. 31). Alle drei Bilder sind keineswegs identisch, zeigen aber das gleiche Motiv und wirken wie kurz hintereinander aufgenommen. Auch ist der Stil des kompletten Albums sehr einheitlich und von hoher künstlerisch-fotografischer Qualität, so dass z. B. Eduard Hodek jun., der häufig Motive professioneller Fotografen übernahm, als Bildautor ausscheidet. Daher ist es möglich, dass Ahrlé auch der Fotograf dieses Albums ist. Insgesamt ähnelt es mit seiner Mischung aus Jagdaufnahmen aus Siriska und Stadtdarstellungen stark dem Album 16.

6. Alb_20 „*Views Of Benares From The River Side*“: VF_14577-14595, 19 St.

Vgl. hierzu Kapitel 3.4.2 Madho Prasad.

7. Alb_21 „*Views of Jodhpore by Govind Ram and Oodey Ram of Jeypore*“: VF_14596-14648, 53 St.

- Album, dunkelbraunes Leder, 32 x 45 x 5 cm, Goldprägung „*Views of Jodhpore by Govind Ram and Oodey Ram of Jeypore*“ (vgl. Abb. 39), geprägte geometrische Dekoration, Goldschnitt, Buchdeckel Innenseite Franz Ferdinand Ex Libris (vgl. Abb. 40), Stempel NHM, Albuminabzüge, Fotos beidseitig montiert, elf letzte Kartons leer, englische gedruckte Titel auf Karton geklebt

- Inhalt: 53 Aufnahmen, Gobindram & Oodeyram (wie üblich bei diesem Studio keine Signierung, aber numerische Bildkennzeichnung),¹⁴⁸ Dschodpur und umliegende Orte, zwei Panoramen, keine Dubletten

Das Album enthält zwei Fotos vom Enkel Königin Victorias, von Prinz Albert Victors Indienreise im Jahre 1889/1890¹⁴⁹: „*Prince Albert Victor's Reception At Railway Station Jodhpore.*“ (VF_14596) und ein weiteres Gruppenfoto aus Paota (VF_14597). Desweiteren zeigt es Architekturfotografien öffentlicher Gebäude, der Residenzen des Mahārājas, Monumente sowie Stadtansichten aus dem damaligen Staat Dschodpur, die Franz Ferdianand bei seinem Besuch vom 28.2.-02.3.1893 besichtigt hat. Die Aufnahmen sind von hoher künstlerischer Qualität und umfassen ebenfalls zwei zweiteilige Panoramen. Wie Abb. 41 zeigt, ist dieses Format perfekt geeignet, weiträumige Anlagen wiederzugeben, wie die

¹⁴⁸ Vgl. Bautze (2003: 225)

¹⁴⁹ In Rajasthan hielt er sich im Februar 1890 auf. Zur Indienreise vgl. Cook (2006: 191-208).

„*Public Offices – Panormic [sic!] view.*“ (VF_14604), die noch mit weiteren Detailaufnahmen im Album präsent sind. Vermutlich handelt es sich bei dem Gebäude um die ca. 1887 von Sir Samuel Swinton Jacob gebauten Jubilee Buildings oder Court Offices im indo-sarazenischen Stil (Sachdev; Tillotson 2002: 117-118). Das zweite Panorama zeigt die Ansicht des Camps im östlichen Teil Dschodpurs (VF_14611 „*Paota Camp.*“, Bildnr. 66 und 67). Dies ist die einzige Aufnahme des Albums, die einen persönlichen Bezug zu Franz Ferdinands Aufenthalt in der Stadt und Umgebung aufweisen könnte. Im Tagebuch berichtet er am 28.2.1893 über das Camp: „In einer Art Gartenanlage, Paota Bag, unweit von Rai-ka Bag, dem im Osten der Stadt gelegenen Sitze des Maharadschas, war für uns mit indischer Pracht und Raumverschwendung ein Zeltlager errichtet worden, das, ebenso wie die bisher bewohnten, eine kleine Stadt für sich bildete.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 300). Vermutlich handelte es sich bei dem Camp jedoch um eine dauerhafte oder bei Bedarf errichtete Anlage, in der vielleicht auch Prinz Albert Victor bereits unterkam und somit Teil des fotografischen Standardrepertoires war. Darauf deutet auch die Nummerierung der Bilder hin, die nach der Campaufnahme mit den Bildnr. 66 und 67 die Gesamtansicht des Forts von Dschodpur mit der Bildnr. 68 angibt. Aufgrund der Darstellungen Prinz Albert Victors datiert die Autorin das Album auf 1890. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es auch frühere Aufnahmen enthält. Insgesamt bleibt bei diesem vermutlich nicht personalisierten Standardalbum, das nicht einmal eine Widmung enthält, also offen, ob es selbst erworben oder vom Gastgeber Mahārāja Jaswant Singh II. geschenkt wurde. Damit illustriert es gewisse Verbreitungs- und Repräsentationsschemata der Fotografie des 19. Jhds. in Indien. Offenbar hielt man es – im Falle eines Geschenkes – für angemessen, den Erzherzog mit einer anderen prominenten britischen Herrscherfigur, deren Besuch nur wenige Jahre zurücklag, in Verbindung zu bringen und seine Reise in dessen Fußstapfen zu betrachten.

8. Alb_22 „*Ulwar 1891*“, VF_14649-14686: 38 St.

- Album, schwarzes Leder, 38 x 47 x 5 cm, Goldprägung „*Ulwar 1891*“, geprägte geometrische Dekoration identisch mit Album 21, Buchdeckel Innenseite Franz Ferdinand Ex Libris, handschriftliche Widmung „From Maharaja Jay Singh of Ulwar“ (Handschrift identisch mit Album 19), Stempel NHM, Plationotypien, Fotos auf rechter Seite montiert, deutsche Titel nur auf wenigen Kartons
- Inhalt: 38 Aufnahmen, Bildautor unbekannt (keine Bildkennzeichnung), Alwar, keine Dubletten

- Neben Album 19 zweites vom jungen Mahārāja Jai Singh Prabhakar Bahadur (vgl. Abb. 36) gewidmetes Album, dessen Inhalte sich jedoch nicht überschneiden, mit Ausnahme von „*Tempel am See*“ (VF_14672), die identisch ist mit VF_14576 aus Album 19 und dem Elefanten-Prunkwagen (Alb_22, VF_14655 bzw. Alb_19, VF_14571). Während dieses mit dem jungen Herrscher eröffnet, der erst kurz nach dem Tod seines Vaters 1892 das Amt antrat, beginnt Album 22 mit einem Portrait des Verstorbenen Mangal Singh, gefolgt von einer Aufnahme seines Sohnes. Diese zeigt ihn auf Abb. 42 durch Requisiten und Körperhaltung im Stile europäischer Studio- und Portraitfotografie. Seine Bildung, Weisheit und Funktion als Mäzen der Künste unterstreicht er durch das Buch und das Fotoalbum auf dem Beistelltisch. Neben den beiden Alben erhielt der Erzherzog von Jai Singh noch das Buch *Ulwar and its Art Treasures* von Col. Hendley im Rahmen seiner Besichtigung der Palastanlage mit ihren kostbaren Schätzen in der Waffenkammer und Bibliothek, die der Erzherzog ausdrücklich im Tagebuch erwähnt und den Bezug zum gerade erhaltenen Geschenk herstellt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 265-266). Insgesamt enthält das Album Ansichten der diversen Paläste Alwars, des Gewächshauses und Stadtansichten, ebenso wie der Pferde und Prunkwägen des Herrscherhauses. Den Besuch des Gestüts und die Vorführung der Pferde des Mahārājas erwähnt Franz Ferdinand im Tagebuch ausführlich (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 265, 267-268). Auch wenn die im Album gezeigten Pferde vermutlich andere sind als die, die der Erzherzog gesehen hat, verdeutlichen derartige Aufnahmen wie Abb. 43 die Bedeutung der edlen Tiere, ebenso wie die der Elefanten und Staatskarossen für die herrschaftliche Repräsentation, eine Gemeinsamkeit sowohl der indischen als auch der europäischen Aristokratie. Wie bereits erläutert könnte Album 19 von Fr. Ahrlé & Co. Photographers stammen. Die Ähnlichkeit beider Alben und die gleichen Stifter schließen Ahrlé auch als Urheber von Album 22 nicht aus.

9. Alb_23, Ceylon, VF_14790-14815, 26 St.

Vergl. hierzu Kapitel 3.3.1 Charles Kerr/Colombo Apothecaries.

Abgesehen von den neun gerade überblickshaft vorgestellten Alben liegt noch eine Vielzahl von losen Fotografien in der Sammlung des MVK vor. Vom Bestand von 466 Fotografien aus Indien ist ca. die Hälfte identifiziert bzw. einem Urheber zugeschrieben.

Neben diesem Bestand der Este-Sammlung im MVK verfügt das Archiv von Schloss Artstetten, das Bildarchiv der ÖNB, Burg Clam, sowie der Privatsammler Palinda Stephen de Silva über Fotografien der Weltreise aus Indien.

Dass weitere Bestände in Privatbesitz existieren, verdeutlicht eine Auktion vom 30.3.2010 im Auktionshaus Dorotheum in Wien: Dort wurde als Top 10 Ergebnis der Sparte Fotografie „Die Weltreise des Erzherzog Franz Ferdinand, 1892/93 von Eduard Hodek“ für 28.360 € verkauft. Die Autorin hat diese Ganzleinenmappe mit 60 losen Fotografien im Vorfeld der Auktion gesichtet. Es handelt sich dabei um eine Sammelmappe mit Aufnahmen aus Indien von Lala Deen Dayal, Hodek jun. und anderer sowie weiterer Fotografien aus Australien. Da die Mappe das Ex Libris „Franc. Com. A. Thun-Hohenstein, Tetschen“ trägt und es sich bei den Thun-Hohensteins um ein altes österreichisches Adelsgeschlecht handelt, ist eine Verbindung mit den Habsburgern naheliegend.

Folgende Studios bzw. Fotografen konnte die Autorin anhand der vorangehend genannten Quellen in den genannten Weltreise-Nachlässen nachweisen (Besitzangabe in Klammer):¹⁵⁰

1. Eduard Hodek jun. (MVK, Clam)
2. Bourne & Shepherd (MVK): „122 views of Gwalior and Calcutta“, lose montierte Albuminabzüge¹⁵¹
3. John Blees¹⁵² (Artstetten)
4. Fr. Ahrlé & Co. Photographers (MVK, Artstetten)
5. Studio Johnston & Hoffmann (MVK)
6. Charles Kerr/Colombo Apotecaries (MVK, Artstetten)

¹⁵⁰ Fotografen, die im Verlauf dieses Kapitels nicht mehr behandelt werden, werden an dieser Stelle kurz durch Fußnoten vorgestellt.

¹⁵¹ Durch die relativ gute Quellenlage zu diesen berühmtesten in Indien operierenden Fotografen bzw. die weite Verbreitung von Vergleichsmaterial, sieht die Autorin im Falle von Bourne & Shepherd gute Chancen, die „122 views of Gwalior and Calcutta“ im Einzelnen in der Este-Sammlung zu identifizieren.

¹⁵² Es handelt sich um fünf unmontierte Albuminabzüge, im Negativ signiert mit „John Blees I-V“. Dieser Fotograf ist kaum bekannt. In den National Archives of India von der Autorin aufgefundene Briefe liefern wenige Informationen: „John Blees. Photographic Requisites and Manufacturer. By Appointment to His Excellency The Earl of Minto, Viceroy and Governor General of India. 18/1, Chowringhee, Calcutta“ (National Archives of India, New Delhi: Calcutta 8.12.1906). Ein zweites Studio ist im Ort Jabalpur in Madhya Pradesh verzeichnet: „Blees, John, photographic warehouse, 5 and 4, Hare Street & Jubbulpur (house: Jubbulpur)“ (Thacker's 1894: 1346). Vgl. auch Falconer; Wachlin; Groeneveld (1994: 97) und Falconer (2001: 137). Franz Ferdinand ist auf den Abzügen nicht abgebildet. Sie zeigen eine Missionsstation, Ansichten der Gebäude und Gruppenaufnahmen zahlreicher Jungen mit den Patres. Ob es sich dabei um das Jesuiten-College St. Xaver in Calcutta handelt, das Franz Ferdinand am 5.2.1893 besuchte, nachdem er den Erzbischof Paul Goethals getroffen hatte, konnte von der Autorin vor Ort am 30.3.2012 nicht verifiziert werden. Es ist jedoch naheliegend, dass Blees mit Sitz in Calcutta eher in der näheren Umgebung tätig war. Im heutigen St. Xaver College, dessen Archiv unter dem Namen The Goethels Indian Library and Research Society zugänglich ist, hat die Autorin im Jahresbericht von 1893 einen Bericht über den Besuch des Erzherzogs gefunden (The Goethels Indian Library and Research Society Calcutta: Jahresbericht 1893).

7. Skeen & Co. (MVK, Artstetten, Clam)
8. Lala Deen Dayal (MVK, Artstetten, Clam)
9. Madho Prasad (MVK)
10. Gobindram & Oodeyram (MVK)

Im Folgenden möchte die Autorin ausgewählte Bildbeispiele bzw. Fotografen vorstellen. Aus der Vielzahl der Möglichkeiten hat sie diese anhand folgender Kriterien ausgewählt: Sie verdeutlichen zum einen typische Beispiele des Erwerbs durch Tausch, Schenkung, Kauf sowie Beauftragung sowohl österreichischer, als auch britischer und indischer Fotografen. Zum anderen illustrieren sie koloniale Representationsschemata.

Bei dieser Auswahl fiel die Wahl auf den Wiener Weltreisefotografen Eduard Hodek jun.¹⁵³ Hodek war zudem Amateur und erweiterte durch seine weniger professionelle Herangehensweise ästhetisch und inhaltlich das Bildrepertoire, das ansonsten eher von künstlerisch ambitionierter Fotografie und weniger von Aufnahmen mit dokumentarischem Charakter geprägt ist.

3.2 Weltreisefotograf Eduard Hodek jun.

Als Weltreisefotograf diente Eduard Hodek jun. aus Wien, der ebenfalls als Präparator fungierte und am ehesten als fotografischer Amateur bezeichnet werden kann.¹⁵⁴ Die bescheidene Selbstbezeichnung Hodeks, die er bei seinem Vortrag zu seinen Erinnerungen der Weltreise in der Photographischen Gesellschaft in Wien am 15.05.1894 verwendete, ist Laie. Bei diesem Vortrag bittet er auch um Nachsicht bei der Beurteilung seiner fotografischen Arbeit: „Ich bitte über die Ausführung meiner Bilder nicht zu strenge zu urtheilen. Die Aufnahmen einer Weltreise erfolgen gewöhnlich in Drange des Augenblicks, zuweilen unter nicht zu bewältigenden Schwierigkeiten und Hindernissen, und dann betrachte ich mich selbst als einen Laien und lege Ihnen den ganzen Schatz meiner Erinnerungen vor. Jedenfalls sind diese Erinnerungen sehr werthvoll für eine künftige Expedition und werde ich sie dann zu benützen trachten, um noch bessere Resultate zu erzielen.“ (Hodek 1894: 282).

¹⁵³ Die beiden österreichischen Fotografen bzw. Maler August Freiherr von Ramberg und Max von Imhof (s. S. 58-59 und S. 71, FN 158) stießen erst später, nach dem Indienaufenthalt, zur Reise hinzu und spielen daher im Rahmen dieser Arbeit keine Rolle.

¹⁵⁴ Das Tagebuch listet ihn unter Reisegefolge als Taxidermator auf. Die Rubrik Dienerschaft führt den Leibjäger des Erzherzogs, Franz Janacek, sowie vier Diener und zwei Köche auf (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 555).

Als Taxidermator erlangte Hodek jun. einige Bekanntheit, als Fotograf wurde er aber offenbar nicht gewürdigt und bisher nicht erforscht, so dass die Autorin nur aus wenigen Primärquellen und Archivfunden schöpfen konnte. Auch ist sein fotografisches Werk zum allergrößten Teil unpubliziert, zum Teil auch falsch zugeschrieben.¹⁵⁵

Geboren 1858 und verstorben 1929 in Wien ging Hodek jun. bei seinem Vater, dem k. und k. Hofpräparator Eduard Hodek sen. (24.11.1827- 9.7.1911), in die Lehre. Ab 1887 übernahm er mit seinem Bruder Viktor das ab 1865 etablierte Geschäft des Vaters und firmierte unter „Präparatoren Brüder Hodek Wien VII. Schrankgasse 8.“¹⁵⁶ (Archiv Schloss Artstetten: Rechnung 22.12.1914).

Aufgrund seiner großen Fähigkeiten als Präparator und Taxidermator wurde er zum Jagdbegleiter des Herrscherhauses. In diesem Kontext erlernte er autodidaktisch die Fotografie, um die Jagderfolge im Bild festzuhalten. Diese Doppelqualifikation gab sicherlich den Ausschlag für seine Aufnahme ins Reisegefolge. Zudem begleitete er bereits 1878 Kronprinz Rudolf auf dessen Donaureise.¹⁵⁷

Sein Aufgabenfeld war zwar zweigeteilt, jedoch arbeitete er während der ausgedehnten Jagden in ganz Indien und Nepal vorwiegend als Präparator, wobei ihn lokale Hilfskräfte oder auch Teile der mitgereisten Dienerschaft unterstützten: Er bereitete einen großen Teil der Beute für die Verschiffung nach Wien vor oder legte selbst bereits in Indien präparatorisch Hand an. Eine Aufnahme von Johnston & Hoffmann zeigt ihn während der 15-tägigen Jagd in Nepal zwischen dem 8. und 26.3.1893 beim Abziehen eines Tigers mit einem unbekanntem, vermutlich lokalen Helfer (VF_14753).¹⁵⁸ Der Erzherzog vermerkt im Tagebuch mehrfach die Überlastung seines Taxidermators: „So oft Hodek einen Tiger abzieht, ist er von

¹⁵⁵ In diesem Zusammenhang sei auf den Bestand Pk 936 des Bildarchivs der ÖNB verwiesen, den die Autorin gesichtet hat. Neben den Fotografien Hodek jun. im MVK stellt dieser seinen zweitgrößten Fotografiebestand dar: Es handelt sich dabei um die Kassette „Weltreise 1892-93“, die Eduard Hodek jun. Kaiser Franz Joseph I. schenkte. Die meisten publizierten Aufnahmen von Hodek jun., 12 Stück, finden sich in Höfer (2010). Aichlborg (2001) zeigt nicht indienbezogene Aufnahmen Hodeks von Bord der Kaiserin Elisabeth aus dem Archiv von Schloss Artstetten, weitere Fotografien in Bezug auf die komplette Weltreise sind in Schicklgruber; Steinmann (2014) publiziert.

¹⁵⁶ Offenbar trennten sich die geschäftlichen Wege der Brüder ab ca. 1915. Sie führten dann jeweils eigene Firmen, wie aus Rechnungen im Archiv von Schloss Artstetten hervorgeht. Diese zeigen auch, dass nach Franz Ferdinand die späteren Fürsten zu Hohenberg ebenfalls mit den Hodeks zusammenarbeiteten (Archiv Schloss Artstetten: Rechnungen 6.9.1915, 23.10.1917). Eine Abschrift vom 4.6.1913 fasst den Stand der Klage der Firma Hodek zugunsten der von ihr geforderten Summe bezüglich der Restaurierung und Neuaufstellung der zoologischen Weltreisesammlung zusammen. Dabei handelte es sich vermutlich um notwendige Restaurierungen im Zuge der Neuaufstellung der Este-Sammlung in der Neuen Hofburg (Archiv Schloss Artstetten: Abschrift 4.6.1913).

¹⁵⁷ Albertin: <http://sammlungenonline.albertina.at/?target=biobibliografie#687cace7-faea-44a5-8835-37e2bffb292c>, 13.1.2016

¹⁵⁸ Eine Aufnahme von Max von Imhof zeigt Hodek jun. mit seiner Plattenkamera beim Fotografieren im Yellowstone Park in den USA. Von Imhof dokumentierte nur die Nordamerikareise (Kaufmann 2014: 252-254).

Eingeborenen umlagert, die auf den Augenblick lauern in welchem der Präparator seine Arbeit gethan; dann stürzen sie wie die Geier auf den Tiger, von dem sie ein Stück zu erhaschen suchen, da dem Tigerfleische besonders heilkräftige Wirkung zugeschrieben wird. Als Arcana werden am meisten die Leber und das Fett geschätzt.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 375-376).

Die Ausstellung im Oberen Belvedere von 1894 zeigte im Ausstellungsabschnitt Zoologische Sammlungen, die im Erdgeschoss in neun Sälen ausgestellt waren, Hunderte von Hodeks Präparaten und Fellen und zeugte von seinem Fleiß und Geschick (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 52). Der *Führer durch die Sammlungen von der Weltreise seiner Kaiserlichen Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand 1892-93* (...) liefert bezüglich der Fotografien Hodeks nur einen Hinweis: Im „Eckpavillion VI. des Saales IV. Vorder-Indien Hinter-Indien“ befindet sich in der Raummitte ein „Drehkasten mit Photographien, die vom Präparator Eduard Hodek jun. während der ganzen Reise aufgenommen wurden.“ (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 22) Die Ausstellung präsentiert Hodeks Werke also nicht regionalbezogen, sondern widmet seiner Arbeit eine Vitrine zur Gesamtheit der Weltreise. Dabei könnte es sich gut um ein „Best of“ gehandelt haben, ähnlich der Bildauswahl seiner Vorträge.

Noch heute kann man sich im NHM von Hodeks technischen und künstlerischen Leistungen überzeugen.¹⁵⁹ Wie auf Abb. 44 ersichtlich, ist der dort ausgestellt von ihm präparierte Elefantenkopf noch mit der originalen Beschriftung versehen („Ceylon, Kalawewa, 11. Jänner 1893“) und weist ihn als den ersten vom Erzherzog geschossenen Elefanten in Kalawewa, Ceylon, aus: Dieser ist auf der Fotografie von Charles Kerr vom 11.01.1893 mit dem Triumphator abgebildet (VF_ 14814) und wird in Kapitel 3.3.1 näher behandelt. Die Sichtung der historischen Inventarkarten des NHM, die laut Auskunft des Hauses aus der unmittelbaren Zeit nach der Weltreise stammen, unterstützte ebenfalls die Zuordnung dieses Elefanten, vgl. Abb. 45. Neben besagtem Elefantenkopf mit der historischen Inv.nr. 13a/I (85) verweisen zwei weitere Inventarkarten jeweils auf den „Kopf und das Skelett“ eines während der Jagd in Kalawewa getöteten Elefanten. Dass Hodek jun. diese Tiere zur Präparation bzw. Verschiffung vorbereitete und vermutlich in Wien auch präparierte ist dem Tagebuch zu

¹⁵⁹ Die Autorin dankt dem NHM, v. a. der Abteilungsdirektorin des Archivs für Wissenschaftsgeschichte, HR Prof. Mag. Christa Riedl-Dorn, für die Einsichtnahme in das historische Inventar und Priv.-Doz. Dr. Anita Gamauf, Leiterin der Vogelsammlung sowie Dr. Barbara Herzig von der Säugetierabteilung für den Zugang zum Depot der Sammlungen.

entnehmen. Dass die Trophäen wenigstens beschriftet ihren Eingang in das heutige NHM fanden, ist sicher auch dem bis zum Beginn der Jagd in Nepal mitreisenden Dr. Ludwig Lorenz Ritter von Liburnau vom damaligen k. k. naturhistorischen Hof-Museum zu verdanken. Zahlreiche von der Autorin im NHM gesichtete Präparate, wie das Gehörn der Hirschziegenantilope (NMW 3918) trägt bis heute ein historisches Etikett, das es der Jagd in Dschaipur vom 4.3.1893 zuordnet.

Im Kontext dieser Jagd findet sich im Tagebuch ein weiterer Hinweis auf Hodeks Doppeleinsatz. Der Erzherzog schreibt begeistert über die Jagd in Kalawewa vom 11.1.1893 direkt nach seiner Erlegung des ersten Elefanten: „Umgeben von den noch immer vor Freude schreienden Schikaris gieng ich ins Bungalow, um Hodek zu holen, und kehrte nach einem rasch eingenommenen Frühstück in das Dschungel zurück, wo Hodek sowie ein Photograph aus Kandy Aufnahmen machten und ersterer sodann die Elephanten zerlegte. Mit unsäglicher Mühe wurden die Häupter, die Läufe, sowie große Stücke der mehr als zolldicken Haut abgetrennt. Das Abhauen der Läufe mit großen Beilen glich dem Fällen starker Bäume.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 67).

So finden sich mehrfach Belege dafür, dass v. a. bei Jagdpartien zusätzliche Fotografen eingestellt wurden, damit Hodek mit der Unterstützung einheimischer Gehilfen seiner eigentlichen Hauptaufgabe nachgehen konnte. Dies trifft zumindest für den Indienaufenthalt zu, aber auch in Japan hat Hodek laut eigener Aussage wenig fotografiert, „[...] denn man bekommt die Bilder, noch dazu sehr hübsch gemalt, sehr billig zu kaufen. [...] Ein Dutzend Photographien kosten zwei Dollar – keine amerikanischen – also circa fl. 1.35 [Gulden] per Dollar.“ (Hodek 1894: 280-281)

Zu Hodeks technischer Ausrüstung finden sich nur wenige Angaben. Einzig eine von ihm am 23.04.1893 in Tji-Pandak, Java, Indonesien aufgenommene Fotografie seiner Hütte (VF_14835),¹⁶⁰ die er eventuell als Atelier genutzt hat, zeigt neben zwei lokalen Gehilfen oder Trägern diverse Ausrüstungsgegenstände wie hölzerne Kisten, Pakete und seinen Lederkoffer für die Reisekamera mit einem Plattenformat von 18 x 24 cm¹⁶¹ und zahlreiche Glasplatten (Abb. 46). Auf einer weiteren Aufnahme aus Nordamerika ist seine Plattenkamera

¹⁶⁰ Vgl. hierzu die Erwähnung dieser Hütte im Tagebuch, die offenlässt, ob es sich um eine reine Unterkunft oder Dunkelkammer handelt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 495).

¹⁶¹ 1923 verkauft er über eine Annonce Reisekameras in der Größe 18 x 24 cm mit zwölf Doppelkassetten mit Einlagen von 12 x 16,5 cm und weiterem Zubehör. Da er diese Größe auch im Kontext der Copyrightklärung benennt (vgl. S. 105), ist es gut möglich, dass es sich bei dieser Ausrüstung um die Weltreiseausrüstung handelte (Allgemeine photographische Zeitung 1923: 1/2: IV).

zu erkennen.¹⁶² Er brachte alle Utensilien von zu Hause mit und beklagte die schlechten Platten, die er in Australien erworben hat, aus Angst, sein Vorrat könnte zur Neige gehen. In Kanton hat er mit einer Handkamera Aufnahmen auch während des Fahrens getätigt und in Wien vergrößern lassen (Hodek 1894: 280). Im Zusammenhang des Japanaufenthaltes erwähnte er seine Fotografie des „*Uramina-Jacki-Fall in Nikko*“ am 21.8.1893, in dessen Hintergrund der Erzherzog mit Begleitern zu sehen ist.¹⁶³ Er machte sich aufgrund der Luftfeuchtigkeit des Wasserfalls, aber auch wegen des anhaltenden Regens große Sorgen um die Platte. Er belichtete sie 18 Sekunden und sieht diese lange Belichtungszeit und ihre Auswirkung auf die Darstellungsqualität des fließenden Wassers selbstkritisch (Hodek 1894: 281).¹⁶⁴

Dass er an Bord des Rammkreuzers Kaiserin Elisabeth den Platzmangel bei seiner Arbeit als Präparator und Fotograf bedauerte und sich durch das Abkleben der Fenster mit rotem Papier eine Dunkelkammer schuf, ist aus seinem Vortrag bekannt. Dies bedeutet, dass er versuchte von den belichteten Glasplatten zumindest in einigen Fällen vor Ort Abzüge herzustellen. Diese von nach der Weltreise vom Atelier C. Pietzner angefertigte Abzüge zu unterscheiden, vgl. die folgenden Ausführungen, ist unmöglich. Im Gegensatz zu fast allen Fotografien der Este-Sammlung aus Indien, die aus Albuminpapier bestehen,¹⁶⁵ sind Hodeks Abzüge auf Kollodiumpapier. Die Ästhetik dieses Positivverfahrens, das von 1850 bis ca. 1920 Anwendung fand, ist auch bei den Hodek-Abzügen leicht ersichtlich: Sie glänzen stark und die Farbwerte sind schokoladenbraun und purpur, die Lichter klarweiß (Starl 2006: 8).

Auch weitere Einschränkungen, Erfahrungen und Improvisationen, wie die Schäden, die an den Glasplatten durch die Verwendung von destilliertem Wasser entstanden, das an Bord zum Trinken benutzt wurde, und die erschwerten klimatischen Bedingungen durch Luftfeuchtigkeit und Wasser, einhergehend mit Materialverlusten, erläuterte er am Beispiel seiner Arbeitsbedingungen auf Java: „Wir mussten mit allen Utensilien oft Gewässer

¹⁶² Vgl. S. 71, FN 158

¹⁶³ Es handelt sich dabei um VF_15225.

¹⁶⁴ Benötigte die Belichtung einer Daguerreotypie 1839 noch 45 Minuten und duldet keine Bewegung (Stenger 1950: 47), waren ab 1841 je nach Lichtverhältnissen Belichtungszeiten zwischen zwei und zwölf Sekunden möglich (Baier 1966: 122).

¹⁶⁵ Die Verwendung des aufwendigen Nassen Kollodiumverfahrens (ab 1851 bis ca. 1900), bei dem die Glasplattenegative noch im nassen Zustand in der Kamera belichtet und sofort entwickelt werden mussten, fand üblicherweise in Kombination mit dem Abzug auf Albuminpapier statt, da dies die volle Tonwertigkeit der Fotografie auszureizen ermöglichte und so die besten künstlerischen Ergebnisse lieferte (Koschatzky 1990: 71-73). Für die Fotografen bzw. Studios in Indien mit ihrer im Vergleich zu Hodek größerer Professionalität und besserer Ausstattung ist die Verwendung dieser Technik verständlich.

übersetzen, und es wurden leider die Kisten einfach durchgezogen. So habe ich dadurch zwei Dutzend exponierte Platten verloren.“ (Hodek 1894: 279).

Er experimentierte mit verschiedenen Platten und stufte die Westendorp Platten¹⁶⁶ als die widerstandsfähigsten ein, die sogar Wasserschäden verkraften: „Die Westendorp-Platten sind in Indien nahezu 1,5 Monate in einem eisernen Waggon in der tropischen Hitze gestanden, alles Holz, Leder und Kleidungsstücke waren verschimmelt, nur den Platten hat es nicht viel ausgemacht.“ (Hodek 1894: 279).

Die Rezeption der Fotografien Hodeks – im Gegensatz zu seinen Weltreisepräparaten – erfolgte eher bescheiden hauptsächlich durch einige bebilderte Vorträge,¹⁶⁷ die Ausstellung im Oberen Belvedere 1894 und die Verwendung seiner Fotos als Vorlage für Illustrationen. So verfasste er für die Weihnachtsbeilage des Neuigkeits-Welt-Blatts den Artikel *Die Weihnachtszeit an Bord S. M. Schiff Torpedo-Rammkreuzer „Kaiserin Elisabeth“*, der mit drei Stichen nach seinen Originalaufnahmen¹⁶⁸ illustriert ist (Hodek 1914: 1-2). Aus dem Kontext der Vorträge lässt sich ableiten, dass Hodek dabei zwischen 160 und 220 Lichtbilder verwendete. Diese Angaben beziehen sich auf die gesamte Weltreise, so dass der Anteil der indienbezogenen Bilder niedriger lag.¹⁶⁹ Hodek jun. hat also mindestens 220 Fotografien während der Weltreise angefertigt. Tatsächlich sind durch einen Ankauf von den Erben Hodeks 220 Glasdias im Format 8 x 8 cm im Besitz des MVK, die er für seine Vorträge verwendete.¹⁷⁰ Die Glasplatten im Format 18 x 24 cm, die Negative, sind aber nicht mit den Dias gleichzusetzen und nicht mehr erhalten. Dadurch, dass Hodek kein eigenes Atelier besaß und sich außerhalb der Weltreise oder anderer in seiner Doppelfunktion begleitender Jagdausflüge vermutlich ausschließlich als Präparator betätigte, beauftragte er einen professionell eingerichteten Fotografen bzw. ein Studio mit der Anfertigung der Abzüge.

¹⁶⁶ Bei diesen handelt es sich um Trockenplatten, die ab 1871 bzw. 1878 nicht mehr wie bei den nassen Kollodiumplatten vor Ort mit Nasschemie in einer Dunkelkammer präpariert und belichtet werden mussten, gleichzeitig eine höhere Lichtempfindlichkeit aufwiesen, die Handlichkeit enorm erhöhten und so die Verbreitung der Fotografie stark förderten (Koschatzky 1990: 101-102, 283).

¹⁶⁷ Sommer 1894: Vortrag im Camera-Club, Wien (Wiener Photographische Blätter 1894: 163), Vortrag 15.5.1894 in der Photographischen Gesellschaft, Wien (Hodek 1894: 278-282)

¹⁶⁸ Von diesen konnte die Autorin in der Sammlung des MVK alle drei identifizieren: VF_14363, VF_14887 und VF_14888.

¹⁶⁹ Kaufmann (2014: 253-265) liefert keine präzisen Zahlen, jedoch wichtige Anhaltspunkte zu Hodeks gesamtfotografischem Weltreise-Werk.

¹⁷⁰ Diese Information erhielt die Autorin erst nach ihrer Sichtung der Originale im MVK. Der bisherige Stand der Information ging von einem Verlust aus.

Auch im angeführten Zitat benennt er die externe Vergrößerung¹⁷¹ der Fotos aus Kanton (Hodek 1894: 280).

Tatsächlich trägt die Kasette „*Weltreise 1892-93*“, die Eduard Hodek jun. Kaiser Franz Joseph I. nachweislich durch ein vierseitiges illustriertes Widmungsdokument schenkte und die 159 Fotografien, davon 62 aus Indien enthält, zur Aufklärung bei. Jeder Karton, auf den ein Foto montiert ist, verweist auf Hodek jun. als Fotografen und verwendet die Formulierung „aus dem k. und k. Hof-Atelier C. Pietzner“.¹⁷² Carl Pietzner wurde 1893 zum Hoffotografen ernannt (Starl 2006: 61). Dass Hodek deswegen seine Glasplatten nicht aus der Hand gab oder den Bestand gar verkaufte scheint der Autorin durch die Korrespondenz zum Urheberrecht seine Verantwortlichkeit noch im Jahre 1912 (vgl. S. 102-104) belegt. Die ins Negativ eingearbeiteten sogenannten einbelichteten chronologischen Nummerierungen, die im Nachhinein eventuell von Pietzner eingefügt wurden und auf die später noch einmal eingegangen wird – vgl. die Bildnr. 74 in der rechten unteren Ecke von Abb. 46 – könnten zur leichteren Verwaltung der Nachbestellungen getätigt worden sein. Möglicherweise ließ Hodek diese Nummerierung auch für seine Vortragstätigkeit vornehmen, um das Hantieren mit seinen Lichtbildern zu erleichtern. Denkbar ist auch die Beibehaltung der Urheberschaft durch Hodek und der Vertrieb durch Pietzner. Nicht nur ist wie erläutert die externe Herstellung der Abzüge erwiesen, auch stellt das Atelier C. Pietzner das vermutlich größte Porträtgeschäft seiner Zeit dar. Die von Carl Pietzner (eigentlich Friedrich Wilhelm Carl, 1853-1927) gegründete Firma mit mehreren Filialen, ab 1891 oder 1892 auch in Wien, erhielt 1893 den Hofstitel (Hochreiter; Starl 1983, 2: 165). Auch aus diesem Grund ist eine enge Verbindung mit dem Kaiserhaus naheliegend. Ab 1914 oder 1915 übernimmt der Sohn, Karl oder Carl Pietzner jun. das Studio (Starl 2005: 371-372). Zudem ist es auf Bildvergrößerungen und Retuschen spezialisiert.

3.2.1 Retuschen

Die für die Leitfragen dieser Arbeit wichtigste von Hodek jun. fotografierte Vierergruppe¹⁷³ illustriert dies. Die Aufnahmen entstanden anlässlich der extrem aufwendigen Jagd in Siriska unweit von Alwar in Rajasthan vom 20.-27.2.1893. Das Tagebuch gibt den ungeheuren und v.

¹⁷¹ Ab den 1860er Jahren konnten Vergrößerungen bzw. Verkleinerungen von Negativen ausgeführt werden, vorher war das Platten- und Abzugsformat ungefähr identisch (Starl 2006: 16).

¹⁷² Sichtung der Originale durch die Autorin vom 3.11.2009.

¹⁷³ VF_14455, VF_14699, VF_14702, VF_54892

a. ohne die unzähligen lokalen Helfer nicht zu bewältigenden Jagdaufwand wieder: „Die Anzahl der Jäger, der Treiber, der Speer- und Lastträger, der Elefantenführer und Wärter, der Aufseher, der zum Aufstellen der Zelte bestimmten und jener Leute, welchen die verschiedenartigsten Dienste und Verrichtungen obliegen, erhebt sich zu der stattlichen Ziffer von 1793 Mann. 25 Elefanten, 148 Pferde und 39 Hunde stehen für Jagdzwecke zur Disposition. Der Train des Lagers umfasst 84 theils vier-, theils zweiräderige Wagen und Karren. Im Bereiche des Lagers sind nicht weniger als 25 Buden aufgeschlagen, in welchen Handwerker ihrem Berufe obliegen und Krämer Waren aller Art feilbieten. Eine unter Commando eines eingeborenen Officiers stehende Abtheilung von 40 Cavalleristen versieht den Nachrichten- und Postdienst, ein Detachement von 72 Infanteristen den Wachdienst.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 276).

Eine Aufnahme ist derartig stark retuschiert bzw. eine Fotomontage wie sie nur einem spezialisierten Mitarbeiter, aber keinesfalls Hodek selbst in der Ausführung möglich war. Daher ist diese manuelle Bildbearbeitung mit großer Sicherheit im Atelier Pietzner entstanden: Abb. 47 zeigt Retuschespuren am deutlichsten am Gewehrlauf des Erzherzogs.¹⁷⁴ Es sind innerhalb des Laufs klar die leicht verblassten Blätter- und Astspuren des dahinterliegenden Baumes sichtbar. Auch der Helm und die rechte Schulter Franz Ferdinands sind verhältnismäßig stark mit einer Linie umrandet, der rechte Armumfang verschmälert dargestellt. Die hintere Rückenlinie und der Schwanz des Tigers weisen ebenfalls eine starke, nachträglich hinzugefügte Linie auf. Zudem wirkt die gesamte hintere Bildebene, also die Bäume mit dem Himmel, künstlich hinter die vordere Bildebene mit dem Gras eingesetzt. Hierbei handelt es sich um eine zeittypische Fotomontage, also die Zusammensetzung unterschiedlicher Fotografien, häufig von Landschaft und Himmel (Starl 2006: 37).

Als Bildvorlage dafür dienten von den Hodek-Motiven aus Siriska mit Erzherzog und Tiger Abb. 48 und 49.¹⁷⁵ Die Manipulationsvorgänge lassen sich bei genauer Beobachtung halbwegs nachvollziehen. Bei Abb. 48 sind der hintere Rücken und der Schwanz des Tigers

¹⁷⁴ Das komplexe Thema der Möglichkeiten der fotografischen Retusche kann die Autorin in diesem Zusammenhang nicht vertiefen. Ihre Ausübung setzte bereits unmittelbar nach der Entwicklung der neuen fotografischen Verfahren in der ersten Hälfte des 19. Jhds. ein und führte zu einer regelrechten Industrie der manuellen Retusche. Vgl. dazu z. B. die Vorher/Nachher-Retuschebeispiele in Österreichische Nationalbibliothek (2008). Dort zeigen Abb. 64 und 65 die Vorlage und Retusche der besprochenen Darstellung Franz Ferdinands mit erlegtem Tiger aus dem Bestand der ÖNB, allerdings nicht aus der bereits thematisierten Kasette Pk 936, sondern aus der Sammlung Raoul Korty.

¹⁷⁵ Ein weiteres Motiv mit Tiger (Pk 936, 40), das aber als Vorlage nicht in Frage kommt, befindet sich nicht in der Este-Sammlung, sondern nur im Bestand Pk 936 der ÖNB.

leicht retuschiert. Dieser Tiger und der vordere Bildteil, die Grasfläche, auf der er liegt, finden sich in der Fotomontage wieder. Der hinter ihm posierende Erzherzog weist jedoch eine andere Haltung beider Hände und des Gewehres auf. Vermutlich wurde er aus Abb. 49 ausgeschnitten. Körper- und Handhaltungen sind identisch, mit Ausnahme einer kleinen Abweichung am rechten Daumen. Es ist möglich, dass der Gewehrlauf in Abb. 49 bereits hervorgehoben wurde. Eine Bildquelle für die Bäume der hinteren Bildebene konnte die Autorin hingegen nicht identifizieren. Fakt ist, dass im Endprodukt – im Vergleich zu den beiden Bildvorlagen – der relativ nahe beim Tiger und fast auf der gleichen Höhe wie der Erzherzog stehende und daher Gleichrangigkeit suggerierende lokale Jagdhelfer mit Bart entfernt wurde, ebenso wie die beiden an den Bildrändern getrennt stehenden Gruppen von Indern und Franz Ferdinands Gefolge und die Jagdelefanten im Hintergrund.

Der große, im Tagebuchzitat geschilderte Aufwand scheint in der Bildvorlage noch gewürdigt und auch in allen vier Fotografien Hodeks zur Tigerjagd visuell dokumentiert. Das Ergebnis der Retusche verändert den Charakter der ursprünglichen Fotografien jedoch vollständig und mündet in einer standesgemäßen und idealisierten Präsentation des Erzherzogs durch die Ausblendung der Jagdbegleiter und des unübersichtlichen, ablenkenden Bildaufbaus. Auf der retuschierten Fotografie präsentiert sich Franz Ferdinand in einer dominanten Siegerpose und dramatischen Inszenierung alleine mit der Beute. Die europäisch-indische Gefolgschaft, die einen wesentlichen Anteil am Jagderfolg hat, ist durch eine Baumlandschaft ersetzt. Im Tagebuch benennt der Erzherzog wenigstens den einheimischen Jagdhelfer Tisza: „Der heutige Tag mit seiner Beute von zwei Tigern im Verlaufe einer halben Stunde bildet die schönste jagdliche Erinnerung meines Lebens, und heißen Dank sage ich dem heiligen Hubertus für das Waidwerk. Die beiden Tiger waren starke, ausgewachsene Exemplare mit auffallend schönen, tadellosen Decken und nach Schätzung des Oberstjägermeisters fünfjährig. Hodek hatte seinen photographischen Apparat mitgenommen und verewigte das Trio, nämlich den Tiger, ‚Tisza‘ und mich, gleich an Ort und Stelle. Bei einer Flasche Champagner wurden die Tiger gefeiert, und fröhlich trat die Karawane den Heimweg an. [...] Dann wurden diese der Hand Hodeks übergeben, der sie noch denselben Abend für meine Sammlung präparierte.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 287).

Das vierte Motiv der Tigerjagd (VF_14702) weist ebenfalls starke Bildmanipulationen auf, ist aber als Vorlage auszuschließen. Wie Abb. 50 zeigt, sind hier die Äste und Zweige in der rechten Bildhälfte retuschiert. Es wirkt, als sollte die Retusche, also das Hinzufügen der Äste die lokalen Helfer im Hintergrund überdecken. Sie sind trotzdem noch in verwirrenden

Überblendungen sichtbar, das Ergebnis wirkt nicht zufriedenstellend. Es scheint, dass der Bildretuscheur der gleichen Meinung war und das Motiv unvollendet ließ. Somit könnte es einen verunglückten Versuch der Retusche darstellen, die nicht das angestrebte Ziel der Fokussierung auf den Erzherzog und der Minimierung der Umgebung erreichen konnte. Ob der Helfer ganz rechts außen, der die Arme vor dem Körper verschränkt, hineinretuschiert, oder die Zweige um ihn herum hineinretuschiert wurden, ist schwer zu klären. Eine starke Bildmanipulation ist jedoch klar ersichtlich. Dieses Motiv wirkt umso verstörender, als dass in der linken Bildhälfte eine Vielzahl von Assistenten in mehreren Reihen dichtgedrängt stehen und der Aufnahme einen verwirrend klaustrophobischen Charakter verleihen. Diesen Eindruck verstärkt noch der einseitige Effekt der Fülle links und der Leere rechts.

Im Bestand der Este-Sammlung sind der Autorin mit Ausnahme der bereits genannten keine weiteren retuschierten Aufnahmen Hodeks aufgefallen. Der Bestand Pk 936 der ÖNB weist jedoch neben den hier erwähnten Tigermotiven aus der Este-Sammlung, die dort ebenfalls vorkommen,¹⁷⁶ zwei weitere Retuschen auf. Diese sollen nicht im Detail zur Besprechung kommen, aber kurz erwähnt werden, um die Gesamtaussage zu unterstützen, nämlich, dass mit einer Ausnahme Retusche nur bei den Bildern Anwendung fand, die den Erzherzog darstellen und damit das Ziel der Idealisierung und Aufwertung, also ideologischen Zwecken folgten.¹⁷⁷ Es handelt sich dabei um Pk 936, 35, „*Der erste Sambar*“, also der erste Sambar-Hirsch, den Franz Ferdinand in Siriska erlegte. Das Bild zeigt ihn stehend vor einem Elefanten mit Reiter, auf den das erlegte Tier gebunden ist. Elefantenkopf und Rüssel wurden leicht retuschiert. Pk 936, 46 zeigt das „*Jeyhpoor Camp*“ und bildet eine Zeltreihe unter Bäumen ab. Hier ist das rechte Viertel des Bildes stark retuschiert, wenn nicht sogar komplett übermalt. In beiden Fällen ist der Grund der Bildmanipulation für die Autorin nicht ersichtlich, es handelt sich nicht um eine „verunglückte“ oder anderweitig despektierliche Fotografie, die der Korrektur bedürft hätte. In diesen beiden Fällen ist also keine ideologische Aufwertung erkennbar.

In der Este-Sammlung des MVK befinden sich insgesamt 188 Fotografien Hodek jun.¹⁷⁸ Die Mengenangabe bezieht sich auf die gesamte Weltreise. Das älteste Inventarbuch zur Este-

¹⁷⁶ Es handelt sich um Pk 936, 38; 39; 40.

¹⁷⁷ Da diese eher geringen Retuschespuren und feinen Details der Autorin nur bei der Sichtung der Originale aufgefallen sind und in der Reproduktion nicht genügend nachvollziehbar sind, verzichtet sie hier auf die Wiedergabe der beiden Fotografien.

¹⁷⁸ Seit ca. 2015 findet sich eine digitalisierte Auswahl von 76 Stück in der öffentlich zugänglichen Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums, zu dem das Weltmuseum gehört: Kunsthistorisches Museum: <http://bilddatenbank.khm.at/>, 13.1.2016 unter dem Suchbegriff Eduard Hodek.

Sammlung des MVK von 1895 verzeichnet unter den inzwischen veralteten Inv.nr. 13224-13423 schlicht 200 Fotografien von Hodek ohne weitere Zusätze (Archiv MVK: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: Nachtrag: 124). Über die Differenz von 12 Stück liegen der Autorin keine Erkenntnisse vor. Bei den meisten Hodek-Fotos handelt es sich um Querformate in Größen zwischen 20-22,5 x 13-16 cm auf Kollodiumpapier auf Untersatzkarton kaschiert. Aufgrund des relativ überschaulichen Bestandes hat die Autorin um bessere Aussagen über Hodeks Stil zu treffen, alle seine Werke digital, sowie die Aufnahmen aus Indien, Nepal und Ceylon im Original gesichtet. Dabei handelt es sich um 70 Stück. Somit stammt ein großer Teil von Hodeks gesamten Weltreiseaufnahmen aus dieser Region. Eine weitere wichtige Rolle spielen die Bordszenen, also Aufnahmen, die Hodek an diversen Orten, auch außerhalb Asiens, hoch zur See vom Leben auf dem Schiff angefertigt hat. Elf dieser Aufnahmen stammen von der Abfahrt in Triest bis zur Ankunft in Colombo.¹⁷⁹ Die Autorin hat sich entschieden, diese nicht im Einzelnen, sondern nur als Gesamtgruppe summarisch in die Analyse miteinzubeziehen. Auch in diesen Bildern schlägt sich die Dokumentarfunktion der Weltreise besonders anschaulich nieder.

Eine inhaltliche Analyse der 70 Aufnahmen aus Indien, Nepal und Ceylon hat die Autorin u. a. mit Hilfe einer Tabelle durchgeführt, die im Anhang 3 wiedergegeben ist. Diese umfasst ebenfalls eine Abbildung der Fotografien. Eine Auswahl für die Ausführungen relevanter Fotos zeigt die Autorin im Abbildungsteil zusätzlich in geeigneter Größe.

Die Analyse ergibt folgende Themenbereiche, wobei in manchen Fällen keine sicheren Zuordnungen erfolgen können. So könnte etwa eine Lagerszene auch während einer Jagdpause entstanden sein:

- Bordszenen
- Camp-Ansichten
- Trophäen
- Jagdszenen
- Sonstiges: Ringkämpfe, Fuhrwerke, Straßenszenen, Landschaften, Gebäude, Besichtigungen

Diverse Szenen sind auf verschiedenen Teilstrecken an Bord der Kaiserin Elisabeth oder anderer Schiffe aufgenommen worden und geben die Mannschaft oder offizielle Ereignisse

¹⁷⁹ VF_14355, VF_14356, VF_14357 (Glasdias), VF_14358, VF_14359, VF_14360-14362 (Glasdias), VF_14363, VF_14364, VF_14366. Die Glasdias sind falsch zugeschrieben und vermutlich Reproduktionen von Zangaki-Fotos (Email Manfred Kaufmann, Fotoarchiv MVK: 2.12.2015). Die griechischen Gebrüder Zangaki waren in den 1870er Jahren in Ägypten aktiv (Pérez González 2014: 296).

des Lebens an Bord wieder, wie den Weihnachtsabend 1892 (vgl. Abb. 3). Hodeks „*Sr Maj. Torpedo-Kreuzer „Kaiserin Elisabeth“ in Sydney*“ (VF_14838) zeigt das Kriegsschiff von außen. Auch die Schiffspassage mit der „*Empress of China*“ (VF_14890-93) hat Hodek festgehalten. Zudem gibt es einige Motive, die vom Schiff aus aufgenommen wurden, z. B. den Hafen von Aden (VF_14364) oder die „*S. M. S. Fasana*“ (VF_14366), ein weiteres k. und k. Kriegsschiff auf Erkundungsfahrt, das die Kaiserin Elisabeth am 2.1.1893 kreuzte (Donko 2014: 521). Diese an sich unspektakulären Aufnahmen haben einen eher chronologisch didaktischen Charakter und dienen dazu, die Reiseroute zu illustrieren. Dieser überblickshafte Anspruch zeigt sich auch in Hodeks Abfotografieren des Aquarells der Reiseroute von Rambergs (vgl. Abb. 22) als Geschenk an den Erzherzog (VF_14355). Der Stil all dieser Bordszenen ist sachlich, nüchtern und zweckdienlich. Sicher erhielt er den konkreten Auftrag, die beiden benannten Anlässe zu fotografieren, mit dem letztlich Ziel der lückenlosen visuellen Dokumentation der gesamten Weltreise. Dass für die offizielle Repräsentation z. B. gerade der ganze Stolz der k. und k. Marine, der noch relativ neue Torpedorammkreuzer Kaiserin Elisabeth, um dessen erste lange Fahrt es sich handelte, zur Geltung kommen sollte, ist leicht ersichtlich. Auch Fotos wie der Weihnachtsabend an Bord unterm Tannenbaum und die Geburtstagsgedenkmesse waren Motive, die beim heimischen Publikum und zur Vermarktung der Reise zweifelsohne gut ankommen würden und einen großen repräsentativen Symbolwert aufweisen.

Als zweite Motivgruppe identifiziert die Autorin Camp-Ansichten. Dabei handelt es sich um meist aus großem Abstand aufgenommene Überblicksaufnahmen der Camps im Jagdkontext, wie z. B. auf Abb. 51. In diesem Fall steht die Jagdtruppe zum Aufbruch vor dem Zeltlager bereit. Zu sehen sind meistens Zeltreihen, oder Lagerszenen. Sind die Camp-Ansichten mit den Zelten formal und dokumentarischen Charakters, geben die Lagerszenen eher eine atmosphärische Schilderung des Lagerlebens wieder, alltägliche Szenen zeigen beispielsweise indische Mitarbeiter beim Zeltaufbau, der Versorgung der Elefanten und v. a. deren Bad. Alleine dieses Motiv verewigt Hodek fünf Mal. Typische Bildbeispiele dafür und ebenfalls alle mit Elefanten, sind Abb. 52, 53 und 54. Abb. 55 zeigt eine weitere Lagerszene im nepalesischen Cattani-Camp. Eine große Gruppe lokaler Helfer steht im Mittelpunkt der Fotografie. Sie gehört zu den wenigen Aufnahmen Hodeks und erst recht in Relation zur gesamten Este-Fotosammlung, die als Hauptmotiv unbeschönigend den durchschnittlichen einheimischen Assistenten zeigen.

Die Motivgruppe der Trophäen zeigt erlegte Tiere, sei es als Strecke, Einzeltier oder beim Abtransport auf dem Elefantenrücken. Im Folgenden thematisiert Kapitel 3.3.4 zum Studio Johnston & Hoffmann die explizit von Hodek genannte Zusammenarbeit der beiden Fotografen. Es sei an dieser Stelle bereits darauf verwiesen, dass durch eine historische Anfrage zum Copyright bekannt ist, dass der Abtransport eines erlegten Tigers in Nepal, so gut wie identisch ist mit dem auf der Aufnahme von Johnston & Hoffmann auf dem Cover der Zeitschrift. Ein weiteres Beispiel, wobei hier kein Zusammenhang zu Johnston & Hoffmann besteht, ist der Abtransport des ersten erlegten „Panthers“¹⁸⁰ auf Abb. 56. V. a. zeichnet sich die Trophäenkategorie aber durch die Fotografien von Jäger und Beute in der Gruppe oder als Einzelperson aus, wie sie im Kontext der Beispiele für Bildretuschen schon gezeigt wurden.

Bezeichnend ist hier, neben der bereits erläuterten Logik der Bildretusche, dass die Einzelaufnahmen von Jäger und Beute immer nur den Erzherzog zeigen. Jagdteilnehmer seines Gefolges oder die jeweiligen Gastgeber tauchen nur im Kontext entweder einer Kleingruppe von mindestens drei Personen oder im viel größeren Gruppenkontext auf. Ein Beispiel für die Darstellung als Kleingruppe ist der erste erlegte Elefant in Kalawewa auf Ceylon, wo neben dem Erzherzog noch zwei weitere westliche Begleiter und zwei lokale Hilfskräfte abgebildet sind (Abb. 57 und 58). Diese sowie zwei weitere Aufnahmen mit der Beute sind eindeutig von den Fotografien von Charles Kerr inspiriert, der als offizieller Dokumentar der Jagd in Ceylon angestellt wurde (vgl. Abb. 59 und Abb. 60). Kapitel 3.3.1 zu Charles Kerr/Colombo Apothecaries erläutert diesen Sachverhalt ausführlich.

Aus diesem Grund wird die Motivgruppe Hodek jun. und Kerrs im Abbildungsteil gegenübergestellt. Daraus geht hervor, dass Hodek kurz nach jeder Aufnahme Kerrs ebenfalls eine Fotografie anfertigte. Kerr lichtete den Erzherzog mit Trophäe einmal in der Gruppe und zwei Mal alleine ab. Die Anordnung der Gruppe, die Position des Erzherzogs stehend vor und auf dem Elefanten zeigen, dass sie kurz nacheinander aufgenommen wurden. Von den drei Bildern entstanden vermutlich Abb. 61 und 62 zuerst, da hier der Penis des Elefanten neben dem Bein Franz Ferdinands noch sichtbar ist und in den beiden folgenden mit Zweigen abgedeckt wurde. Eine ähnliche motivische und perspektivische Beeinflussung Hodeks durch einen Profifotografen zeigt sich auch am Beispiel vom Studio Johnston & Hoffmann, vgl. Kapitel 3.3.4.

¹⁸⁰ Es handelt sich allerdings um einen Leoparden.

Abb. 63 zeigt in der Mitte den Erzherzog, flankiert vom Bruder des Mahārāja Sir Pratap Singh oder Hardschi Singh mit Turban und vermutlich Major Beatson beim Pigsticking in Dschodpur, dem Stechen von Ebern oder anderem Wild hoch zu Ross mit einem Speer. Im Vordergrund liegt die Beute. Aufgrund der Tatsache, dass eine Trophäe abgebildet ist, ordnet die Autorin es nicht der Kategorie Jagdaufnahmen zu. Diese Fotografie liefert ein schönes Beispiel für Hodeks fotografischen Stil, der sich der Dokumentation verpflichtete, aber wohl in den wenigsten Fällen gestalterischen bzw. ästhetischen Prinzipien. Er möchte einerseits die Beute und den Erzherzog als Jäger mit zwei seiner ranghöchsten Begleiter abbilden und arbeitete sicher unter Zeitdruck, den die drei nervösen Reitpferde sicherlich erhöhten. Die ästhetischen Schwächen des Bildes, sollte es nicht im Nachhinein beschnitten worden sein, liegen in der großen leeren Bildfläche rechts, wohingegen die Ohren des Pferdes des Mahārājas fast abgeschnitten sind und der an den unteren Bildrand förmlich gequetschten Trophäe.

Eine Trophäenstrecke von verschiedenem Wild bei der Jagd in Nepal mit einer großen Anzahl des lokalen Teams der Jagdhelfer und ähnlicher Bediensteten (Abb. 64) führt erneut den ungeheuer großen personellen Aufwand derartiger Jagden vor Augen.¹⁸¹ Auch hier ist wie bei Abb. 55 eine große Gruppe Einheimischer abgebildet, jedoch dienen diese eher als anonyme Helfer und bewundernde Zeugen der Jagderfolge der höheren Herren. Ein weiterer Bildtopos aus dem Jagdumfeld stellen Aufnahmen der Jagdkarawane unterwegs dar, also die Märsche zum Camp bzw. von Camp zu Camp. Diese Bilder mit ihren beladenen Ochsenkarren, Kamelen, Elefanten und Trägern, wie sie z. B. einen Fluss durchqueren, thematisieren, wie in Abb. 65 ersichtlich, weniger die Landschaft, als den logistischen Aufwand und die Primitivität der Ausrüstung, also der Karren oder Lasttiere.

Bei den Jagdszenen handelt es sich um die Dokumentation der größten Jagden in Ceylon, Rajashtan (Alwar, Siriska, Dschodpur) und Nepal. Die Jagden in Tandur und Haidarabad, die Hodek nur mit drei Aufnahmen würdigt, dokumentierte wie den gesamten Aufenthalt dort bzw. in der engeren Umgebung, der Fotograf Lala Deen Dayal im Auftrag des Nizāms von Haidarabad (vgl. Kapitel 3.4.1), so dass, ähnlich wie in Nepal, wo extra ein Fotograf von Johnston & Hoffmann angeheuert wurde, sich Hodek auf seine Funktion als Präparator konzentrieren konnte. Wie sich im Falle Nepals im folgenden Kapitel belegen wird, ließ sich

¹⁸¹ Eine weitere eindruckliche Aufnahme einer Wildschweinstrecke von einem unbekanntem Fotografen zeigt die Abb. in Höfer (2010: 93).

Hodek jedoch vom professionellen Fotografen, dadurch, dass beide oft zusammenarbeiteten, also Hodek eine frische Beute vor Ort präparieren und der Fotograf sie ablichten sollte, zu einigen eigenen Aufnahmen inspirieren bzw. er übernahm direkt nach dem Schuss das gleiche Motiv. Eventuell kam dies auch im Falle von Deen Dayal vor, da zwei Aufnahmen Hodeks (VF_54893, VF_14689) während der Jagd mit zwei Jagdgeparden auf Ochsenkarren dem Foto des indischen Meisters nicht nur ähneln (VF_14528), sondern die gesamte Szene und Positionierung der Beteiligten wie wenige Sekunden nach der Deen Dayal-Aufnahme aussieht. Eine Gegenüberstellung verdeutlicht dies (vgl. Abb. 66-68).

Die Gruppe der Aufnahmen aus dem Jagdkontext setzte sich aus Bildern wie diesem zusammen, also großen Gruppenszenen von Mensch und Tier während oder vor dem Aufbruch zur Jagd, meistens zu Tigerjagden mit berittenen Elefanten. Oft ist der Erzherzog innerhalb der Gruppe abgebildet, solo erscheint er nur im Kontext seiner Trophäen. Abb. 69 zeigt ihn auf dem rechten vorderen Elefanten. Vier Aufnahmen widmete Hodek der Jagdart des Pigsticking, auf dreien sind ebenfalls Trophäen zu sehen (vgl. dazu Abb. 63).¹⁸²

Im Kontext der Jagd entstanden ist ebenfalls die morgendliche Rast auf dem Weg mit Pferdekutschen und Karren von Alwar zur ausgedehnten Jagd in Siriska (Abb. 70). Die Szenerie ist idyllisch, im Bildhintergrund stehen Kamele und Träger. Es ist gut vorstellbar, wie der Erzherzog Hodek zum Einfangen dieser friedvollen Situation aufforderte. Er schreibt im Tagebuch: „An einem reizenden Plätzchen wurde Halt gemacht, angeblich um Nachrichten über den angekündigten Tiger zu erwarten, in Wirklichkeit aber, um einem Frühstück zu frönen. Die Ruinen eines alten Tempels lugen unter dem Schatten riesiger Bäume hervor, ein dunkelgrüner Weiher erfreute das Auge, steile Lehnen ragen rechts und links empor. Der Haltplatz war auch das Rendezvous für sämtliche Jagdelefanten, die – 14 an der Zahl – schön ausgerichtet mit ihren Mahauts und Haudas dastanden, sowie für sämtliche Pferde und Tragekameele.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 274). Der pittoreske Charakter dieser Aufnahme und ihrer Tagebuchbeschreibung ist unübersehbar und weitere Fotografien der Este-Sammlung bezeugen dieses wenig bekannte Bildgenre des Essens unter freiem Himmel bzw. des Picknicks.¹⁸³

¹⁸² Für eine weitere Aufnahme vgl. Höfer (2010: 92).

¹⁸³ Auch das Deen Dayal-Album enthält einen „An *“Al Fresco Lunch” in an Indian Jungle.*“, VF_14540, vgl. Abb. 107.

Unter der Kategorie Sonstiges fasst die Autorin die restlichen Aufnahmen zusammen, die „Einzelstücke“ darstellen: Dazu zählen Ansichten von Gebäuden (7), Ringkämpfe (2), Fuhrwerke (2), Straßenszenen (1), Landschaften (2) und Besichtigungen (1).

Bei den Abbildungen von Gebäuden handelt es sich immer um Außenansichten aus mehr oder weniger weiter Entfernung. Diese Fotografien wollen einen Überblick geben und sind nicht an Details von Nahaufnahmen interessiert. In einem Fall fotografierte Hodek das Government House, den Regierungssitz in Calcutta.¹⁸⁴ Dort fand am 1.2.1893 der offizielle Empfang Franz Ferdinands statt.¹⁸⁵ Bei den anderen Ansichten handelt es sich um die Paläste der Mahārājas von Gwalior und Alwar oder andere nicht identifizierbare, aber eher repräsentative Palastarchitektur, definitiv nicht um Häuser einfacher Leute. Das Bildbeispiel auf Abb. 71 zeigt vermutlich den Palast des Mahārājas von Alwar, Dschai Singh, den der Erzherzog am 19.2.1893 nicht nur am Bahnhof und bei weiteren Gelegenheiten traf, sondern auch im Palast besuchte (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 261-269).

Laut der Inventarisierung der Fotosammlung des MVK stammen die beiden Aufnahmen von Ringkämpfern in Dschodpur von Hodek jun. Am 2.3.1893, auf Einladung des lokalen Gastgebers, der amtierenden Mahārājas Jaswant Singh II., verbrachte der Erzherzog mit Begleitern begeistert mehrere Stunden beim Ringkampf, den er im Tagebuch voller Respekt für die Leistungen der Ringer, die temperamentvolle Stimmung und das Engagement ihres Mäzens, des Mahārājas, kommentiert (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 319-320). Abb. 72 zeigt drei Paare der gewichtigen Kämpfer in Aktion. Im linken Bildteil, unmittelbar am Rande des Kampffeldes, steht ein vermutlich lokaler indischer Fotograf mit einem Assistenten und bedient eine große Plattenkamera. Daneben sieht man einen Tragekoffer für Glasplatten oder andere Utensilien. Mehrere Gründe sprechen gegen Hodeks Urheberchaft. Dies trifft auch auf die Darstellung eines Jagdgebards zu, der ähnlich wie ein vorgeführtes Pferd von einem Einheimischen an Hals und Schwanz gehalten wird, vgl. Abb. 73. Aus diesem Grund behandelt die Autorin das Foto in diesem Kontext und nicht in der Kategorie Jagd. Das Format der Abzüge ist größer als das durchschnittliche Hodek-Format und die Art des Untersatzkartons unterscheidet sich stark. Die einbelichteten Bildnummern fallen mit Nr. 94, 95 und 125 aus der Hodek-Chronologie.¹⁸⁶ Zudem unterscheiden sie sich

¹⁸⁴ Publiziert in Höfer (2010: 49).

¹⁸⁵ Der Erzherzog hielt sich zwei Mal in Calcutta auf: vom 1.-5.2. und vom 29.-30.3.1893 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 561-563). Hodeks Aufnahme könnte bei beiden Gelegenheiten entstanden sein.

¹⁸⁶ Da die Autorin für die Beantwortung der Fragestellungen dieser Arbeit keine lückenlose Aufklärung der Hodek-Fotos benötigt und leisten kann, nimmt sie keine detaillierte Analyse der einbelichteten Nummern vor. Spalte 2 der Tabelle im Anhang 3 führt diese auf. Es wird klar, dass die Nummerierung dem Reiseablauf folgt,

eindeutig in Hinblick auf Handschrift und Platzierung im Bild und Größe. In diesen Hinsichten stellen sich die drei Aufnahmen als Dreiergruppe dar. Obwohl, wie der übrigens auf beiden Ringkampf-Fotos sichtbare Fotograf zeigt, dort offenbar mindestens zwei Fotografen tätig waren, liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um Gobindram & Oodeyram bzw. deren Mitarbeiter aus Dschaipur handelt. Denkbar ist auch, dass um eine derartig anspruchsvolle Aufgabe wie das Festhalten stark bewegter Szenen mit mehreren Gruppen von Kämpfern zu meistern, an verschiedenen Stellen des Kampffeldes Kameras postiert und mehrere Fotografen des gleichen Unternehmens vor Ort waren. Das Studio Gobindram & Oodeyram war ab den 1880er Jahren, am Chandpol Bazar nachweislich ab 1909 tätig mit Dschaipur und seinen umliegenden Orten als Wirkungszentrum. Die Firma signierte ihre Aufnahmen im Negativ nicht, führte jedoch weiße Nummerierungen durch (Bautze 2003: 225, 227-228). Obwohl der Mahārāja den Ringkampf nicht extra für den Erzherzog veranstaltete und er auch nicht abgebildet ist, sondern der Fotograf vermutlich derartige Sportereignisse ähnlich wie ein Hofchronist regelmäßig dokumentierte, ist denkbar, dass der Mahārāja Franz Ferdinand einzelne Aufnahmen schenkte. Wie sie in die Hände Hodeks bzw. unter seine Zuschreibung fielen, bleibt unklar.

Zudem umfasst die Este-Sammlung das Album des Studios „*Views of Jodhpore by Govind Ram and Oodey Ram of Jeypore*“ (Alb_21, VF_14596-14648), das auf S. 66-67 bereits erläutert wurde. Dieses ist jedoch nicht personalisiert, sondern ein Standardalbum, das nicht einmal eine Widmung enthält, also durchaus auch gut selbst erworben sein könnte. Es zeigt, wie bereits gesagt, neben Landschaftsaufnahmen und Monumenten zwei Fotos von Prinz Albert Victors Indienreise im Jahre 1889/1890 (Panton 2011: 31-32), z. B. „*Prince Albert Victor's Reception At Railway Station Jodhpore.*“ (VF_14596) und illustriert damit gewisse Verbreitungsschemata der Fotografie des 19. Jhds. in Indien. Offenbar hielt man es – im Falle eines Geschenkes – für angemessen, den Erzherzog mit einer anderen prominenten britischen Herrscherfigur in Verbindung zu bringen und seine Reise in dessen Fußstapfen zu betrachten.

Die einzige Straßenszene Hodeks aus Kandy in Ceylon¹⁸⁷ zeigt eine gedeckte Hütte inmitten üppigen Grüns mit einem Bananenverkäufer an einem Weg. Diese sehr gelungene, fast schon pittoreske Aufnahme, vgl. hierzu Abb. 74, ist vermutlich ohne konkreten Anlass am

auch wenn einzelne Aufnahmen, wie z. B. VF_15520 mit der Einbelichtung „41.“ aus Benares zwischen dem 9.-11.2.1892 dem numerischen Wert nach kleiner sein müssten.

¹⁸⁷ Das Reisegefolge hielt sich dort zwei Mal auf: Vom 6.-7.1. und vom 12.-13.1.1893 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 561).

Wegesrand auf der Durchreise entstanden. Die einzige reine Landschaftsaufnahme (vgl. Abb. 75) weist ähnlich wie in den oben genannten Beispielen der Jagdaufnahme Deen Dayals und Kerrs, eine derartig große Ähnlichkeit mit dem gleichen Motiv des Fotografen Charles Kerr auf (Abb. 76), dass es sich nur um eine direkte Beeinflussung durch den Profifotografen handeln kann. Die einheimischen Statisten stehen in derselben Gruppierung am gleichen Fleck, nur die Körperhaltungen unterscheiden sich leicht, so dass Hodek diese Aufnahme vermutlich kurz nach Charles Kerr vom fast gleichen Standpunkt aus tätigte. Ohne Hodeks fotografische Leistungen zu schmälern, der typisch pittoreske Charakter und durchkomponierte Bildaufbau des Briten übersteigt Hodeks ästhetischen Blick. So übersieht er z. B. in seinem Foto der Szene den kleinen Felsen im rechten Bildvordergrund, der die gefällige Bildkomposition stört, ein Detail, das einem in der Tradition des Pittoresken geschulten Fotografen wie Kerr sicher aufgefallen wäre. Kerrs Leistung besteht nicht nur in der Platzierung der Helfer im rechten Bildteil und ihrer effektvollen Anordnung in einer stehenden und gemischt stehend bzw. sitzenden Gruppe, es sind die Hell-Dunkel-Kontraste der Bekleidung die er geschickt inszeniert. Der angeschnittene Baum, die Schatten im Vordergrund, die mystisch-surreale Seelandschaft korrespondieren mit den Hell-Dunkel-Kontrasten der Statisten.

Eine andere Landschaftsaufnahme Hodeks im weiteren Sinne stellt die Fotografie der Dardschiling-Bahn dar (vgl. Anhang 3, VF_14833). Hier vermischen sich zwei aus der indischen Kolonialfotografie bekannte Topoi, die neben Landschaftsaufnahmen in der Dokumentation technischer Errungenschaften der Briten in Indien, wie Eisenbahnen oder Häfen bzw. deren Baustellen bestehen. Dies stellt ebenfalls ein typisches Genre der Fotografie des 19. Jhds. in Europa dar.¹⁸⁸

Das letzte Bildbeispiel der Werke Hodeks zeigt eine touristische Besichtigung. Der Erzherzog sitzt hier in einer Sänfte mit lokalen Trägern, die ihm den Aufstieg zum Dambulla-Tempel kurz vor der angekündigten Frühstückspause abnahmen (vgl. Anhang 3, VF_14817).

Während der Anreise zur Jagd in Kalawewa absolvierte er am 7.1.1893 diesen Besuch: „Am Fuße des Felsens empfing uns der angesehenste Edle der Gegend, gefolgt von seiner mit Spießen bewaffneten Leibgarde. Da der Aufstieg zum Tempel ziemlich lang und steil ist, so trugen uns je acht Singhalesen in kleinen, auf Stangen befestigten Sesseln den Hang hinan, wobei die armen Teufel gewaltig schwitzten und schnoben, aber bei der tropischen Hitze musste mein Egoismus größer sein als mein Mitleid, und so schwankte ich behaglich bis zur

¹⁸⁸ Vgl. hierzu Bencke; Ottomeyer (2002) oder Klingender (1976).

Pforte des Tempels empor, der seines hohen Alters und seiner eigenthümlichen Bauart wegen höchst beachtenswert ist.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 52).

Das Album des vom 5.-14.1.1893 engagierten Fotografen Charles Kerr für die Jagdtour enthält eine Ansicht des Tempels (VF_14802). Die Aufnahme muss jedoch nicht an diesem Tag entstanden sein, es könnte sich auch um eine Standardaufnahme aus dem Repertoire handeln.

Insgesamt zeigt sich, dass sich Hodek jun. also v. a. im Kontext der Jagden als Fotograf betätigte. Da er in seiner Funktion als Präparator sowieso die Beute vor Ort aufsuchen musste, lag es nahe, diese auch gleich fotografisch zu dokumentieren. Dies kam auch in Fällen vor, in denen Profi-Fotografen extra angeheuert bzw. von indischer oder britischer Seite zur Verfügung gestellt wurden. Von den unzähligen Jagden konzentrierte man sich dabei auf die größten in Ceylon und Rajasthan mit der spektakulärsten Beute, wie dem ersten erlegten Elefanten oder Tiger. Der unspekakuläre Tierbestand ist bezeichnenderweise nicht fotografisch festgehalten, obwohl z. B. Schusslisten zeigen, dass natürlich auch kleinere Tiere wie Vögel oder Kleinsäuger erlegt und präpariert wurden und die Sammlungen des NHM bereicherten (Archiv MVK: Schussliste o. A.). Eines der impliziten Ziele der Weltreise bestand schließlich in der Sammlungs- und Bestandserweiterung der heimischen Museen und dem „expeditionsgleichen“ Charakter der Weltreise. Auch die Art der Jagd, im Falle von berittenen Elefanten oder mit Hilfe von Jagdgeparden besonders spektakulär, beeinflusste die Motivwahl. Aufnahmen der Pirsch zu Fuß, die, wie aus dem Tagebuch bekannt, auch vorkam, sind z. B. überhaupt nicht vorhanden.

Zählte die Dokumentation der Reise, z. B. durch die Transportmittel und der Umkreis der Jagden sicher zu Hodeks konkret mit dem Erzherzog vereinbarten Aufgaben, letztere kannte er bereits aus dem heimischen Kontext als Jagdbegleiter in Doppelfunktion, wirken Fotos wie die Lagerszenen, das Bad der Elefanten, die Fuhrwerke und die Straßenszene eher wie persönliche Interessen, für die sich Hodek ohne konkreten Anlass die Freiheit nahm. Diese Aufnahmen erweitern den strengen formellen Kanon der Weltreisedokumentation um auf den ersten Blick persönlich-individuelle Aspekte aus der Sicht eines Touristen, auf die Franz Ferdinand keinen direkten Einfluss hatte.

Hodeks Fotografien repräsentieren mit Abstand die meisten Einheimischen. Es sind diese Bilder, die ansatzweise Alltag und den „einfachen Mann“ jenseits exotisierter inszenierter Posen zeigen, Themen, die in der indischen Kolonialfotografie sehr selten zu finden sind.

Aufnahmen wie die Dardschiling-Bahn (VF_14833) oder die beiden Fuhrwerke (VF_14784, 15520), die als Topos für das Schlichte und Archaische der indischen Kultur stehen, passen jedoch wiederum in bestimmte aus der Kolonialfotografie bekannte Repräsentationsschemata. So stellte die Strecke der zwischen 1879 und 1881 erbauten Dardschiling Himalayan Railway mit ihren 88 km und 14 Haltestellen (Baker 2014: 133) aufgrund ihrer technischen Meisterschaft, scharfen Kurven, des steilen Gefälles und der spektakulären Ausblicke ein beliebtes Motiv dar. Bourne & Shepherd, aber auch andere fotografierten diese Strecke inklusive ihres Baus mehrfach.¹⁸⁹ Der Reiseführer *Darjeeling Himalayan Railway: illustrated guide for tourists to the Darjeeling-Himalayan Railway and Darjeeling* von 1896 reproduziert zahlreiche frühe Fotografien von Fr. Ahrlé & Co. Photographers mit Sitz in Calcutta (Himalayan Railway Company 2004).

Letztlich sollte bei der Einschätzung Hodeks als Fotograf Berücksichtigung finden, dass er als Amateur unter schwierigen Bedingungen in einem problematischen Klima und unter Zeitdruck arbeitete, der auch seiner Doppeltätigkeit und geringen Übung geschuldet war. Gerade die Aufnahmen, von denen nicht belegt ist, dass er explizit dazu aufgefordert wurde, weisen einen dokumentarischen und individuellen Charakter auf, der das Bild der Weltreise mit der repräsentativen Funktion ihres Propagandacharakters erweitert.

3.3 Britische Fotografen

Nach der Untersuchung Eduard Hodek jun. und seines eher dokumentarischen Stils sollen im Folgenden verschiedene britische Fotografen, die Umstände ihrer Beauftragung und Arbeitsweise sowie typische Motive dargestellt werden.

3.3.1 Charles Kerr/Colombo Apothecaries

Gerade im Hinblick auf fotografische Auftrags-, Produktions-, Ankaufs- und Vertriebsweisen aus der zweiten Hälfte des 19. Jhds. ermöglicht uns die Gründlichkeit der k. und k. Monarchie, ebenso wie die der britischen Kolonialverwaltung, die letztlich als Gastgeber der Weltreise fungierte, zahlreiche Beispiele nachzuvollziehen. Die prägnantesten Ergebnisse ihrer Forschung zur Fotografie möchte die Autorin im Folgenden am Beispiel des

¹⁸⁹ Vgl. hierzu British Library, Bourne & Shepherd, ca. 1880 (British Library, London: Photo 752/15(49)-(52), Photo 406/2(29), Photo 406/2(31)).

Fotografiealbums von Charles Kerr vorstellen.¹⁹⁰ Ebenfalls in thematischer Hinsicht bietet das Album einen treffenden Überblick über die gängigen Okkupationen des Erzherzogs während der Weltreise und deckt die Themen Jagd, offizielle Repräsentation, Natur und Sightseeing ab. Es besteht aus dunkelbraunem Leder und verfügt über einen Goldschnitt, eine Schließe sowie eine dekorative Goldprägung am inneren Rand und Kornblumen mit Ähren auf der Außenseite. Die Fotografien sind jeweils nur rechts montiert, zehn Seiten des Albums sind leer.

Es handelt sich um ein seltenes Album mit insgesamt 26 Aufnahmen bzw. Albumabzügen (Alb_23, VF_14790-14815), das Charles Kerr dem Erzherzog widmete: „H.I. & R.H. Archduke Franz Ferdinand of Austria-Este in Ceylon“. Die Widmung (vgl. Abb. 77) befindet sich in Aquarell und Tinte auf der ersten Kartoninnenseite des Albums.¹⁹¹ Darin fand die Autorin einen handgeschriebenen Brief des Fotografen, datiert auf den 16.11.1893 in Colombo, der zusammen mit dem Album von Colombo nach Wien geschickt wurde (Abb. 78). Darin drückt Charles Kerr, adressiert an den Erzherzog, seinen Dank für seine Beauftragung durch Captain Pirie¹⁹² aus, der wiederum vom britischen Gouverneur in Ceylon, Arthur Elibank Havelock,¹⁹³ mit der hauptverantwortlichen Abwicklung des imperialen Besuchs beauftragt wurde: „To his Imperial & Royal Highness Franz Ferdinand Austria-Este. May it please your Royal Highness. Having had the honour to travel to Kalawewa Camp, with your hunting party, as photographer, appointed by Capt. Pirie, A.D.C. and having taken other photographs of Colombo, Kandy, Dambool, etc. during the visit of your Imperial & Royal Highness to Ceylon in January last. May I ask the honour of your kind acceptance of an album of these views which I have sent in a case adressed to you. I would have asked Your Imperial & Royal to accept this album earlier, but I thought it better to wait till you had arrived in Europe. I have the honour to be Your Imperial & Royal Highness Most Obedient Servant. Charles Kerr.“¹⁹⁴

¹⁹⁰ Sowohl Herstellung als auch Inhalt dieses Albums beziehen sich auf Ceylon und nicht auf Festland-Indien. Aufgrund seiner Einzigartigkeit und Bedeutung für die Este-Fotografiesammlung und aufgrund der territorialen Zugehörigkeit zum British Rāj sieht die Autorin darin jedoch kein Ausschlusskriterium für die Bearbeitung im Rahmen dieser Arbeit, die gelegentlich in sinnvollen Fällen auf Beispiele aus Ceylon oder auch Nepal zurückgreift.

¹⁹¹ Das Album im Format 29 x 39 x 5,5 cm ist wie alle Alben der Este-Sammlung auf der Innenseite des Einbandes in der linken oberen Ecke mit Franz Ferdinands Ex libris gekennzeichnet.

¹⁹² Im Tagebuch als „Captain Pirie, Adjutant Havelocks“ nicht näher bezeichnet (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 37).

¹⁹³ Dieser war dort zwischen 1890 und 1895 tätig (Peebles 2015: 405).

¹⁹⁴ Die Autorin hat fehlende Interpunktion zur Erleichterung der Lesbarkeit ergänzt. Ansonsten handelt es sich um originale Transkription.

Die vorliegenden Informationen zum Fotografen sind sehr dürftig.¹⁹⁵ Ein zeitgenössisches Handbuch von 1906, eine Mischung aus Handelsregister und Reiseführer,¹⁹⁶ weist Kerr folgendermaßen aus: „Mr. C. H. Kerr, Photographer to H. E. the Governor, is available at 39, Chatham St., Colombo“¹⁹⁷ (Skeen 1906: 94-95). Eine weitere Quelle bestätigt einen Fotografen C. H. Kerr in Colombo zwischen 1880-1907 (Falconer 2000: 94). Diese Publikation nennt keine exakte Quelle für diese Angabe außer allgemein die Verwendung lokaler Handelsregister. Ob es sich bei dieser Person um Charles Kerr oder einen Verwandten handelt, bleibt unklar. Auf jeden Fall fällt der Besuch des Erzherzogs in Ceylon in den genannten Tätigkeitszeitraum und auch die erwähnte Verbindung als Hausfotograf für Gouverneur Havelock passt mit den Beauftragungsmodalitäten des Briefes zusammen.

Eine australische Zeitung von 1892 bezog für den Sportteil Fotografien von „Mr. Charles Kerr“ und bezeichnet ihn als Mitarbeiter von „The Colombo Apothecaries Company Ltd.“ (Illustrated Australian News 1.9.1892: 4). Dieses 1879 unter anderem Namen gegründete warenhausartige Geschäft mit Sitz in Colombo betrieb zwischen 1887 und 1900 eine fotografische Abteilung, d. h. es produzierte und vertrieb Fotos und verkaufte Fotolaborartikel. In den frühen 1890er Jahren fand eine Verlegung der fotografischen Abteilung nach Kandy statt und erlangte Berühmtheit durch den Kauf der gesamten Glasplattennegative des bekannten Studios C. T. Scowen & Co., das neben Skeen & Co. eines der drei wichtigsten Studios in Ceylon darstellte (Bautze 2009: 17-18).¹⁹⁸

Die Verbreitung und Kommerzialisierung der Fotografie und ihre Eingebundenheit in das Reisegewerbe bzw. das Souvenirgeschäft erschliesst sich auch anhand ihres Vermerkes in Reiseführern. Der Reiseführer aus der Reihe Meyers Reisebücher von 1912 listet für Colombo unter dem Eintrag „Photographien“ folgendes: „Plate (Deutscher) hat hübscheste Ansichten, verkauft Films etc. und entwickelt; Colonial Photographic Co., Victoria Arcade, Fort (gegenüber Grand Oriental Hotel), auch Films und Platten etc. – Colombo Apothecaries Co., neben Grand Oriental Hotel; stellen Reisenden Dunkelkammer frei und haben Ansichten, Volkstypenbilder etc. – Skeen & Co., Chatham Street.“ (Meyers Reisebücher 1912: 112).

¹⁹⁵ Falconer; Wachlin; Groeneveld (1994), das die umfassendsten Kurzbiographien oder wenigstens Nennungen von Fotografen Süd- und Südostasiens enthält, führt Charles Kerr nicht auf.

¹⁹⁶ Derartige Primärquellen stellen gemeinhin die einzigen Quellen zu Fotografen und Studios vor Ort dar.

¹⁹⁷ In dieser Geschäftsstraße war auch das Studio von Skeen & Co. ansässig (Falconer 2000: 14).

¹⁹⁸ Zur Fotografie des 19. Jhds. in Ceylon vgl. die bereits zitierten Falconer (2010), Gadebusch (2013, 2009) sowie Raheem; Thomè (2000) und De Silva (2006).

Es ist aufgrund des Briefes eindeutig, dass Charles Kerr der Urheber des Albums des Erzherzogs ist. Dieser ist nicht auf Briefpapier von The Colombo Apothecaries Company Ltd. verfasst. Allerdings bezeugt eine Quittung dieser Firma vom 1.2.1893, dass der österreichische Generalkonsul Stockinger acht einzelne Abzüge von der Ankunft des Erzherzogs in Colombo oder Kandy¹⁹⁹ (vermerkt unter „8 prints of Landing of Archduke“), orderte und dafür 800 Rs bezahlte (Abb. 79). Die Bestellung tätigte er am 13.1., die Rechnung datiert auf den 1.2. und am 27.2.1893 erfolgte die Begleichung in bar. Bei diesen Fotografien handelte es sich eventuell um Dubletten der Nr. 3-7 des Albums (vgl. Auflistung S. 93-94).

Dieser Zusammenhang legt nahe, dass Charles Kerr für Colombo Apothecaries arbeitete oder, unwahrscheinlicher, sowohl selbstständig, als auch für das Unternehmen tätig war. Von Colombo Apothecaries ist lediglich der Name der Leitung A. W. A. Plâté in den Jahren von 1887-1890 belegt, nicht die der Mitarbeiter, die sicher ähnlich wie bei Plâtés eigenem Studio Plâté & Co. mit zehn Europäern und über 60 Einheimischen zahlreich gewesen sein müssen (Bautze 2013: 34-35). Offenbar hatte Kerr eine besondere Position inne, dass er in eigenem Namen das Album für den Erzherzog zusammenstellte und den Brief verfasste und nicht als anonymer Mitarbeiter eines Unternehmens unterging, das, wie gesagt, kein klassisches Studio, sondern ein Unternehmen war, das Ankäufe von anderen Fotografen tätigte.

Charles Kerr dokumentierte also den Aufenthalt Franz Ferdinands in Ceylon vom 5.-14.1.1893.²⁰⁰ Dieser bestand neben offiziellen Empfängen und Repräsentationsterminen in Kandy und Colombo aus einer fünftägigen Jagd (7.-12.1.1893) im Kalawewa-Camp und touristischen Ausflügen nach Kandy und Dambool (Dambulla bei Kandy). Das Tagebuch, das den Aufenthalt inklusive der Anreise zu See auf 55 Seiten beschreibt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 20-75), benennt keinen der Fotografen namentlich, erwähnt lediglich eine Abschieds-Gruppenaufnahme vom 13.1.1893 in der Residenz in Kandy mit dem Gouverneur und seiner Gattin und verdeutlicht nebenbei eine der wichtigsten Funktionen der Fotografie als visualisierte Erinnerung: „Nachdem ich in Kandy, nach Nachrichten aus der Heimat lüster, die Reuter-Depeschen durchgesehen hatte, nahm ich im Pavillon des Gouverneurs von Sir Arthur und Lady Havelock herzlichen Abschied. Um die Erinnerung an

¹⁹⁹ Eventuell zeigen die erwähnten Aufnahmen nicht die Ankunft in Colombo am 5.1., sondern den zweiten formellen Empfang in Kandy am 13.1.1893, vgl. Anhang 1, Tabellarische Reiseroute.

²⁰⁰ Danach erfolgte die Weiterreise nach Bombay. Die Ankunft in Colombo erfolgte über die Anreiseroute Port Saïd im Nordosten Ägyptens und den Kolonialhafen Steamer Point in Aden im Jemen. Folglich betrat der Erzherzog in Colombo erstmals indischen bzw. südasiatischen Boden.

die Stunden des Beisammenseins mit diesem lebenswürdigen Paare auch durch ein sichtbares Zeichen festzuhalten, ließen wir uns im Vereine mit den genannten in einer Gruppe photographisch aufnehmen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 73).

Dass es sich sicherlich um Charles Kerr handelte, der bis zum 14.1. unter Vertrag stand, ist naheliegend. Wie dieses Gruppenfoto, das die Autorin in der MVK-Fotosammlung nicht auffinden konnte, wohingegen eine Außenansicht der Residenz mit Park (VF_14799) im Album vertreten ist, existieren noch zahlreiche weitere Aufnahmen von ihm, die keinen Eingang in das Album fanden, das eine sorgfältige personalisierte Auswahl in Bezug auf die Höhepunkte und vermuteten Interessen des Erzherzogs durch den Fotografen widerspiegelt. Die Sekundärliteratur enthält keine Analysen kompletter Alben mit Reisefotografie aus dem 19. Jhd. Dies gilt nach Kenntnis der Autorin auch für Ostasien. Die meisten Publikationen oder Ausstellungen thematisieren einzelne ausgewählte Aufnahmen. Aus diesem Grund kann die Autorin nicht auf eine bestehende Systematik bzw. Vergleichsalben zurückgreifen und diese wissenschaftliche Leerstelle auch nicht beheben, sondern ist auf eigene Rückschlüsse angewiesen.

Im Folgenden möchte sie daher alle 26 Aufnahmen kurz vorstellen und eine Analyse des Albums vornehmen. Nach ihrer Meinung stellt dieses trotz des hohen Individualisierungsgrades ein touristisches Standardwerk im Bezug auf die verarbeiteten Themen und Motive dar. Andererseits handelt es sich um ästhetisch und technisch hochwertige Aufnahmen, die dieses Album auch aufgrund der ungewöhnlich gut dokumentierten Provenienz und des sehr guten Erhaltungszustandes zur Darlegung auszeichnen.

Die Albumabzüge sind auf den Kartonseiten des Albums kaschiert und mit schwarzer Tinte, vermutlich von Charles Kerr, beschriftet. Die folgende Aufstellung²⁰¹ zitiert diese Beschriftung. Von einigen der Albenaufnahmen existieren Dubletten: (D) bezieht sich auf diese Dubletten, wie später erläutert wird.

Alb_23, VF_

1. 14790 „*Colombo from the Cathedral Tower.*“
2. 14791 „*Colombo Harbour from the Clock Tower.*“
3. 14792 „*Landing Jetty. Colombo.*“
4. 14793 „*H. E. Sir A. E. Havelock goes to meet H. I. & R. H.*“

²⁰¹ Die Autorin hat sich in diesem Fall entschieden, das Album nicht im Anhang wiederzugeben, sondern im Rahmen des Fließtextes bzw. im Abbildungsteil mit angemessen großen Abbildungen.

5. 14794 „*Arrival of H. I. & R. H. in Colombo.*“ D
6. 14795 „*En Route to Queen’s House.*“ D
7. 14796 „*Arrival of H. I. & R. H. in Kandy.*“ D
8. 14797 „*General view of Kandy.*“
9. 14798 „*Temple of Buddha’s Tooth. Kandy*“
10. 14799 „*Governor’s Residence. Kandy.*“
11. 14800 „*India Rubber Trees at Peradeniya Gardens. Kandy.*“
12. 14801 „*Avenue of Palms at Peradeniya Gardens. Kandy.*“
13. 14802 „*Rock Temple at Dambool.*“
14. 14803 „*View from top of Dambool Rock.*“ D
15. 14804 „*Kalawewa Tank.*“ D
16. 14805 „*Buildings at Kalawewa Tank.*“ D
17. 14806 „*H. I. & R. H. ‘s Residence at Kalawewa.*“
18. 14807 „*Balawewa Tank at Kalawewa*“
19. 14808 „*Balawewa Tank at Kalawewa*“ (trotz gleichem Titel ist die Ansicht nicht identisch mit 14807) D
20. 14809 „*H. I. & R. H. & Suite with Capt. Pirie A. D. C. Mr. Murray & Mr. Ivers*“
(publ. unter Colombo Apothecaries & Co., undatiert, in De Silva (2006: 52-53))
21. 14810 „*H. I. & R. H. & Suite with Capt. Pirie A. D. C. Mr. Murray at Elephant Shot by H. I & R. H.*“ Kollodiumabzug 14810_b, davon 3 D
22. 14811 „*Servants at Kalawewa.*“ D
23. 14812 „*H. I. & R. H. with Elephant.*“ Kollodiumabzug 14812_b (publ. unter Colombo Apothecaries & Co., undatiert, in De Silva (2006: 54-55))
24. 14813 „*Elephant shot by Capt. Pirie A. D. C.*“
25. 14814 „*H. I. & R. H. with Elephant.*“ 2 D, 2 Reproduktionen 20. Jhd.,
Kollodiumabzug 14814_a (Hochformat, Bildausschnitt)
26. 14815 „*Dining Room at Kalawewa Camp.*“ D

Von einigen der Albenaufnahmen existieren wie gesagt Dubletten. Dies ist auch bei vielen losen Fotografien der Fall, insgesamt trifft dies auf ca. 20-30% der indischen Fotografien der Este-Sammlung zu und deutet auf eine medientypische Verwendung von Fotografie hin, nämlich ihre Reproduzierbarkeit. Eine Auswertung der Dublettenverteilung des Albums von Charles Kerr ergibt, dass fast ausschließlich die Motive, die den Erzherzog, seine Begleiter oder Gastgeber und mit seinem Besuch verbundene einmalige Ereignisse zeigen, wie im Falle von Nr. 21 und 25, sogar mehrfach vorhanden sind. Im Falle von Nr. 21 „*H. I. & R. H. &*

Suite with Capt. Pirie A. D. C. Mr. Murray at Elephant Shot by H. I & R. H.“ ist es z. B. naheliegend, dass die Dubletten für die beiden auf dem Foto abgebildeten Begleiter angefertigt wurden bzw. für die Zusendung gedacht waren.

3.3.2 Skeen & Co.

Der Erzherzog war auch Kunde bei Skeen & Co., einem Studio, das für seine Landschaftsaufnahmen besonders berühmt ist. Es florierte in Colombo zwischen ca. 1860 und ca. 1920. Ursprünglich vom Vater William Skeen unter dem Namen Slinn & Co. bis 1868 betrieben, firmierte es danach als Skeen & Co., geleitet von W. L. H. Skeen und John Edward Wilshaw, dann zusammen mit seinem Bruder Frederick Albert Edward Skeen (Falconer 2000: 95).

Sechs signierte und nummerierte Landschaftsmotive und eine Portraitstudie einer Einheimischen dieses Studios befinden sich im Archiv von Schloss Artstetten. Im Archiv des MVK hat die Autorin auch in diesem Fall ein entsprechendes Dokument aufgefunden. Abb. 80 zeigt das Duplikat einer Quittung über „2 copies cabt photographs“, also Kabinettkarten. Dabei handelt es sich um beidseitig bearbeitete Karten aus Karton mit einer kaschierten Fotografie auf der Vorderseite in der normierten Größe von 16,5 x 10,8 cm (Bildmaß 14 x 10,2 cm), die ab 1868 die kleineren Cartes de Visite im Format 6,3 x 10,3 cm (Bildmaß 5,7 x 9 cm) ablösten (Gernsheim 1983: 189, 202). Vereinfacht ausgedrückt bestand ihre Funktion in einer mit einem Portrait bebilderten Visitenkarte. Die Quittung vom 31.1.1893 ist auf Konsul Schnell ausgestellt, 300 Rs bezahlte Leo Graf Wurmbrand-Stuppach, k. u. k. Generalmajor sowie k. u. k. Kämmerer und Kammervorsteher des Erzherzogs. Dieser hat auf der Rückseite in Bleistift unterschrieben.

Bei dem Auftrag könnte es sich um Abzüge von Franz Ferdinands Kabinettkarten gehandelt haben, die ihm vielleicht im Laufe der Reise ausgingen, bevor er Nachschub per Post aus Wien erwartete. Das Tagebuch beschreibt einige Begebenheiten, die den Austausch mit anderen Offiziellen belegen, z. B. bei der Verabschiedung vom Mahārāja von Benares am 11.2.1893 in Benares vor der Weiterfahrt nach Agra: „Nachdem wir unsere Photographien getauscht hatten, schenkte mir der Fürst eine Schnitzerei aus Elfenbein, deren Kunstwert er sehr hoch hielt.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 216).

Weiterhin erklärt ein von der Autorin im Archiv von Schloss Artstetten aufgefundener Brief des nepalesischen Mahārāja Bir Shumshere vom 11.4.1893 an den Erzherzog den Ausdruck seines aufrichtigen Bedauerns angesichts der verpassten Gelegenheit einer persönlichen Begegnung und den herzlichen Dank für die Übersendung der Kabinettkarte Franz Ferdinands. Leider existieren die genannten Beispiele nicht mehr. Vorhanden ist jedoch die Kabinettkarte (Abb. 81) vermutlich der japanischen Kaiserin Haru-ko, die der Erzherzog am 17.8.1893 in Tokyo getroffen hat und in diesem Zusammenhang erhalten haben muss von einem der damals berühmtesten japanischen Fotografen, Maruki Riyō (1850-1823, Bennett 2006: 295; Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 2: 388).

3.3.3 Bourne & Shepherd

Beispiele für individuell in Auftrag gegebene Fotografien oder eine Mischung derselben mit Bestandsfotografie haben die vorgenannten Beispiele aufgezeigt. Die Este-Sammlung umfasst jedoch auch eine hohe Anzahl von Bestandsfotografie. Für deren Erwerbsumstände stehen im Folgenden beispielhaft zwei seltene und unpublizierte Briefe des Fotografiestudios Bourne & Shepherd, die die Autorin im Archiv des MVK aufgefunden hat.

Das Unternehmen Bourne & Shepherd und im Besonderen Samuel Bourne (1834-1912),²⁰² der Begründer der Firma 1863²⁰³ in Shimla, später mit weiteren Niederlassungen in Calcutta und Bombay, gilt sicherlich als bekanntestes Studio bzw. einzelner Fotograf in Britisch-Indien. Sein Ruhm verdankt sich unter anderem den Landschaftsaufnahmen von bis dahin oft unberührten Gegenden im Himalaya, aber auch hochwertiger Portraitfotografie sowie der Einführung des Pittoresken (vgl. hierzu S. 231-232) in die Fotografie Indiens. Das Studio ist unter Beibehaltung des Namens bis heute in Calcutta in der S. N. Banerjee Road 141 in Betrieb und gilt damit als ältestes aktives Fotostudio der Welt. Leider zerstörte ein Brand 1991 alle verbliebenen Glasplattenegative und die Einrichtung bis auf eine Plattenkamera (Mündl. Auskunft J. B. Gandhi, Bourne & Shepherd, Calcutta: 2.4.2012).

Ein handgeschriebener Brief vom 10.2.1893 (Abb. 82) auf dem Briefpapier des Studios aus Calcutta informiert uns, dass das Unternehmen ein Paket an den Kämmerer Wurmbrand

²⁰² Bzw. anfangs noch „Howard & Bourne“, dann „Howard, Bourne and Shepherd“. Für die wechselvolle Geschichte vgl. auch Pohlmann; Siegert; Ruelfs (2001: 251-253).

²⁰³ Das auf dem Firmenschild in Calcutta bzw. der Visitenkarte der heutigen Besitzer angegebene Gründungsdatum 1840 hält die Autorin für nicht nachvollziehbar, ebenso benennt die Sekundärliteratur einhellig 1863 (Bourne & Shepherd, Calcutta: Sichtung Firmensitz 2.4.2012).

gemäß der Bestellung von Stockinger abgeschickt hat, das „a box with 122 views of Calcutta and Gwalior selected by his I.+R.H. the archduke“ enthält. Ein zweiter Brief vom 16.2.1893 (Abb. 83), der vermutlich wie das erste Schreiben nicht dem Paket beilag, sondern separat versendet wurde, informiert über den Versand von drei Paketen mit jeweils 20 Abzügen von Aufnahmen im Government House und in Barrackpur, von denen die Autorin drei Fotografien identifizieren konnte. Es ist tatsächlich gut möglich, dass der Erzherzog persönlich und keiner seiner Mitarbeiter die „122 views of Calcutta and Gwalior“ ausgesucht hat. Laut seinem Reiseplan besuchte er am 2.2.1893 das Indian Museum in Calcutta, das älteste in Südasien. Dieses liegt nicht weit entfernt vom Bourne & Shepherd Studio in der Chowringhee Road Nr. 8. Auch unternahm er eine informelle und entspannte Kutschenfahrt mit Graf Kinsky um den Maidan und hätte somit die Gelegenheit zu persönlichen Einkäufen gehabt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 169-170).

Ein Tagebucheintrag vom 29.3.1893 könnte ebenfalls auf den Ankaufskontext verweisen und führt zudem die enge Verbindung zwischen absolvierter Sehenswürdigkeit und Einkäufen bzw. der Erinnerungsfunktion von Souvenirfotografie vor und zeigt zudem, dass Franz Ferdinand Fotografie aktiv und bewusst sammelte: „Vormittags war ich vollauf mit den Anordnungen über Verpackung und Absendung der in Indien erworbenen und für die Heimat bestimmten Schätze in Anspruch genommen und begab mich sodann in die Stadt, einige Besorgungen zu machen und namentlich die Sammlung von Photographien der besuchten Punkte zu vervollständigen. Gegen Mittag sprach ich bei Lady Landsdowne vor und nahm mit dem viceköniglichen Paar das Lunch, worauf ein Photograph unsere liebenswürdigen Gastfreunde und uns zu einer Gruppe vereinigt aufnahm.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 402).

Denkbar ist auch, dass ein Fotograf des Studios Bourne & Shepherd bei der Fotositzung am 5.2.1893 in Barrackpur dem Erzherzog den Motivkatalog vorlegte und er anhand diesem eine Auswahl traf auf deren Basis die 122 Ansichten zusammengestellt wurden. Es sind drei von Bourne & Shepherd herausgegebene Kataloge bekannt, von denen dem Erzherzog z. B. „*Photographic Views in India*“ von ca. 1870 (Rayner 2004: 101-102) vorgelegt worden sein könnte.²⁰⁴

²⁰⁴ Anhand dieser Kataloge sind im Idealfall Zuschreibungen möglich. Sie beinhalten z. B. für die Bourne & Shepherd-Fotografien der Este-Sammlung zukünftiges Zuschreibungspotential. Der bisherige Bearbeitungsstand durch die Autorin ergab, dass sich keine signierten und/oder nummerierten Abzüge im Stile Bournes in der Sammlung befinden. Diese sind von Samuel Bourne mit Beginn seiner ersten Aufnahmen in Indien in Shimla ab dem frühen 1863 bis zu seiner Rückkehr nach England 1870 in relativ chronologischer Reihenfolge entstanden. Bournes Nachfolger Colin Murray (aktiv 1870 bis ca. 1884) übernahm diese Praxis der Nummerierung und Signatur mit Bourne & Shepherd nach einiger Zeit. Bournes Partner Charles Shepherd (aktiv 1864 bis ca. 1875) nummerierte und signierte seine Fotos nicht, trotzdem erhielten sie Aufnahme in den Bourne & Shepherd-

Bourne & Shepherd dokumentierten auch die Indientour des Prince of Wales, des späteren König Edward VII, im Jahre 1875/1876. Das anlässlich dieser Tour publizierte Album mit dem Titel „*Bourne and Shepherd's Royal Photographic Album of Scenes & Personages connected with H. R. H. the Prince of Wales' through Bengal, The North West Provinces, The Punjab and Nepal, with some descriptive letterpress. Calcutta, Bombay and Shimla: Bourne and Shepherd. 1876*“ hat die Autorin am 2.4.2012 in der National Library in Calcutta gesichtet. Ohne in diesem Zusammenhang eine vollständige Analyse vornehmen zu können, sind auch hier sechs Ansichten von Barrackpur House und v. a. dem Park erhalten, die als typisch für den pittoresken Stil von Samuel Bourne gelten können und Bäume, v. a. den Ficus Religiosa, ähnlich wie bei den beiden folgenden Motiven mit dem Erzherzog einbeziehen.²⁰⁵

Dass Bourne & Shepherd neben der Bereitstellung von Standardaufnahmen auch Auftragsarbeiten wie die im Folgenden beschriebenen Aufnahmen in Barrackpur House tätigte, ist durch den Brief eindeutig belegt.²⁰⁶ Am 5.2.1893, am letzten Tag seines Aufenthaltes in Calcutta, unternahm der Erzherzog vor der Weiterreise nach Dardschiling eine Schiffsfahrt mit dem Vizekönigspaar Lord und Lady Landsdowne in deren nördlich von Calcutta gelegenes Landhaus Barrackpur. Es ist bezeichnend, dass der Erzherzog die beiden Aufstände von 1824 und 1857 gegen die britische Kolonialmacht an diesem geschichtsträchtigen Ort und erstem Quartier der British East India Company nicht erwähnt (Peers 2006: 67). Stattdessen schildert er die Anlage, unterhaltsame Szenen und den Fotografen: „Durch eine dichte Allee von Bambus, in der ich einen am Wege sitzenden Mungo erblickte, erreichten wir die vom General-Gouverneur Marquis of Hastings angelegte Residenz Barrackpur. Diese ist durch ihren im Richmond Stile gehaltenen, mit Wiesenflächen und Solitär-Bäumen geschmückten Park charakterisiert. Lord Landsdowne hatte leider an einer starken Neuralgie zu leiden, die ihn zwang, sich zurückzuziehen, während wir mit Lady

Katalog. Erschwerend kommt die Tatsache hinzu, dass vermutlich ab den späten 1880er Jahren die Titel der Landschaftsaufnahmen geändert wurden, so dass die Zuschreibung zu einzelnen Fotografen, vom Studio abgesehen, trickreich ist. Vgl. hierzu im Detail Rayner (2004: 102-162) und Rayner o. A.: http://www.indiabooks.co.uk/Indiabooks.co.uk/TOPOGRAPHIC_PHOTOGRAPHY/Pages/Bourne_%26_Shepherd.html, 15.1.2016.

²⁰⁵ Ein Vergleich dieser Bourne & Shepherd-Publikation und der offiziellen Reisepublikation der Tour des Prince of Wales (Russell 1877) mit dem Tagebuch Franz Ferdinands bzw. dem Fotografiebestand der Este-Sammlung wäre lohnend. Es deuten sich inhaltliche Parallelen an: So enthält die Bourne & Shepherd-Publikation z. B. Innenaufnahmen des königlichen Schiffes HMSS Serapis, ähnlich den Fotografien von Eduard Hodek jun. der Kaiserin Elisabeth (National Library, Calcutta: Sichtung 2.4.2012).

²⁰⁶ Dass das Studio auch die offiziellen Aufnahmen des Government House in Calcutta inklusive Ansichten der Innenräume fertigte, zeigen die Fotografien in der British Library (British Library, London: India Office Select Materials, Photo 15/1 (75)-(80)). Zu den gewichtigsten öffentlichen Aufträgen von höchster Stelle gehört sicherlich die Dokumentation der Delhi Durbars 1877, 1903 und 1911 (Rayner o. A.: http://www.indiabooks.co.uk/Indiabooks.co.uk/TOPOGRAPHIC_PHOTOGRAPHY/Pages/Bourne_%26_Shepherd.html, 15.1.2016).

Landsdowne und der Gemahlin des Leibarztes unter einem großen Ficus religiosa das Lunch einnahmen. Wir hatten kaum Platz genommen, als schon hunderte von Milanen herbeigeflogen kamen, die stets an dieser Stelle gefüttert werden und eine solche Keckheit entwickelten, dass sie mit Stangen ferngehalten werden mussten. Während des Speisens fütterten wir die Milane mit Fleisch und erfreuten uns an der Geschicklichkeit, mit der sie zugeworfene Stückchen in der Luft auffingen, und an der Zähmheit, mit der sie Fleisch von einer Gabel nahmen. Selbstverständlich war der unvermeidliche Photograph erschienen und erst nach unzähligen Aufnahmen verabschiedeten wir uns von Lord und Lady Landsdowne, die während meines kurzen Aufenthaltes in Calcutta dank ihrer Liebenswürdigkeit meine volle Sympathie errungen hatten.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 186).

Die entspannte Stimmung dieses vergnüglichen Mittags spiegelt sich in zwei Fotos wider (Abb. 84 und 85), v. a. im Vergleich zu den meisten anderen Gruppenaufnahmen, gerade im Kontext formaler Empfänge oder für den Erzherzog ausgerichteter Dinners.²⁰⁷

Der letzte Archivhinweis auf die Kommunikation mit Bourne & Shepherd findet sich auf einem losen Papier, das eine Art Übersicht über die angefallenen Portokosten darstellt und von Wurmbrand am 11.2.1893 abgezeichnet wurde (vgl. Abb. 86). Daraus geht hervor, dass Stockinger am 10.2.1893 einen Brief an das Studio in Calcutta im Wert von 1 Rs aufgegeben hat. Ob es sich hierbei vielleicht um die Aufgabe der Bestellung von 20 Abzügen von Aufnahmen im Government House und in Barrackpur handelt, wie oben erläutert, bleibt offen.

3.3.4 Studio Johnston & Hoffmann

Als Abschluss des Kapitels über britische Fotografen in der Este-Sammlung steht eine letzte Beauftragung eines solchen im Mittelpunkt. Dabei handelt es sich um die ausführlichste und sicher aufschlussreichste Dokumentation der Vergabe und Implikationen eines Fotografieauftrags der gesamten Weltreise.

Darin wird ein nicht namentlich genannter Fotograf²⁰⁸ des Studios Johnston & Hoffmann in Calcutta²⁰⁹ zur Begleitung der 15-tägigen Jagdexpedition vom 8.-26.3.1893 ins nepalesische

²⁰⁷ Vgl. z. B. die Gruppenfotografien in Höfer (2010: 53, 61, 64).

²⁰⁸ Angestellte Fotografen waren laut Falconer E. Buckland, R. Jupe, James Johnston, P. A. Herzog, P. Higgins (später Studio Herzog and Higgins, Falconer o. A.: http://www.luminous-lint.com/app/photographer/1_Johnston_Hoffmann/A/, 13.1.2016).

²⁰⁹ Mit Sitz in der Chowringhee Road, Nr. 22 (Thacker's 1894: 320).

Terai angeheuert. Dieses von Theodore Julius Hoffmann ursprünglich mit P. A. Johnston betriebene Studio mit Filialen in Dardschiling und Shimla öffnete um 1882 und war bis in die 1950er Jahre aktiv. Nach Bourne & Shepherd war es das zweitgrößte kommerzielle Fotostudio in Indien mit einem Schwerpunkt auf Landschaftsfotografie aus Nord- und Nordostindien, dem Himalaya und Nepal (Pelizzari 2003: 319). Aus den fünf Archividokumenten²¹⁰ des MVK geht der komplette Ablauf der Anfrage, die Vertragsverhandlung, der Erhalt der Fotografien und schließlich eine Mahnung hervor. Graf Kinsky orderte am 1.3.1893 per Telegramm an Johnston & Hoffmann, Chowringee, Calcutta, noch während des Aufenthaltes in Dschodpur (Abb. 87): „Can you send experienced photographer to accompany archduke’s party into Nipal for fifteen days from 8th Instant reply [vier Worte unleserlich] Reply prepaid Rupees 2”.

Bereits am nächsten Tag bestätigte das Studio in Form eines Briefes²¹¹ den Auftrag und stimmte der Entsendung eines nicht namentlich genannten Angestellten nach Philibit am 8.3. zu (Abb. 88). Laut Aufstellung kostete eine Aufnahme 31 Rs, 125 Rs fallen als Reisekostenpauschale an. Zusätzlich muss die Unterstützung des Fotografen durch einen Assistenten gewährleistet sein. Hierbei handelte es sich um Eduard Hodek jun., der in einem anderen Briefwechsel von seiner engen Zusammenarbeit mit dem englischen Fotografen spricht und die Ähnlichkeit ihrer Aufnahmen betonte. Graf Kinsky erklärte sich mit den Bedingungen einverstanden, verlangte jedoch eine frühere Ankunft des Fotografen bis spätestens 7. März und verwies auf den Residenten Nepals, Oberst Wyllie, der den Mitarbeiter empfangen wird.

Nach der Jagdpartie, am 14.4., reisten die Fotografien laut einer Quittung der Peninsular and Oriental Steam Navigation Company mit dem Dampfer Bengali von Calcutta nach Sydney mit der Zieladresse des Erzherzogs, der Kaiserin Elisabeth (Abb. 89). Am 4.11.1893 schließlich schrieben Johnston & Hoffmann eine freundliche Mahnung unter Berufung auf die ursprünglich mit Graf Kinsky vereinbarten Konditionen durch die Beilage der Kopie des vorherigen Briefwechsels an den österreichischen Konsul und bitten um die Begleichung der offenen Rechnung (Abb. 90). Somit vergingen um die sieben Monate von der Beauftragung bis zur Rechnungsbegleichung.

²¹⁰ Vier davon sind publiziert in Höfer (2010: 97-99).

²¹¹ Es handelt sich wie auf dem Papier vermerkt um die Kopie des Briefes. Wie in den meisten Fällen ist vom gesamten Schriftverkehr ein Duplikat für die Ablage vorhanden, die den Schriftwechsel nachvollziehbar macht.

Vom 21.12.1893 datiert schließlich ein Brief des Studios an den österreichischen Generalkonsul in der Canning Street 136 in Calcutta, der einer Paketsendung von insgesamt 550 Nachbestellungen von 115 verschiedenen Fotografien beiliegt (Abb. 91): „Dear Sir, We beg to send you herewith a box containing photos ordered as noted below + trust you will find them correct. We remain, Dear Sir, Yours faithfully, Johnston and Hoffmann ? [Auflistung der Seriennummern und der Anzahl der Nachbestellungen] P.S. Invoice statement of charges enclosed“.

Diese Zeitspanne des Erhalts der Nachbestellung im Dezember legt den Eindruck nahe, dass der Erzherzog bzw. seine Begleiter die erhaltenen Fotos zuerst sichteten und dann individuelle Aufnahmen für sich nachbestellten. Es könnte sich auch um einen standardisierteren Prozess gehandelt haben, bei dem z. B. Stockinger die Aufgabe übernahm, alle relevanten Aufnahmen der gemeinsamen Erlebnisse für die Beteiligten nachzubestellen. Die meisten Motive werden drei und acht Mal, selten zwei, vier, fünf oder zwölf Mal nachbestellt. Eine Auflistung der Seriennummern unterlässt die Autorin, da die dazugehörigen Motive nicht identifiziert werden können und somit zum Erkenntnisgewinn im Moment keinen Beitrag leisten.²¹² Denkbar ist natürlich auch, dass die genannten Seriennummern sich nicht auf den allgemeinen Bestand des Studios beziehen, sondern auf die während der Jagd angefertigten Fotos oder eine Mischung aus beidem.

Schließlich konnte die Autorin 50 Aufnahmen der Jagdtour im Terai identifizieren (VF_14725-14775). Die Frage ist in diesen Fällen, ob sie von Johnston & Hofmann oder Hodek jun. stammen. Aufgrund der zahlreichen individualisierten Aufnahmen die Franz Ferdinand oder seine Begleiter zeigen, oder Orte wiedergeben, die speziell mit der Jagdroute verbunden sind, scheint es der Autorin am naheliegendsten, dass der Großteil dieser Nachbestellungen aus Motiven der Jagd und zum kleineren Teil eventuell aus anderen Bestandsmotiven des Studios, z. B. nepalesischen Landschaftsaufnahmen oder Portraitaufnahmen der Herrscher bestanden.

An dieser Stelle gewinnt die Interaktion zwischen dem Fotografen von Johnston & Hoffmann und seiner Forderung nach einem Assistenten, nämlich Eduard Hodek jun., an Bedeutung, der auf folgendem Briefwechsel zwischen diesem und der Berliner „August Scherl G.m.b.H.,

²¹² Anders als die meisten Bourne & Shepherd-Aufnahmen weisen die Fotografien von Johnston & Hoffmann keine Nummerierungen auf, so dass direkte Zuschreibungen nicht möglich sind. Hierfür könnte eine Sichtung der Kopie eines Handelskataloges der Firma von ca. 1910, wie etwa „*Catalogue of Views of India. Johnston & Hoffmann, Photographers, 22, Chowringhee Road, Calcutta*“ (British Library, London: India Office Select Materials, Photo 6/(7)) hilfreich sein.

Illustrations-Centrale“ von 1912 zur Urheberschaft der Fotografien Hodeks basiert und die Zusammenarbeit beider Fotografen erläutert.

Scherl, unter anderem Herausgeber von *Sport im Bild*, möchte eine Fotografie aus dem englischen *The Sportsman* vom 12.12.1911 für seine Ausgabe verwenden. Er fragte in England das Bild an, das ihm ohne Probleme für das Cover und eine ganzseitige Reproduktion auf S. 22 von *Sport im Bild*, Nr. 1, 1912 zur Verfügung gestellt wird und übernahm ebenfalls die Bildunterschrift in deutscher Übersetzung (vgl. Abb. 92): „Von einer Tigerjagd in den Dschungeln Nepals: Ein „Menschenfresser“, den kürzlich der Maharajah von Nepal erlegte. Copyright Newspaper Illustrations Ltd.“ (Sport im Bild 1912, 1: 22). Beide Fotos sind mit „AS“ für August Scherl gekennzeichnet. Offenbar erfuhr Scherl erst nach der Publikation davon, dass diese Angabe falsch und die Aufnahme dem Nepalaufenthalt des Erzherzogs zuzuordnen ist und in keiner Verbindung zum Mahārāja steht. Mit der Bitte um Abklärung der Bildrechte sendete er dem Sekretariat Erzherzog Franz Ferdinands die Ausgabe zu. Dieses hielt offenbar Hodek für den Urheber und forderte ihn zu einer Stellungnahme auf, wohl auch weil man einen Bildmissbrauch vermutete.

Der vorliegende zweiseitige Brief, den die Autorin im Archiv von Schloss Artstetten aufgefunden hat, ist eine Stellungnahme Hodeks, adressiert an das Sekretariat.²¹³ Hodek bestätigte, dass besagte Fotografie, entgegen der Angabe der englischen Zeitschrift, „tatsächlich gelegentlich der Jagd Sr. Kaiserlichen Hoheit in Nepal aufgenommen worden [ist], aber nicht von mir [Hodek], sondern von dem, damals die Jagden begleitenden englischen Fotografen. Wohl habe ich dasselbe Bild gemacht, weil wir zwei fast stets mitsammen arbeiteten. Während aber diese Photographie in der Original Grösse von 20 x 30 reproduziert ist, ist meine Original Grösse nur 18 x 24. Die Aufnahmen dieses englischen Hauses über die damalige Jagdreise Sr. Kaiserlichen Hoheit sind im Laufe der Jahre in vielen englischen und deutschen Zeitschriften reproduziert erschienen und immer sich dem betreffenden Falle anpassend. So sind auch jetzt, gelegentlich der englischen Königsreise in Indien, einzelne Jagdbilder von der damaligen Reise Sr. Kaiserlichen Hoheit als gerade aktuell verwendet worden. Wie dieses Elefanten-Tiger Bild gerade in ‚Sport im Bild‘ kommt, kann ich nicht angeben. [...] Ich habe seiner Zeit Sr. Kaiserlichen Hoheit über Höchst dessen Auftrag versprochen, die Bilder und Erlebnisse der Weltreise publizistisch nicht ohne

²¹³ Der Brief ist undatiert. Laut diesem bezieht sich Hodek jedoch auf die Anfrage des Sekretariats vom 22.1.1911.

vorher eingeholter Erlaubnis zu verwenden und habe dieses Versprechen die ganzen langen Jahre hindurch treulich gehalten.“ (Archiv Schloss Artstetten: Brief Hodek o. A.).

Auf der Stellungnahme Hodeks basierend schickte das Sekretariat eine Antwort an *Sport im Bild* (Archiv Schloss Artstetten: Brief 5.3.1912). In seiner Erwiderung vom 8.3.1912 entschuldigte sich August Scherl für die Verwechslung und erklärte die Hintergründe dieses Fehlers (Archiv Schloss Artstetten: Brief 8.3.1912).

Eine Sichtung der relevanten Ausgaben in der ÖNB ergab, dass der Bezug des Fotos zum Inhalt der Zeitschrift sehr vage ist, es ist nicht in eine größere Textmenge oder einen Artikel eingebettet. Auf der Seite vor und hinter der Fotografie gibt es Kurznachrichten aus der Welt des Sports, auf S. 20 einen einseitigen Bericht über „Rekord-Trophäen früherer Jahrhunderte“. Aufgrund der Art der Publikation, die zwar die erste deutsche Sportzeitschrift war (gegründet 1895, bis 1934), aber wie ihr Untertitel „Illustrierte Wochenschrift für Sport, Gesellschaft und Theater“ bereits anklingen lässt, den Charakter einer Boulevardzeitschrift mit aktuellen Meldungen aus der Gesellschaft darstellte und einen hohen Unterhaltungs- und Glamourfaktor aufwies, ging es vermutlich um den Exotikfaktor des Bildes und die sensationslüsterne Heraufbeschwörung von Gefahr durch den Tiger als Menschenfresser.²¹⁴

Tatsächlich waren Berichterstattungen und Fotografien aus dem Ausland, inklusive Indien, gängige Praxis. Der Delhi Corontion Durbar des Jahres 1911 und der damit verbundene Besuch von König George V und Königin Mary verarbeitete *Sport im Bild* auf dem Cover der Ausgabe 2, 1912 (*Sport im Bild* 1912, 2: Cover).

Die Autorin hat in Ausgabe 49, Nr. 2 von 1911 unter der Rubrik „Aus der Gesellschaft“ zwei Fotografien, laut Bildunterschrift „*Der Kronprinz auf dem Rücken des von ihm bei Kantaley auf Ceylon erlegten Elefanten*“ (Fotografie versehen mit AS für den Herausgeber August Scherl) und „*Der Kronprinz (links) und Oberleutnant Fritz von Zobeltitz auf dem Golfplatz von Nuwara Eliya. (Von der Kronprinzessin aufgenommen.)*“ (*Sport im Bild* 1911, 49, 2: 32) gefunden (Abb. 93). Hier dienten die Bilder als aktueller Anlass über die Berichterstattung der Indienreise des deutschen Kronprinzen Wilhelm von Preußen (1882-1951) 1910/1911. Auch eine weitere Ausgabe von 1911 zeigt unter der Überschrift „*Vom Aufenthalt unseres Kronprinzen auf Ceylon*“ Kronprinz Wilhelm in zwei Aufnahmen (Abb. 94): „*Der Kronprinz*

²¹⁴ Zu *Sport im Bild* vgl. Walther (2007: 31-34).

(links) beim Golfspiel.“ Sowie *„Unten: Der Kronprinz auf einem Spazierritt.“* Die letztgenannte Aufnahme stellt ein gutes Beispiel für den pittoresken Stil in der indischen Fotografie dar. Bei beiden Bildern ist als Quelle das bekannte ceylonische Studio Platé & Co. genannt. Trotzdem sind beide Fotos mit „AS“ gekennzeichnet (Sport im Bild 1911, 49, 1: 2).

Dieser Sachverhalt unterstreicht nicht nur die vorher genannten Umstände, er gibt v. a. einen Hinweis auf ein mögliches Unterscheidungskriterium der Hodek-Aufnahmen von anderen aus Nepal. Etliche Hodek jun. zugeschriebenen Fotografien erscheinen unter anderem aus diesem Grund zweifelhaft.²¹⁵

Ganz nebenbei ist es zudem interessant zu konstatieren, wie die Jagdaufnahmen offenbar über Jahre in der Presse zirkulierten und noch 1912 unter falscher Zuordnung Verwendung fanden. Ganz im Sinne eines Klatschblattes oder Vorläufers der Tabloid Press legte man dabei auf historisch korrekte Zuschreibungen offenbar wenig Wert, und ging so weit, um den Bilderhunger und die Neugierde der Leserschaft zu befriedigen, die Jagd Franz Ferdinands anderweitig zuzuordnen, wenn gerade keine passendere Fotografie vorlag. Dass alle möglichen Prinzenreisen über die Jahre offenbar mit falschen Fotos, also z. B. Jagdfotos einer anderen Reise illustriert waren, deutet Hodek im genannten Schreiben als gängige Praxis an. Dies zeigt zudem, wie stark es sich bei der journalistischen Dokumentation der zahlreichen Reisen der internationalen Hocharistokratie um eine Art von beinahe inflationären „Adelstourismus“ handelte, der unter kommerziellen Vorgaben genutzt und wie sich später ebenfalls in gewisser Hinsicht im Verkaufskatalog Deen Dayals andeuten wird (vgl. S. 108-109), wie ein „Who is Who“ adeliger Stippvisiten in Indien liest. Zuletzt zeigt sich die typische Zirkulation der Bilder im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.²¹⁶

Zurück zu den 50 Fotografien der Jagd in Nepal. Deren Zuschreibung scheint angesichts der neu gewonnenen Informationen nicht eindeutig, da Hodek laut eigener Aussage meist die gleichen bzw. ähnliche Aufnahmen wie der englische Fotograf anfertigte, als Unterscheidungskriterium gibt er die Größe an. Offenbar arbeiteten die beiden Fotografen mit

²¹⁵ Auf einzelne Argumente für die verschiedenen Aufnahmen hier einzugehen, führt zu weit. Als weiteres Beispiel sei jedoch die Bemerkung Franz Ferdinands in seinem Brief vom 1.2.1893 genannt: Er legt diesem „Fotografien von der Elephantenjagd in Ceylon bei, die ein mitgegangener Fotograf aufgenommen hat.“ Würde es sich dabei nicht um Charles Kerr, sondern Hodek jun. handeln, wie z. B. im Bestand der ÖNB zugeschrieben, hätte der Erzherzog Hodek als langjährigen Jagdbegleiter und Bekannten der Eltern sicher wie in anderen Fällen namentlich erwähnt (Archiv Schloss Artstetten: Brief 1.2.1893: 13).

²¹⁶ Vgl. hierzu Benjamin (1996).

unterschiedlichen Plattengrößen von 20 x 30 cm bei Johnston & Hofmann und nur 18 x 24 cm bei Hodek jun. Dabei handelt es sich um die originalen Plattengrößen, selbstverständlich ist es denkbar, dass Abzüge verkleinert oder vergrößert hergestellt wurden. Aus diesem Grund helfen die Größenangaben der 50 Fotos bei der Identifikation nicht weiter.

Vergleichen wir die Aufnahme von *Sport im Bild*, die laut Hodek nicht von ihm stammt, mit einem ähnlichen von ihm fotografierten Motiv,²¹⁷ dann erscheinen die Fotos identisch (Abb. 92 und 95). Auch der Abzug des Motivs aus dem bereits erwähnten ÖNB-Bestand (Pk 936, 60),²¹⁸ der Hodek zugeschrieben ist, ist identisch. Dieses Beispiel zeigt die große Ähnlichkeit der Aufnahmen von Johnston & Hoffmann und Hodek jun.

3.4 Indische Fotografen

Neben dem Wiener Eduard Hodek jun. und den britischen Fotografen bzw. Studios Charles Kerr/Colombo Apothecaries, Skeen & Co., Johnston & Hoffmann, John Blees und Bourne & Shepherd gehören jedoch auch indische Fotografen zur Este-Fotosammlung. Dazu zählen Lala Deen Dayal, Gobindram & Oodeyram sowie Madho Prasad.²¹⁹ Das Album von Gobindram & Oodeyram hat die Autorin im Kontext der Zuschreibung Hodeks kurz erwähnt (vgl. S. 85-86) und auf S. 66-67 vorgestellt.

Dass die Sammlung auch anonyme, spontan vor Ort bei Sehenswürdigkeiten entstandene Fotografien enthält, wie sie selbst im Zeitalter des Selfie heute noch in Indien für Touristen angeboten werden, die, wie im folgenden Beispiel vermutlich von indischen, wenig bekannten Fotografen angefertigt wurden, geht aus Franz Ferdinands Tagebucheintrag im Rahmen seiner Besichtigung des Forts in Agra hervor, dessen Architektur ihn begeistert: „Aus meinem Sinnen und Träumen weckte mich nur zu bald etwas, das unschwer zu errathen ist; etwas, das heute in ganz Indien spukt und unvermeidlich ist, als wäre es ein schleichender Krankheitsstoff – nämlich ein zur Aufnahme bereitgestellter photographischer Apparat. Der Besitzer dieses modernen Folterwerkzeuges stand vor uns und legte beredt die unabweisliche Nothwendigkeit dar, mich und meine Begleiter in der Moschee stehend als Gruppenbild zu fixieren. Lässt sich schon darüber discutieren, inwieweit die Mahnung des Korans: ‚Du sollst kein Ebenbild des

²¹⁷ VF_14741 aus der Este-Sammlung.

²¹⁸ Publiziert unter ÖNB, Bildarchiv Austria:

http://www.bildarchivaustria.at/Pages/Praesentation.aspx?p_iAusstellungID=1218553&p_iPage=6&p_ItemID=, 16.1.2016

²¹⁹ Es ist selbstverständlich nicht ausgeschlossen, dass vertiefte Forschung weitere Namen ans Licht bringt.

menschlichen Leibes gestalten‘, auch auf photographische Porträts anwendbar sei, so musste das Begehren des mohammedanischen Photographen, uns just in der Moschee aufzunehmen, als wären wir fromme Moslemin, um so unlogischer erscheinen. Den lästigen Künstler abzuschütteln, gab es kein anderes oder doch kein rascheres Mittel, als seinem Wunsche zu willfahren.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 230).

3.4.1 Lala Deen Dayal

Von den Fotografiealben bzw. auch den losen Beständen stellt das dem Erzherzog gewidmete Album „*Visit of H. I. & R. H. The Archduke Franz Ferdinand of Austria Este to Hyderabad (Deccan), January 1893, Lala Deen Dayal, State Photographer.*“ wie auf Abb. 96 ersichtlich, einen besonderen Höhepunkt dar. Die Autorin hat diesbezüglich während ihrer Feldforschung in Sikandarabad²²⁰ von Uma Jain Deen Dayal, der Frau des Urenkels Deen Dayals, die über einen Teil des Nachlasses verfügt, ergänzende Informationen erhalten.²²¹

Aufgrund der ästhetischen Qualitäten der Aufnahmen möchte die Autorin das Album hier ausführlicher heranziehen.²²² Zudem kristallisiert sich darin ein wichtiger Schwerpunkt der Reise und ihrer visuellen Repräsentationsmechanismen, nämlich die Zusammenkünfte des Erzherzogs mit diversen Mahārājas, wie z. B. denen von Benares oder Alwar, oder anderen indischen Aristokraten.

Eine der wichtigsten derartig repräsentativen Begegnungen fand in Haidarabad statt: Franz Ferdinands Besuch beim Sechsten Nizām von Haidarabad, Mahbub Ali Khan Asaf Shah (1866-1911) vom 24.-26.1.1893 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 115-141). Der damalige Regierungssitz des Fürstentums Haidarabad war ein Zentrum indisch-muslimischer Kultur und ist heute die Hauptstadt der Provinz Andhra Pradesh im Süden Indiens. Dort herrschte eine ursprünglich persische und im Dienst der Moghule stehende Dynastie, die Asaf Shahs, die den Ehrentitel *nizām-al-mulk* (urd.), „Verwalter des Reiches“ trug (Ahlawat 2010: 190). Der Visite in Haidarabad ging eine dreitägige Jagd auf Einladung des Nizām im nahegelegenen Tandur voraus, an der er jedoch nicht persönlich teilnahm.

²²⁰ In Sikandarabad und Haidarabad vom 22.-27.3.2012

²²¹ Ein wichtiger Teil des Nachlasses von 2857 Glasplattennegativen und Studio- bzw. Fotografieutensilien befindet sich seit 1989 im Indira Gandhi National Centre for the Arts in New Delhi (Jain; Kumar; Sasidharan 2010: 10).

²²² Dieses Kapitel umfasst fünf überarbeitete Seiten eines bereits publizierten Aufsatzes der Autorin, vgl. (Höfer 2013).

Während des dreitägigen Besuchs entsteht ein Album mit 35 Fotografien des Hoffotografen Lala Deen Dayal (1844-1905), das als eine Art visuelles Protokoll diesen „aristokratischen Staatsbesuch“ veranschaulicht. Das Album im Format 32 x 45,5 x 3,5 cm aus dunkelbraunem Leder weist Franz Ferdinands Ex Libris sowie einen Stempel von M. & Co. auf und ist bis auf zwei Ausnahmen beidseitig montiert, die letzten zehn Kartons sind leer. Auf der letzten bebilderten Seite (VF_14548) findet sich am Seitenrand die handschriftliche Signatur: „Lala Deen Dayal state photographer 15-2-93 Decan Hyderabad“ (vgl. Abb. 97).

Da nur wenige Aufnahmen des Albums bisher publiziert wurden und die komplette Analyse im Kontext dieser Arbeit nicht erfolgen kann, hat es die Autorin im Anhang 2 zusammengefasst. Dort sind neben den gedruckten Bildtiteln des Albums auch die ins Negativ einbelichteten Bildnummern Deen Dayals verzeichnet. Diese sorgfältig ausgeführten Nummerierungen vermerkte Deen Dayal zusammen mit dem Datum, der Plattengröße und einem Stichwort zum Inhalt handschriftlich in Notizbüchern, die die Autorin einsehen, jedoch nicht fotografieren durfte.²²³

Lala Deen Dayal, der als Hoffotograf des Sechsten Nizām 1894 von diesem den Ehrentitel Raja (sk. *rāja*) erhielt, und 1874 bereits sein erstes Studio in Indore eröffnete, gefolgt von weiteren Filialen zusammen mit seinen Söhnen unter dem Namen Deen Dayal and Sons, stand ab 1885 bis zu seinem Tod 1905 ganz im Dienst des Nizām und lebte in Sikandarabad bei Haidarabad (Jain; Kumar; Sasidharan 2010: 17).²²⁴ Der Familienstammsitz in Sikandarabad ist unter dem Namen „Foto Crafts. A Deen Dayal Studio. Photography since 1874“ heute noch aktiv, ebenso wie ein weiteres Studio in Bombay (Uma Jain Deen Dayal, Sikandarabad: Sichtung 23.3.2012). Abb. 98 zeigt die heutige Betreiberin und Frau des Urenkels Deen Dayals, Uma Jain Deen Dayal, in ihrem Studio, das neben kommerzieller, digitaler Hochzeitsfotografie, nach wie vor digital bearbeitete und sepia getönte Studiofotografien im „Deen Dayal style“ des 19. Jhds. mit den üblichen Requisiten der Studiofotografie und einem Bildhintergrund anfertigt, der eine Kopie der ursprünglichen Kulisse darstellt.

²²³ Mein Dank gilt Uma Jain Deen Dayal, selbst Fotografin, sowie ihrer Tochter Shalini für die vertrauensvolle Bereitstellung ihres Nachlasses.

²²⁴ Vgl. auch die weiteren Publikationen zu Deen Dayal (Worswick 1980, Gutman 1982, Luther 2003 und Dewan; Hutton 2013).

Hoffotografen lösten mit dem Aufkommen der Fotografie im 19. Jhd. die traditionellen Hofmaler ab oder übernahmen übergangsweise beide Funktionen.²²⁵ Sie dokumentierten die Ereignisse bei Hofe – oft in Ergänzung zu den schriftlichen Chroniken des Hofschreibers – und hielten auch die Pracht der herrschaftlichen Anwesen und Besitztümer fest. So kommt es, dass ein Großteil der Aktivitäten in Haidarabad individuell für den Erzherzog und den Nizām festgehalten wurden, vor Ort oder im Studio. Ein Teil der Aufnahmen des Albums besteht jedoch aus Standardmotiven, die der Fotograf aus seinem bestehenden Repertoire ausgewählt hat.

Wir wissen jedoch, dass das Album nicht nur als individuelles Geschenk gedacht war. Dem undatierten Verkaufskatalog des Studios Raja Lala Deen Dayal & Sons von ca. 1895 konnte die Autorin entnehmen, dass es auch käuflich erworben werden konnte: Unter der Kategorie Souvenirs, in einer Reihe mit den Alben zu den Besuchen von Prinz Albert Victor, dem russischen Zaren und Großherzog Alexander und Lord und Lady Elgin, bot Deen Dayal „*A Souvenir of the The Visit of H. I. and R. H. The Archduke Franz Ferdinand of Austria Este to Hyderabad (Deccan)*“ zum Preis von 100 Rs für das komplette (40 Fotografien) und 75 Rs für das halbe Album an. Der Katalog führte die Aufnahmen nicht einzeln auf, sondern gruppierte sie anhand der zentralen Ereignisse während des dreitägigen Besuches (Verkaufskatalog Raja Lala Deen Dayal & Sons, o. A.: 113-115). Der Verkaufskatalog gibt einen guten Überblick über das Angebot des Unternehmens: Neben den Souveniralbum imperialer Besuche, listet es fertige Alben mit Ansichten, den sogenannten Views, z. B. von Zentralindien oder Rajasthan, einzelne Aufnahmen oder Sets z. B. von Native Characters oder anderen Indian Views auf (Verkaufskatalog Raja Lala Deen Dayal & Sons, o. A.).

Der Katalog enthielt als Werbemittel neben dem Sortiment auch einige verschriftlichte – sogar aus dem Deutschen übersetzte – Briefwechsel, die den Ruhm und die Kunstfertigkeit Deen Dayals unterstreichen und als Referenz bedeutender Persönlichkeiten gelten sollten. Unter anderem bezieht er sich auf den Besuch Franz Ferdinands, der fälschlicherweise als „Emperor of Austria-Hungary“ bezeichnet wird und gibt einen Briefwechsel zwischen März und Juni 1893 zwischen Deen Dayal und österreichisch-ungarischen Beamten wieder, aus dem hervorgeht, dass sich der Erzherzog über das geschenkte Album gefreut und dem Meister zum Dank eine Anstecknadel mit den imperialen Initialien übersendet hat (Verkaufskatalog Raja Lala Deen Dayal & Sons, o. A.: 128-129). Somit wird auch klar, dass das Album nicht

²²⁵ Mahārāja Sawai Ram Singh von Dschaipur gilt als Beispiel eines indischen Fürsten, der selbst fotografierte, vgl. hierzu Sahai (1996) und Thomas (1986).

direkt im Januar zum Ende des Besuches überreicht wurde, und es sich nicht um ein sofort übergebenes Geschenk des Nizāms handelte, sondern wie die Signierung und Datierung auf den 15.2.1893 im Album andeutet, zusammengestellt, beschriftet und schließlich versendet wurde.

Eine Mappe mit Deen Dayal Aufnahmen aus dem Archiv von Schloss Artstetten verweist auf eine weitere Art der Aufbewahrung von Fotografien im 19. Jhd. und wurde vermutlich von Deen Dayal selbst zum Verkauf bereitgehalten, um die im Verkaufskatalog erwähnten losen Fotografien zu umfassen. Abb. 99 zeigt die grüne Mappe mit der Prägung „*Hyderabad*.“ und einigen Ornamenten. Sie enthält 35 lose kaschierte Albuminabzüge. Es handelt sich dabei exakt um die gleichen Motive wie im persönlich gewidmeten Album. Einige Aufnahmen sind unbeschriftet, andere wie der Elefantenritt des Erzherzogs (Abb. 100), sind nach Art von Kabinettkarten auf besonders starken Karton montiert und mit der Goldprägung „*Lala Deen Dayal Secunderabad*.“ und Goldschnitt versehen.

Im folgenden Abschnitt möchte die Autorin einige Fotografien herausgreifen und in den Kontext des Tagebuchs sowie der Fragestellungen dieser Arbeit setzen. Wie bereits mehrfach angeklungen fühlte sich der Erzherzog in Indien häufig von den Fotografen belästigt. Er schreibt im Tagebuch: „Der beliebte Hofphotograph des Nisams hatte diesen bewogen, sich mit mir zum Zwecke einer photographischen Aufnahme bei ihm einzufinden, und so ritten wir denn unmittelbar nach beendeter Parade, begleitet von einer johlenden und schreienden Schar Eingeborener, zu seinem Atelier. Der unermüdliche Künstler besitzt ein eigenes, schönes Haus und scheint am Hofe des Nisams eine hervorragende Stellung einzunehmen, da er überall zu sehen ist und der Nisam sich sehr oft zu ihm begibt, um sich unzählige Male photographieren zu lassen. Die unabweisliche Nothwendigkeit, jeden Augenblick einem Photographen als willkommenes Object dienen zu müssen, scheint ein in Indien grassierendes Übel zu sein. Nach zahlreichen Aufnahmen konnte ich mich endlich vom Nisam verabschieden und nach Baschir Bagh zurückkehren, wo auf unserer Veranda ein förmlicher Basar etabliert war, da ich einige Waffenhändler bestellt hatte, um alte indische Waffen zu erwerben.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 129).

Vermutlich bei dieser Gelegenheit entstand das eindrucksvolle Doppelportrait von Gast und Gastgeber (Abb. 101), das das Album eröffnet und auf dem der Nizām den elegant gekleideten europäischen Gentleman gibt, wie auch Franz Ferdinand nicht entgeht: „Der Nisam ist 28 Jahre alt. [...] Im Verkehre mit Europäern ist er zurückhaltend, ja geradezu schüchtern und äußerst schweigsam, gegen seine Landeskinder soll er jedoch recht energisch

aufzutreten im Stande sein. Er kleidet sich stets europäisch; zumeist trägt er einen schwarzen Gehrock, und das einzige, was der Nisam von seinem heimatlichen Costüm bewahrt hat, ist eine turbanartige Mütze aus gelbem Zeuge mit goldener Quaste; diese Kopfbedeckung legt er nie ab. Gleich der europäischen Tracht scheint der Nisam auch europäische Sitten zu lieben und nach seiner Weise angenommen zu haben, obwohl er im allgemeinen Europäern nicht sehr hold gesinnt ist, was ihm bei den Erfahrungen, die er gemacht hat, wohl nicht verübelt werden kann.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 118-119).

In der Tradition der Studiofotografie ist die Vorhangdrapierung, die bemalte illusionistische Hintergrundleinwand sowie die Teppiche und das Mobiliar gut erkennbar. Die von der Autorin eingesehene handschriftliche Liste des Künstlers führt diese Aufnahme als „*His Imperial Highness Nizām and Archduke of Austria*“ unter der Nummer 11616, dem Entstehungsdatum 24.1.1893 und dem Format 12 x 10 inches (30,48 x 25,4 cm) auf. Auch das Gruppenportrait der beiden Würdenträger mit Entourage fand in diesem Kontext statt (vgl. Anhang 2, VF_14515).

„Nachdem wir unsere Gala mit bequemen Civilkleidern vertauscht hatten und durch den Leibphotographen des Nisams ein Bild von uns aufgenommen worden war, sollte ein Ritt auf Elefanten durch die Stadt unternommen werden.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 123). Dabei handelt es sich um die Aufnahme VF_14516 aus dem Anhang 2 mit den Protagonisten im einfachen Anzug. Sie trägt die Deen Dayal-Nummer 11630, das im Album darauffolgende Foto des Elefantenritts (VF_14517) mit der Deen Dayal-Nummer 11632 unterstreicht die Abfolge der beiden Aufnahmen und Ereignisse.

Bei der im Zitat auf der vorhergehenden Seite erwähnten Parade handelte es sich um die Militärparade zu Ehren des ausländischen Gastes. Über drei Seiten im Tagebuch widmete Franz Ferdinand dem Geschehen in Form trockener Ablaufbeschreibungen (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 126-129). Dieses Interesse an allem Militärischen spiegelt nicht nur seinen Rang wider, sondern auch eine Funktion der Grand Tour (vgl. S. 22-23). Er saß in der Mitte auf einem Schimmel, links von ihm der Nizām hoch zu Ross und nahm die endlosen Züge der verschiedenen Brigaden und Bataillonen zu Pferd und Elefant ab. Neun Aufnahmen dokumentieren dieses Ereignis (vgl. Anhang 2, VF_14519-14527).

Im Rahmen des Sportfestes bei der nahegelegenen Malukpett-Rennbahn, das fotografisch mit drei Aufnahmen dokumentiert ist (vgl. Anhang 2, VF_14532, VF_14534, VF_14535) sorgte ein Ringkampf zu Pferd und ein erneutes Wettschießen von Gast und Gastgeber auf in die

Luft geworfene Rupien, Tonkugeln und Flaschen, aus dem der Erzherzog als Verlierer hervorging, weiterhin für Amüusement (s. Abb. 102).

Eine weitere Aufnahme dokumentiert (vgl. Anhang 2, VF_14533) das Wettschießen im Fort von Golkonda, bei dem der Erzherzog den Nizām noch stolz besiegte. Diese Bilder sind außerdem ein schönes Beispiel dafür, wie sich Fotografie, Archivmaterial und Souvenir in ihrer Visualisierung der touristischen Ereignisse ergänzen: Das Programm des Sportfestes (SAs 104246) ist auf einem Seidenstoff mit Goldborte gedruckt, das sich in der Este-Sammlung befindet und in der Dauerausstellung auf Schloss Artstetten befinden sich zwei vom Erzherzog getroffene, leicht verbogene Rupien (vgl. Abb. 103) Dieses Zeugnis der Tradition der Schießerei auf Münzen und ihrer Sammlung bzw. Ausstellung um die Waffenfertigkeiten des Herrschers zu zeigen, hat die Autorin in Haidarabad wiedergefunden. Im H.E.H. The Nizam's Museum ist eine Goldmünze mit Kugelabdruck des Sechsten Nizām ausgestellt (vgl. Abb. 104). Ebenso finden sich dort zahlreiche Beispiele für den Druck von Programmen oder Grußbotschaften auf gefassten Seidenstoffen. Auch hier handelt es sich wieder um ein gemeinsames aristokratisches Interesse der beiden Würdenträger, das sie kulturübergreifend verbindet.

Der gemeinsame Elefantenaustritt durch die Stadt zählt zu den schönsten Erlebnissen der Indienreise. Im Kontrast zu den häufig negativen und eurozentrischen Sichtweisen, artikuliert sich hier eine andere Seite des Indienbildes, die exotistische Idealisierung des Archaischen und Märchenhaften. In der Sänfte des zentralen Elefanten sitzen Gast und Gastgeber. Der Tagebucheintrag erzählt in schwärmerischem Tonfall: „Wir bestiegen mit unseren Suiten eine ganze Schar von Elephanten, die alle auf das reichste mit Seidendecken von gelber Farbe, der Lieblingsfarbe des Nisams, geschmückt waren. Dieser Zug wird mir unvergesslich bleiben. Er bot das bunteste und bewegteste Bild, welches sich eine üppige Phantasie ausmalen kann, ein von der Cultur noch unberührtes Stück altindischen Lebens, eine Bethätigung urwüchsigen Vergnügens an prunkhaften Schaustellungen und Aufzügen. In der langen Straße, die vom Palaste in die Stadt führt, wimmelte, Kopf an Kopf, eine dichtgedrängte Menge; die zahllosen Turbans und die in grellen Farben, vorwiegend roth, gelb und weiß gehaltene Kleidung der Eingeborenen wirkten überaus malerisch.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 123).

Zurück in der offiziellen Residenz des Nizām, dem Chowmahalla-Palast, der auf einer wertvollen zweiteiligen Panoramafotografie im Deen Dayal-Album wiedergegeben ist und der als eine von fünf Aufnahmen auf die hofphotografische Funktion Deen Dayals als Dokumentar

der Besitztümer und Anlagen verweist (vgl. Anhang 2, VF_14542-14546), erwartet die ausländischen Gäste ein weiterer Höhepunkt, der durch eine erhaltene Einladungskarte dokumentiert ist: ein extravagantes abendliches Festbankett mit Feuerwerk und Capricen wie kleinen Vögeln, die nach dem Anschneiden aus einer Torte heraus flattern. Ähnlich wie beim Elefantenausritt zeigt sich hier die Begeisterung für exotische Pracht und Verschwendung. Doch der Erzherzog kommentiert weiter: „Ein seltsames Bild – die vielen in Gold strotzenden Prachtgewänder der einheimischen Würdenträger neben unseren und den britischen Uniformen, neben den Toiletten der englischen Damen und der Tracht der einheimischen Offiziere. Die Tafel war mit prachtvollen Goldaufsätzen, bunten Blumen und riesigen Bonbonnières wahrhaft verschwenderisch ausgestattet. Eine Regimentskapelle besorgte die Tafelmusik. Ich habe bisher den Eindruck gewonnen, dass bei Festen in Indien überhaupt die europäische Musik eine stiefmütterliche Behandlung genießt; denn die Inder scheinen für dieselbe geringes Verständnis, dafür aber Vorliebe für falsches Clarinett- und Flötengewinsel zu besitzen. Außerdem fehlt es entschieden an rhythmischem Gefühl, wenigstens waren einige der vor uns concertierenden Musikkobolde ihren Genossen stets um mehrere Takte voraus, ohne sich hiedurch in ihrer Seelenruhe auch nur im geringsten stören zu lassen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 125).

Der Erzherzog mit seiner Suite residierte in Haidarabad jedoch im Bashir Bagh-Palast, der neben dem Landsitz Saroonagar im Album durch jeweils eine Außen- und eine Innenaufnahme dokumentiert ist (vgl. Anhang 2, VF_14543-14546). Auch hier spiegelt sich in der synkretistischen Architektur und im Dekor die westliche Orientierung der indischen Upper Class. Diese ist wiederum Voraussetzung ihrer Akzeptanz und Aufnahme in das gesellschaftliche Parkett internationaler Zirkel und macht sie erst, selbstverständlich innerhalb der Grenzen des imperialen Machtgefälles, zu mehr oder weniger ernstzunehmenden Partnern.

V. a. anhand des Salons des Baschir Bagh-Palastes (vgl. Abb. 105) wird dies deutlich, wie dem Erzherzog nicht entgeht. Auch seine Haltung zu indischer Architektur und Kunst, v. a. die pauschale Ablehnung der Verschmelzung „indischer“ mit europäischen Elementen klingt an: „Die innere Einrichtung des Palais ist europäischen Ursprunges, aber unharmonisch, ja geradezu conglomeratartig zusammengestellt und besteht zum Theile aus Decorationsgegenständen absonderlicher Art: ein gläsernes Billard; Tische, bedeckt mit mechanischen Spielereien; Fische und Wild darstellende Farbendruckbilder, wie man sie bei uns etwa auf Jahrmärkten und in Försterhäusern findet; japanische Decken; eine Anzahl von

Gegenständen mannigfaltigster Art aus Gold, Silber und anderen Metallen; dazwischen Amorstatuen aus Wachs; bunte Papiere; verschiedenartige Spiegel – alles dieses vereint bringt einen unruhigen, fast schwindelerregenden Eindruck hervor. Der Besitzer des Hauses scheint ein besonderer Freund von Uhren zu sein; denn in jedem Zimmer schlugen wenigstens zehn Pendulen, Stutzuhren u. dgl. m. in völliger Unabhängigkeit von einander die Stunden. Auf einen zu Rheumatismen neigenden Gast dürfte Baschir Bagh keine besonders angenehme Wirkung hervorbringen; denn kein einziges Fenster, keine einzige Thüre schloss, so dass uns in den kühlen Nächten die Zugluft recht empfindlich wurde.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 120).

Die Fotografie des Salons illustriert auch besonders gut die Bedeutung des im 19. Jhd. noch recht neuen Mediums der Fotografie als Repräsentationsmittel in Wechselwirkung mit der noch nicht vollständig abgelösten Malerei: Auf dem vorderen Tisch rechts im Bild befindet sich nicht nur ein Fotografiealbum und ein Wechselbilderständer für Fotografien, im ganzen Raum sind fotografische oder gemalte britische Herrscherportraits verteilt. Ähnliches gilt für den Salon im Saroonagar-Palast (vgl. Abb. 106). Dort befinden sich auf dem Tisch in der Bildmitte zwei Fotoalben.

Trotz der zahlreichen repräsentativen Pflichten und der abwechslungsreichen Events, frönt Franz Ferdinand auch in Haidarabad seiner großen Leidenschaft, der Jagd, einer Freizeitbeschäftigung, die ihn mit der indischen Aristokratie verbindet. Neun Fotografien dokumentieren dies (vgl. Anhang 2, VF_14536-14541). Eine vignettierte Aufnahme, s. Abb. 107, zeigt ihn und seine Suite bei einer Mittagspause.

Interessant ist gerade angesichts der hier vorgestellten Tagebuchzitate nicht zuletzt die Ambivalenz zwischen dem herablassenden Exotismus bzw. dem eurozentrischen Weltbild des Erzherzogs und seiner Verbundenheit mit den kurz vor Ausbruch des Weltkrieges schon fast hinfälligen Vorstellungen einer internationalen aristokratischen Community. Diese Projektionen wendet er nicht nur auf die britischen Gastgeber an, sondern auch auf indische Würdenträger, wie den Nizām von Haidarabad, mit dem er sich im sportlichen Wettkampf auf gleicher Augenhöhe misst. So spiegelt das Tagebuch auch eine wichtige Facette auf die kolonialistisch-imperialistische Vergangenheit des Indienbildes im Okzident wider.

3.4.2 Madho Prasad

Im Folgenden steht das Album „*Views of Benares from the River Side*“ das Madho Prasad als Hoffotograf für den Mahārāja von Benares angefertigt hat, im Zentrum. Zum einen, weil es dem Erzherzog persönlich gewidmet ist, zum anderen, weil es Benares thematisiert, die heilige Stadt am Ganges, die eine besondere Stellung im verklärenden westlichen Blick auf Indien einnimmt. In Verbindung mit den Tagebucheinträgen des Erzherzogs und der Einsichtnahme in ähnliche Alben aus der Sammlung der Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi und der British Library scheint es zur Analyse hinsichtlich der Fragestellungen dieser Arbeit optimal.²²⁶ Diese exemplarische Analyse erfolgt in Kapitel 3.4.2.1 im Anschluss an eine Darstellung des Fotografen und näheren Angaben zum Album.

Über Madho Prasad (auch Madho Rām Prasad oder Madho Prasad aus Rāmnagar)²²⁷ ist nicht viel bekannt. Die Autorin konnte während ihrer Feldforschung 2012 in den relevanten indischen Archiven, z. B. den National Archives of India in New Delhi ebenfalls keine Informationen gewinnen. In Falconer; Wachlin; Groeneveld (1994: 103) ist Prasad als „Commercial, India Photographer to the Maharaja of Benares (Varanasi), 1890s-1910s“ verzeichnet und sein vermutlich Verwandter Babu Jageswar Prasad ebenfalls als in den 1880er Jahren tätiger Hoffotograf. Madho Prasad fungierte als der oder einer der Hoffotografen von Prabhu Narain Singh Bahadur (1855-1931, reg. 1889-1931) und seinem Vorfahren, Ishvari Prasad Narain Singh Bahadur (1822-1889).

Mit dem Aufkommen des neuen Mediums der Fotografie in Indien bereits 1840, ca. ein Jahr nach ihrer Erfindung in Europa – wobei die ersten erhaltenen Daguerreotypen auf ca. 1840 datieren,²²⁸ übernimmt die Fotografie auch der lokale Herrscher zu Ungunsten der bisherigen Hofmaler, eine Praxis, die sich um 1880 allgemein durchsetzte und die Dokumentation der höfischen Vorgänge den Hoffotografen überantwortete (Falconer 2001: 10-11). Madho Prasads Gouache auf Papier aus der Ehrenfeld Collection porträtiert vier Generationen der Herrscher von Benares, inklusive der beiden genannten.²²⁹

Seinem Verwandten Babu Jageswar Prasad,²³⁰ ebenfalls als Hoffotograf des Mahārāja in den

²²⁶ Dieses Kapitel basiert auf einem noch unpublizierten, jedoch zur Veröffentlichung angenommenen englischsprachigen Aufsatz der Autorin (Höfer 2017).

²²⁷ Diese Varianten nennt Bautze (2006: 220-221, 2007: 271-272).

²²⁸ Zur Datierung vgl. S. 227, FN 432.

²²⁹ Vgl. die Abbildung in Bautze (1998: 125-126). Er signierte das Bild auf der Rückseite mit „Madho Prasad of Ramnagar“.

²³⁰ Für seine Aufnahmen mit dem gleichen Titel „*Views of Benares. Presented by the Maharaja of Benares*“, vgl. British Library, Albumabzüge, 1883 (British Library, London: India Office Select Materials, Photo 17/3 (7-8) + (11-13)).

1880er Jahren identifiziert, ist ein Album der Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi mit dem Titel „*Ragnath Prasad Artist and Photographer to H. H. the Maharaja of Benares.*“²³¹ zugeschrieben. Aufgrund der mangelnden Quellenlage hat die Autorin dieses unpublizierte Album vor Ort gesichtet. Ob es sich bei den Prasads um ein Familienunternehmen handelt, bleibt trotzdem unklar. Möglich erscheint auch, dass Madho zugeschriebene Fotografien eigentlich von Babu Jageswar Prasad angefertigt wurden. Ein weiteres Album von 1869 in der British Library führt sogar einen noch früheren Hoffotografen auf: Brajo Gopal Bromochary.²³²

„*Views of Benares from the River Side*“ besteht aus 19 Fotografien, die auf der rechten Seite des Albums aufgezogen sind.²³³ Es ist im Format 30,5 x 40 x 2,5 cm und in schlichtes dunkelbraunes Leder gebunden mit einem goldgeprägten Titel auf dem Rücken und dunkelblauen und goldenen Linien an den Ecken sowie dunkelblauer Bindung. Es existieren keine Dubletten.

Auf der Innenseite des Albumdeckels befindet sich das Ex Libris des Erzherzogs in der oberen linken Ecke auf grünmarmoriertem Papier: „Ex Libris Francisci Ferdinandi Archiducis Austriae Estensis“. Daneben prangt, wie auf Abb. 108 ersichtlich, ein halbrundes weißes gestanztes dekoratives Papier im Stile des 19. Jhds. mit der Widmung von Prabhu Narain Singh Bahadur²³⁴ in schwarzer Tinte: „Presented to His Imperial & Royal Highness The Archduke Franz Ferdinand of Austria-Este. Prabhu Narain. 1893. Benares.“ Das Siegel in leuchtendem rot darüber lautet: „*satyān nāsti paro dhamah*“.²³⁵ Der kleine blaue Stempel, der ebenfalls auf der Abbildung ersichtlich ist, stammt von der alten Inventarisierung und lautet „K. K. Naturhistor. Hof-Museum Anthropolog. Ethnogr. Abt. Ethnograph. Sammlung“. Daraus gingen das heutige NHM und das MVK hervor. Auf der Innenseite des Rückendeckels klebt ein kleines Papierschild des Buchbinders „Abdool Subhan, Bookbinder, Kashiraj“.

Die 19 Albumabzüge des Albums,²³⁶ die mit gedruckten Bildunterschriften versehen sind, sind

²³¹ Es handelt sich dabei um ein Präsentationsalbum mit 41 Silbergelatineabzügen (Alkazi Foundation for the Arts, New Delhi: 95.0093).

²³² „*Views of Benares, from the River Side. By B.G. Bromochary Photographer to H.H. the Maharaja of Benares - 1869.*“, 23 Albumabzüge (British Library, London: India Office Select Materials, Photo 984)

²³³ Alb_20, VF_14577-14595

²³⁴ Die British Library verfügt über eine Carte de Visite mit seinem Ganzkörperportrait von ca. 1889, Albumabzug, 5,7 x 9,4 cm (British Library, London: India Office Select Materials: The Lewin Bentham Bowring Albums, Mss Eur G38/1(52h)).

²³⁵ „Nothing is Greater than Truth“, *dhamah* müsste eigentlich *dharmah* lauten. Vielen Dank an Prof. Konrad Klaus für die Übersetzung bzw. korrekte Transliteration.

²³⁶ Die Aufnahme der 1887 neu eröffneten Lord Duffrin Bridge, der heutigen Malaviya Bridge über die Gaṅgā am Rāja Ghāt, die die alte Fähre ersetzte, ist ein weiteres Beispiel für die Bedeutung des Brückenmotivs in der frühen Fotografie Indiens: Die visuelle Dokumentation des technischen Fortschritts wie den Bau von Eisenbahnen, Brücken oder anderen großen öffentlichen Infrastrukturprojekten als Teil des kolonialen Entwicklungsplanes. Vgl. hierzu die Fotografien in Falconer (2001: 130-132). Zur Geschichte des Schienenverkehrs in Indien vgl. Hurd; Kerr (2012). Ein weiterer Datierungshinweis des Albums oder eines Großteils seiner Aufnahmen basiert auf der Tatsache, dass die Fotografie offenbar um die Zeit ihrer Eröffnung

älter als das Besuchsdatum des Erzherzogs 1893. Im Gegensatz zum Deen Dayal-Album (vgl. Kapitel 3.4.1) ist das Benares-Album nicht extra für Franz Ferdinand fotografiert oder zusammengestellt worden. Es enthält daher auch kein Einzelportrait oder eine Gruppenaufnahme mit ihm. Stattdessen handelt es sich um ein Standardalbum für offizielle Repräsentationszwecke, z. B. als Geschenk oder zur Erinnerung an eine Zusammenkunft, ähnlich der Funktion der Carte de Visite oder Kabinettkarte. Dafür spricht auch die schlichte Gestaltung im Vergleich zu den aufwendiger gestalteten Alben, nicht nur in der Este-Sammlung.²³⁷ Der Mahārāja schenkte es als Standardalbum vermutlich zahlreichen wichtigen Gästen.

Aufgrund von einem ähnlichen Exemplar in der British Library in London mit dem Titel „*Views of Benares presented by the Maharaja of Benares*“²³⁸ und drei weiteren, ebenfalls ähnlichen Alben in der Alkazi Foundation for the Arts in New Delhi,²³⁹ konnte die Autorin das Wiener Album auf die 1880-1890er Jahre datieren. Zwei der Alkazi-Alben enthalten der Widmung des Erzherzogs ähnliche Widmungen: „Presented to the Earl of Ilchester by HH the Maharaja of Benares Prabhu Narain 28th Jany. 82“ und „Presented to Mrs. Leslie Portor by Prabhu Narain 25/2/1899 The Fort Ramnugur“.²⁴⁰ Das Album für den Earl of Ilchester ist aufwendig mit Ornamenten und Vögeln dekoriert, Ms. Portors Album wiederum anders aufgemacht und enthält z. B. gedruckte Bildunterschriften. Diese Beobachtungen deuten auf die Praxis „individualisierter Standardalben“ am Hof von Benares hin.

Vom Portor-Album sind die Fotos 1-18 von 20 Stück identisch mit dem Wiener Album (19 Stück). Die Nummern 19 und 20 stellen „*Gai Ghat*“ und „*Sunehri Temple Ramnagar*“ dar. Sogar die Bildabfolge ist identisch. Das Wiener Album schließt mit „*The railway bridge at Rajghat*“ (Abb. 109).

Beide Alben teilen auch die gleichen gedruckten Bildunterschriften, die die Autorin im Folgenden auch zur Nennung der Motive und einiger Abbildungen auflistet: 1. „*Fort Ramangar*“, 2. „*Asi Ghat*“, 3. „*Bachhraj Ghat*“, 4. „*Sivala Ghat*“, 5. „*Kedar Ghat*“, 6. „*Amrit Rao Chutter Ghat*“, 7.

angefertigt wurde. Der Fahnen- und Girlandenschmuck der Brücke ist gut sichtbar, ebenso wirkt der Baugrund unterhalb der Brücke unfertig.

²³⁷ Vgl. hierzu z. B. das Album von Charles Kerr mit seiner aufwändigen und individuell gestalteten Widmung (Kapitel 3.3.1).

²³⁸ The India Office Select Materials, Mss Eur E267/189(1), ca. 1880-1900. Dieses Album hat die Autorin online eingesehen.

²³⁹ Beim Album 95.0093 handelt es sich um ein Standardalbum, es enthält acht Motive aus Sarnath einschließlich des lokalen Museums. Eine ausführliche Analyse dieser Alben hat die Autorin zwar durchgeführt, beschränkt sich im Kontext dieser Arbeit jedoch nur auf die wichtigsten Erkenntnisse (Alkazi Foundation for the Arts, New Delhi: 2000.17.0007.1, 95.0093, 95.0044). Mein Dank gilt der Archivarin Shilpi Goswami für ihre Hilfe während meines Aufenthaltes in der Alkazi Foundation vom 19.-20.3.2012.

²⁴⁰ Alkazi Foundation for the Arts, New Delhi: 2000.17.0007.1 und 95.0044

„Dhunroo Panth Gath“, 8. „Rana Ghat“, 9. „Munshi Ghat“ (Abb. 110), 10. „Ahillya Bhai's Ghat“, 11. „Dasaswamedh Ghat“, 12. „Observatory of Manmundir“ (Abb. 111), 13. „Napalese Temple and Lalita Ghat“ (Abb. 112), 14. „Jalsain or Burning Ghat“, 15. „Manikaranika Ghat“, 16. „Ghosla Ghat“ (Abb. 113), 17. „Baji Rao Ghat“, 18. „Minaret & Punchganga Ghat“ (Abb. 114), 19. „Railway Bridge at Rajghat“ (vgl. Abb. 109)

3.4.2.1 Exemplarische Analyse des Albums „Views of Benares from the River Side“

Vor der näheren Betrachtung des Benares-Albums, möchte die Autorin Grundzüge der Darstellungsmodi von Benares, v. a. in der Fotografie, näher betrachten. Seit Beginn der Reiseschriftstellerei und der Erforschung „fremder“ Länder gehörte die Darstellung der Stadt in verschiedenen Medien inklusive der Fotografie v. a. ab 1858 zu einem beliebten Motiv. Ab 1775 datieren die ersten Stadtansichten des Deutschen apostolischen Missionars Joseph Tieffenthaler, der seit 1743 in Indien lebte und den ersten geographischen Überblick über die Gaṅgā erstellte. Auch der Maler William Hodges schuf pittoreske Ansichten der Stadt (Gutschow 2006: 191, 209).

Wie für die frühe Fotografie üblich, wurden auch in Indien kommerziell erfolgreiche Ansichten von anderen Fotografen kopiert und befriedigten das Bilderbedürfnis eines internationalen Marktes. Daher sind bestimmte Panorama-Aufnahmen oder Darstellungen einzelner Ghats (sk. *ghāt*),²⁴¹ v. a. die Verbrennungs-ghāts weit verbreitet.²⁴² Typisch ist ihre Aufnahme vom Fluss aus, also der Blick vom Wasser auf die *ghāts* und die Abfolge einer Reihe von Ansichten wie bei einer Pilgerroute (Gordon 2011: 363). Bereits Pinney konstatierte die Obsession von v. a. westlichen Fotografen mit den Verbrennungsstätten am Fluss (Pinney 2008: 34). Mit Ausnahme der letzten Fotografie simulieren alle Aufnahmen des Este-Albums Ansichten während einer Bootsfahrt auf der Gaṅgā. Somit bestätigt auch dieses Album das bereits erwähnte gängige visuelle Repräsentationsschema von Benares seit Beginn seiner Darstellung.

Angesichts dieser „künstlerischen“ und pittoresken Kompositionen sind eher dokumentarische und weniger stilisierte oder unprofessionellere Aufnahmen selten. Zwei Fotografien von Fuhrwerken von Eduard Hodek jun., die auf S. 88-89 angesprochen wurden, zählen zu diesen für Benares ungewöhnlichen Motiven, da sie zwar als Topos ein beliebtes Motiv darstellen, aber völlig ortsunabhängig sind. Im Folgenden greift die Autorin besonders relevante Passagen des Tagebuchs und Erlebnisse in Benares auf Basis orientalistischer und exotistischer Klischees

²⁴¹ Dabei handelt es sich, vereinfacht ausgedrückt, um Treppen, die zu einem Gewässer führen.

²⁴² Bourne & Shepherd's Benares Fotografien von 1865/1866 konnten z. B. weltweit bestellt werden. Für die 34 Ansichten aus Benares vgl. den Katalogindex des Studios in Rayner (2004: 133-134).

heraus.

Am 9.2.1893 erreichte Franz Ferdinand und seine Entourage von Dardschiling mit dem Zug anreisend Benares. Der Aufenthalt dauerte drei Tage bis zur Weiterreise nach Agra ebenfalls mit dem Zug. Auf zehn Seiten gibt der Erzherzog im Tagebuch seine Eindrücke der Stadt und seinen Besichtigungsplan wieder (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 207-216), den die Autorin hier chronologisch auflistet. Es wird sich zeigen, dass sich die meisten Programmpunkte und Sehenswürdigkeiten im Fotoalbum widerspiegeln:

Ankunft, Bootsfahrt Gaṅgā, Besuch der *ghāṭs* und Verbrennungsstätten, Aurangzeb Moschee, Spaziergang entlang der *ghāṭs* zu Fuß, Maṅikarṇikā Ghāt, Spaziergang durch Straßen, Gyan Vāpī-Moschee, Śrīviśveśvaranāthjī (im Englischen Golden Temple), Annapūrṇā-Tempel, Marktbesuch, Hanumān-Tempel, Vorführung mit Schlangenbeschwörern und Zauberern, Besuch des Mahārāja und Gegenbesuch, Abfahrt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 207-216).

Die Tagebucheinträge des Erzherzogs sind grundsätzlich nach einem bestimmten Muster aufgebaut. Er beschreibt seinen Terminplan in einer Mischung aus „persönlichen“ Eindrücken und Urteilen in Kombination mit harten Fakten über Land, Leute und Sehenswürdigkeiten. Dadurch erhält das Tagebuch insgesamt eine pseudowissenschaftliche Aura und dient zur Präsentation seiner eigenen Bildung, Belesenheit und gründlichen Reisevorbereitung ganz im Sinne der Grand Tour (vgl. Kapitel 1.3): Der Erweiterung des persönlichen Horizontes und Wissens, der Stärkung des Charakters, aus Gründen der sozialen Repräsentation und Kontakthanbahnung.

Im Tagebuchabschnitt zu Benares führte der Erzherzog im Vergleich zu anderen Orten aber nur wenige Sachinformationen zur Geschichte der Stadt und ihrer Bedeutung als Pilgerstätte an. Aus Sicht der Autorin stellt der Aufenthalt in Benares den Teil der gesamten Indienreise dar, der sich am intensivsten mit klassischem Reiseverhalten, also dem Besuch von Sehenswürdigkeiten und dem Erlebnischarakter, auseinandersetzt.

Die formalen Anlässe, wie die Begegnung mit dem Mahārāja, werden, im Vergleich z. B. zum Nizām von Haidarabad oder dem Mahārāja von Alwar, nur am Rande gestreift. Zudem spielte die Jagd, die nicht nur zeitlich, sondern auch thematisch im Tagebuch enorm wichtig ist, in diesen drei Tagen in der heiligen Stadt ausnahmsweise keine Rolle. Stattdessen gibt der Erzherzog den Beschreibungen der Atmosphäre des Ortes und seinen Reaktionen darauf viel Raum. Dabei unterliegt er gängigen Vorurteilen seiner Zeit. Einige selbstsprechende Zitate aus dem Tagebuch sollen dies erläutern: „Wer aus der majestätischen Ruhe der Alpenwelt unmittelbar nach Benares

gelangt, glaubt sich in ein Tollhaus versetzt. Götter und Menschen; Religion und Wahnsinn; Mysticismus und Aberglaube; Askese und Üppigkeit; Anklänge an tiefere Wahrheiten und Verleugnung des gesunden Menschenverstandes; fromme Beter und verrückte Fakire; brennende Hindus und tanzende Bajaderen: dieses alles in hunderterlei Formen und Gestalten am Flusse gruppiert, in den Straßen der Stadt sich beengend, drängend, schiebend, stoßend, treibend – vereinigt sich zu einem Strudel und Wirbel, welcher den in sprachlosem Erstaunen starrenden Fremdling mitzureißen droht. Allmählich nur gelingt es, sich angesichts der unheimlichen Größe menschlicher Verirrung und der ansteckenden Macht der Raserei zu sammeln, zu betrachten und zu denken.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 208).

Zu den Sādhus²⁴³ äußert sich der Erzherzog äußerst ablehnend: „Die fürchterlichste Ausgeburt religiösen Paroxismus, wahre Zerrbilder der Menschheit sind aber die Fakire, deren es in Benares Legionen gibt. Sie sitzen auf den Ghats oder im Flusse schwimmenden Brettern, größtentheils nackt, mit Lehm oder Asche beschmiert, regungslos da. Für ihren Lebensunterhalt sorgt die Mildthätigkeit der Gläubigen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 210).

Wie bereits dargelegt, enthält das Wiener Album Ansichten vom Fluss aus mit *ghāts*, dort gelegener Palast- und Sakralarchitektur, die der Erzherzog teilweise auch besichtigt hat. Zwei davon, das Jalaṣāyī- und Maṇikarṇikā Ghāṭ (Abb. 115 und 116), stellen Verbrennungsstätten dar, die das Tagebuch folgendermaßen kommentiert: „Mitten unter all den Badeplätzen liegen die Verbrennungsstätten, an welche täglich zahlreiche Hindu-Leichen überantwortet werden. Es gilt als der Gottheit besonders wohlgefällig, ja als Bürgschaft für den Eintritt in den Himmel, am Ufer des Ganges zu Asche zu werden oder gar daselbst das Zeitliche zu segnen, aus welchem Grunde sich auch viele Sterbende von ihren Verwandten selbst aus weiter Ferne zum heiligen Strom bringen lassen, um angesichts seiner rauschenden Fluten den letzten Seufzer zu thun. Tritt der Tod des Sterbenden nicht bald ein, so beschleunigen wohl häufig genug die zärtlichen Verwandten künstlich sein Ende, um baldmöglichst wieder in die Heimat zurückkehren zu können. In landesüblicher, pietätloser Weise wird mit den Leichen umgegangen, da dieselben vorerst unter freiem Himmel rasiert und gewaschen, dann auf den Holzstoß gelegt und rasch verbrannt werden, wobei die Angehörigen stumm und theilnahmslos verharren. Endlich wirft man die letzten Überreste der Todten in den Ganges, knapp an den Stellen, wo ungeachtet der schwimmenden Leichentheile Menschen baden und das trübe Wasser schlürfen. Geier, Raben und Hunde raufen gierig um manchen halbverkohlten Knochen. Lange blickte ich in dieses Treiben, als müsste ich

²⁴³ Hierbei handelt es sich, vereinfacht ausgedrückt, um heilige Männer, die Entsagungspraktiken betreiben (vgl. ebenfalls S. 148, FN 292 und S. 168).

mich vergewissern, dass ich so Scheußliches wirklich schaue und nicht bloß träume – dann wandte ich mich mit Ekel, ja Unwillen von dem grausigen, der Menschenwürde Hohn sprechenden Schauspiel ab.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 210-211).

In Benares sieht sich der Erzherzog weit mehr als bei anderen Gelegenheiten in Indien mit Religionen konfrontiert. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass sowohl die Fotografie- als auch die Kunst- und Souvenirsammlung relativ wenige religiöse Artefakte enthalten (vgl. hierzu S. 121). Ein Beispiel aus der Fotografiesammlung ist Abb. 117 (VF_14698). Der Albuminabzug eines unbekanntes Fotografen, der den Dhamek- (auch Dhamekh) stūpa²⁴⁴ in Sarnath zeigt, ist ein beliebtes Motiv in der frühen Fotografie Indiens und wurde z. B. schon 1859-1860 von Donald MacFarlane und ca. 1870 von John Edward Saché (Dodson 2010: 88-89) fotografiert oder erscheint als Illustration in Rousselets *India and Its Native Princes. Travels in Central India and in the Presidencies of Bombay and Bengal* (Rousselet 1876: 537). Trotz der geringen Entfernung von Benares besuchte der Erzherzog Sarnath jedoch nicht. Ein anderes Madho Prasad zugeschriebenens Album aus der British Library mit dem Titel „*Views of Benares presented by the Maharaja of Benares*“ von ca. 1880-1900 zeigt Aufnahmen aus Sarnath, ebenso liegt dort eine lose Fotografie des Dhamek-stūpa von Madho Prasad von ca. 1905 vor.²⁴⁵

Neben einigen Miniaturmalereien mit den üblichen religiösen oder mythologischen Motiven wie dem Rāmāyaṇa (vgl. Kapitel 5.2.2) oder vereinzelt Ritualgegenständen enthält die Este-Sammlung nur eine religiöse Objektgruppe, die aufgrund ihrer Größe und Einheitlichkeit auffällt: Ein Set von 32 bemalten Marmorstatuetten eines Teils des Hindu-Pantheons und ein Set von Jaina-Tīrthānkaras, die der Erzherzog beim Direktor Col. Hendley bestellte, nachdem er die „Originale“ im Albert Hall Museum in Dschaipur in der Ausstellung gesehen hatte (vgl. Kapitel 5.2.3).

Angesichts des Zeitgeistes und der Voreingenommenheit gegenüber indischen Religionen, insbesondere dem polytheistischen Hinduismus, überrascht dies nicht. Auch die damalige europäische Einschätzung indischer Kunst – mit Ausnahme zumeist der Moghul-Architektur – als grotesk und abstoßend ist eine bekannte Tatsache (vgl. z. B. S. 232-233) und bestätigt sich auch in der Sichtweise des Erzherzogs, der immerhin mehrfach, z. B. auch im Falle von Benares, die indische Architektur lobt. Der folgende Abschnitt stellt auch ein Beispiel für den gemäßigeren Tonfall Franz Ferdinands dar, der im Folgenden mehr beschreibt als bewertet: „Über steile

²⁴⁴ Hiermit ist, vereinfacht ausgedrückt, ein buddhistischer Reliquienschrein gemeint.

²⁴⁵ Vgl. British Library (British Library, London: India Office Select Materials, Mss Eur E267/189(1), Photo 17/3(34))

Treppen, eine schmale Straße entlang, wanderten wir dem Haupttempel Schiwas ‚Bischeschwar‘ – der ‚Goldene Tempel‘ genannt – zu. Das Unglaubliche ist Ereignis geworden; denn in den Straßen und vorzüglich in den Tempeln ist das Treiben der pilgernden Scharen noch toller als am Flusse. Die Straßen selbst bestehen eigentlich nur aus ununterbrochenen Reihen von Tempeln mit schöner und origineller Architektur, die von hoch entwickeltem Kunst- und Schönheitssinne zeugt. Tempel und Bilder des Elephanten-Gottes Ganescha, des Affen-Gottes Hanuman, Schiwas, des heiligen Stieres Nandi, – des indischen Apis – des Lingam in allen möglichen Formen und Größen folgen einander in bunter Reihe. Alle heiligen Plätze werden von den Pilgern mit Kränzen geschmückt, mit Gangeswasser bespritzt oder zu Stätten der Opfer von Reis und Butter gemacht. Dazwischen bieten Verkäufer mit großem Geschrei Gebetbücher oder kleine Bildnisse der Gottheiten feil, während beschäftigungslose Brahmanen sich herandrängen, um Führerdienste zu leisten. Je mehr wir uns dem Goldenen Tempel näherten, desto ärger wurde das Gedränge.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 212).

Auf Einladung des Mahārāja Prabhu Narain Singh Bahadur bezog der Erzherzog und sein Gefolge den Nadesar-Palast. Er kommentierte ihn im Tagebuch, in Unwissenheit darüber, dass dieser von der East India Company erbaut und später von den Mahārājas für die Unterbringung von Würdenträgern erworben wurde.²⁴⁶ „Wie alle modernen indischen Paläste, ist auch dieser äußerst luftig gebaut, geschmacklos eingerichtet, so dass nur einige alte Bilder früherer Maharadschas die Aufmerksamkeit fesseln. Wir setzten uns um ein Kaminfeuer, das uns wohlthätig erwärmte; denn noch nie soll in Indien ein ähnlich strenger Winter geherrscht haben, was wohl mit der auch in Europa exceptionellen Kälte von 1892/93 zusammenhängen dürfte. In einem Radscha-Doppelbette von ungeheuerlichen Dimensionen, umgeben von Radscha-Ahnen, die erstaunt auf mich herabblickten, schlief ich bald den Schlaf des Gerechten.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 208).

Interessant in diesem Zusammenhang ist neben der abwertenden Beurteilung die Tendenz, alles mit dem heimisch Bekannten zu vergleichen oder indische Phänomene mit europäischen in Verbindung zu bringen. Dies ist ein typisches touristisches Verhaltensmuster, um den Umgang mit dem Unbekannten psychologisch zu bewältigen, ähnlich wie es im Kontext des Pittoresken auf S. 231-232 gezeigt wird.

Über den Mahārāja schreibt Franz Ferdinand: „So prachtvoll der gute Mann auch mit den

²⁴⁶ Auch heute noch fungiert der Palast als Hotel und gehört zur Luxusgruppe der Taj Hotels. Nadesar Palace: <http://www.tajhotels.com/business/nadesar-palace-varanasi/default.html>, 12.1.2016

kosbarsten Steinen behängt war, so wenig fürstlich war sein Aufzug; die Staatscarosse, v. a. aber seine Leibwache, die auf vollkommen ausrangierten Pferden saß und theilweise alte englische Uniformen trug, sahen recht kläglich aus. Er ist ein freundlicher, heiterer Herr und anscheinend ein passionierter Jäger, da er sich von seinem Express rifle niemals trennt und es von einem Diener sogar bei allen Besuchen, allen festlichen Gelegenheiten nachtragen lässt. Auf mein Befragen theilte er mir mit, dass er in seinem Staate bereits 60 Tiger erlegt habe. Dass uns ein Photograph vor dem Palaste in einer Gruppe aufnahm, braucht kaum ausdrücklich erwähnt zu werden. Der Gegenbesuch, zu welchem der Maharadscha noch schönere Diamanten angelegt hatte, stattete ich demselben in einem anderen seiner Paläste ab, der sich aber in einem etwas wüsten und vernachlässigten Zustande befand und nur eine Gallerie der gekrönten Häupter Europas, scheußliche Lithographien, enthielt, welche den Hauptschmuck des Audienzsaales bildeten, in dem ich mich mit dem Maharadscha für einige Minuten auf einer Art Thron niederließ. Nachdem wir unsere Photographien getauscht hatten, schenkte mir der Fürst eine Schnitzerei aus Elfenbein, deren Kunstwert er sehr hoch hielt. Endlich gieng's in Begleitung des Maharadschas zum Bahnhofe, [...].“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, I: 215-216).

Auch das koloniale Klischee des unermesslichen Reichtums diamantenbehängener indischer Potentaten bestätigt Franz Ferdinand in diesem Zitat (vgl. auch S. 112-113, 265). Einerseits teilt er den Thron mit dem Fürsten, erweist ihm die Ehre und nimmt ihn im Spiel der Kräfte somit einerseits als seinesgleichen ernst, andererseits macht er seine abwertende Haltung zumindest nach außen deutlich. Bezeichnend ist weiterhin, dass Franz Ferdinand in diesem eigentlich jagdfremden Zusammenhang, in einer typischen Smalltalk-Situation die Jagd als verbindendes Element thematisiert und durch diese Gemeinsamkeit, die ihm offensichtlich die Identifikation erleichtert, Bewunderung für den Mahārāja empfinden kann. Das Interesse an edlen Pferden und Reitkunst, das meist als verbindendes interkulturelles Element fungiert, gelingt in diesem Fall nicht. Lobt der Erzherzog etwa bei der berittenen Wildschweinjagd in Dschodpur das Pferd des Mahārājas, worauf ein Geschenkeaustausch von Pferden folgt (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 315-317) oder bewundert er in Alwar z. B. die höfische Pferdezucht, äußert er sich hier enttäuscht über die schäbige Kutsche.

Gleichzeitig geht aus dem oben angeführten Zitat die westliche Orientierung des Mahārāja hervor, der sich mit seinen angestammten, unter den Briten verlorenen Status- und Machtinsignien, wie edlen Pferden, Waffen und der Jagd, Repräsentationsarchitektur, repräsentativer Kleidung bzw. Schmuck, einem eigenen Hoffotografen, der Orientierung an aktuellen Moden etc., nun umso mehr identifiziert. Dass das Trendsetting einer internationalen Moderne im Falle Indiens

gemeinhin von Europa, besonders von England ausging, scheint naheliegend. Somit umgibt sich der Mahārāja einerseits mit Gemälden seiner Vorgänger, vermutlich im westlichen Stil und gleichzeitig Lithographien des europäischen Adels.

Im Archiv von Schloss Artstetten hat die Autorin einen Brief an die Eltern aufgefunden, in dem der Erzherzog über Benares schreibt und die im Zitat genannte Gruppenaufnahme vor dem Palast zur Illustration seiner Erlebnisse als Briefbeilage erwähnt (Archiv Schloss Artstetten: Brief 13.3.1893: 4). Häufig schickte er zusammen mit Briefen auch Andenken, indische Zeitungsausschnitte über ihn, Programme oder Fotografien nach Wien, ganz im Sinne der Funktionen der Reise- und Souvenirfotografie des 19. Jhds. vor dem Aufkommen der Postkarte 1875 (Kümin 2001: 32-33). Die erwähnten ausgetauschten Cartes de Visite oder Kabinettkarten sind nicht mehr vorhanden, jedoch konnte die Autorin das Gruppenportrait identifizieren (vgl. Abb. 118). Es ist betitelt mit „*Benares: S. k. u. k. Hoheit mit Maharadscha u. Suite.*“ Es handelt sich wahrscheinlich um eine Außenaufnahme. Im Hintergrund ist ein ausgerollter Bildhintergrund zu sehen. Da er nicht bemalt ist, hatte er vermutlich die Funktion für eine ruhige und gleichmäßige Kulisse zu sorgen, der den Portraitierten Geltung verschaffte. Ebenfalls im Geiste der Studiofotografie bedeckt ein Teppich den Boden und zwei thronartige Stühle samt Schemel stehen ganz hierarchisch Franz Ferdinand und dem Mahārāja zur Verfügung. Diese Konventionen der Studiofotografie wurden auch auf Außenaufnahmen übertragen.²⁴⁷

Ebenfalls im Zusammenhang eines Briefwechsels, in diesem Falle mit dem nepalesischen Mahārāja Bir Shamsheer Jang Bahadur Rana wissen wir, dass sich die beiden während der Jagd in Nepal nicht persönlich trafen, aber per Brief ihre Fotografien ausgetauscht haben (Archiv Schloss Artstetten: Briefe 26.3.1893, 11.4.1893). Dass der Besuch des Erzherzogs in Benares trotz der zahlreichen internationalen Gäste und Würdenträger mit der Zeit nicht vergessen wurde, zeigt eine mehrteilige Korrespondenz von 1991/1992, die die Nachfahren Franz Ferdinands und heutigen Bewohner Schloss Artstetens, Fürstin und Fürst zu Hohenstein, durch die Österreichische Botschaft in Indien erhalten haben. Darin äußerte der späte Dr. Vibhuti Narain Singh (1927-2000) sein Interesse an dem historischen Besucher und schlägt eine Spurensuche in seinem Palast vor (Archiv Schloss Artstetten: Briefe 3.12.1991, 28.1.1992). Dieser aktiv geäußerte Wunsch hat die Autorin dazu verleitet, den Nachlass des

²⁴⁷ Vgl. z. B. die ähnlich aufgebaute Freilichtaufnahme europäischer Besucher von Lala Deen Dayal in Jain; Kumar; Sasidharan (2010: 62).

Mahārājas in ihre Feldforschungen in Indien miteinzubeziehen. Obwohl die Kontaktaufnahme mit dem Umfeld des Nachfahren gelungen ist, scheiterte jedoch der direkte Kontakt.²⁴⁸

Während des dreitägigen Aufenthaltes in Benares traten die vorrangigen Beschäftigungen des Erzherzogs während der Indienreise – die Jagd und auch der Objekterwerb – in den Hintergrund: Repräsentative Verpflichtungen blieben zwar auch hier nicht aus, die Kontakte mit dem Mahārāja oder anderen Europäern nahmen aber kaum Raum ein, zu sehr war er in das klassische Sightseeing und Eintauchen in die Atmosphäre des Ortes verwickelt. In Bezug auf die heilige Stadt thematisiert Franz Ferdinand an erster Stelle Religion und Brauchtum und adressiert damit gängige, häufig nach wie vor gültige Indien-Klischees und Ambivalenzen seiner Zeit wie die Feuerbestattung, Religion, Kunst, das archaische Paradies, Pracht und Elend, Schönheit und Verfall, Menschenmassen und Hyperstimulation der Sinne. Diese Haltung spiegelt die imperialistische Weltsicht des ausgehenden 19. Jhds. wider und dient der Erfüllung des Hauptziels der Weltreise: Der Selbstdarstellung der k. und k. Monarchie und ihrer Fähigkeiten bzw. Errungenschaften.

Abschließend betrachtet, haben die verschiedenen Fallbeispiele der Fotografie der Este-Sammlung zahlreiche Erkenntnisse erbracht. Zur Erreichung des Ziels der Weltreise, der Selbstdarstellung der k. und k. Monarchie und ihrer Fähigkeiten bzw. Errungenschaften, setzte man – neben der Publikation des Tagebuchs – auf der visuellen Ebene v. a. auf die Fotografie, d. h. auf den Amateurfotografen Eduard Hodek jun. Im Laufe der Reise stellte man jedoch auch in Indien ansässige britische Fotografen oder Studios zur Dokumentation ausgewählter Ereignisse ein. In etlichen Fällen übernahmen auch die indischen oder britischen Gastgeber durch ihre eigenen Fotografen bei Hofe diese Rolle. Anhand von Dokumenten konnte zudem die Auftragsabwicklung aufgezeigt und somit ein Einblick in gängige Produktions- und Distributionsabläufe der indischen Fotografie aus der zweiten Hälfte des 19. Jhds. gegeben werden.

Zusätzlich zur Beschäftigung von Fotografen war der Erwerb von Standardmotiven von Sehenswürdigkeiten und Landschaften üblich, die in engem Bezug zu erfolgten Besichtigungen standen. Dies könnte durch die Kontakte mit den beschäftigten Fotografen, wie im Falle von Bourne & Shepherd erfolgt sein oder wie zu der Zeit üblich, durch den Kauf in den Fotografiestudios oder deren Niederlassungen in Hotels, die bereits in den Reiseführern aufgelistet wurden. Hinzu kam eine Vielzahl von Geschenken von Alben der indischen Fotografen Lala Deen Dayal, Gobindram & Oodeyram und Madho Prasad bzw. ihrer Mäzene. Auch der Austausch von

²⁴⁸ Mein Dank gilt Prof. Dr. Rana P. B. Singh von der Banaras Hindu University.

Kabinettkarten war üblich.

4. Sammlungsschwerpunkt: Tonmodelle

Dieses Kapitel untersucht schwerpunktmäßig die indischen Tonmodelle. Es handelt sich dabei v. a. um naturalistische ethnographische Miniaturmodelle und Genreszenen, die die Ethnien, Kasten, Berufe, Traditionen und Religionen des Subkontinents dokumentieren. Diese Modelle, im Folgenden mit dem Sammelbegriff Tonmodelle bezeichnet, bilden einen wichtigen Teil der Este-Sammlung, sowohl quantitativ, als auch aufgrund der nachgewiesenen Bezüge zu Vorbildern in indischen und westlichen Museen. Sie lassen präzise Rückschlüsse auf Franz Ferdinands Ankaufs- und Sammlungsverhalten zu. Als Produkt der indischen Moderne stellen sie zudem ein Bildmedium dar, das durch vielfältige Umbrüche im Kunst- und Patronatswesen Indiens und durch die britische Kolonialherrschaft geprägt wurde. Daher lassen sich anhand dieser Modelle besonders gut diverse koloniale Narrative aufzeigen. Die Tonmodellproduktion unterlag in Indien jedoch einer wechselvollen und langen Geschichte.

4.1 Geschichte der Tonmodelle in Indien

Wie andere Erscheinungsformen moderner indischer Kunst insbesondere der Kolonialzeit, erfuhren auch die Modellfiguren – unabhängig vom Herstellungsmaterial – kunsthistorisch und ethnologisch, sowohl in Indien als auch im Westen, kaum Beachtung. Dies hängt sicherlich mit ihrem – aus klassisch kunsthistorischer Perspektive – späten Herstellungsdatum, der Schlichtheit und dem massenproduzierten Charakter, sowie der fachlichen Nähe zur Ethnologie und der häufig problematischen Abgrenzung beider Disziplinen, zusammen. Da die meisten solcher Modellfiguren aus Ton gefertigt sind, einem Werkstoff, der in den meisten Gegenden Indiens massenhaft verfügbar ist, liegt ein weiterer Grund sicher auch in der kunsthistorischen Bevorzugung dauerhafter und „edler“ Materialien gegenüber vergänglichen.

Dies führt bei der Bearbeitung indischer Tonmodelle angesichts einer dürftigen Quellenlage und eines schlechten Forschungsstandes zu großen Einschränkungen. Die wichtigste

Primärquelle ist T. N. Mukharjis²⁴⁹ *Art-Manufactures of India* von 1888 (Mukharji 1888), das speziell für die International Exhibition in Glasgow im gleichen Jahr und im Stile eines Ausstellungskataloges – allerdings ohne Abbildungen – verfasst wurde, das zu den präsentierten Objekten zum Teil kurze Objektbeschreibungen und vielfältige Kontextinformationen liefert. Unter der Kategorie Decorative Art²⁵⁰ bespricht er die Tonmodelle. Ein weiteres Problem der Quellenlage besteht in deren Veraltung – sie stammen meist aus den 1960-1970er Jahren – und ihrer mangelnden Wissenschaftlichkeit. Die meisten Publikationen zu indischer Volkskunst sind enzyklopädisch angelegte Überblickswerke, die Tonmodelle nur auf wenigen Seiten abhandeln und nach unwissenschaftlichen Maßstäben, also z. B. ohne systematische Referenzen, verfasst sind, so dass sie sich höchstens als zusätzliche Tertiärquellen eignen.²⁵¹

Die unhinterfragte Verwendung des Begriffs Toy im Englischen und Spielzeug im Deutschen für die historischen und modernen Tonmodelle fast aller Autoren dieser Werke ist ebenso kritisch zu betrachten, da historisch keine Spielzeugfunktion belegt ist, sondern von einer magisch-rituellen Funktion ausgegangen wird, wie in Kürze erläutert wird. Im deutschsprachigen Kontext taucht der Begriff Spielzeug in frühen Publikationen nicht im Sinne von Kinderspielzeug auf, sondern als Äquivalent für „neckische Spielerei“, für ein Objekt ohne direkten Gebrauchswert oder Funktion (vgl. das Zitat von Zeller, S. 141). Auch dies ist unzutreffend. Ebenso werden Begrifflichkeiten wie Tradition, lokal oder gegenwärtig nicht definiert bzw. hinterfragt. Bei den Modellen, die eindeutig als Spielzeug für Kinder fungieren, hält es die Autorin für höchst problematisch, dass in den erwähnten Quellen keine Weiterentwicklung dieses Genres z. B. durch gesellschaftliche Veränderungen mitgedacht wird und der häufig verwendete Terminus traditionelles Spielzeug unkritisch behandelt wird. Einzig Mukharji (1888: 74) thematisiert kurz die Existenz von schlichten billigen Spielzeugfiguren für Kinder aus Ton, die im ganzen Land produziert werden, grenzt diese aber im Hinblick auf ihre Kunstfertigkeit und Spezialisierung in der Herstellung eindeutig von den Modellfiguren ab. Dies zeigt sich auch in den Preisen, die im Falle des Spielzeugs und Götterfiguren aus Ton sehr gering waren. Daher scheint die Annahme naheliegend, dass einfache Spielzeugfiguren und die Modelle im Zeitraum dieser Untersuchung, dem British

²⁴⁹ Trailokya Nath Mukharji (1847-1919) war als wichtiger bengalischer Beamter an verschiedenen Ausstellungsprojekten beteiligt, verfasste deren Kataloge und sammelte für das British Rāj (McKeich 2008b: http://recollections.nma.gov.au/issues/vol_3_no_1/papers/botanical_fortunes_tn_mukharji#8, 24.4.2015).

²⁵⁰ Die Autorin verwendet hingegen die ebenso geläufige Bezeichnung Decorative Arts.

²⁵¹ Dies trifft z. B. auf Mehta (1960) zu. Aufgrund der beschränkten Quellenlage sieht sich die Autorin jedoch gezwungen, auch diese Werke kritisch zu nutzen.

Rāj, nebeneinander existierten, sich aber nicht oder kaum beeinflussten und die genannte Sekundärliteratur, die den Begriff Spielzeug bzw. Toy verwendet, sich nur auf wirkliche Kinderspielzeuge beziehen sollte. In Bengalen z. B. sind die Kinderspielzeugfiguren aus bemaltem Holz (Mode; Chandra 1984: 238).

Der historische Ursprung der Modellfiguren liegt klar in den religiösen Tonmodellen, wie aus der weiteren Untersuchung hervorgehen wird. Inwieweit beide sich gegenseitig beeinflussten, ist nicht dokumentiert. Eine Parallele, die dafür sprechen könnte, ist aus Sicht der Autorin zwar banal, aber naheliegend: Die didaktische und spielerische Funktion von Spielzeug als Abbild der Umwelt und kindliches Hilfsmittel bei der Erschließung dieser unmittelbaren Lebensumwelt führt unweigerlich zu Modellen von derartigen Erscheinungsformen des Alltags, wie Früchten, Tieren, Ochsenkarren und Menschen in verschiedenen lokalen Gewändern oder Tätigkeiten: „In short, the toys of India represent in miniature the various aspects of Indian life. They also serve to foster the aesthetic and mental development of the child, without conscious effort.” (Mehta 1960: 94 zit. nach Dongerkery 1954, o. A.) Dass diese direkte ungebrochene Abbildfunktion und ihr potentiell dokumentarischer und enzyklopädischer Ansatz auf das Interesse der Briten stießen oder auch allgemein für ausländische Reisende attraktiv gewesen sein könnte, ist nicht auszuschließen.

Wissenschaftlich valide Quellen zur indischen Tonmodellproduktion des 19. Jhds. stammen vornehmlich von Bean und Bierschenk und werden im nachfolgenden zitiert.

In der Wissenschaft der indischen bzw. südasiatischen Kunstgeschichte und benachbarter Disziplinen haben immerhin aufgrund ihrer Antiquität innerhalb der Gattung Skulptur die aus Ton gefertigten anthropomorphen Darstellungen, meist weibliche Figurinen, oder Tierdarstellungen der Induskultur ab dem 3. Jtsd. v. Ch. die größte Beachtung gefunden. Deren Funktion lag vermutlich im kultischen Kontext. Dabei handelt es sich um die frühesten künstlerischen Zeugnisse dieses Materials auf dem indischen Subkontinent. Ab der Shunga-Zeit (3.-1. Jhd. v. Ch.) finden sich tönernerne Plaketten als Votivgaben oder zur Hausdekoration (Bean 2011: 607), sowie gerade in Bengalen die historische Herstellung von undekorierten oder reliefierten Ziegeln als Bauschmuck für die Ziegeltempel ab dem 17. Jhd. wie in Bishnupur, die höfische und ländliche Alltagsszenen mit einem bestimmten Grad an realistischer Darstellung umfassen (Michell 1979: 161-162). Die Bandbreite indischer

Terrakotta- oder Tonerzeugnisse, die hier nicht umfassend vorgestellt werden kann,²⁵² umfasst zusammengefasst sowohl die profane Alltagskultur als auch den sakralen Bereich.

Bei den meisten dieser Produkte handelt es sich um Terrakotten, also unglasierte gebrannte Tonwaren, wobei auch glasierte, bemalte oder luftgetrocknete Ware geschaffen wurde. Laut mehreren historischen Texten wie dem *Vimanarchanakalpa* (ca. 8. Jhd. n. Ch.) gilt ungebrannter Ton – im Gegensatz zu Terracotta – als extrem geeignetes Material zur Herstellung von Kultfiguren, da die schlichte Mischung aus Ton und Wasser im Gegensatz zu Terrakotta, der das Wasser entzogen wurde, als lebendig und ritualtauglich betrachtet wurde (Bean 2009: 43).

Die Wichtigkeit der bengalischen Ziegeltempel und ihrer Darstellungsmodi deutet sich hinsichtlich der späteren Herausbildung der Tonmodelle bereits hier an. Bean 2011 legt nahe, dass die Modellierer der Reliefziegel der bengalischen Tempel vermutlich mit dem Niedergang großer Bauprojekte ab dem Ende des 18. Jhds. ihr Betätigungsfeld auf Tonmodelle erweiterten.

Auch wenn diese Arbeit keine umfassende Geschichte der Tonmodelle oder der Frage nach Realismus in der indischen Kunst zu leisten vermag, hält die Autorin zumindest die ansatzweise Diskussion der Frage nach indigenen Traditionen oder Fremdeinflüssen in einer Arbeit wie dieser, die koloniale Fragestellungen untersucht, für wichtig. Bei der Untersuchung des Ursprungs und der Einflüsse auf die Modellfiguren, die realistische Darstellungskonventionen aufweisen, geht es letztlich um die Frage, welche Einflüsse indigen und welche kolonial waren bzw. wie sie sich vermischten. Schließlich wird die indische Kunst allgemein als nicht realistisch oder naturalistisch klassifiziert und derartige Einflüsse als „westlich“ betrachtet.²⁵³ Diese Aussage bezieht sich jedoch fast ausschließlich auf die sogenannte Hochkunst, die Volkskunst wird nicht unter diesen Gesichtspunkten klassifiziert.

Nach Meinung der Autorin muss hier jedoch zum einen eine strenge Unterscheidung zwischen religiöser und profaner Kunst, also vereinfacht gesprochen zwischen ritualtauglichen Kultbildern und Volkskunst gezogen werden. Letztere weist durch ihren profanen und damit „naturnahen“ Charakter eine größere mögliche Kreativität und Bandbreite an Darstellungsweisen auf, die aufgrund der Thematik, z. B. Alltagszenen, Bauern auf dem Feld etc. eher zu naturalistischen bzw. realistischen Darstellungen neigen. Betrachtet man also

²⁵² Für die gesamte Bandbreite von Tonerzeugnissen in Indien muss in diesem Zusammenhang auf Perryman (2000) und Huyler (1996) verwiesen werden. Für eine Darstellung des Herstellungsprozesses vgl. Varma (1970).

²⁵³ Zu diesen Fragestellungen vgl. Kapitel 6.1.

die Volkskunst, kann man zu dem Schluss gelangen, dass die Stilisierung und Konzepthaftigkeit, also der Anspruch, eine Idee bzw. göttliche Eigenschaft im Kunstwerk zu repräsentieren, wie es in der indischen Hochkunst der Fall ist, hier nicht zutrifft und also realistische und naturalistische künstlerische Ansätze durchaus indigen sein können. Da die direkten Vorläufer der Modellfiguren wie im Folgenden ausgearbeitet wird, im Grenzbereich zwischen volkstümlicher und religiöser Kunst und zudem in eine Entstehungszeit ab der Mitte des 18. Jhds. fallen, die von starken gesellschaftlich-politischen Umwälzungen geprägt war, scheint nach Meinung der Autorin durchaus ein indigener Kern in der letztlich unlegbar stark kolonialistisch geprägten Tonmodelltradition vorhanden zu sein.

Für die weitere Betrachtung stellt sich die Frage, inwieweit die Ursprünge und Entwicklungen des Berufsstandes des Modellierers im Bengalen Mitte des 18. Jhds. auf ganz Indien zutreffen. Die Este-Sammlung, die im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, umfasst zwar auch bengalische Modelle, die Mehrzahl stammt jedoch aus Dschaipur und ist auch stilistisch dem Dschaipur-Stil zuzuordnen. Diese Frage kann nicht ganz klar beantwortet werden.

Allerdings ist die historische Rekonstruktion durch Sekundärliteratur nur anhand von Bengalen annähernd möglich, fast alle, wie bereits erläutert, sowieso ungenügenden Thematisierungen der Modelle in der Literatur beziehen sich auf Bengalen. Zum anderen ist es naheliegend, dass Calcutta als Handelsposten der East India Company und späteren Sitz des British Empire in der Hauptstadt Calcutta bei der Entwicklung des kolonial beeinflussten Handwerks eine besonders große Bedeutung und Vorbildrolle spielte, die sich auf andere Kunstzentren des kolonialen Indien des 19. Jhd. übertragen lässt. Soweit möglich verweist die Autorin jedoch im Folgenden auf landesweite bzw. rajputische Gegebenheiten. Einen derartigen Hinweis zur Verortung in Nordindien liefert immerhin Bierschenk: Einen frühen, wenn nicht gar ersten Beleg der Modellfigurenproduktion auf einer Wandmalerei des frühen 17. Jhds. im Palast Badal Mahal in Bundi, Rajasthan. Dort sind auf einer Darstellung des Herrschers Rao Ratan Hara unter anderem drei kleine Puppen/Figuren in Bedienstetenkleidung abgebildet. Hierbei ist es möglich, dass der Herrscher Gewohnheiten des Moghul-Hofes nachahmte. Für Jahangir, den Zeitgenossen Rao Ratan Haras, gibt es Belege von Schenkungen kleiner Figuren unter anderem auch aus „hard plaster“ (vermutlich gebrannter Gips) und Kuriositäten an James I. von England (Bierschenk 1998: 47). Dies ist sicher ein interessanter Sachverhalt, da jedoch weder in Bundi noch im Falle Jahangirs belegt ist, dass es sich um Tonmodelle handelt und nicht z. B. etwa um Holzfiguren, scheint der Autorin die Interpretation Bierschenks dieses Einzelfalls als Beleg eines eigenständigen

Modellierhandwerks an islamischen und hinduistischen Fürstenhöfen im frühen 17. Jhd. unzureichend.

Also kann die bengalische Tonskulpturentadition, entstanden in der Mitte des 18. Jhds. und bis heute lebendig, als Vorläufer unserer Tonmodelle betrachtet werden. Dabei handelte es sich zunächst um die monumentalen Altäre von Durgā als Büffeltöterin (sk. Mahiṣāsuramardinī) für die *Durgā-pūjā* (sk.) v. a. in Bengalen, aber auch um die Darstellung anderer Gottheiten im Kontext von Feierlichkeiten des Jahresverlaufs. Diese Monumentalskulpturen sind altarartig inszenierte, aber temporäre bemalte Figuren aus ungebranntem Ton, der aufgrund seiner oben erwähnten lebendigen Materialität und Naturnähe als idealer Werkstoff für Darstellungen des höchsten weiblichen Prinzips in Gestalt der höchsten Göttin (sk. *śakti*) betrachtet wird.

Bean (2011) legt nahe, dass die Figurentadition der Tonmodelle des 19. Jhds. unmittelbar mit der Produktion derartiger Monumentalstandbilder für *pūjās* zusammenhängt. Diese Renaissance der Figurenproduktion aus ungebranntem Ton verdankt sich der Förderung von Mahārāja Krishnachandra Roy von Nadia (reg. 1728-1783). Er erlangte aufgrund seiner Unterstützung der Briten gegen den Nawab von Murshidabad eine begünstigte Stellung, die er durch die Förderung religiöser Aktivitäten und damit auch der Kunst untermauern wollte. Durch seine Finanzierung der *Durga-pūjā* und im Zuge weiterer *śakti*-Festivitäten, regte er nicht nur weitere nachahmende Kleinfürsten und Aristokraten an und sorgte nicht nur für die Prominenz der Göttin in Bengalen, sondern auch für die Ausweitung der Feierlichkeiten zu regelrechten Festivals der Künste. Auch die alltägliche Verehrung Durgās als Standbild aus ungebranntem Ton im öffentlichen Raum etablierte sich. Kunsthandwerker der Region ließen sich seiner Initiative folgend, v. a. in seiner Residenzstadt Krishnanagar (Bengalen) nieder, so dass sich dieser Ort und auch Calcutta über Jahrzehnte zum Zentrum der Tonfigurenherstellung in Bengalen entwickelte und für die Jahrzehnte seit dem Ende des 18. Jhds. von einem goldenen Zeitalter der Modellierer gesprochen werden kann (Ghose 1981: 47). Im Zuge der Schwächung der lokalen Eliten durch die Landreformen der 1790er Jahre erlahmte das fürstliche Mäzenatentum jedoch und wertete die lokalen, gemeinschaftlich organisierten Nachbarschaften bei der Beauftragung, Organisation und Durchführung der *pūjās* auf und die Tonfigurenverwendung verbreitete sich in andere indische Bundesstaaten mit bengalischen Gemeinschaften (Bean 2011: 613).²⁵⁴

²⁵⁴ Banerjee (1989) diskutiert ausführlich die vielfältigen sozio-politischen, kulturellen und künstlerischen Entwicklungen Bengalens unter britischer Herrschaft.

Auch hier zeigt sich ein Sachverhalt, der für die nun im Fokus stehenden Tonmodelle zentral ist: Die Anpassungsfähigkeit der Modellierer an die jeweiligen sozialen, politischen und kulturellen Gegebenheiten ihrer Zeit, einerseits bedingt durch die veränderten Wünsche der Auftraggeber, andererseits durch die aktive Erschließung neuer Kundschaft durch die Kunsthandwerker. In Bengalen gehören die meisten Töpfer (hin. *kumhār*; sk. *kumbha-kāra*) der Töpferkaste an (Mukharji 1888: 60), jedoch greifen auch Handwerker aus anderen Bereichen wie Architekten bzw. Zimmerleute (hin. *śilpakāra*; sk. *śtha-pati*) und Maler (hin. *citrakār*; sk. *citrika*) die Produktion von Tonfiguren auf. Diese auch heute noch enge soziale Gemeinschaft und die unmittelbare räumliche Nähe der Werkstätten, ähnlich wie im Zunftsystem des westlichen Mittelalters, führten zu einer gegenseitigen Beeinflussung, die die Verbreitung neuer Trends förderte (Bean 2011: 605). Dies ist auch im Hinblick auf die Produktion der Este-Modelle bzw. für die gesamte kolonialzeitliche Souvenirproduktion in Indien relevant. Durch den Wegfall bzw. die Verschiebungen im klassischen Patronatswesen, wie es z. B. durch den politischen und gesellschaftlichen Machtverlust der Fürstentümer, aber auch durch die Popularität neu aufgekommener Medien, wie der Fotografie, bedingt wurde, suchten Künstler bzw. Kunsthandwerker neue Betätigungsfelder und Mäzene bzw. Auftraggeber.

Diese Situation führte in verschiedener Hinsicht zu Erneuerungen und Anpassungen an den Geschmack der Kolonialherren. Jedoch waren die Beeinflussungen zwischen lokalen Mäzenen und nicht-indigenen Akteuren gegenseitig. Auch weil Teile der drei in Kürze erwähnten Modellfigurensammlungen des MVK inklusive der im Fokus stehenden Este-Sammlung aus Bengalen stammen, möchte ich ein Beispiel dieser wechselseitigen sowohl politischen als auch künstlerischen Befruchtungen hier erläutern. Der größte Teil der Este-Modellfiguren stammt zwar aus Dschaipur, jedoch lassen sich bezüglich dieses Produktionsortes bzw. Modellfigurenstils weniger umfangreiche und präzise sozialhistorische Aussagen treffen wie im Falle von Bengalen. Letztlich geht es in diesem Zusammenhang auch nur um das exemplarische Aufzeigen eines historisch- bzw. sozialhistorischen Kontextes, der in weiten Teilen übertragbar ist.

Hinzu kommt, dass die Autorin derartige Entwicklungen kolonial- und rezeptionshistorisch für besonders relevant hält, da sie einen teilweise einseitig geführten wissenschaftlichen Diskurs der „Korruption“, des Verfalls und der mangelnden Authentizität indischer Kunst seit dem Kontakt mit den Briten als unzutreffend betrachtet.²⁵⁵ Wie auch später am Beispiel

²⁵⁵ Zu diesem Diskurs vgl. Kapitel 6.1 und 6.2.

des Albert Hall Museums in Dschaipur und verschiedener Museen in Haidarabad deutlich wird, fand auch hier eine Beeinflussung lokaler indigener und fremder bzw. britischer Eliten statt. Zudem zeigt sich die für die Kunstentwicklung der Kolonialzeit typische Umnutzung bzw. der Übergang religiöser in säkulare Kunst.

Bereits während der Kommissionzeit Mahārāja Krishnachandras im 18. Jhd. wurden herausragende Modellierer nicht nur an der Qualität ihrer religiösen Darstellungen, sondern v. a. an den säkularen Figuren gemessen (Bean 2009: 50-51), kommt hier doch ein künstlerisch-kreativer Aspekt ins ansonsten stark genormte und orthodoxe Kunstschaffen, wie es für den größten Teil indischer, also religiöser Kunstproduktion aufgrund der mit ihrem Kultbildstatus verbundenen ikonographischen Vorgaben nicht möglich war. Stark säkularisierte Anlässe der Tonmodellproduktion, wie das bengalische Neujahrsfest, das einen starken profanen Unterhaltungswert besitzt, beförderten zusätzlich die Kreativität der Modellierer und sorgten für verlässliche Einkommensquellen (Bierschenk 1998: 56-57).

Dies gilt auch für die Gegenwart. Ein zeitgenössisches Beispiel für die verstärkte Anfertigung säkularer Figuren sind die Harry Potter-Charaktere im Jahr 2007, die einen hohen Unterhaltungswert besaßen und gemeinsam mit den Götterdarstellungen gezeigt wurden (Bean 2011: 605). Im Verlauf des 19. Jhds. nahm die Entourage der Götterfiguren während der Feste an Quantität und profanen Charakteren noch mehr zu.

Die profanen Tonmodelle folgen zwei Traditionslinien: Zum einen der kreativen Vermischung historischen Erbes in weitem Sinne, zum anderen euro-amerikanischen Vorbildern, wobei letztere zu überwiegen scheinen. So sind beispielsweise zwei gefeierte profane Werke von Kalachand Pal,²⁵⁶ Modellierer der berühmten Pal-Dynastie,²⁵⁷ aus der Mitte des 19. Jhds. durch Textquellen überliefert: Ein Kompositpferd zusammengesetzt aus 32 Tieren und ein Elefant aus fünf Frauen. Derartige Kompositwerke haben ihren Ursprung in der Malerei der Moghule, des Dekkan und schließlich in der persischen Kunst und berufen sich so auf glorreiche vergangene Epochen des Subkontinents und der Region im weitesten Sinne (Bean 2011: 615). Offensichtlich muss es sich bei den plastischen Werken aus Ton um

²⁵⁶ Die Lebensdaten sind nicht bekannt.

²⁵⁷ Bei den Pals handelte es sich um die berühmteste Modellierer-Dynastie des 19. und 20. Jhds. in Indien. Ihr Stammsitz ist Krishnanagar. Der Nachname bezeichnet traditionell die Modellierer von Götterstandbildern. Als Angehörige der Kaste der Töpfer gehörten sie zu den neun Handwerkerkasten der vierten der insgesamt vier indischen Kasten (Bierschenk 1998: 67-70, 95).

eine Darstellungskonvention handeln, die Kalachand Pal begründete und von Zeitgenossen und Nachfolgern aufgegriffen wurde (Bean 2011: 618).

Wie mehrere plastische Kompositwerke der Este-Sammlung zeigen (vgl. Abb. 119 und 120), muss die Popularität dieser Figuren enorm und ihr Erwerb auch für Reisende unkompliziert gewesen sein. Die beiden unter der einen Inventarnummer SAs 103672 zusammengefasst und laut Inventarbucheintrag als Kamel mit Reiter und Elefant mit Reiter bezeichneten Werke der Este-Sammlung aus bemaltem Gips wirken sehr roh und billig massenproduziert. Eine Rechnung des Kunsthändlers S. J. Telléry & Co. belegt den Ankauf dieser beiden Stücke in der Filiale in Calcutta für 8 und 12 Rs (MVK Archiv: Calcutta 16.2.1893). Aus europäischer Sicht und in Unkenntnis der Malereitradition von Kompositdarstellungen fielen diese Werke vermutlich unter die Kategorie Kuriosa und erregten das Interesse von auswärtigen Reisenden und ordnen sich so gewissermaßen in die frühesten europäischen Sammeltraditionen von Asiatika unter dem Aspekt des Kuriosums ein. Diese Bedeutung schwingt auch im dem im 19. Jhd. üblichen Terminus für Souvenirgeschäft, dem Curio Shop mit. Bei beiden genannten Beispielen handelt es sich um Stücke, die Franz Ferdinand eventuell bei seinem Besuch im Albert Hall Museum in Dschaipur gesehen haben konnte. Sie sind dort zusammen mit den identischen Tonmodellen der Este-Sammlung ausgestellt.²⁵⁸

Die Sammlung des Peabody Essex Museum in Salem, Massachusetts, erweist sich für die Erforschung der Tonmodelle als besonders hilfreich, da sie die frühesten bekannten und erhaltenen naturalistischen Figuren aus ungebranntem Ton enthält. Sie stammen von 1823, wirken bereits stilistisch ausgereift und weisen den gleichen technischen Aufbau auf wie ihre Vorläufer, die Kultbilder aus Ton.²⁵⁹ Es handelt sich dabei um sechs lebensgroße Figuren aus ungebranntem, bemaltem Ton über einem Strohkern mit Kleidung aus echtem Stoff bzw. echten Accessoires im Krishnanagar-Stil, der in Kürze definiert wird: „They are described in the museum’s catalogue as depictions of a juggler, two coolies or palanquin bearers, a scrivener or clerk, and a religious devotee.“ (Bean 2011: 616).

Die Stücke wurden vom amerikanischen Schifffahrtskapitän James B. Briggs 1823 der East India Marine Society, dem heutigen Peabody Essex Museum geschenkt. Interessant ist die

²⁵⁸ Vgl. hierzu S. 262-263.

²⁵⁹ Da die Amerikanerin Susan Bean die einzige Wissenschaftlerin ist, die sich auf indische Tonfiguren spezialisiert und darüber relativ ausführlich publiziert hat, das Feld aber, wie bereits erwähnt, äußerst lückenhaft bearbeitet ist, hält die Autorin es für wahrscheinlich, dass etwas ältere Stücke existieren. Eine der ältesten Sammlungen ist die des Museums Fünf Kontinente (ehemals Museum für Völkerkunde) in München. Der Sammler Lamare-Piquot erwarb auf seiner Indienreise zwischen 1821 und 1826 die ältesten in Deutschland bekannten Modellfiguren aus Krishnanagar (Bierschenk 1998: 33). Bierschenk untersucht, wenn auch lückenhaft und cursorisch, die Tonfigurensammlungen verschiedener ethnologischer Museen im deutschsprachigen Raum.

falsche Zuschreibung des „coolie or palanquin bearer“, der vermutlich einen Kṛṣṇa-Verehrer bei der Rezitation mit der Handhaltung für eine (fehlende) Gebetskette repräsentiert (Abb. 121).

Zum anderen verfügt das Museum über eine Sammlung von lebensgroßen Tonfiguren von ca. 1837. Sie stellen als Individualportraits – die Männer saßen persönlich Modell – bekannte bengalische Persönlichkeiten wie Händler oder Landbesitzer (pers. *zamindār*) dar, die von diesen sozusagen als Geschenk des Hauses an ihre amerikanischen Geschäftspartner gesendet wurden (Mitter 2012: 28) und zeigen z. B. Rajinder Dutta (1818-1889), wichtiger Zwischenhändler (*banian*²⁶⁰) für amerikanische Kunden aus Calcutta.²⁶¹ Tatsächlich scheinen zumindest einige dieser Figuren direkt von Calcutta an das Peabody Essex Museum gesendet worden zu sein. Die Tatsache, dass ab 1803 etliche Inventareingänge direkt von *banians* aus Calcutta gestiftet wurden, deutet ebenfalls auf das Selbstbewusstsein und die aktive Gestaltung und Steuerung ihrer Wirkungsmacht hin.²⁶²

Für das frühe 19. Jhd. ist im Museum die Ausstellungspraxis dieser Objekte und Augenzeugenberichte belegt. Die *banian*-Figuren waren dort eindrucksvoll im offenen Raum und in kreisförmiger Anordnung zusammen mit ähnlichen Figuren ausgestellt, die traditionelle Gewerbe Calcuttas darstellten (Bean 1990b: 78). Hier zeigt sich gut die Verschränkung von didaktischem Anspruch und Publikumsunterhaltung als Ausdruck interkultureller Kommunikation. Interessant ist, dass die überlieferten indischen Geschenke in allen bisher bekannten Fällen, nicht aus traditioneller indischer Kunst bestanden, sondern jeweils sowohl stilistisch, als auch größtenteils ikonographisch westliche Mittel eingesetzt wurden, wie Portrait-Miniaturmalereien auf Elfenbein, Portraitfotografien oder Ölgemälde (Bean 1990b: 70ff.). Dies ist sicherlich auch der Gattung des Individualportraits geschuldet, für das es keine indigenen Vorbilder gibt. Es wird sich zeigen, dass die Geschenke indischer Aristokraten an Franz Ferdinand ähnlichen Prinzipien folgten.

Ein amerikanischer Händler gibt in einem Brief von 1849 seinen Eindruck vom Haus Rajinder Dutts und der Nachbarschaft während einer *pūjā* wieder: „The house is situated in a narrow lane, about midway between two streets. At each end of the lane arches had been erected and illuminated with myriads of lamps. All along each side of the lane were brilliantly painted

²⁶⁰ Transliteration anhand der Bengali-Schreibweise in Dokumenten des 19. Jhds., hin. *baniyā*.

²⁶¹ Bean 2001 stellt die amerikanisch-indischen Kulturkontakte in aller Ausführlichkeit dar.

²⁶² Darunter befand sich eine bemalte Marmorskulptur der Gaja-Lakṣmī, die Rajinder Dutt 1850 dem Peabody Essex Museum in Salem schenkte. Diese stammte wiederum aus einer Figurengruppe, die Dutt, der auch Arzt war, vom Mahārāja von Dschaipur als Dank für seine ärztlichen Dienste erhielt (Bean 1990b: 79).

clay figures, modelled from pictures, by native artists. Many of them were from Shakespeare and Scott; there were Hamlet and Ophelia, Macbeth, King Lear and Cordelia, Anne of Geierstein, the Lady of the Lake and very many others. The lane through all its length was brightly lighted and filled with a crowd of dark and variously dressed spectators.“ (Bean 1990b: 77).

Dieser *banian* war als großer Auftraggeber bekannt. Dies ist angesichts der traditionellen Rolle der Händler als Mäzene religiöser Kunst kein Novum, allerdings zeigt sich in der Unterstützung säkular-profaner Künste und v. a. der Selbstportraits ein erstarktes bürgerliches Selbstbewusstsein, da in Indien die Portraitkunst bisher den lokalen und britischen Herrschern vorbehalten war.²⁶³ So ließ er für die *Durga-pūjā* 1853 eine Tonfigur George Washingtons nach Vorlage einer Lithographie anfertigen, die sein amerikanischer Geschäftspartner ihm geschenkt hatte. Auch andere politische Persönlichkeiten des Westens wurden zur Unterhaltung, aber auch politischen Bildung der Bengalen gestaltet (Bean 1990b: 72, 78).

Es ist interessant, dass hierbei sicherlich auch die Selbstdarstellung eines erfolgreichen lokalen Händlers eine Rolle spielte, der als Teil der lokalen Elite seine kosmopolitisch-westliche Orientierung zum Ausdruck brachte und damit klassische Macht- und Repräsentationsformen von Kunst übernimmt, die bislang eher der Aristokratie und den Herrscherhäusern vorbehalten waren. Unbelastet von kolonialen Abhängigkeiten ist das indisch-amerikanische Verhältnis ein interessantes Beispiel für einen wechselseitigen Kulturkontakt und eben eine gegenseitige Beeinflussung Indiens durch den Westen. Dabei möchte die Autorin keinesfalls so weit gehen, diesen Kulturkontakt als einen auf Augenhöhe verstanden zu wissen. Bestimmte sozialdarwinistische Denkweisen des 19. Jhds., wie rassische und moralische Überlegenheit prägten auch den Umgang der Amerikaner mit den Indern. Dennoch belegen Geschenke der Amerikaner, wie ein Portrait George Washingtons, den gegenseitigen wertschätzenden, zwischen einzelnen Familien sogar engen freundschaftlichen Austausch (Mitter 2012: 28).

Die Produktion der Figuren erfolgte arbeitsteilig, neben dem Modellierer, der die Figur herstellte und bemalte, arbeiteten Maler (hin. *citrakār*) und Girlandenmacher (hin. *mālākār*) an den Figuren. Für die Modellfiguren stellten Dachdecker (hin. *gharami*) die Holzpavillions

²⁶³ Die indische Tradition kennt bis ca. 1400 keine Selbstportraits im Sinne der westlichen Definition als individuelle realitätsgetreue Darstellung. Auch später dominierten typisierte Selbstdarstellungen, die die Identifikation einer Person z. B. anhand ikonographischer Attribute erlaubte, anstelle einer naturalistisch-realistischen Darstellung bzw. kam es zu Mischformen beider Darstellungstypen (Jhala 1993: 177-179).

her, Korbflechter (hin. *dom*) Miniaturkörbe und andere Handwerker spezialisierten sich auf die Produktion von Bäumen und Pflanzen (Mukharji 1888: 59-60).

Technische Informationen zum Aufbau liegen nur zu den Krishnanagar-Figuren vor. Die Modellierung erfolgte wie bei den Monumentalplastiken über einem Gerüst aus Holz, wobei ab der 2. Hälfte des 19. Jhds. vermutlich aufgrund der großen Nachfrage ein Drahtskelett und Modeln für die Köpfe Verwendung fanden (Bean 1990a: 31-32). Ab diesem Zeitpunkt sind die Figuren auch niedrig gebrannt und filigrane Details wie Finger werden mit Watte verstärkt. Später ersetzte gebrannter Gips zunehmend Terrakotta (Mukharji 1888: 74).

Die Dschaipur-Figuren kommen ohne Skelett aus und Drahtstifte fanden nur zur Befestigung der Figuren am Sockel Verwendung. Trotz der zumindest anfangs traditionellen Technik wurden die Figuren jedoch in einem naturalistisch-realistischen westlichen Stil modelliert (Bean 1990b: 77). Dass dieser nicht nur die Attraktivität für ausländische Käuferschichten erhöhen sollte, sondern auch die veränderten Geschmacksgewohnheiten der bengalischen Elite bediente, wurde anhand der Selbstportraitdarstellungen der *banians* bereits erläutert.

Die Einführung des naturalistisch-realistischen Stils und neuer Techniken wie der Ölmalerei, Wasserfarben oder ab 1840 der Fotografie ist eng mit der britischen Kolonialherrschaft verknüpft. Beamte der East India Company, aber auch indische Künstler, erlernten anfangs westliche Techniken direkt unter Anleitung westlicher, meist britischer Künstler. Diese Ambitionen bezogen sich hauptsächlich auf die Malerei und führten schließlich zum sogenannten Stil der Company School-Malerei, der ab ca. 1770 abgeleitet von höfischen Malereitraditionen sowie unmittelbar von europäischen Vorbildern Errungenschaften der Kunst der Renaissance wie die Linearperspektive, Perspektivdarstellung im Allgemeinen, Chiaroscuro, sowie naturalistische Darstellungsweisen verband, bevor er um 1890 unterging (Höfer 2007: 94). Die Möglichkeiten, westliche Techniken in Hinblick auf Skulptur und Plastik direkt bei europäischen Bildhauern zu erlernen waren wenig vorhanden, da diese kaum in Bengalen ansässig waren. Als Schulungsvorlagen dienten Originale oder anderweitige Darstellungen wie Stiche, die zum Verkauf oder in den Haushalten der Engländer und der lokalen Elite zugänglich waren.

Mukharji verdeutlicht, dass die Auftraggeber von Portraitfiguren den Modellierern häufig Modell saßen, so dass von echten Individualportraits gesprochen werden kann. Für die lebensgroßen ethnographischen Modelle verschiedener Ethnien, die auf der Calcutta International Exhibition (1883/1884) ausgestellt wurden, beschreibt Mukharji (1888: 62-63) die dort neu eingeführte und später standardmäßig übernommene Praxis: „Illustrating the

different aboriginal tribes who still lead a savage life among the jungles and mountain fastnesses of India. [...] typical specimens were brought to Calcutta, and their figures made in clay by Jadu Nath Pak, under the supervision of Dr. Watt, C.I.E. Jadu Nath Pal has no equal in India in this kind of work.“

Der realistische Naturalismus entwickelte schließlich bei der Produktion der Tonfiguren bzw. Reliefdarstellungen in Ton eine überzeichnete satirisch-groteske Komponente, wie den Typus des religiösen Heuchlers, der in der bengalischen Malerei von den Kalighat-Malereien bekannt ist. Vermischten sich bei den Festivals bereits zuvor die Sphären des Heiligen und Profanen sowohl stilistisch, als auch inhaltlich stark, stellten die Modellierer gegen Ende des 18. Jhds. schließlich auch Götterfiguren, v. a. die Begleitfiguren, realistisch dar (Bean 2011: 616-620).

Ab der Mitte des 19. Jhds. spielten ungebrannte Tonfiguren dann eine zunehmend große Rolle auf den Weltausstellungen und fanden bald ein internationales Publikum. Bereits die erste Weltausstellung 1851 im Kristallpalast in London zeigte eine Serie von ethnographischen Modellfiguren aus Krishnanagar, wie Figuren von Gläubigen und Berufsständen, aber auch einige Genremodelle wie eine Indigo-Fabrik. McKeich 2008a verweist auf ein weiteres Modell einer solchen für die Colonial and Indian International Exhibition 1886 in London, das sich noch heute in den Royal Botanic Gardens in Kew befindet und die Beliebtheit und den Zweck der Genremodelle illustriert: „The model was said to be an object of particular attention during the exhibition. It showed the manufacture of indigo through all the various processes, from the bringing in or harvesting of the crop to the finished manufactured product. During the mid nineteenth century, indigo was only surpassed by opium as India’s most lucrative export.“²⁶⁴

Interessant ist, dass manche Genreszenen nicht nur vorrangig für den westlichen Blick unverständliche Produktionsabläufe oder exportrelevante Güter und Industrien illustrieren, sondern auch aus Sicht der Briten „verwerfliche Sitten“ wie die Witwenverbrennung (sk. *sati*)²⁶⁵ oder Gefahren illustrieren. Koloniale Bildmedien wie Fotografie, Illustrationen in Zeitungen, Drucktechniken wie Lithographien, Postkarten, Company Paintings²⁶⁶ und eben auch Modellfiguren thematisierten, wie oben angedeutet, häufig in ethnischem Zusammenhang, potentielle Verbrechen und Gefahren, wie im Gipsmodell aus der Mitte des

²⁶⁴ McKeich 2008a: <http://collections.museumvictoria.com.au/articles/1674>, 24.4.2015

²⁶⁵ Hierbei handelt es sich v. a. um Darstellungen der Witwenverbrennung in den kolonialen Bildmedien, vgl. hierzu Mehta (2002: 78-84).

²⁶⁶ Zur Erläuterung vgl. S. 200.

19. Jhds. (Abb. 122), das die Strangulation eines Reisenden bei einem Raubüberfall von Thugs²⁶⁷ zeigt. Tonmodelle derartiger Überfälle und von Witwenverbrennungen²⁶⁸ waren auch auf den International Exhibitions, wie in Glasgow 1888, gängige Ausstellungsstücke (Mukharji 1888: 69-71). Modellierer aus Krishnanagar erhielten Medaillen auf den Ausstellungen in Paris 1855 und 1867, Melbourne 1881, Amsterdam 1883, Boston 1883, London 1886 und Glasgow 1888 (Bean 2011: 622).

Im Zuge der Popularisierung der Tonmodelle auf den Weltausstellungen gewann ihre Bedeutung als Souvenir zunehmend an Gewicht und damit einhergehend die Verbreitung in Privat- und Museumssammlungen weltweit. Mit der Verlagerung des Materials von Ton auf gebrannten Gips ab ca. 1888 (Mukharji 1888: 74) scheint eine weitere Stufe in der Entwicklung der Modellfigurenproduktion erreicht worden zu sein: Zum einen durch die Aufgabe des lokalen Materials und seiner langen indigenen Tradition, zum anderen durch die gerade für den Souvenirkontext praktische Gewichtsreduktion. Noch heute ist die Tonfigurenproduktion in Indien mit verschiedenen Materialien von Terrakotta, über gebrannten Gips, bis Pappmaché und Plastik noch aktiv.

4.2 Funktion, Sammlungs- und Ausstellungspraxis

Mit der steigenden Popularität der Tonmodelle bei den Weltausstellungen begann gleichzeitig die Geschichte ihrer musealen Vermittlung und Präsentationspraxis. Bei diesen Ausstellungen, aber auch in den Dauerausstellungen der ersten Museumssammlungen waren sie nicht Bestandteil der Präsentationen der Hochkunst, wurden also nicht wie Skulptur behandelt, sondern als didaktisch-illustrierende Modelle als Kunsthandwerk im Bereich der nationalen, industriellen und landwirtschaftlichen Erzeugnisse gezeigt (Bean 2011: 622). Die indische Tradition trifft diese Unterscheidungen allerdings nicht, sondern behandelt alle

²⁶⁷ Thug bzw. deren Praxis Thuggee von *thag* (hin., „Krimineller“) abgeleitet, ist ein anglizierter Terminus, der von den Briten für Räuber- und Mörderbanden verwendet wurde, die Reisenden v. a. in Zentralindien aufflauerten. Im England der 1830er Jahre erhielt das Thema, z. B. durch den beliebten Roman *Confessions of a Thug* von Colonel Philip Meadows Taylor (1839) viel Aufmerksamkeit und wurde in Malerei, Fotografie und anhand von Modellen für britische Klienten umgesetzt (Victoria and Albert Museum: <http://collections.vam.ac.uk/item/O83226/model-a-traveller-being-strangled-by/>, 24.4.2015). Weiterführend vgl. hierzu auch van Woerkens (2002). Belege für die Verbreitung der Thematik in verschiedenen Bildmedien sind eine Fotografie von Bourne & Shepherd von 1860 aus einer Serie von Ethnien und Berufen (British Library, London: Photo 127/(67)) und eine Lithographie mit dem Titel „Multhoo. Byragee Jogee. T'HUG Convict“ nach dem britischen Künstler Colesworthey Grant von 1839-1844 (British Museum, London: As2006, Prt.269).

²⁶⁸ Auch der Erzherzog äußerte sich hierzu im Tagebuch (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 306-307). Zum Umgang der Briten mit der Witwenverbrennung als Inbegriff von Rückständigkeit und der Notwendigkeit sozialer Reformen vgl. Peers (2006: 55-56).

Künste gleichwertig.²⁶⁹ Auch aus dem Inhaltsverzeichnis der Primärquelle Mukharji (1888: 1-2) geht hervor, dass die Publikation anlässlich der International Exhibition in Glasgow 1888 die Tonmodelle in Anlehnung an die übliche Ausstellungspraxis unter dem Abschnitt Kunsthandwerk (Decorative Arts) aufführte. Diese ambivalente Wertschätzung, die sich letztlich um die Einordnung der Stücke als Kunst oder Kunsthandwerk dreht, prägte den Diskurs über die kolonialzeitlichen Künste Indiens und wird in einem der folgenden Kapitel (6.2) dargelegt.

Einerseits gibt Mukharji die große Beliebtheit der Modelle auf internationalen Ausstellungen wieder und lobt den Realismus der besten Stücke: „There is considerable delicacy and fineness in their work; the figures are instinct with life and expression, and their pose and action are excellent.“ (Mukharji 1888: 59). Andererseits berichtet er über die Geringschätzung der für den Krishnanagar-Stil typischen Einbindung echter, also nicht aus Ton geformter Miniaturrequisiten wie z. B. echtem Haar oder Stroh von Mr. Locke, dem Superintendent der School of Art in Calcutta. Dieser sieht darin eine tendenziöse Herabsetzung der Modellfiguren zu Spielzeug (Mukharji 1888: 59).

Nach Kenntnis der Autorin liegen keine Bild- oder Schriftquellen zur Ausstellungspraxis indischer Tonmodelle vor. Vereinzelt Hinweise in Primärquellen wie Inventarbüchern, Ausstellungsführern u. ä. führt die Autorin deshalb im jeweiligen Werkkontext und nicht an dieser Stelle an. Für die Kontextualisierung und Interpretation der Modellfiguren der Este-Sammlung ist eine kurze Übersicht der Verbreitung in westlichen, aber auch indischen Museen und Sammlungen vorab sinnvoll.

In modernen Ausstellungen indischer Kunst sind Tonmodelle so gut wie nie repräsentiert.²⁷⁰ Dass dies in der Ausstellungspraxis, aber auch in der allgemeineren Rezeption zumindest des frühen 20. Jhd. anders, wenngleich nicht unumstritten war, unterstreicht folgender Kommentar von 1915 anlässlich einer Schenkung chinesischer Modellfiguren des

²⁶⁹ Vgl. hierzu das *Natyaśāstra* aus den ersten nachchristlichen Jhd., das auch nicht zwischen darstellenden und bildenden Künsten differenziert, s. Jhanji (1989).

²⁷⁰ Diese Angaben basieren auf den Erfahrungen der Autorin. Dies steht in starkem Gegensatz zu den Dauerausstellungen indischer Museen, vgl. S. 146. Smith; Stevenson (2010: 39) berichten von der Präsentation von 13 Tonmodellen im Rahmen einer Ausstellung (1992) im Museum Victoria in Melbourne zu den Weltausstellungen des 19. Jhds. Zusammen mit einem Sammelsurium an asiatischen und europäischen ethnographischen und botanischen Objekten dienten sie zur Veranschaulichung der internationalen Bandbreite an typischen Ausstellungsobjekten. Seit 2008 zeigen die Royal Botanic Gardens in der Ausstellung *Plants and People* in Kew Gardens eine monumentale Indigo Fabrik, vgl. McKeich 2008a: <http://collections.museumvictoria.com.au/articles/1674>, 24.4.2015. Die Autorin hat in der von ihr kuratierten Ausstellung im Museum für Völkerkunde in Wien zwei Miniaturfiguren Berufe (SAs 14621, 14618) gezeigt (Höfer 2010: 139). Auch die Ausstellung im gleichen Haus *Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde* präsentierte fünf Tonmodelle (Schicklgruber; Steinmann 2014: 105, 110-113).

„Volkslebens“ an die Ethnographischen Sammlungen Bern: „Die Ansichten über den wissenschaftlichen Wert solcher Modelle und ihre Aufstellung in Sammlungen sind sehr geteilt; manche Museumsleiter betrachten sie als Spielzeug und schliessen sie prinzipiell von der Ausstellung aus. Wir glauben, man müsse auch hier vom Zweck ausgehen, dem sie allenfalls dienen können. Meist handelt es sich ja um Modelle von Gegenständen, die man ihrer Grösse wegen nicht beschaffen oder ihrer Raumbedürfnisse wegen nicht ausstellen könnte (Häuser und Schiffe). Da zudem viele Völker eine sehr bemerkenswerte Geschicklichkeit in der Herstellung solcher Modelle entwickeln, so sind die meisten Museumsvorstände ganz von selbst dazu gekommen, sich ihrer zu bedienen und die Haus- und Schiffstypen auf diesem weniger kostspieligen und minder platzraubendem Wege zu demonstrieren. Etwas anderes ist es bei Modellen, welche Tätigkeiten veranschaulichen sollen und bei denen wirklich die Gefahr einer blossen Spielerei nahe liegt. Aber niemand wird solchen Modellen wissenschaftlichen Wert beimessen, und doch sind sie in der Schausammlung für die Erklärung mancher Vorgänge und Handhabung vieler Geräte sehr nützlich. [...] Die Behauptung, die Photographie sei, weil naturgetreu, viel besser, ist nicht ohne weiteres richtig; der Schreiber gesteht dies gerne, mehrfach erst am Modell die Einrichtung und Funktion mancher maschineller Einrichtungen begriffen zu haben. [...], während das Modell mit seiner Dreidimensionalität ohne weiteres verständlich ist. In diesem Sinne begrüßen wir auch die Reinhard'schen [Name des Stifters] Modelle als wirksame Hilfen bei der Veranschaulichung chinesischen Volkslebens.“ (Zeller 1916: 6).

Die Beobachtungen der Autorin in indischen Museen unterstützen diesen Sachverhalt. Eines der Beispiele stammt aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur. Wie aus dem Kapitel zu diesem Haus hervorgeht (vgl. Kapitel 6.5.2), handelt es sich um ein Kunstgewerbemuseum mit Ansätzen eines Universal museums und sowohl die längere Geschichte des Hauses mit seiner Gründung 1887, als auch seine jüngste Renovierung und Gespräche der Autorin mit dem Registrar Rakesh Cholak legen nahe, dass die Ausstellungspraxis des Hauses in inhaltlicher und technischer Hinsicht, wie der Verwendung der originalen Vitrinen, nahezu unverändert ist (Mündl. Auskunft Rakesh Cholak, Albert Hall Museum, Dschaipur: 6.3.2012).

Abb. 123 zeigt eine Vitrine der Textilsammlung im 1. Stock des Museums. Ausgestellt ist eine im Stempeldruck bedruckte lokale Textilie aus dem 19. Jhd. Rajasthans Textilkunst ist neben Abbinde-Techniken berühmt für diese Technik.²⁷¹ Das kleine Tonmodell auf einem

²⁷¹ Zur Textilkunst aus Rajasthan vgl. Linden-Museum Stuttgart (1995: 103-115).

Holzsockel im Dschaipur-Stil²⁷² zeigt einen Arbeiter, der mit Hilfe der Stempel Stoffbahnen bedruckt (Abb. 124).²⁷³ Hölzerne Stempel an der Vitrinenwand erklären zudem den Herstellungsprozess der Textilie.

Das zweite Beispiel aus dem gleichen Museum zeigt eine Wandvitrine im 1. Stock mit individuell gefertigten Papiermachémodellen von repräsentativen Köpfen rajputischer Hindu-Kasten und ihrer jeweiligen Turbane (Abb. 125).²⁷⁴ Die Kopfbedeckungen sind aus echtem Stoff gefertigt und realistisch geschlungen. Eine Modellfigur eines Turbanbinders im Dschaipur-Stil verdeutlicht dieses Gewerbe (Abb. 126).²⁷⁵

Ein drittes Beispiel stammt aus dem National Handicrafts and Handlooms Museum in New Delhi. Dort befinden sich in der Textilienabteilung drei Modelle, allerdings aus Holz, die jedoch vergleichbare Charakteristika zu den Tonmodellen aufweisen (Abb. 127). Diese stehen auf dem Vitrinenboden vor den eigentlichen Ausstellungsstücken, Rollen mit verschiedenen Stoffen. Gezeigt werden ein Spinner am Spinnrad, zwei Männer beim Weben, sowie eine Spinnerin am Spinnrad (Abb. 128). Es handelt sich um eine Szene im Kondapalli-Stil aus dem gleichnamigen Ort bei Vijayawada in Andhra Pradesh.²⁷⁶ Die Este-Sammlung umfasst ebenfalls Figuren im Kondapalli-Stil, diese zeigen jedoch indische Ethnien (vgl. S. 159).

Berufsmodelle und größere Modellszenen dienten also auf den Weltausstellungen und in Museen der Kolonialzeit zur Veranschaulichung und Kontextualisierung manufakturerer bzw. industrieller Produktion, genauso wie Tonmodelle von Früchten oder Gemüsen die florale Vielfalt des Subkontinents im Hinblick auf Rohstoffe und Agrarprodukte veranschaulichen sollten. Diese gängige Praxis einer Leistungs- und Handelsschau ist schließlich die Kernkompetenz und das übergeordnete Ziel der Weltausstellungen. Auch aus Dokumenten zum Indian Court der Melbourne International Exhibition (1880-1881) geht beispielsweise hervor, welche botanische Produkte aus den Nord-West-Provinzen des britischen Imperiums das Department of Agriculture ausstellte:

²⁷² Nach Meinung der Autorin handelt es sich dabei aufgrund stilistischer Gründe um den Dschaipur-Stil, auch wenn die Tatsache der Verwendung von echtem Stoff auf der Leine hinter der sitzenden Figur eher dagegenspricht.

²⁷³ Die Este-Sammlung umfasst kein identisches Modell auf einem Holzsockel, jedoch eine thematisch verwandte Miniaturfigur Berufe (1.): „*Zeugdruckerin bei der Arbeit*“, SAs 116546 und „*Zeugdrucker*“, SAs 116565.

²⁷⁴ Mukharji (1888: 74-75) verweist auf derartige Köpfe, die in Dschaipur produziert und auf der Glasgow International Exhibition 1888 ausgestellt wurden, in seinem Abschnitt zu den Tonmodellen.

²⁷⁵ Die Figur ist sehr ähnlich, jedoch nicht identisch mit dem Äquivalent der Este-Sammlung, SAs 116544.

²⁷⁶ Identifizierung durch die Autorin aufgrund von Kondapalli-Ausstellungsstücken in zahlreichen indischen Museen. Swarup (1968: 232) erwähnt Kondapalli-Spielzeug, das neben Tieren, Reitern etc. auch Darstellungen von Tätigkeiten der Dorfbewohner umfasst.

„Class 45 - Agricultural Products, Not Used for Food: Raw fibres, oil, oil seeds, oil cakes, dyeing substances

Class 46 - Chemical and Pharmaceutical Products: Khair salt, red earth-impure sulphate of soda, saji, saltpetre, borax, wax, lac & c.

Class 67 - Cereals, Farinaceous Products, and Products Derived from Them: Wheat, rice, barley, millet, Indian corn, peas, pulse & c.

Class 72 - Condiments and Stimulants, Sugar and Confectionary: Red pepper, ginger, cumin, coriander seed, rock salt, lake salt.²⁷⁷

In diesem Zusammenhang ist die Ausstellungspraxis der Tonmodelle zusätzlich zu den vorgestellten musealen Fallbeispielen leicht vorstellbar. Ein weiteres Beispiel hinsichtlich der Funktion, das gleichfalls Aufschluss über die realistischen Qualitäten der Artikel gibt, sind Terrakotta-Modelle von Giftschlangen des Töpfers Hira Singh aus Delhi, der diese mit Wasserfarben anhand der Chromolithographien in Sir Joseph Fayers Werk zu indischen Giftschlangen bemalte (Fayrer 1872). Jeweils ein Set dieser Modelle diente in den District Offices als Identifizierungsvorlage für die getöteten Reptilien, für die die Einheimischen eine finanzielle Belohnung erhielten (Mukharji 1888: 72).

Diese Chromolithographien wurden anhand von Originalpräparaten der Schlangen in der Sammlung des Indian Museum in Calcutta von indischen Studierenden der Kolonialinstitution Calcutta School of Art für viele weitere Großpublikationen als Auftragsarbeit hergestellt. Zudem wurden ab 1886/1887 Vorschläge für die Ausbildungscurricula, die primär aus westlicher Kunst bestanden, laut, zunehmend lokale Handwerkstraditionen aufzunehmen, zu denen auch die Tonfigurenherstellung zählte.

Auch wenn Calcutta nicht zu den führenden Kunsthochschulen Indiens zählte,²⁷⁸ die sich etwa wie in Dschaipur der Wiederbelebung des Kunsthandwerks widmeten, stellte man Modellierer aus Krishnanagar ein, so dass die Professionalisierung und der Einfluss der Krishnanagar-Modellierer zunahm und sich die engen Grenzen der traditionellen Familien- bzw.

Kastenzugehörigkeit erweiterten (Guha-Thakurta 1992: 65-66; 70-71). Auch hier deuten sich erneut die engen Verflechtungen zwischen kolonialen Institutionen wie Museum und

²⁷⁷ McKeich 2008b:

http://recollections.nma.gov.au/issues/vol_3_no_1/papers/botanical_fortunes_tn_mukharji#8,
24.4.2015

²⁷⁸ Diese Schools of Art wurden ab 1850 in Calcutta, später in Madras, Bombay und Lahore gegründet, vgl. Kapitel 6.1.

Hochschule, den Erfassungs- und Kategorisierungsbestrebungen und dem Austausch der verschiedenen Bildmedien an.

Dass trotz dieser Funktion der Modelle ihr dekorativer, wie realistischer und lebensnaher Anspruch – somit ästhetische Qualitäten – gefeiert wurde, unterstützt ihren offiziellen funktionalen dokumentarischen Anspruch einerseits, erschließt aber gleichzeitig auch ihre Attraktivität für Privatpersonen im häuslichen Kontext andererseits. Im Zuge der Popularisierung der Modellfiguren und ihrer immer professionelleren Vertriebswege auf den Weltausstellungen nahm schließlich ihre Bedeutung als Souvenir zu und in diesem Zusammenhang ihre Verbreitung in Sammlungen außerhalb Indiens oder Großbritanniens.

Für die Verbreitung in deutschsprachigen Museen liefert Bierschenks Magisterarbeit (Bierschenk 1998) einen wichtigen Anhaltspunkt. Sie hat Modellfiguren aus Ton und/oder Holz in 20 ethnologischen Museen identifiziert. Die Sammlungsgrößen umfassen dabei eine Anzahl zwischen fünf und mehreren Hundert Stück (Bierschenk 1998: I, 44). Für Deutschland, Österreich und die Schweiz verzeichnet die Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde 45²⁷⁹ ethnologische Museen und Sammlungen.²⁸⁰ Auch wenn die Auswahlkriterien, nach denen Bierschenk die von ihr untersuchten Museen ausgewählt hat, unklar bleiben, liegt die Vermutung nahe, dass sie nur eine Auswahl getroffen und nicht alle ethnologischen Häuser im deutschsprachigen Raum kontaktiert hat. Trotzdem bleibt die Verbreitung im Verhältnis von 20 zu 45 hoch. Eine Anfrage der Autorin im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln hat ergeben, dass die Sammlung 17 hölzerne Figurinen im südindischen Kondapalli-Stil umfasst (Email Brigitte Majlis, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln: 31.1.2011).

Die hohe Verbreitung im deutschsprachigen Raum ist deshalb von besonderem Interesse für die historische bzw. aktuelle Verortung der Este-Sammlung in Österreich. Andererseits stellt sich die Frage der Verbreitung in britischen Sammlungen, die aufgrund der Kolonialgeschichte die nächstliegende ist. Dies ist umso relevanter, als dass die Schaffung kolonialer Narrative, deren Analyse einen wesentlichen Teil der Fragestellungen dieser Arbeit ausmachen, zwar in vielfältigen Wechselbeziehungen, aber primär aus britischer Sicht

²⁷⁹ Über die Quantität zum Forschungszeitpunkt Bierschenks (1998) ist kein Beleg erhältlich, mit großer Wahrscheinlichkeit ist die Anzahl jedoch identisch.

²⁸⁰ Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde: <http://www.dgv-net.de/museen.html>, 10.8.2015

geschaffen wurden und so die Frage der Übertragbarkeit britischer auf andere europäische bzw. westliche, konkret in diesem Fall, österreichische Sammlungen stehen.

Für Großbritannien in diesem Kontext an erster Stelle zu erwähnen ist sicherlich das Victoria and Albert Museum in London. Als Kunstgewerbemuseum kommt ihm die im 19. Jhd. aufkommende Aufgabe der Dokumentation von Kunstgewerbe aus aller Welt zu. Seine Sammlung umfasst eine Vielzahl von Ton- bzw. Gipsmodellen aus dem 19. Jhd. in allen Stilen und allen Typologien. Hervorgehoben in diesem Kontext ist aus thematischen Gründen das Gipsmodell der Thugs (vgl. Abb. 122), aber auch Tonmodelle von Sādhus im Dschaipur-Stil (z. B. IS.195-1949), von denen der „*Fakir Sitting on Nails*“ (IS.196-1949), der als Schenkung der Indian High Commission Eingang in die Sammlung fand, in der Ausstellung *Yoga – The Art of Transformation* der Freer Gallery of Art und der Arthur M. Sackler Gallery in Washington D. C. 2013 und 2014 gezeigt wurde (Diamond 2013: 256).

Auch die Sammlung der Royal Botanic Gardens in Kew besitzt etliche über die bereits erwähnte Indigo-Fabrik hinausgehende Modelle.²⁸¹ Obgleich die Autorin keine systematische Erhebung von Objektbeständen indischer Tonmodelle durchgeführt hat, ist es naheliegend, dass etliche, sicherlich auch gerade kleine und lokale Museen, deren Bestände auf Erwerbungen des 19. Jhds. zurückgehen und die von Sammlern gestiftet wurden, die im Dienste des British Rāj standen, Tonmodelle besitzen. Das Beispiel der Royal Botanic Gardens zeigt, dass es sich hinsichtlich der Museumsgattung dabei nicht nur um Ethnographie- oder Kunstmuseen handeln muss. Ein Beispiel für eines dieser kleinen Häuser, im Vergleich zu den großen „nationalen“ britischen Museen für außereuropäische Kulturen wie das British Museum und das Victoria and Albert Museum, ist das Horniman Museum and Gardens in London. Es verzeichnet mindestens 20 indische Tonfiguren des 19. Jhds. z. B. aus Lucknow.²⁸²

Belegte Sammlungsbestände von Tonmodellen in Nordamerika und Australien weisen z. B. das Peabody Essex Museum in Salem mit Erwerbungen ab 1823²⁸³ und das Museum Victoria in Melbourne auf. Letzteres besitzt 141 Tonmodelle im Krishnanagar-, Poona (Pune)- und Lucknow-Stil, die im 19. Jhd., unter anderem nach Abschluss der Melbourne International

²⁸¹ Vgl. McKeich 2008a: <http://collections.museumvictoria.com.au/articles/1674>, 24.4.2015.

²⁸² Vgl. eine Onlinesuche unter The Horniman Museum & Gardens: <http://www.horniman.ac.uk/collections/search-for-objects>, 1.9.2015.

²⁸³ Vgl. Informationen zur Sammlung auf S. 134-135.

Exhibition 1880-1881 erworben wurden (Smith; Stevenson 2010: 37-38). Die genannten Stile werden in Kürze erläutert.

In indischen Museen hat die Autorin neben den oben bereits dargelegten beiden Ausstellungsbeispielen im Albert Hall Museum in Dschaipur und einem weiteren im National Handicrafts and Handlooms Museum in New Delhi, im Dr. Bhau Daji Lad Museum in Bombay,²⁸⁴ dem Salar Jung Museum in Hayderabad²⁸⁵ und dem Indian Museum in Calcutta²⁸⁶ Schausammlungen²⁸⁷ von Tonmodellen identifiziert.²⁸⁸

Die drei zuletzt genannten Häuser präsentieren die Modelle in eigenen Vitrinen als eigenständige Ausstellungsstücke außerhalb eines didaktisch-illustrativen Kontextes. Trotz der langen Geschichte der drei Institutionen handelt es sich, eventuell mit Ausnahme des Dr. Bhau Daji Lad Museums, um moderne Präsentationen, beim Indian Museum Calcutta jedoch um eine rein didaktische Inszenierung der Figuren als „Regional Costumes of India“ in einem Schaukasten mit Indienkarte (vgl. Abb. 129). Bei diesen als Mann- und Frau-Paar präsentierten Modellen, wie z. B. in Abb. 130 bei einem Paar aus Andhra Pradesh steht der ethnische Aspekt klar im Vordergrund, wie die Untersuchung der Funktionen für die Kategorie Ethnien (5.) später ergeben wird (vgl. Kapitel 4.5.5).

Die grundlegende didaktische Funktion, die alle Modelle auszeichnet, findet sich hier, genauso wie in den bereits erwähnten Beispielen der Museen in Dschaipur und New Delhi besonders deutlich wieder, wo die Modelle Arbeitsabläufe der Textilproduktion illustrieren (vgl. S. 141-143). Die Präsentation und Sammlungsorientierung des Albert Hall Museums in

²⁸⁴ Das ehemals als Victoria and Albert Museum bezeichnete Haus eröffnete am heutigen Standort 1872. Es ist das erste Museum Mumbais und das drittälteste Indiens und stark am englischen Vorbild in South Kensington orientiert (Hunt 2014: CIV).

²⁸⁵ Im 1. Stock in Raum 18 befindet sich die Toys and Dolls Gallery. Dort sind Artefakte aller hier beschriebenen Stile und viele Themen der Modellfiguren ausgestellt. Auf das Museum geht die Autorin in Kapitel 6.5.3 auf S. 268-270 ein, bzw. vgl. Kumar (2015: 244-247) für eine kurze Charakterisierung.

²⁸⁶ Es gilt als erstes Museum in Britisch-Indien, vgl. Kapitel 6.5.1.

²⁸⁷ Inwieweit Modellfiguren eventuell nicht ausgestellt, aber Bestandteile von Sammlungen im Depot sind, konnte bei persönlichen Besichtigungen vieler Häuser aufgrund fehlender und/oder nicht zugänglicher Bestandsinventarisierungen nicht eruiert werden. Nach Kenntnisstand der Autorin verfügen die meisten Museen in Indien über keine digitale Museumsinventarisierung ihrer Bestände, geschweige denn eine öffentliche Zugänglichkeit dieser Verzeichnisse. Das Projekt des Kulturministeriums Museums of India. National Portal and Digital Repository erfasst seit kurzem die Bestände inklusive Objektfotos von zehn Museen (weitere sind in Planung) und macht sie unter <http://museumsofindia.gov.in/repository/home> zugänglich (Government of India: <http://museumsofindia.gov.in/repository/home>, 11.8.2015).

²⁸⁸ Von den laut Agrawal (2000: 329) 602 Museen in Indien hat die Autorin keine systematische Erhebung durchgeführt, sondern beruft sich auf ihre persönliche langjährige Reiseerfahrung und eine im Rahmen dieser Arbeit durchgeführte ausführliche Internetrecherche. Die wichtigste Dachorganisation, das Indian National Committee of the International Council of Museums hält auch auf Anfrage keine präzisen Zahlen bereit. Aufgrund der großen Bedeutung und Verbreitung der Modellfiguren im 19. Jhd. ist jedoch davon auszugehen, dass viele indische Museen und Sammlungen, besonders die in einem kolonialzeitlichen Gründungskontext stehen, über derartige Bestände verfügen bzw. verfügen haben.

Dschaipur,²⁸⁹ des Dr. Bhau Daji Lad Museum in Bombay und des Salar Jung Museums in Haidarabad fokussiert durch die historischen Gegebenheiten, nämlich der kolonialzeitlichen Gründung und Orientierung an englischen Kunstgewerbemuseen auf eine eher wenig kontextbezogene, das einzelne Objekt bzw. seine Gruppenwirkung als Kunstobjekt in den Vordergrund stellende Ausstellungspräsentation.

Eine sehr geläufige Präsentationsform in indischen Museen verschiedenster Gattungen, häufig im ethnologischen Kontext, ist die Verwendung lebensgroßer realistischer Figuren aus verschiedenen Materialien wie Plastik, z. B. in Panoramen oder Dioramen mit gemalten Hintergründen und unter Einbeziehung plastischer Landschaftselemente und künstlicher Flora, um die Tracht und die Lebensbedingungen bestimmter Ethnien zu visualisieren. Ob es sich dabei um eine Fortführung der Modellfigurentradition handelt, müsste untersucht werden. Die Vergleichbarkeit der Funktion dieser Figuren mit ihrem Spektrum zwischen lokalen Sitten, Festen, Berufen und Ethnien scheint zumindest offensichtlich.

Auch das Aufkommen der von Louis Daguerre begründeten Dioramen im 19. Jhd. könnte einen Zusammenhang unterstützen (Gernsheim 1983: 55). Die museale Präsentation von Miniatur-Dioramen unter dem Einbezug von Miniaturmodellfiguren unterschiedlicher Materialien, lässt sich im indischen Kulturraum ebenso beobachten. Im Museum des Norbulingka Tibetan Institute in Sidhpur bei Dharamsala in Himachal Pradesh zeigt z. B. eine Vielzahl von Schaukästen in Form von Pultvitrinen Szenen tibetischer Alltags- oder religiöser Kultur, wie auf Abb. 131, die eine Prozessionsszene tibetischer Mönche des Namgyal Klosters vor dem Hintergrund des Potala-Palastes erkennen lässt.²⁹⁰

Ein weiterer Bereich bezüglich der Ausstellungspraxis, der hier nur als Andeutung eingebracht werden kann und weiterführender Untersuchungen bedarf, bezieht sich auf die Einordnung v. a. der ethnischen Modellfiguren in den Bereich Spielzeug und/oder Souvenir. Die Schaffung der realistischen Modellfigurentradition in Indien fiel in etwa mit der Entstehung des Massentourismus in der zweiten Hälfte des 19. Jhds. zusammen.

Auch bei den aus anderen Kulturkreisen bekannten Modellen bzw. vermutlich eher Puppen, wie z. B. aus Deutschland Schwarzwaldpuppen in lokaler Tracht, scheint es sich um touristische Souvenirs zu handeln, die sich möglicherweise aus einer längeren Tradition des

²⁸⁹ Gemeint ist hier nicht das didaktische Einzelfallbeispiel des Modells zur Kontextualisierung der Textilproduktion, sondern die große Schausammlung der Berufsmodelle.

²⁹⁰ Information der Objektbeschriftung (Foto Höfer: Museum, Norbulingka Tibetan Institute, Sidhpur, 25.2.2012)

19. Jhds. heraus entwickelt haben. Eventuelle derartige Zusammenhänge hat die Autorin in verschiedenen indischen Museen beobachtet. Im historischen Gebäude des National Museum in Kathmandu beispielsweise verweist eine Texttafel in der Natural History Gallery auf derartige Zusammenhänge, die sowohl die bekannten ethnischen und didaktischen aber auch völkerverbindenden Aspekte thematisieren: „The dolls section is another important attraction in the gallery. The small human figures displayed here represent the lifestyle and attire of different people around the world. Looking through these magnificent dolls, one can feel that the world itself is a colorful garden with the people from different cultural backgrounds.“ (Foto Höfer: National Museum, Kathmandu, 7.1.2015) Die zahlreichen Vitrinen zeigen unterteilt nach Herkunftsland neben lokalen auch indische und internationale Figuren, inklusive deutscher Trachtenpuppen (vgl. Abb. 132 und 133).

4.3 Themen und Regionalstile der Tonmodelle

Vor der Erklärung der Regionalstile möchte die Autorin zuerst eine Typologie der Tonfiguren vornehmen und Terminologie bestimmen, die auch für die Darstellung der Este-Sammlung Verwendung findet.

Die Themen der Tonfigurenproduktion lauten:²⁹¹

- Ethnien („Volkstypen“)
- Berufe: Hierbei sind Musiker und Tänzerinnen besonders stark vertreten
- Sādhu („Fakire“)²⁹²
- Götterfiguren (z. B. Durgā als Mahiṣāsūramardīnī)
- Produktionsmodelle/landwirtschaftliche Szenen (z. B. Bewässerung, Indigo-Fabrik)
- Lokale Sitten (z. B. Hochzeit, Witwenverbrennung, Thugs)
- Hausangestellte und indigene Mitarbeiter des British Rāj (z. B. die Portraitfiguren der Calcutta *banian*)
- Feldfrüchte oder Tiere (z. B. Früchte, Schlangen)

²⁹¹ Diese allgemeine Typologisierung, die über die Este-Sammlung hinausgeht, beruht auf Schlüssen der Autorin aufgrund eigener Beobachtungen in Museen und der Primär- bzw. Sekundärliteratur, v. a. Mukherjee (1888) und Bierschenk (1998).

²⁹² In den meisten sammlungsbezogenen kolonialzeitlichen Dokumenten findet sich der Terminus Fakir wieder, ebenso in den Inventarbucheinträgen des MVK. Zur Begriffsdefinition vgl. S. 120, FN 243 und S. 168. Die Autorin bevorzugt den Terminus *sādhu* (sk.) für „heilige Männer“.

- Architekturmodelle/Hausmodelle²⁹³

Obwohl in ganz Indien traditionelle Tonfiguren – Spielzeuge und Kultfiguren – produziert wurden, existierten nur vier kolonialzeitliche Produktionszentren, die realistische Darstellungskonventionen aufgriffen und jeweils eigene Stile bildeten. Neben den in dieser Arbeit ausführlich dargestellten Tonmodellen aus Bengalen bzw. Krishnanagar, handelte es sich dabei um Lucknow, Poona und Dschaipur.

Der Krishnanagar-Stil ist zwar am besten dokumentiert, aufgrund der trotzdem mageren Quellenlage bleibt jedoch insgesamt viel Raum für zukünftige Forschung hinsichtlich einer stilistischen Präzisierung. Merkmale des bengalischen Krishnanagar-Stils sind die große Lebensnähe und die Einbeziehung realer – nicht tönerner – Materialien bei der Gestaltung der Haare, der Kleidung und der Accessoires, wie echtes Haar, Wolle, Stroh, Stoff, geflochtene Körbe, Messinggabeln etc.

Die Krishnanagar-Arbeiten galten als die qualitativ hochwertigsten und erhielten viele Preise. Ihr Format umfasste lebensgroße Portraitfiguren sowie Miniaturmodelle, die im Falle von Darstellungen von Ethnien und Berufen um die 30 cm hoch sind. Dieser hohe Standard resultierte in entsprechenden, im Vergleich zu anderen Produktionsorten, hohen Preisen, die im Falle der Ausstellungsstücke der Glasgow International Exhibition z. B. für eine Teeplantagenszene 1200 Rs, eine Dorfschule 50 Rs, eine Pflugszene 15 Rs und für Miniaturfiguren von Berufen zwischen 9 und 12 Rs für ein Set von 12 Stück betragen. Von den in Glasgow ausgestellten lebensgroßen, nach Modell hergestellten Volkstypen konnten auf Anfrage beim Secretary to the Government of India im Revenue and Agricultural Department in Calcutta Kopien für 40 Rs pro Stück bestellt werden (Muhkarji 1888: 68-69).

Der Lucknow-Stil zeichnet sich durch von Hand mit Hilfe der Finger und eines Gravurwerkzeugs geformte Modelle aus. Alle Lucknow-Figuren sind komplett aus gebranntem Ton gefertigt und beziehen keine natürlichen Materialien wie Haare ein, wie es vom Krishnanagar-Stil bekannt ist. Kleinere und günstigere Figuren²⁹⁴ blieben unbemalt, größere wiesen grellfarbige Bemalung auf. Insgesamt zeichnen sich Lucknow-Figuren durch

²⁹³ Diese originalgetreuen und maßstabsgerecht verkleinerten Wiedergaben eines Bauwerks aus Ton sind eher selten. Vgl. Köpkes Untersuchung südasiatischer Hausmodelle im Ethnologischen Museum, Berlin (Köpke 1985). Mukharji (1888: 35) führt sie im Abschnitt Decorative Art unter Architectural Designs and Models und nicht im Kapitel Clay Models auf. Aus diesem Kapitel geht ebenfalls hervor, dass die Funktion von Architekturmodellen größtenteils von den restlichen Tonmodellen zu unterscheiden ist, da sie als Teil der Architekturausbildung zu didaktischen oder repräsentativen Zwecken dienten.

²⁹⁴ Mukharji (1888: 71) nennt Preise.

eine große realitätsnähe und detailliert gearbeitete Gesichtszüge und Bekleidungen aus. A. Coomaraswamy schätzt sie als „highest form of fine art in India“ (Trivedi 2010: 259-260).

Der Lucknow-Stil brachte ebenfalls eine weitere, seltener angewandte Technik hervor, die zudem teuer war. Die Figur wurde aus angetrocknetem Ton mit Werkzeugen quasi heraus geschnitten und bemalt, bald aber durch gebrannten Gips ersetzt.²⁹⁵ Sowohl die Technik als auch der typische neo-klassische italienische Stil der Gewandführung sind vermutlich auf General Claude Martin (1735-1800) zurückzuführen, einen Franzosen, der mit der Französischen East India Company 1751 nach Indien kam und zu einem der reichsten Europäer in Indien aufstieg.²⁹⁶ Für seine Residenz gab er Skulpturen nach griechischen und italienischen Vorbildern in Auftrag, die schließlich Nachahmung fanden und die Tonmodellproduktion beeinflussten.²⁹⁷ Die Modellierer erhöhten die Ähnlichkeit mit italienischen Terrakotten schließlich durch den Auftrag von rotem Ocker, der unbemalt blieb (Trivedi 2010: 259-260). Alle oben genannten Themen wurden auch in Lucknow produziert, die Modelle von Feldfrüchten galten als die besten Indiens (Mukharji 1888: 69).

Der Poona-Stil zeichnete sich durch den Einsatz echter Materialien für die berufsspezifischen Accessoires und echte Stoffkleidung aus, allerdings waren Haare und Kopfbedeckungen aus Ton. Sie standen auf runden gedrechselten und lackierten Holzsockeln, und waren über einem Holzstab aus einer Ton-Gipsmischung gearbeitet.²⁹⁸ Sie wurden in großen Mengen massenproduziert und basierten wohl in vielen Fällen auf ähnlichen Grundtypen, die erst durch Kleidung und Ausstattung individualisiert wurden. Typische Darstellungen der durchschnittlich zwischen 15 und 20 cm hohen Figuren sind neben Ethnien und Berufen einheimische Bedienstete der Kolonialherren²⁹⁹ sowie Musiker und Tänzerinnen.³⁰⁰ Auch Mukharji (1888: 73) betont einerseits diesen Charakter und den günstigen Preis von 60 Rs für

²⁹⁵ Auch Mukharji (1888: 74) betont die Einführung von Figuren, darunter auch Büsten, aus gebranntem Gips und die italienische Verbindung durch die Tätigkeit italienischer Künstler an den Kunsthochschulen.

²⁹⁶ Trotz des im Vergleich zu anderen Regionen Indiens beschränkten Einflusses der East India Company durch die Handelsbarriere von 1773 finden sich vielfältige europäische Einflüsse in der historischen Provinz Oudh (Avadh) in Uttar Pradesh, vgl. Trivedi (1996).

²⁹⁷ Museum Victoria: <http://museumvictoria.com.au/collections/themes/2797/lucknow-clay-modelling>, 10.6.2015

²⁹⁸ Museum Victoria: <http://museumvictoria.com.au/collections/items/383235/indian-figure-house-servant-above-stairs-poona-clay-circa-1867>, 10.6.2015. Bierschenk (1998: 17) verweist auf eine „weiße Masse, der vermutlich Baumwolle oder Watte beigemischt ist.“

²⁹⁹ Die Kollektion des Museum Victoria in Melbourne umfasst eine diesbezügliche 84-teilige Sammlung, die ursprünglich auf der Melbourne International Exhibition in 1880 gezeigt wurde, z. B. einen „*Portuguese Waiter from Goa*“, ST 039831, vgl. Museum Victoria: <http://museumvictoria.com.au/collections/items/383213/indian-figure-portuguese-waiter-from-go-poona-clay-circa-1880>, 10.6.2015.

³⁰⁰ Museum Victoria: <http://museumvictoria.com.au/collections/themes/2798/poona-poonah-pune-clay-modelling>, 10.6.2015

ca. 30 Figuren und lobte die Lebensnähe der auf der Glasgow International Exhibition 1888 ausgestellten Modelle, die die in Bombay und Umgebung lebenden Ethnien durch Kleidung und Kopfbedeckung realitätsnah wiedergeben würden.

Dem Dschaipur-Stil aus Rajasthan schließlich, der in der dortigen School of Art hergestellt wurde, bescheinigt Mukharji ebenfalls ausgezeichnete Qualitäten (Mukharji 1888: 72). Die Arbeiten ähneln dem Lucknow-Stil. Auch die Dschaipur-Figuren sind inklusive Accessoires komplett aus bemaltem Ton³⁰¹ hergestellt, ebenso wie die rechteckigen schlichten Sockelplatten der Miniaturfiguren von Berufen und Ethnien.

4.4 Liste aus dem Albert Hall Museum

Der Verfasser dieser neunseitigen Liste aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur (vgl. Anhang 4) mit der Überschrift „*Collection for H.I. and R.H. The Archduke Franz Ferdinand d’Este of Austria made at Jeypore*“ ist ein Mitarbeiter des Albert Hall Museums in Dschaipur oder der Direktor dieses Hauses, Colonel Dr. Thomas Holbein Hendley (1847-1917, Addison; Oakes u. a. 1907: 821) selbst. Dieses 1887³⁰² im heutigen Bau gegründete Museum und seine historischen Protagonisten sind für die Analyse der Este-Sammlung von großer Bedeutung und umfassen auch einen großen Teil der Feldforschung der Autorin in Indien. Es wird in einem eigenen Kapitel (6.5.2) näher erörtert.

Die Liste trägt Hendleys Unterschrift und auch die Handschrift scheint identisch, doch möchte die Autorin nicht mit Sicherheit ausschließen, dass die Liste im Auftrag des Direktors von einem Mitarbeiter verfasst und von ihm anschließend unterzeichnet wurde. Das Dokument datiert auf den 3.2.1894 in Dschaipur und führt 246 Positionen auf. Die Liste wurde also rund ein Jahr nach dem Besuch Franz Ferdinands im Albert Hall Museum am 4.3.1893 angefertigt.³⁰³ Es scheint realistisch, dass die Abwicklung des Auftrages circa ein Jahr in Anspruch nahm.

³⁰¹ Laut Bierschenk (1998: 21) auch aus Gips. Dabei handelt es sich vermutlich um Plaster of Paris, also gebrannten Gips, einen Werkstoff der laut (Mukharji 1888: 74) ab ca. 1888 landesweit und v. a. für ethnologische Modelle Verwendung fand. Grundsätzlich ist also davon auszugehen, dass alle derartigen späteren Figuren stilunabhängig aus gebranntem Gips gefertigt wurden, nicht nur Stücke im Lucknow-Stil.

³⁰² Die Eröffnung eines temporären Vorläufergebäudes fand bereits 1881 statt.

³⁰³ Der gesamte Aufenthalt in Dschaipur dauerte vom 3.-7.3.1893 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 325-344).

Beim Besuch des Albert Hall Museums zeigte sich Franz Ferdinand überaus beeindruckt von den verschiedenen Tonmodellen: „Eine besondere Abtheilung bringt in Terracotta-Figuren, die wahrhaft künstlerisch modelliert und mit peinlicher Genauigkeit bemalt sind, Typen des gesammten Volkslebens in Indien zu plastischer Darstellung. In einem Schranke sind in dieser Weise die sämtlichen Gewerbe Indiens, in einem anderen volksthümliche Gebräuche, Hochzeiten, Festmahle und Begräbnisse veranschaulicht; der Durchschnitt eines Hauses zeigt dessen Räume und seine Einwohner, letztere bei ihrer täglichen Beschäftigung; auch sind alle Arten von Fakiren mit den verschiedenen Formen der krankhaften Selbstkasteiung hier zu sehen. Zu meiner Befriedigung erklärte sich Dr. Hendley bereit, für mich eine Collection dieser plastischen Darstellungen anlegen und nach Wien senden zu wollen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 334).

Demensprechend beginnt die Liste mit einer durchnummerierten Auflistung von 103 „Models of the Jeypore Trades in clay.“ (vgl. Anhang 4: 1-4).³⁰⁴ Daraus ergibt sich, dass die Nummern auf den englischsprachigen Objektschildern, die an vielen Stücken angebracht sind, dieser Listennummerierung folgen. Die Stücke weisen also eine ursprüngliche englische Nummerierung auf, die nicht mit den Inventarnummern des MVK identisch ist. Die Objektbezeichnungen in der Liste benennen den Beruf bzw. die Tätigkeit und schließen die Bezeichnung in Hindi ein.

In neun Fällen weisen sie einen didaktischen Charakter auf, der Hintergrundinformationen zu Sitten und religiösen Bezügen liefert oder lokale Termini erläutert, wie folgende vier Beispiele illustrieren:

- Nummer 6 „Sweetmeatseller. Khumche-walla. Such men carry about the food in the streets and to several houses and are amongst the low classes. The practice is more common in the Northwest Provinces of India and the Punjab.“ (Anhang 4: 1)
- Nummer 26 „Maker of lac bracelets worn by women in Rajputāna Manihār. Widows do not wear lac bracelets in Rajputāna and Central India.“ (Anhang 4: 2)
- Nummer 60 „A stringer who threads and finishes all sorts of gold + silver imitation jewellery for women of all classes in Rajputāna. Men and women both do this profession and are called Patwa and Patwan respectively.“ (Anhang 4: 3)
- Nummer 89 „A Brahmin at prayer. Shaivaite. A worshipper of Shiva.“ (Anhang 4: 4)

³⁰⁴ Die Nummerierung lautet 1-104. Es handelt sich jedoch nur um 103 Tonmodelle, da Position Nr. 66 ein Zwischeneinschub von Steingittern (sk. *jālī*) darstellt: „Agra redstonecarved jalees“ (vgl. Anhang 4: 3)

Zudem enthält die Liste Preisangaben pro Stück, im Falle der Miniaturfiguren Berufe (1.), wie diese laut der später im Text auf S. 158-159 erfolgenden Terminologie bezeichnet werden, sind dies 2 Rs. Im Vergleich zu den Preisangaben in Mukharji (1888: 69, 71, 73) für ähnliche Modelle aus Khrishnanagar, Lucknow und Poona für 1-2 Rs pro Stück, liegt der Kaufpreis Franz Ferdinands im Rahmen. Auch diese Angabe findet sich auf den englischen Objektbeschriftungen wieder.

Weiterhin enthält die Liste wörtliche Übersetzungen oder Teilübersetzungen der englischen Titel in Bleistift. Aufgrund des geringen Farbkontrastes zwischen Papierfarbe und Bleistift und der geringen Schriftgröße sind sie schwer lesbar. Das einzige Modell (Abb. 134, SAs 116569) bei dem noch sowohl die deutsche Beschriftung „*Hausrat=Händler*.“ (Abb. 135) als auch die englische erhalten ist, „*Jeypore No. 28 Domestic utensil seller*“ (Abb. 136) entspricht der Nummer 28 der Liste. Die Bezeichnung ist ähnlich, jedoch in der Liste ausführlicher als auf dem Objekt, sicher aus Platzgründen, und auch in Hindi wiedergegeben, wie in diesem Fall: „*Dealer in domestic utensils of native cookery. Kasera*“. Von der deutschen Übersetzung des gesamten Satzes ist nur „Händler mit ...“ lesbar. In vielen Fällen scheint die deutsche Übersetzung in Bleistift direkt für den Inventarbucheintrag, der mit den modernen an den Objekten befestigten Inventarkarten identisch ist und die deutsche Objektbeschriftung übernommen worden zu sein, wie bei „*Tabakhändler*“ (SAs 116582) als Übersetzung von „*Tobaccoseller. Tambakuwalla*“ (Anhang 4: 2). Allerdings lässt sich kein einheitliches System ausmachen.

Es scheint der Autorin am naheliegendsten, dass nach Ankunft der Modelle in Wien ein Museumsmitarbeiter bereits bei der Inventarisierung der Neuzugänge zur Arbeitserleichterung diese Hilfsübersetzungen zum Abgleich von Liste und Objekten angefertigt hat. Dafür spricht auch die Tatsache, dass auf der Liste in Bleistift etliche Notizen, wie Fragezeichen, kleine Kreuze und Additionen notiert sind (z. B. Anhang 4: 9), so dass man sich museumsinterne Inventarisierungsabläufe und die Verwendung der Liste als Arbeitsdokument gut vorstellen kann. Dass dies der Fall war, geht aus dem Inventarbuch von 1895 hervor. Dort wird diese Liste wörtlich und ohne Abweichung unter der Überschrift „Spezial-Verzeichnis über eine Sendung aus Jeypore. Februar 3., 1894“ wiedergegeben (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 131-135³⁰⁵). Hier steht die deutsche Übersetzung an erster Stelle, gefolgt von der englischen und gegebenenfalls dem Begriff in Hindi. Sichtbar ist dieser Arbeitsablauf auch anhand der Übereinstimmung der Abfolge der Listennummern mit den Wiener

³⁰⁵ Dieses Inventarbuch wurde zwar nur einseitig beschriftet, trotzdem aber die blanko Rückseiten in der Paginierung mitgezählt, so dass es sich in diesem Fall um drei tatsächlich beschriftete Seiten handelt.

Inventarnummern. Nummer 1 der Liste ist der Beginn der Inventarisierung mit Nummer SAs 116542, die mit Nummer 104 und der entsprechenden Inventarnummer SAs 116645 endet. Auch die Nummer 66, die einen Zwischeneinschub darstellt und mitten in der Auflistung der Modelle ein Konvolut von 40 *jālī* aus Agra aufführt (vgl. S. 152, FN 304) findet in der gleichen Reihenfolge Eingang in die Wiener Inventarnummernvergabe.

Dass die Liste wie aus ihrem Titel hervorgeht, individuell für den Erzherzog angefertigt wurde steht außer Frage. Ob die Nummerierung und die Kurzbezeichnung der Tätigkeiten aber individuell für sein Set ausgearbeitet wurden, oder ob eventuell das gesamte Konvolut vom Hersteller derartig vorbereitet wurde, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Angesichts des massenproduzierten Charakters dieser Modelle und den bereits erwähnten Produktions- und Vertriebsmodi, wie z. B. die im Rahmen der Glasgow International Exhibition bereits angeführte Bestellmöglichkeit von Figuren und der Verteilung vollständiger Sets an kontinentale Museen (Mukharji 1888: 67), hält die Autorin die Notwendigkeit etablierter Dokumentations- und Verwaltungsstrukturen jedoch für gegeben.

Es ist daher naheliegend, dass die Modellierer der „Models of the Jeypore Trades in clay“ anhand dieser festgelegten Standardliste Aufträge bearbeiteten und sowohl einzelne Modelle als auch das gesamte Set auf der Basis dieser Liste herstellten und beschrifteten. Ähnliche Herstellungs- und Vertriebsmodi sind auch aus der Fotografie des 19. Jhds. in Indien bekannt. Dort konnten beispielsweise in Fotostudios anhand von Katalogen, nummerierten Listen oder in die Fotografien einbelichteter Bildnummern oder Kurztitel Abzüge erworben werden (vgl. z. B. S. 108-109).

Die Tatsache, dass der Museumsdirektor Hendley aufgrund seines vielfältigen Einsatzes für das indische Kunstgewerbe und der Erschließung von Ausbildungs- und Verdienstmöglichkeiten für Künstler und Kunsthandwerker bereits 1866 auch die Jaipur School of Art begründete (Eaton 2013: 126), spricht für die institutionell etablierte und kontrollierte Produktionsweise der Tonfiguren aus Dschaipur. Mukharji (1888: 72) zitiert Hendley und verweist auf die hochwertige Modellfigurenproduktion der School of Art in Dschaipur. Durch die enge institutionelle Verbindung zwischen Kunstschule und Museum durch Hendley, dessen Einlassung von 1888 und der Tatsache, dass die Jaipur School of Art viele Jahrzehnte aktiv war, scheint der Produktionsort der „Models of the Jeypore Trades in clay“, also der Miniaturfiguren Berufe (1.) annähernd zweifelsfrei geklärt. Es ist sogar denkbar, dass die Modellierer bereits in der School of Art ausgebildet wurden. Dass in der

Calcutta School of Art Modellierer aus Krishnanagar ihr Handwerk weitergaben und vielfältige Verflechtungen zwischen verschiedenen Formen kolonialer Institutionen herrschten, wurde auf S. 143-144 bereits angedeutet. Die Tatsache, dass die Jaipur School of Art einen großen Teil des Kunstgewerbes der Este-Sammlung nachweislich produzierte, von den Tonmodellen abgesehen, unterstützt diese These erneut und zeigt sich im Detail in Kapitel 5.3.4.

Im Anschluss an den Überblick über die Geschichte, die Funktion und Sammlungs- und Ausstellungspraxis, Themen und Regionalstile der Tonmodelle sowie die Liste des Albert Hall Museums, sollen im Folgenden die Modelle der Este-Sammlung beschrieben werden.

4.5 Tonmodelle der Este-Sammlung

Im MVK befinden sich insgesamt drei Konvolute von Tonmodellen, die Este-, Heilgers- und Riebeck-Sammlung, die alle aus dem 19. Jhd. stammen. Die beiden letztgenannten stehen zwar nicht im Fokus dieser Betrachtung, sollen jedoch trotzdem hier eingangs kurz aufgeführt werden, auch um das Ausmaß ihrer Verbreitung in Sammlungskontext des 19. Jhds. – v. a. in Österreich – zu verdeutlichen und zur Gesamtinterpretation der Weltreise-Sammlung beizutragen. Alle drei Sammlungen hat die Autorin im Detail gesichtet.

Eines dieser Konvolute – hier als Heilgers-Sammlung bezeichnet – besteht aus 25 Modellen,³⁰⁶ die landwirtschaftliche Tätigkeiten darstellen (Abb. 137) und 19 Modellfiguren indischer Volksgruppen (vgl. Abb. 138, die drei Figurenreihen rechts, k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891: 10-11).³⁰⁷ Aufgrund des Stils lässt sich ihr Produktionsort Krishnanagar in Westbengalen zuordnen.

Sie wurden vom k. und k. Honorarkonsul in Calcutta (1885-1896, Kohlbacher 1988/1989: 230), Robert Phillip (Philipp, Philip)³⁰⁸ Heilgers (Lebensdaten unbekannt), für die Allgemeine Land- und Forstwirtschaftliche Ausstellung in Wien vom 1.5.-30.10.1890 in Auftrag gegeben

³⁰⁶ Die Anzahl dieser Modelle kann nicht eindeutig verifiziert werden und wird auch in den Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums nur unbestimmt verzeichnet (k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891: 6, 10-11). Die hier verwendete Angabe beruht auf Bierschenk (1998: 34). Kohlbacher (1988/1989: 98) benennt für die gesamte breitgefächerte Heilgers-Sammlung die Inv.nr. SAs 41.085-41.132.

³⁰⁷ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Heilgers Schenkung von 346 Nummern von Modellen indischer Früchte und Gemüse an die botanische Abteilung des k. k. naturhistorischen Hofmuseums. Dies verdeutlicht anhand eines weiteren Beispiels die enzyklopädischen Bestrebungen der Kolonialmacht und ihrer imperialen Verbündeten bei der Erfassung ihrer Herrschaftsgebiete auf botanischer Ebene, neben der ethnischen und zoologischen (k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891: 54).

³⁰⁸ Da der zweite Vorname meistens abgekürzt wiedergegeben wird, wie in Asiatic Society of Bengal (2013: 159) und ansonsten ausgeschrieben in drei Versionen zirkuliert, kann die Schreibweise nicht verifiziert werden.

und nach der Ausstellung den ethnographischen Sammlungen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums (heute NHM) geschenkt (k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891: 6, 10-11). Diese Ausstellung präsentierte vorrangig Kunstgewerbe aus dem Einflussbereich der k. und k. Monarchie und trug ähnlich wie die Weltausstellungen zur Verbreitung „exotischer“ Erzeugnisse bei.

Es ist interessant festzuhalten, dass der Erzherzog Heilgers in seiner Funktion als Konsul in Calcutta persönlich getroffen hat. Er vermerkt im Tagebuch, dass Heilgers ihm mit einer Delegation von Landsleuten im Government House, in dem er in Calcutta zu Gast war, seine Aufwartung machte und ein Dinner im Bengal Club für ihn veranstaltete (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 166, 173). Es ist durchaus denkbar, dass Heilgers, der selbst als Sammler und Mäzen auftrat und das MVK sowie die Hofbibliothek mit Schenkungen unterstützte, den Erzherzog in Calcutta bei seinen Einkäufen beriet und eventuell sogar aufgrund seiner eigenen Erfahrung mit den Tonmodellen zum Erwerb eines großformatigen Modells der lokalen Sitten riet.

Das zweite Konvolut besteht aus der Riebeck-Sammlung. 1887 gelangten 457 südasiatische und ceylonesische ethnographische Objekte sowie acht Modellfiguren³⁰⁹ aus Krishnanagar des deutschen Weltreisenden Dr. Emil Riebeck (1853-1885), die er selbst ankaufte, ins MVK (vgl. Abb. 138, die beiden Figurenreihen links). Diese Schenkung ist im MVK die früheste Südasiatika-Sammlung, die überwiegend Gebrauchsgegenstände des Alltagslebens enthält und verleiht ihr neben der Quantität dadurch einen besonderen Stellenwert (Kohlbacher 1988/1989: 93).

Die Riebeck-Sammlung stellt auch ein gutes Beispiel für die im 19. Jhd. typische Verteilung bzw. Aufteilung von Beständen eines Sammlers, hier durch Nachlass-Schenkungen auf mehrere Museen dar.³¹⁰ Sowohl Wien als auch Berlin verfügen über Modellfiguren, Berlin aber über den weitaus größeren Teil. Nach welchen Kriterien derartige Nachlass-Aufteilungen erfolgten ist nicht dokumentiert. Aus Akten geht jedoch hervor, dass Riebeck nach Absprache mit dem Berliner Direktor Adolf Bastian auf seiner Indienreise 1880-1882 sammelte. Die Modellfiguren der Riebeck-Sammlung in Wien ergänzten ursprünglich die Berliner Sammlung, waren Teil einer Kollektion von insgesamt 23 Krishnanagar-Modellfiguren und wurden in einem Ausstellungskatalog von 1883 des damaligen Kunstgewerbemuseums, des

³⁰⁹ 26.396-26.603, komplette Sammlung Indien inklusive Ceylon Inv.nr. 26.396-26.843, 27.126.

³¹⁰ Typische Erwerbsmodi sind: Ankauf vor Ort bei der Produktionsstätte (z. B. zur gezielten Schließung von Sammlungslücken durch Museumsmitarbeiter/hausinterne Wissenschaftler, Ankauf über Dritte (z. B. über Sammler, Galerien, Kunsthandel), Schenkung, Transfer, Nachlass und Tausch.

Vorläufers des heutigen Museums, abgebildet (Bierschenk 1998: 30, 34). Die Südasienabteilung des Ethnologischen Museums in Berlin erhielt den größten Teil der Riebeckschen Indien-Ethnographica-Sammlung, die sie zur drittgrößten der Abteilung machte und ist z. B. auch im Besitz von Architektur- bzw. Hausmodellen³¹¹ (Höpfner 1973: 314-316). Diese Miniaturmodelle realer Bautypen wie sie für Berlin gesammelt wurden kommen in der Este-Sammlung nicht vor.

Die Tonmodellsammlung der Este-Weltreisesammlung umfasst 145 Objekte. Sie setzt sich aus verschiedenen Gruppen zusammen, die auf der bereits festgelegten Terminologie auf S. 158-159 beruhen, sich aber zum Teil überschneiden. Nach der überblickshaften nummerierten Aufzählung erfolgt später eine detailliertere Analyse. Alle Modelle der Este-Sammlung, die in diesem Kapitel behandelt werden, wurden von der Autorin im Original begutachtet, fotografiert und die Inventarnummern überprüft (1.-7.3.2011). Die handschriftlichen historischen und modernen digitalen Inventare des Museums für Völkerkunde als Recherchequellen für diese Arbeit sind an anderer Stelle bereits überblickshaft skizziert worden (vgl. Kapitel 2.2.4.2). Die Autorin hat diese komplett in Hinblick auf Einträge zu den Tonmodellen untersucht. Bei Unklarheiten zu einzelnen Objekten konnten sie in etlichen Fällen zur Aufklärung beitragen, wie aus den einzelnen Objektanalysen hervorgehen wird.

Es ist jedoch nicht das Ziel dieser Arbeit, da im Hinblick auf die Fragestellungen nicht relevant, klassisch kunsthistorische Objektanalysen vorzunehmen. Stattdessen möchte die Autorin die Tonmodelle allgemeiner als Werkgruppe unter sammlungs- und ankaufsrelevanten Aspekten untersuchen. Hauptkriterien hierbei sind die dargestellten Themen bzw. Motive und die historischen Objektbeschriftungen, die auf Deutsch und/oder Englisch das Objekt identifizieren und unter Umständen Preisangaben machen bzw. sonstige Rückschlüsse auf die Erwerbsumstände zulassen.

Innerhalb der Este-Sammlung wurden die beiden Konvolute der Miniaturfiguren Berufe (1.) und der Sādhus (3.) als Schwerpunkt ausgewählt, da sie alleine aufgrund ihrer Quantität eine valide Einschätzung ermöglichen, zudem Material aus dem Archiv der Este-Weltreise vorliegt und eine Verbindung zum Albert Hall Museum in Dschaipur besteht, so dass sich hier die Erwerbsgeschichte besonders gut nachvollziehen lässt. Auch in westlichen Museumssammlungen befinden sich ähnliche Objektgruppen. All dies spricht dafür, dass die Modellfiguren zum einen exemplarisch für das Sammlungsverhalten des Erzherzogs sind,

³¹¹ Diese Sammlung ist publiziert, vgl. Köpke (1985: 239-338).

zum anderen aber auch repräsentative Elemente vergleichbarer Sammlungen erhalten und daher zur Beantwortung der Leitfragen dieser Untersuchung signifikant beitragen. Alle Modelle gibt die Autorin vollständig im Anhang 5 durch eine Tabelle anhand folgender Charakteristika und Reihenfolge wieder (die Wiedergabe von unleserlichen Fehlstellen erfolgt mit „?“):

- laufende Nummer, aufsteigend
- Inventarnummer, aufsteigend
- wörtliche Wiedergabe der Bezeichnung auf der am Objekt befestigten, in vermerkten Einzelfällen losen modernen Inventarkarte
- wörtliche Wiedergabe der Objektaufchrift in schwarzer Tinte, die sich in den meisten Fällen auf der frontalen Längsseite der Sockelplatte befindet und in Englisch verfasst ist
- wörtliche Wiedergabe der Objektaufchrift des mit Kleber in den meisten Fällen auf die frontale Schmalseite der Sockelplatte geklebten Papierlabels in schwarzer Tinte, auf Deutsch verfasst
- Maße in cm (L x B x H)
- Rubrik Sonstiges, zum Vermerk auffälliger Details oder Angaben zum Erhaltungszustand
- Arbeitsaufnahme, meist eine Frontalansicht

1. Miniaturfiguren Berufe (1.):

103 Miniaturfiguren im Dschaipur-Stil, die lokale Berufsstände anschaulich illustrieren: SAs 116542-116645 (ohne Fehlnummern) und Einzelstück SAs 102850

2. Modellszenen Berufe (2):

25 größere Modellszenen, die Berufe in architektonischem Setting und größerem Kontext illustrieren: SAs 102857-102863, 116359-116376

3. Sādhus (3.):

Elf Miniatur-Modellfiguren, die Entsagungstechniken anschaulich illustrieren: SAs 116691, 116693-116702³¹²

³¹² Ob SAs 116692 nicht inventarisiert wurde, oder ob es sich um einen Verlust handelt, kann nicht rekonstruiert werden. Das versehentliche Überspringen einer oder mehrerer Nummern bereits bei der ersten Inventarisierung kommt nach Erfahrung der Autorin jedoch häufiger vor.

4. Lokale Sitten (4.):

Drei großformatige Modellszenen, ein Tieropfer, zwei Hochzeiten: SAs 116393, 904149, 900486

5. Ethnien (5.):

Einzelstück: SAs 102849 und Konvolut Holzmodelle: 55 bemalte Holzfigurinen im Miniaturformat im Kondapalli-Stil, die lokale Ethnien, meist in Mann-Frau-Paaren, wiedergeben: SAs 116704, 1-55³¹³

4.5.1 Miniaturfiguren Berufe (1.)

Die 103 Miniaturfiguren im Dschaipur-Stil weisen eine durchschnittliche Höhe zwischen 6 und 25 cm und eine Breite zwischen 8 und 12 cm auf und sind aus gebranntem und bemaltem Ton. Sie zeigen die typischen Stilmerkmale: Komplette Fertigung aus bemaltem Ton, rechteckige, schlichte Sockelplatten, nur in seltensten Fällen die Verwendung echter Materialien, wie z. B. echte Baumwolle beim „*Baumwollhändler*“, SAs 116553 (vgl. Abb. 144 weiter unten) oder Stoff beim „*Zeugdrucker in Silber und Gold*“ (SAs 116599, vgl. Abb. 140 weiter unten).

Die Stücke bestehen aus gebranntem und bemaltem Ton und befinden sich in einem guten Erhaltungszustand, die meisten Modelle sind unbeschädigt, selten ist ein Arm oder ein kleineres Accessoire abgebrochen.³¹⁴ Größere freistehende Details, wie das Schleifgerät bei den „*Waffenschleifern*“ (vgl. Anhang 5: 16, SAs 116624), nicht aber die Figuren, wurden wie auf Abb. 139 sichtbar, durch zwei metallene Stifte mit der Sockelplatte verbunden. Bei diesem Stück ist z. B. die Figur mit dem gelben Turban lose, sonst aber unbeschädigt.

Diese Objektgruppe illustriert indische Gewerbe und Berufe. Da die Ausübung von Tätigkeiten im indischen Gesellschaftssystem eng mit der Kaste und dem Geschlecht verbunden ist, greift die Kategorie Berufe somit automatisch Elemente der Klasse, Kaste, Religion, Ethnie bzw. des Geschlechts auf. Derartige Zuschreibungen gehen auch aus den Objektbeschriftungen hervor. Wie bereits erläutert handelt es sich bei diesen um Originale aus

³¹³ Diese zählen in der Gesamtzählung als ein Stück.

³¹⁴ Vgl. hierzu die Vermerke in der Spalte Sonstiges im Anhang.

der Zeit ihrer Herstellung um 1893, die sich somit durch die Wahl ihrer Terminologie zur Interpretation hervorragend eignen. Eine Einordnung der implizierten kolonialen Narrative auf der Basis der Wahrnehmung des indischen Handwerks soll in Kapitel 6.2 erfolgen.

Einen explizit religiösen Bezug weisen folgende Miniaturfiguren Berufe (1.) auf: „*Schuh-Händler für Mohamedaner*“ (SAs 116604), „*Brahmine bei der Mahlzeit*“ (SAs 116545), „*Brahmine und Barbier*“ (SAs 116587) und „*Hindu Kleinhändler*“ (SAs 116572).

Diese Beispiele zeigen auch, dass es sich bei den dargestellten Themen um eine Mischung von echten Berufen bzw. Handwerken und anderen, im weitesten Sinne als typisch lokal geltende Verrichtungen handelt. Die Modelle „*Opium-Esser*“ (SAs 116640), „*Bhang-Trinker*“ (SAs 116610) und drei Modelle von Tänzerinnen „*Tänzerin mit Liebhaber- [sic] Karten*“ (SAs 116616), „*Singende Nautch-Mädchen*“ (SAs 116621) und „*Tänzerinnen, Paar*“ (SAs 116637) zeigen Aktivitäten auf, die eine moralisch abwertende Bewertung erfahren und Aspekte der Kategorie Lokale Sitten (4.) abdecken. Die Häufung von drei Modellen alleine zum Thema Nautch Girls, also indischen Tänzerinnen, erstaunt nicht und wird als Beispiel der Erotisierung und Exotisierung an späterer Stelle erläutert (S. 207).

Einige Modelle thematisieren bestimmte Gewerbe bzw. verschiedene Varianten desselben mehrfach. Hierzu zählen:

- „*Fleischhändler*“, „*Fleischer*“, „*Süßfleischhändler*“ (SAs 116543, 116573, 116597)
- „*Spitzenmacher*“ (SAs 116608, 116609, 116613)
- „*Geldwechsler*“ (SAs 116626, 116628)
- „*Mützenhändler*“ (SAs 116566, 116584)

Im Allgemeinen thematisieren die Modelle die handwerkliche Produktion verschiedener Waren und den Handel von Endprodukten, neben z. B. dem Schmuckhersteller („*Erzeuger falscher Schmuckware*“, SAs 116601) wird auch der „*Schmuckhändler*“ (SAs 116552) gezeigt. Auffallend häufig ist die Darstellung von Tätigkeiten aus dem Bereich der Textilproduktion. Dies erstaunt nicht, galt doch Rajasthan und speziell Dschaipur, die Stadt, in der die Modelle gefertigt wurden, als eine der Textilproduktionszentren Indiens. So zeigt das Modell auf Abb. 140 und 141 (SAs 116599) einen Handwerker, der mit einem Holzstempel in der rechten Hand einen vor ihm ausgebreiteten roten Stoff bedruckt. Druckmuster in Gold- und Silbertönen sind sichtbar. Hinter der Figur hängen auf einer hölzernen Stange zwei fertige Stoffbahnen zum Trocknen. Das Stück ist mit Ausnahme der echten Stoffe ganz aus Ton gefertigt. Vom Aufbau ähnelt es dem bereits vorgestellten Modell (vgl. Abb. 124) eines Stoffdruckers, das als didaktisches Hilfsmittel im Albert Hall Museum

zusammen mit einer Textilie und Stempeln ausgestellt ist. Zwar ist der Sockel dieses Stücks aus Holz, der Grundaufbau ist aber identisch. Anhand der Figuren (vgl. Abb. 140) lässt sich gut das modulare System der Dschaipur-Arbeiten beobachten, das auf massenproduzierte Waren zutrifft: Der Torso mit Armhaltung und Werkzeug ist identisch, nur jeweils anders bemalt, der Kopf ist unterschiedlich.

In drei Fällen zeigt je ein Modell eine Tätigkeit sowohl eines männlichen als auch eines weiblichen Protagonisten: „*Betelblatt Händler*“ (SAs 116555) und „*Betelblatt Händlerin*“ (SAs 116557), „*Koch, Hindu*“ (SAs 116563) und „*Köchin, Hindu*“ (SAs 116554) sowie „*Zeugdruckerin bei der Arbeit*“ (SAs 116546) und „*Zeugdrucker*“ (SAs 116565). Zwei Modelle verdeutlichen religiöse Tätigkeiten: „*Brahmane beim Gebet*“ (SAs 116630) und „*Koranleser*“ (SAs 116643).

Neben dieser groben thematischen Einordnung erweisen sich die Objektbeschriftungen auch in anderer Hinsicht als besonders aufschlussreich. Diese Angaben stehen in engem Zusammenhang mit den Erwerbungs Umständen, sollen aber aufgrund ihrer Objektbezogenheit hier erläutert werden. Es handelt sich um zwei Arten der Beschriftung: eine englische handschriftliche Aufschrift in schwarzer Tinte, die meist auf der frontalen Längsseite, also der Schauseite des Sockels direkt auf den Tongrund geschrieben ist, wie bei SAs 116580 „*No 39 A garnetworker. Jeypore Rs 2/-*“ (Abb. 142). Diese Beschriftungen folgen einem bestimmten Grundaufbau: Sie benennen an erster Stelle eine Nummer, gefolgt vom dargestellten Thema, dem Produktionsort und dem Preis. Diese Etikettierung weisen insgesamt 53 von 103 Stücken auf.³¹⁵

Die zweite Art der Objektbeschriftung besteht aus mit schwarzer Tinte beschrifteten länglichen Papierstreifen, die meist auf der frontalen Schmalseite, die zugleich die Schauseite darstellt, aufgeklebt sind. Diese deutschen Beschriftungen weisen 73 von 103 Objekten auf.³¹⁶ Die modernen kleinen Inventarkarten, die an den Modellen befestigt sind, geben in den meisten Fällen diese deutsche Bezeichnung wieder, die mit den Termini in den Inventarbüchern identisch ist oder weisen leichte Varianten auf. Nur ein Modell besitzt noch beide historischen Beschriftungen. Es handelt sich laut der modernen Inventarkarte um einen „*Händler, Küchenutensilien*“, der bereits im Kontext der Abb. 134 gezeigt wurde, die kleine Pappkarte ist wie im MVK üblich, mit einem Plastikband am rechten Arm der Figur befestigt

³¹⁵ In manchen Fällen fehlt die Preisangabe oder einzelne Worte sind unleserlich. Die Zählung umfasst ebenfalls die Stücke, deren Beschriftung später durch ein Papierschild überklebt wurde, aber noch ansatzweise sichtbar ist.

³¹⁶ Die Zählung umfasst auch unleserliche Beschriftungen, Beschädigungen bzw. Klebereste, die auf die ehemalige Anbringung eines Schildes hinweisen.

(Abb. 143). Die englische Beschriftung ist in diesem Fall ausnahmsweise an der rückwärtigen Längsseite des Sockels angebracht (Abb. 136) und lautet „*Jeypore No. 28 Domestic utensil seller*“, die deutsche Beschriftung „*Hausrat=Händler.*“ (Abb. 135). Häufig sind die Papierschilder abgefallen und unter den Resten der Klebespuren ist die englische Beschriftung erkennbar, wie z. B. beim „*Baumwollhändler*“, SAs 116553 (Abb. 144) oder beim „*Erzeuger falscher Schmuckware*“ (SAs 116601), wo noch englische Schriftreste unter dem angeklebten Papierschild sichtbar sind (Abb. 145). Es ist daher anzunehmen, dass alle Objekte ursprünglich auf Englisch beschriftet und später mit deutschen Texten überklebt wurden.

Der Grund dafür mag in der Notwendigkeit der Schaffung eines didaktischen Zugangs für die Ausstellung im Oberen Belvedere von 1894 gewesen sein. Der Führer zu dieser Ausstellung (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894) beschreibt auf nur 75 Textseiten vom Grundaufbau alle Ausstellungssäle und ihre Bestückung und erläutert in wenigen Sätzen den Inhalt der einzelnen Vitrinen. Dies lässt Rückschlüsse auf die bereits thematisierte Funktion der Modelle im Ausstellungskontext zu. In Saal 3, der „Vorder-Indien“ gewidmet ist und dessen Wände „zum Theil mit bunt bedruckten indischen Stoffen decorirt“ sind (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 13), zeigt unterschiedlichste indische Objekte. Ein neben der regionalen Zuordnung thematisches Ausstellungskonzept lässt sich nicht ausmachen. Die Jaipur School of Art als Produktionsort findet ganze drei Mal Erwähnung, jedoch nicht auf die Modelle bezogen und lässt die Bedeutung dieser Kunstschule als Erwerbsquelle für Franz Ferdinands Einkäufe bereits erahnen (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 14-15).

Vitrine 7 zeigt „verschiedene Rauchgeräte für Hukka's, zum Theil in kunstvoller Metallarbeit. Oben das Modell eines Hukka rauchenden Mannes.“ (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 15). Hierbei könnte es sich um den Hukkahändler (SAs 116585) oder den Hukkaverkäufer (SAs 116590) handeln. Die Betelverkäuferin wird auf S. 165-166 im Kontext mit den Modellszenen Berufe (2.) thematisiert. Weiterhin verweist der Führer auf nicht näher spezifizierte Tonmodelle³¹⁷ in Eckpavillon VI in Vitrine g und auf „Modelle aus Thon von Händlern, Verkäufern und verschiedenen Handwerkern an der Arbeit“ in den Vitrinen a-f (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 22). Ob es sich dabei um Stücke dieser oder der Kategorie Modellszenen Berufe (2.) handelt, oder um eine Kombination beider, bleibt unklar. Ein kontextualisierender Ausstellungszusammenhang besteht vermutlich durch die weiteren Exponate dieser Vitrinen, offenbar waren sie zum Teil mit Modellen, zum Teil mit

³¹⁷ Neben der Anführung der Sādhus (3.) und der 24 Marmorfiguren der Jaina-Tirthankaras.

„Messinggefäße[n]“, „Messinggeräte[n]“ und „lackirte[n] und bemalte[n] Thonwaren, Bikanir-Arbeit“ (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 22) bestückt. Daher ist es naheliegend, dass Modelle, die zur Produktion derartiger Waren passen, wie das im nächsten Abschnitt besprochene Stück „*Damaszenerware-Herstellung*“ (SAS 116376) oder aus der Kategorie der Miniaturfiguren die „*Töpferin*“ (SAS 116549) oder der „*Schmelzarbeiter*“ (SAS 116561) im Vordergrund standen.

Neben den soeben erläuterten 103 Miniaturfiguren im Dschaipur-Stil gehört noch ein Einzelstück im Krishnanagar-Stil zur Kategorie der Miniaturfiguren Berufe (1.), ein „*Verkäufer mit Tragestange, Indien*“ (SAs 102850). Wie auf Abb. 146 und dem Detailausschnitt auf Abb. 147 ersichtlich, ist es äußerst detailreich, filigran und lebensnah gearbeitet und zeigt die ganze Klasse der Krishnanagar-Modellierkunst auf. Durch den runden Holzsockel und die Höhe von 47 cm hebt sie sich diese Figur klar vom Konvolut der Dschaipur-Modelle ab. Laut dem Inventarbuch von 1895 wurde es zusammen mit dem Modell eines Wedda aus der Kategorie Ethnien (5.) mit der Angabe „Größeres Modell eines Inders [Korrektur in Bleistift: indischen Verkäufers] mit einer Tragestange etc. ???“ bei S. J. Telléry & Co. in Bombay erworben (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 7, 12).

4.5.2 Modellszenen Berufe (2.)

Diese 25 Modelle illustrieren Berufe im architektonischen Setting bzw. größeren Kontext und unterscheiden sich damit stark von den Miniaturfiguren Berufe (1.), die auf einem kleinen Tonssockel meist eine Figur, unter Umständen zwei zeigen. Jedoch sind auch diese Stücke in Dschaipur produziert, die Figuren und der Großteil der Requisiten aus Ton und weisen die typischen Stilmerkmale auf. Die Basis besteht entweder aus einem schlichten und rau gezimmerten Sockel aus Holzplatten auf dem ohne Dach oder Rückwände Figurengruppen befestigt sind oder aus einem architektonischen Setting wie hölzernen Verkaufsständen.

Diese sieben Verkaufsstände möchte die Autorin kurz vorstellen. Das Format dieser Miniaturgebäude beträgt in der Länge zwischen 20 und 66 cm, 19 und 32 cm in der Breite sowie zwischen 29 und 37 cm in der Höhe. Auf dem Dachvorsprung sind in allen Fällen Papierschilder mit schwarzer Tintenbeschriftung auf Deutsch aufgeklebt, die die dargestellte Tätigkeit benennen und in den meisten Fällen ist ebenfalls auf dem Dach in Tinte eine Nummer sowie in Bleistift der Preis in Rupien vermerkt. Diese bewegen sich zwischen 7 und 20 Rs.

Laut dem Inventarbuch von 1895 wurde das Konvolut ohne sonstige nähere Angaben bei Telléry in Bombay erworben. Ganze elf Seiten listen diese unterschiedlichsten Gegenstände auf (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 7, 12). Der Dschaipur-Stil der Objekte ist eindeutig, so dass vermutet werden kann, dass die S. J. Telléry & Co.-Filiale in Bombay die in Dschaipur gefertigten Stücke im Angebot führte oder zumindest beschaffen konnte, v. a. angesichts der Tatsache, dass die Firma über mehrere Niederlassungen in ganz Indien und Geschäftsbeziehungen in Rajasthan verfügte (vgl. hierzu S. 211-213).

Im Falle von SAs 102858 „*Getreide=Stampfe*“ führen drei Arbeiter den Vorgang des Mahlens und Verarbeitens von Getreide aus (Abb. 148): Der überdachte offene Verkaufstand deutet durch die Bemalung des Sockels Ziegelarchitektur an. Im rechten Teil betreibt ein Mann per Fuß die Mühle, die von einer hockenden Frau beaufsichtigt wird, in der Mitte ist der Brennofen und links bietet eine weitere Frau in drei Körben die Erzeugnisse an (Abb. 149). Die Nummer 858 auf dem Dachvorsprung deutet auf eine serielle Massenproduktion mit durchnummerierten Erzeugnissen hin, wie auch bei den Miniaturfiguren Berufe (1.) der Fall. Wie aus den Detailaufnahmen Abb. 150 und 151 ersichtlich, lag der Preis des Stücks bei 8 Rs.

Die 18 offenen, nicht architektonisch eingefassten Modellszenen ähneln ansonsten den Verkaufsständen: Eine Gruppe von Handwerkern mit detailreichen Requisiten geht in einer dynamisch wirkenden Szene ihrer Tätigkeit nach. Die an den Längsseiten offenen, grob zusammengezimmerten Sockel sind zwischen 5 und 7 cm hoch, die kompletten Modelle inklusive Figuren zwischen 52,5 lang und 35,5 breit und 26 cm hoch. Elf dieser offenen Stücke weisen handgeschriebene englischsprachige Pappschilder auf, die an einer Figur mit einer Kordel befestigt sind, alle Objekte kennzeichnet zudem eine deutsche Beschriftung auf dem Sockel. Im Falle des Schuhhändlers (SAs 116364, Abb. 152) lautet wie auf den Abb. 153 und 154 ersichtlich, die deutsche Beschriftung „*Indischer Schuhhändler*“ und die englische „*Jeyapore Rajputana No. 281 seller of Indian shoes*“. Die deutschen Titel stellen direkte Übersetzungen der englischen dar und wurden vermutlich zu Ausstellungszwecken angefertigt. Sowohl die direkten Übersetzungen, die Handschrift auf dem aufgeklebten Papier und die Positionierung auf dem Sockel ähnelt der Beschriftung der Miniaturfiguren Berufe (1.).

Der allgemeine Erhaltungszustand der Stücke ist gut. Größere freistehende Details und die Figuren wurden wie auf Abb. 155 sichtbar, durch zwei metallene Stifte mit der hölzernen Sockelplatte verbunden. Jedoch sind etliche Figuren bzw. Requisiten aus ihrer Bodenverankerung gebrochen, so dass in vielen Fällen aufgrund von Metallstiften im Boden

oder Farbflecken die ursprüngliche Position von der Autorin eindeutig rekonstruiert werden konnte, in manchen Fällen allerdings weniger. Dies trifft auf SAs 102861, den Stand einer „*Hindu=Köchin*“ zu, wie auf Abb. 156 ersichtlich.³¹⁸ Dieses Objekt kommt auch deswegen zur Besprechung, weil ein aufgefundenes zugehöriges Schild aus Papier³¹⁹ Aufschluss über die Ausstellungszusammenhänge dieser Modellszenen liefert: „Hinter diese Häuschen werden Brettche [sic!]- auf jeder Seite 1 cm vorstehen und mit blauem Gobelin überspannt. – gestelt [sic!].“

Auch die deutschsprachigen Beschriftungen am Objekt weisen auf Ausstellungsaktivitäten hin. Andernfalls würden die englischen Texte genügen und nicht die didaktische Notwendigkeit der Vermittlung an ein deutschsprachiges Publikum anfallen. Anhand des Führers durch die Ausstellung 1892-1893 ist die Präsentation von „...kleine[n] Modelle[n] von Verkaufsbuden, Betelverkäuferin, Garküchen, eine Ölpressen u. dgl.“ (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 18) nachweisbar. Sie waren in Saal IV zu „Vorder- und Hinter-Indien“ auf den Vitrinen 3 und 4 ausgestellt. Beide Vitrinen zeigen diverse indische Holz- und Steinskulpturen, auch aus Marmor, Ritualgegenstände wie Glocken, Opferlöffel und Tierfiguren. Von der Präsentation von vier Betelkalkbehältern aus Messing abgesehen, die mit der „*Betelverkäuferin*“ korrespondieren könnten, gibt es keine inhaltliche bzw. didaktisch-illustrierende Verbindung zwischen Ausstellungsstücken und Modellen, wie er bereits in anderen Repräsentationskontexten ausgemacht werden konnte. Die Decke des Saales wird als mit indischen Stoffen und Teppichen behängt beschrieben (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 17-18). Vermutlich handelte es sich bei den „Verkaufsbuden“ um die architektonisch gestalteten Modelle „*Indische Verkäuferin*“ (SAs 102857 und 102859) und bei „Garküchen“ um die bereits thematisierte „*Hindu=Köchin*“ (SAs 102861) und „*Garküche*“ (SAs 102860). Für die „*Betelverkäuferin*“ findet sich ein Äquivalent in der Kategorie Miniaturfiguren Berufe (1.) in der „*Betelblatt Händlerin*“ (SAs 116557), wohingegen sich für die Ölpressen leider kein Äquivalent in der Este-Modellsammlung findet.

Einen weiteren Hinweis auf den Ausstellungskontext ergibt sich durch das Auffinden eines Pappaufstellers mit Nummer (Abb. 157). Die Autorin hat das Schild mit der Nummer 24 und dem hölzernen Ständer lose auf der Modellszene „*Metallarbeiter*“ (SAs 116372) aufgefunden. Auch wenn es vermutlich nicht direkt zu diesem Modell gehört und wohl eher, wenn man den Aufbau des Ausstellungsführers und die Ausstellungsdidaktik als übereinstimmend

³¹⁸ Für den rekonstruierten Zustand vgl. Anhang 5: 22.

³¹⁹ Das am Dach befestigte und auf der Abb. sichtbare Schild „Ohne No“ ist nicht gemeint. Es ist neueren Datums und kann in seiner Bedeutung nicht interpretiert werden.

voraussetzt, wie der Führer zur Weltreisesammlung, der meist nur Objektkonvolute und selten Einzelstücke benennt, für eine größere Objektgruppe gedacht war, könnte es auf die beiden Vitrinen 3 und 4 mit Modellen im Saal IV der Ausstellung von 1894 verweisen. Eine Vitrine Nummer 24 taucht jedoch im Führer nicht auf, so dass die präzise Zuordnung offenbleibt. Denkbar ist jedoch auch die Verwendung in einer der beiden späteren Ausstellungen.

Neben dem „*Brahmane beim Gebet*“ (SAs 102862)³²⁰ und „*Musikalische Produktion bei einem Radscha*“ (SAs 102863), die einen im weiter gefassten Sinne religiösen bzw. kulturellen Charakter aufweisen, aber letztlich auch als Berufe gelten, handelt es sich bei den anderen Modellen dieser Kategorie um die Darstellung üblicher indischer Berufe bzw. Tätigkeiten.

Auf der Liste des Albert Hall Museums sind die Modellszenen Berufe (2.) nicht genannt. Jedoch bietet das älteste Wiener Inventarbuch eine eindeutige Provenienz: Unter der Überschrift „Sendung aus Bombay eingelangt 25 Kisten Juli 1894“ und einer weiteren Zwischenüberschrift „Modelle von Handwerkern, Verkäufern etc. Alle von Jeypore Rajputana“ sind die 18 offenen Modelle einzeln mit deutscher und englischer Übersetzung aufgelistet (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 129). Auf die Dschaipur-Fertigung, mit großer Wahrscheinlichkeit wie bei den Miniaturfiguren Berufe (1.) die Jaipur School of Art, deren Verbindung zum Albert Hall Museum bereits dargestellt wurde, deutet auch die Tatsache hin, dass zwölf Exemplare³²¹ im Albert Hall Museum zusammen mit den Miniaturfiguren Berufe (1.) ausgestellt sind. Einen Eindruck einer derartigen Vitrine liefert Abb. 158. Zwar handelt es sich nicht um architektonische Modellszenen, jedoch um einige offene. Bei näherer Betrachtung finden sich von den zwölf Modellen vier in beiden Sammlungen wieder.

So korrespondiert das Este-Modell „*Damaszenerware-Herstellung*“ (SAS 116376) mit „*Damascene's workshop*“ (3763) des Albert Hall Museums. Im Vergleich der beiden Stücke,

³²⁰ Der Ausstellungskatalog zeigt eine Detailaufnahme dieses Stücks (Schicklgruber; Steinmann 2014: 110), dessen intensive Farbigkeit nach einer restauratorischen Reinigung ins Auge fällt.

³²¹ Es handelt sich um: 1. „*Damascene's workshop*“ (3763), 2. „*Rajput Lady Heroine Fending Off Robbers*“ (5920, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 3. „*Oilman's Mill At Work With The Owner Selling Oil*“ (2470, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 4. „*Potter*“ (o. Inv.nr., Este-Sammlung SAS 116374), 5. „*Lace Maker, Tarkash*“ (o. Inv.nr., kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 6. „*Lace Stamper*“ (3751, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 7. „*Goldsmith's Workshop*“ (Inv.nr. unleserlich, Este-Sammlung SAS 116371), 8. Ohne Titel, vermutlich „*Spinnerei*“ (o. Inv.nr., kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 9. „*Lace Fringe Maker*“ (Inv.nr. 3728, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 10. „*Embroiders Working On A Piece Of Cloth*“ (Inv.nr. 3754, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 11. „*Haberdashery. Shop for small articles like needles, buttons etc.*“ (3792, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 12. „*Shoe Shop With Customers*“ (1867, Este-Sammlung SAS 116364).

vgl. Abb. 159 und 160 zeigt sich, dass die Objekte zwar nicht identisch, jedoch ähnlich aufgebaut und gestaltet sind.³²² Drei Handwerker, trotz unterschiedlicher Bemalung mit identischen Kopfbedeckungen und Torsi, jedoch mit verschiedenen Arm- und Beinhaltenungen, sitzen an zwei niedrigen Tischen und stellen in unterschiedlichen Arbeitsstadien mit diversem Werkzeug „Damaszener-Ware“ her. Dabei handelt es sich um eine alte indische Traditionstechnik auf diversen Waren, häufig Klingen von Schwertern, Dolchen oder Messern, aus Damaszener-Stahl oder Damast, also aus poliertem oder geätzttem Eisen bzw. Stahl in mehreren Lagen. Dieser sogenannte Wootz-Stahl begeisterte seit dem 17. Jhd. die Europäer, allen voran die britischen Kolonialherren³²³ (Verhoeven; Pendray; Dauksch 1998: o. A.).

Die Anordnung der Produkte des Modells ist identisch, der linke Handwerker mit Turban bearbeitet z. B. ein Schild, der rechte ein Gefäß. Die auf den Tischen bzw. dem Boden ausgelegten Werkzeuge ähneln sich trotz unterschiedlicher Anordnung ebenfalls.³²⁴ Aufgrund der englischen Nummerierung, aber auch anderer bereits in anderen Kontexten erläuterten Herstellungsmodi der Massenproduktion unter Verwendung von Modellen, kann man also bei diesen Stücken davon ausgehen, dass sie einem allgemeinen Grundaufbau folgen, der vermutlich sogar in Objektlisten der Jaipur School of Art schriftlich festgehalten ist oder anhand der aktiven Lehre oder durch vorhandene Prototypen den unterschiedlichen Modellierern vermittelt wird. Individuelle Abweichungen, z. B. bei der Farbgestaltung, der Anordnung der Requisiten etc. sind üblich, der Wiedererkennungswert z. B. als „*Damascene's workshop*“ bleibt jedoch eindeutig vorhanden. Aus diesem Grund hält die Autorin den Terminus Kopie oder Replik für derartige Stücke auch nicht angemessen. Aufgrund der geringen Übereinstimmung gleicher Szenen³²⁵ bleibt jedoch unklar, ob die Modellszenen Berufe (2.) der Este-Sammlung ebenso wie die Miniaturfiguren Berufe (1.) Kopien der Ausstellungsstücke des Albert Hall Museums sind oder anderweitig in oder außerhalb Dschaipurs erworben wurden. Sicherlich sind sie jedoch im Dschaipur-Stil angefertigt.

³²² Die Autorin erläutert die Parallelen hier nur anhand der beiden Damaszener-Modelle, hat aber um die Verallgemeinerung der Aussagen zu gewährleisten, alle identischen Stücke der Este-Sammlung und der des Albert Hall Museums untersucht. Die anderen drei Stücke weichen jedoch erheblicher ab als beim Beispiel des Damaszener-Modells.

³²³ Verhoeven; Pendray; Dauksch 1998: <http://www.tms.org/pubs/journals/JOM/9809/Verhoeven-9809.html#Ref3>, 11.8.2015

³²⁴ Gut möglich ist beim Este-Stück der Verlust der kleinteiligen Werkzeuge am Boden, die beim indischen Stück erhalten sind.

³²⁵ Denkbar ist natürlich ebenso, dass übereinstimmende Modelle in beiden Sammlungen einfach nicht mehr erhalten sind.

4.5.3 Sādhus (3.)

Bei den elf Miniatur-Modellfiguren³²⁶ mit einer durchschnittlichen Höhe zwischen 6 und 25 cm und einer Breite zwischen 9 und 15,5 cm aus gebranntem und bemaltem Ton, handelt es sich in der Terminologie des Inventarbuches und der modernen Inventarkarten um „Fakire“.

Dieser kolonialzeitlich gebräuchliche Terminus leitet sich vom arabischen *faqr* („arm“) ab, und erweiterte sich von der ursprünglichen Bedeutung umherziehender Sufi-Heiliger schließlich auf Hindu-Asketen. Er wurde von den Kolonialbeamten als undifferenzierter Sammelbegriff für Wanderasketen verschiedener Schulrichtungen, Yogameister, aber auch für Magier und Selbstdarsteller jeglicher Couleur verwendet, die in der Öffentlichkeit spektakuläre Praktiken der Selbsttortur oder magische Tricks vorführten. Seit dem 17. Jhd. galt schließlich Fakir als Inbegriff des exotisch Fremden und des übernatürlich-beängstigenden, das gleichwohl große Faszination ausübte (Diamond 2013: 258). Die kolonialzeitliche medienübergreifende Faszination für Fakire findet sich in Company Paintings, Fotografien, Druckerzeugnissen und Tonmodellen wieder.³²⁷ Aber auch ethnologische Sammlungen verfügen über historische oder zeitgenössische Ethnographica aus dem Sādhu-Kontext oder dem Bereich des tibetischen Buddhismus, im Falle der Este-Sammlung handelt es sich dabei z. B. um eine „*Fakirs Gabel Indien*“ (SAs 102042), eine Sanduhrtrommel aus Ceylon (SAs 102165), diverse Schamdeckel (SAs 102179- 102184), Sādhu-Mützen (SAs 02845 1, 102845 2) oder Knochentrompeten, Schädelkalotten aus Tibet bzw. Nepal (SAs 103323-103331, 103352).

Aus den genannten Gründen bevorzugt die Autorin daher die unbelastetere Bezeichnung Sādhu für einen „heiligen Mann“. Die Sādhu-Modellfiguren stellen diverse Entsagungspraktiken und Yoga-Körperübungen (sk. *āsana*) dar, die jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht erläutert werden können.³²⁸

Wie aus den Abbildungen des Anhangs 4: 26-28 ersichtlich, ist der Zustand der Stücke wesentlich schlechter als der der Miniaturfiguren im Dschaiipur-Stil. Nur drei Objekte sind unbeschädigt, die Bruchstücke – meist der Extremitäten – der meisten anderen sind jedoch

³²⁶ Aus der Liste geht hervor, dass es sich ursprünglich um zwölf Stücke gehandelt hat. Auch das früheste Inventarbuch von 1895 gibt Auskunft über den Erhalt von zwölf Stücken (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar 1895: 134). Listennummer 151 „*A Fakir. Uper tāng kā asān*“ umfasst die Wiener Inventarnummer SAs 116692 und ist auch im modernen Inventarbuch verzeichnet, war jedoch bei der Sichtung der Autorin am 2.3.2011 nicht auffindbar (Anhang 5: 26). Daher ist das Stück im Anhang zwar gelistet, aber nicht in die fortlaufende Nummerierung aufgenommen und ohne Abbildung.

³²⁷ Vgl. Diamond (2013: 230-32, 236-257) mit diversen Bildbeispielen der genannten Medien.

³²⁸ Bühnemann (2007) erläutert die Geschichte der Yoga-*āsana* auch anhand von illuminierten Manuskripten ab 1734.

noch vorhanden. Anhand dieser Bruchstücke wird ersichtlich, dass die Figuren vermutlich nur im Torso einen stabilisierenden Drahtkern aufweisen, der sich aber nicht auf die Extremitäten erstreckt. Anhand von SAs 116698 wird aufgrund der vom Sockel abgebrochenen sitzenden Figur zudem deutlich, dass diese nicht wie im Falle der Berufsmodelle der Este-Sammlung aus Dschaipur mit einem Metallstift verbunden sind. Die Sockel der Sādhu-Modellfiguren sind ähnlich, es handelt sich um einen nicht planen, gewellten Untergrund in einem Beige-Ton, der mit Büscheln von grünem Gras in Form einfacher Striche bemalt ist. Dieser Sockel soll wohl einen natürlichen, erdig bis felsigen Untergrund darstellen und dadurch eine realistische Kontextualisierung des einsamen Asketen in der Natur ermöglichen. Eine Ausnahme bildet der Sockel von SAs 116701, er ist als glatte graue Sockelplatte gearbeitet (vgl. Anhang 5: 28). Auch findet sich bei diesem Stück die Aufschrift 160 auf der Sockeloberseite. Diese Beschriftungen in blauer Kreide befinden sich sonst auf der Sockelunterseite und stimmen mit den Nummern der Liste überein. Ebenso listet das früheste Inventarbuch von 1895 sie in der Spalte Lieferungsnummer und versieht jedes direkt mit der Lieferung aus Indien gekommene und erhaltene Stück mit einem Häkchen in Bleistift, so dass es naheliegt, dass die blauen Nummern bereits in Indien angebracht wurden und für die Unverwechselbarkeit von Objekt und Liste sorgten (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 134).

Auch für die Objektgruppe der Sādhus ist aufgrund des bereits erwähnten Zitats des Erzherzogs und der Liste aus dem Albert Hall Museum bekannt, dass es sich um Repliken dortiger Ausstellungsstücke handelt: „... auch sind alle Arten von Fakiren mit den verschiedenen Formen der krankhaften Selbstkasteiung hier zu sehen. Zu meiner Befriedigung erklärte sich Dr. Hendley bereit, für mich eine Collection dieser plastischen Darstellungen anlegen und nach Wien senden zu wollen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 334).

Zudem hat die Feldforschung der Autorin im Albert Hall Museum ergeben, dass die vom Erzherzog erwähnte Sammlung der Fakire bis heute vermutlich in einem ganz ähnlichen Zustand ausgestellt ist. Drei Schränke der Ausstellungsfläche im 1. Stock zeigen insgesamt 43 Figuren. Einen Eindruck von der wahrscheinlich historisch kaum veränderten Aufstellung seit dem Besuch Franz Ferdinands 1893 gibt Abb. 161.

Die elf Exemplare der Este-Sammlung konnten unter den indischen Ausstellungsstücken identifiziert werden, auch wenn manche davon minimale Veränderungen aufweisen. Ein Beispiel ist Listennummer 161 „*A Fakir standing against a trunk of tree.*“ (SAs 116702, vgl.

Anhang 5: 28), der bis auf die Farbgebung der Schnürung des Lendenschurzes identisch mit dem Stück in Dschaipur ist. Dort ist es wie auf Abb. 162 ersichtlich, auf einer modernen Objekttafel als „*Nirguna Sadhu*“ bezeichnet.

Dass die Sādhus auch in Wien 1894 ausgestellt wurden, geht aus dem Ausstellungsführer hervor. Er verweist auf „Fakire in verschiedenen Büsserstellungen“ zusammen mit nicht näher spezifizierten Tonmodellen und Marmorfiguren der Jaina-Tīrthankaras³²⁹ im Eckpavillon VI in Vitrine g (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 22).

Die Liste „*Collection for H.I. and R.H. The Archduke Franz Ferdinand d’Este of Austria made at Jeypore*“ nennt auf S. 7 (vgl. Anhang 5) unter der Überschrift „Different modes of self tortures of the Fakirs. Models in clay. Jeypore.“ unter den Nummern 150-161 insgesamt zwölf Objekte. Diese Reihenfolge greift auch die Wiener Inventarisierung auf: SAs 116691-116702. Jedes Objekt – außer Nummer 154 – ist mit „A Fakir“ sowie dem präzisen *āsana* auf Hindi bezeichnet. In sieben Fällen fehlt sogar eine englische Übersetzung oder sonstige Erklärung der Position. So benennt Nummer 157 z. B. „*A Fakir. Jawān. Uper tāng kā asan*“ ohne weitere Erläuterung (Abb. 163). In acht Fällen ist die Listenummer in blauer Kreide auf der Sockelunterseite vermerkt, vgl. z. B. die Listenummer 159 „*A Fakir resting on a bed of spikes. Kantepar tota hua*“ (Abb. 164 und 165).

Auch aufgrund der Angabe des Produktionsortes in der Liste und eines weiteren Hinweises in Mukharji (1888) verifiziert sich Dschaipur und die dortige School of Art. Aus Mukharjis Ausführungen geht hervor, dass offenbar nicht nur in Calcutta, wie wir bisher gesehen haben,³³⁰ sondern auch in Dschaipur lebensgroße Figuren hergestellt wurden. Die Rede ist zwar von der Ausstellung eines lebensgroßen Sādhu aus Pappmaché auf der Glasgow International Exhibition, es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass auch andere lebensgroße Modelle in der Jaipur School of Art produziert wurden, wobei die Verwendung von Ton nicht belegt ist.

Das Ausstellungsstück zeigt Gobind Das und ist mit einer aufschlussreichen Geschichte eingeführt, die ähnlich wie bei den Individualportraits der Calcutta-*banians* Hinweise darauf liefert, dass auch bei den Darstellungen der Sādhus neben der allgemeinen Faszination der Briten für „magische Fähigkeiten“ und körperliche Entsagungspraktiken wie der Benutzung

³²⁹ Zu diesen vgl. Kapitel 5.2.3.

³³⁰ Vgl. hierzu auch die knappe Erwähnung und die Abb. 1a und b von zwei Asketen in der bereits dargestellten Sammlung (S. 134-135) von lebensgroßen Figuren im Krishnanagar-Stil des Peabody Essex Museums (Chatterjee 2013: 204-205).

von Nagelbrettern, individuelle Charaktere, ihre Lebensläufe und Praktiken auf Interesse stießen. Mukharji zitiert Hendley, der neben seinem Engagement für die Künste als Arzt im Dienst des Indian Medical Service in Dschaipur stand: „Gobind Dás, aged 40 years, Swámi of the Rámánandi sect, resident of Muttra District, applied for treatment at the Mayo Hospital at Jaipur in September 1887. He gave the following account of himself. About six years ago he purchased for R 5 a small wooden bedstead which was covered with strong iron nails, and practiced sleeping upon it for one year at Dhur Mahádeo temple at Muttra. He then went to Brindában, where he stayed for a month. After that he journeyed for six months [...]. He stated that over-indulgence in good food, smoking charas, or Indian hemp, exposure to rain, and pressure of the iron nails had at last made him sick. He was suffering from dropsy and other disorders, and desired earnestly to return to Muttra to die. He parted with his bed for a small sum and left Jaipur.“ (Mukharji 1888: 72-73).

Nur Bierschenk behandelt Modellfiguren indischer Asketen, egal welcher Provenienz (1998: 22). Sie widmet ihnen eine Viertelseite und verweist auf eine diesbezügliche frühe Sammlung im Museum Fünf Kontinente in München, die der Sammler Lamare-Picquot zwischen 1821 und 1826 auf einer Reise selbst erworben hat (Bierschenk 1998: 33) und auch andere Arten von Modellfiguren umfasst.

4.5.4 Lokale Sitten (4.)

Insgesamt drei großformatige Modellszenen illustrieren lokale Sitten. Zwei davon stammen aus der berühmten Krishnanagar-Modellierschule, die dritte ist ein monumentaler längsformatiger Hochzeitszug.³³¹

Die Autorin hat sich dafür entschieden, keine separate Kategorie wie Feste zu bilden, da zum einen nur zwei Modelle der gleichen Feier – einer Hochzeit – vorhanden und zum anderen die inhaltlichen Grenzen fließend sind. Das früheste Inventarbuch von 1895 führt wie im unteren Teil der Abb. 166 ersichtlich, unter der Überschrift „Sendung aus Calcutta, eingelangt in 3 Kisten, September 1894“ unter den laufenden Nummern 14393 und 14394 ein „großes Modell; ?: Tieropfer. „Rackal Das Pal. Krishnagore. Nuddia District“ sowie „kleineres Modell; “ Trauung. dto.“ (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 129).

³³¹ Dass Franz Ferdinand zufällig in Calcutta einem Hochzeitszug begegnete geht aus seinem Tagebuch hervor (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 174-175).

Das Modell SAs 116393 zeigt ein „*Tieropfer*“ (Abb. 167). Am vorderen Teil des Modellsockels ist ein mit schwarzer Tusche beschriebenes Papierschildchen angeklebt: „Rackal Das Pal. Krishnaqore. [sic!] Nuddia District.“ (Abb. 168) Die umfassende Szene (L 120 B 80 H 18 cm) besteht aus einer hölzernen bemalten Bodenplatte, die einen detailliert gestalteten ebenfalls hölzernen Tempelkomplexe mit Innenhöfen zeigt. Im vorderen Hof findet die rituelle Schlachtung eines Wasserbüffels als Opfergabe statt. Die dynamische Szene mit über 20 Personen zeigt bewegte Details wie das Wegtragen des blutigen Kopfes des Tieres, einen heranschreitenden Träger von Brennholz, Anbetende und den ritualführenden Brahmanen. In den umgebenden Veranden bzw. Gebäuden sind (Abb. 169) weitere Verehrende dargestellt.

Die oben im Inventarbuch erwähnte „*Trauung*“ ist die Darstellung einer kleinen, ländlichen Hochzeitgesellschaft im Rahmen einer Dorfszene. Das Modell SAs 904149 (vgl. Anhang 5: 29) in nahezu identischem Format trägt das exakt gleichlautende zuschreibende Papierschild auf der Unterseite der Bodenplatte. Aufgrund der identischen Originalbeschriftung, stilistischer Übereinstimmung und der Erwähnung im Inventarbuch von 1895 ist die Zuordnung zur Este-Sammlung erwiesen, auch wenn die moderne Inventarisierung aus der Autorin unbekanntem Gründen das Stück nicht der Este-Sammlung zuordnet. Auch die Aufführung von zwei derartigen Modellen im Ausstellungsführer von 1894 unterstützt die Zuschreibung, wie später dargelegt wird.

Die Lagerungsumstände beider Objekte im MVK erschwerten auch aufgrund ihrer Größe und der Gefahr von Beschädigungen die Zugänglichkeit und somit die Möglichkeit der Detailfotografie. Dies trifft besonders auf SAs 904149 zu. Thematisch handelt es sich dabei um die Wiedergabe einer Hochzeit einfacher Leute, genauer der Hochzeitszeremonie im engsten Kreis auf dem Dorfplatz umgeben von lokalen Alltagsszenen. Zwischen verschiedenen Wohn- und Nutzgebäuden samt einem überdachten Dorfversammlungsplatz verrichten Anwohner in realistischen Posen ihre alltäglichen und unspektakulären Geschäfte, wie z. B. Wasserholen am Brunnen. Die detailgetreue Kleinteiligkeit dieser realistischen Miniaturszene ist bemerkenswert. Es gelingt ihnen, die Atmosphäre der jeweiligen Lokalität zu verkörpern.

Auf die Beliebtheit und Wertschätzung des Krishnanagar-Stils wurde bereits eingegangen. Mohan Pal (geb. 1745) gilt als frühester bekannter Modellierer (Smith; Stevenson 2010: 39).

Kunsthandwerker der Pal-Familien sind bis heute in Krishnanagar tätig.³³² Für den Urheber der beiden Este-Modelle, Rackal³³³ Das Pal, sind keine Lebensdaten oder biographischen Informationen, außer Mukharjis Zuordnung und Heraushebung der Leistung bekannt: „Jadu Nath Pal, his brother Ram Lal Pal, his nephew Bakkeswar Pal, and his relation and neighbour Rakhal Das Pal are now the only four modellers of note at Krishnanagar, a town about 60 miles north of Calcutta. The figures made by them have acquired great celebrity, and they have repeatedly gained medals and certificates in most of the International Exhibitions held since 1851.“ (Mukharji 1888: 59).

Weiterhin handelt es sich laut Mukharji bei Rackal Das Pal um den „best artist in miniature scenes, but he charges a very high price. The scene sent to the Glasgow Exhibition representing the sacrifice mentioned above is made by him.“ (Mukharji 1888: 67-68) Die im Zitat erwähnte Modellszene stellt ein Büffelopfer dar (Mukharji 1888: 62). Aufgrund des Erfolges der Modelle und der bereits mehrfach thematisierten Herstellungs- und Vertriebsmodi ist es daher gut möglich, dass es sich um die gleiche Opferszene handelt.

Der Ausstellungsführer von 1894 verweist auf „zwei Modelle, indische Szenen darstellend“ in Saal IV, der „Vorder-Indien“ und „Hinter-Indien“ gewidmet ist (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 21). Sie stehen in den beiden linksseitigen Fensternischen zusammen mit großformatigen Steinskulpturen, Fenstergittern aus Gwalior und einem Türbogenfragment aus Marmor (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 21). Hier ist ein thematischer Zusammenhang nur im weitesten Sinne ersichtlich, wenn die beiden Modelle mit ihren Miniaturgebäuden mit Architektur und Skulptur präsentiert werden. Vermutlich boten die Fensternischen ausreichend Platz für verschiedene größere Objekte und ermöglichten den Modellen in diesem Fall als Einzelstücke wahrgenommen und außerhalb einer didaktischen Inszenierung gewürdigt zu werden.

Das dritte Modell der Kategorie Lokale Sitten (4.) ist ein weiteres von der Autorin im MVK aufgefundenes und der Este-Sammlung zugeordnetes Modell, ein indischer Hochzeitszug (Abb. 170, SAs 900486).³³⁴ Handelt es sich bei den anderen beiden Objekten wie durch die Beschriftung eindeutig belegt um Krishnanagar-Ware, ist der Hochzeitszug vermutlich aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten mit den Modellszenen Berufe (2.) in Dschaipur gefertigt. Wie bei dem gerade erläuterten Modell „Trauung“ (SAs 904149) liegen keine

³³² Auf zeitgenössische Produktionsweisen geht Bean (1990a: 32) ein.

³³³ Oder Rackhal, wie bei Mukharji (1888: 59)

³³⁴ Eine gute fotografische Dokumentation dieses Stückes war aufgrund der Platzierung im Depot leider nicht möglich.

Inventarisierungsinformationen vor, so dass dieses großformatige – aus vier über 1 Meter Länge bestehenden Holzplanken – und detailreich gearbeitete mehrteilige Objekt bisher nicht der Este-Provenienz zugeordnet war. Eine Detailaufnahme der Brautsänfte zeigt die Kleinteiligkeit und Detailliertheit dieses Zuges auf (Abb. 171). Wie gesagt ist dieses Objekt ohne Sammlungszugehörigkeit inventarisiert, auch die alten Inventarbücher listen es nicht. Aufgrund der Reproduktion einer Fotografie, die die Ansicht des indischen Saals der Weltreiseausstellung (zwischen 1909 und 1912) in der Neuen Hofburg am Burgring wiedergibt und auf der linken Bildhälfte eine Vitrine mit dem Hochzeitszug zeigt, kann die Zugehörigkeit zur Este-Sammlung allerdings nachgewiesen werden. Dort ist das Panel 1. mit Kamel- und Elefantenzug zu sehen, vgl. auch Abb. 172 (Österreichische Rundschau 1913: 88). Doch das Stück war bereits 1894 im Oberen Belvedere ausgestellt. Der Ausstellungsführer benennt „plastische Darstellungen eines indischen Hochzeitszuges und eines Leichenzuges“ (k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894: 21). Sie befinden sich in der Mitte von Saal IV, der „Vorder-Indien“ und „Hinter-Indien“ gewidmet ist und in dessen Fensternischen auch die beiden großformatigen Modellszenen „Tieropfer“ und „Trauung“ ausgestellt waren. Über den Verbleib des Leichenzuges ist der Autorin nichts bekannt. Das Schildchen in Golddruck „Indischer Hochzeitszug“ der Druckerei „Aug. Denk, Wien“ belegt zudem die erneute Ausstellung des Objektes. Die Druckerei August Denk & Co war von 1916-1928 aktiv, so dass das Schild vermutlich von der dritten Ausstellung der Weltreisesammlung in der Neuen Hofburg zwischen 1909 und 1912, eventuell bis 1916, stammt (Nierhaus 2012: 333-334).³³⁵

Einen Hinweis auf die Beliebtheit indischer Hochzeitszüge und anderer als exotisch bzw. „schaurig“ eingestufte Modellszenen wie der Witwenverbrennung und einem Überfall von Mitgliedern der Thugs auf Reisende und deren Hersteller, Herstellungsorte und Preise liefert Mukharji (1888: 69-75): Ein Hochzeitszug der Händlerkaste kostet 40 Rs. Zudem erwähnt Mukharji (1888: 67-67) den auf der Glasgow International Exhibition gezeigten Hochzeitszug des Meistermodellierers aus Krishnanagar, Rakal Das Pal, von dem die Este-Modellsammlung die in diesem Abschnitt erläuterten Modellszenen „Tieropfer“ und „Trauung“ besitzt. Festzuhalten bleibt, dass sich drei äußerst repräsentative großformatige Modellszenen in Wien befinden.

³³⁵ Talon. Österreichisch-Ungarischer Spielkartenverein Wien, Budapest: http://www.talon.cc/Kartenmacher-Wien20/KartenmWien20_01.html, 24.04.2015

4.5.5 Ethnien (5.)

Das Einzelstück SAs 102849, zeigt einen Prototyp der Ethnie der Wedda (Inventarbucheintrag: „Wedda, Ceylon“), die zu den Urvölkern Ceylons zählen, im Krishnanagar-Stil, mit einer Höhe von 30 cm. Dass es sich auch bei derartigen Einzelstücken nicht um „zufällige“ Ankäufe handelte, die vielleicht spontan entstanden sind, da sie nicht in ein größeres Sammelkonzept passen, sondern um die bewusste Schließung einer Sammlungslücke, in Bezug auf den noch nicht vorhandenen Stil und das Thema, ist denkbar. Laut dem Inventarbuch von 1895 wurde er mit der Angabe „Modell eines Weddah. ?figur mit Bogen und Pfeilen“ bei Telléry & Co. in Bombay erworben (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 7, 12). Auch dieses Beispiel zeigt, dass in Krishnanagar produzierte Stücke in einem anderen Landesteil bei der Telléry & Co. Filiale in Bombay erworben werden konnten. Einen Hinweis auf die Verbreitung dieser Praxis liefert im gleichen Inventar die Erwähnung einer Silbervase, die ebenfalls bei Telléry & Co. in Bombay gekauft, aber in den Werkstätten der Firma in Delhi hergestellt wurde (MVK Archiv: Inventarbuch Slg. Este-Inventar: 7, 12).

Das Konvolut der bemalten Figurinen aus Pflanzenmark, SAs 116704, 1-55 im Kondapalli-Stil aus dem gleichnamigen Ort bei Vijayawada in Andhra Pradesh in Südindien greift die Autorin hier am Rande auf, um zu zeigen, dass die Este-Tonmodellsammlung eine gewisse regionale Bandbreite aufweist und das Sammeln der Ethnien, die durch die Modelle aus Ton kaum abgedeckt sind, durch die gleiche Gattung, aber mit einem anderen Material, vertreten sind. Zudem ist der Erwerb dieses Konvolutes durch die Liste aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur belegt (vgl. Anhang 5: 31). Nummer 162 listet „A collection of 3 dozen pith figures made at Koondapalli near Trichinopally. South India“. Der Preis ist mit 10 Rs pro 8 Stück angegeben.

Franz Ferdinand hat die Stücke also nicht in der Herstellungsregion in Südindien gekauft, sondern von Dr. Hendley vom Albert Hall Museum erhalten. Diese wurden sicherlich nicht wie andere Modellgruppen, z. B. die Miniaturfiguren Berufe (1.) in Dschaipur produziert, sondern anderweitig, z. B. über einen Händler für den Erzherzog angeschafft. Wie im Kapitel 6.5.2 zum Albert Hall Museum gezeigt wird, deckt es als koloniales Kunstgewerbemuseum zwar vermehrt lokale Erzeugnisse ab, präsentiert aber aus didaktischen Gründen auch die landesweite Bandbreite an kunsthandwerklichen Erzeugnissen. Somit liegt die Vermutung nahe, dass das Haus dieses oder ein ähnliches Set an Figuren aus Südindien zur Zeit des Besuches des Erzherzoges ausgestellt hat. Aufgrund eigener Anschauung der Autorin ist dies

heute jedoch nicht mehr der Fall.³³⁶ Kunsthandwerkliche Erzeugnisse aus ganz Indien konnten in Souvenirläden in allen größeren oder touristisch relevanten Orten erworben werden, ähnlich wie in den staatlichen *Handicraft Emporiums*, die bis heute den Bedarf vieler Indien-Touristen an landesweiten Produkten abdecken und auch der Autorin aus eigener Anschauung bekannt sind.

Die kleinen Figürchen (Abb. 173) mit einer durchschnittlichen Höhe von 5 cm stehen in vier Reihen nebeneinander aufgereiht in Pappschachteln, die in einen Holzkasten mit Glasdeckel eingepasst sind, so dass die Anmutung eines Setzkastens entsteht. Der Kasten ist sicher eine moderne Anfertigung des MVK. Die ursprüngliche Anzahl der Figuren kann nicht eindeutig geklärt werden, ergibt doch die Angabe der Liste mit „three dozen“ 36 Stück, eine Bleistiftnotiz verweist jedoch auf „70 Stück“ (vgl. Anhang 4: 7). Vermutlich handelt es sich um einen Teilverlust, so dass sich seit der Aufbewahrung im Kasten, der nicht geöffnet werden kann, de facto bis heute 55 Stück befinden. Diese unterschiedlichen Stückzahlen problematisiert auch das Inventar aus dem Jahre 1970 (MVK Archiv: Bd. 2 Este 106957a-116785: 116.703 1-55).³³⁷ Die Fertigung von Dekorobjekten und Figuren aus dem gepressten Mark der Shola-Pflanze (*Aeschynomene Aspera*) sind z. B. aus Trichinopoly bekannt³³⁸ (Francis; Nicholson u. a. 2002: 67).

Obwohl die Tonmodelle von der Forschung vernachlässigt bzw. häufig nicht korrekt von Spielzeugen abgegrenzt wurden, stellen sie, auch wenn der Werkstoff Ton über eine lange Tradition in der klassischen Kunst Indiens verfügt, ein typisches Bildmedium der kolonialen Kunst Indiens und ihrer Umbrüche dar und eignen sich aus diesem Grund besonders gut für eine Untersuchung kolonialer Narrative. Eine wichtige Primärquelle zur Untersuchung ist Mukharji (1888).

Die in der Mitte des 18. Jhds. entstandene bengalische Tonskulpturentradition gilt als Vorläufer der hier untersuchten Tonmodelle. Dort entwickelte sich aus den ursprünglich für den Ritualgebrauch hergestellten Götterfiguren in Krishnanagar und Calcutta eine säkulare Figuren-Tradition in westlichem naturalistisch-realistischem Stil, und in Arbeitsteilung

³³⁶ Diese Aussage bezieht sich auf die Dauerausstellung des Museums. Da das Haus weder über ein gültiges Inventarbuch noch ein Depot verfügt, war eine weitere Nachverfolgung nicht möglich.

³³⁷ Da klassische Inventarbücher über keine Paginierung verfügen, sondern numerisch aufsteigend nach Inventarnummern geordnet sind, wird als Quellenangabe auf die Inventarnummer des zitierten Eintrages verwiesen.

³³⁸ Dieses Material findet auch in Westbengalen für die Herstellung der Figuren für die *Durgā-pūjā* Verwendung (Amarnath Ghosh & Son's Durga Protima: <http://www.amarnathghoshandsondurgaprotima.com/>, 22.8.2015)

hergestellt, die sich über Bengalen ausbreitete und sich an die veränderten Machtverhältnisse und deren Auswirkungen auf das Mäzenatentum anpasste und schließlich von den lokalen Eliten für lebensgroße Portraitfiguren übernommen wurde. Im Zuge der Weltausstellungen erlangten die Figuren ab der Mitte des 19. Jhds. eine große Popularität und verbreiteten sich in indische sowie internationale Sammlungen und Museen. Sie entwickelten sich daraufhin ebenfalls zu beliebten Souvenirs. In den Ausstellungen nahmen sie die Funktion von didaktisch kontextualisierenden Objekten zur Illustration manufakturerer bzw. industrieller Produktionsprozesse ein. Dies war auch den engen Verflechtungen zwischen der Regierung, dem Handelsministerium und kolonialen Institutionen wie Museum und Hochschule geschuldet. Die didaktische Funktion kommt den Modellfiguren bis heute in indischen Museen zu. Auch die Terrakotta-Modelle von Giftschlangen verdeutlichen diese Funktion und ihren naturalistischen und lebensnahen Anspruch. Ob die im südasiatischen Kulturraum beobachtete museale Präsentationsform von Dioramen unter Einbezug von Miniaturmodellfiguren oder moderne Trachtenpuppen eine Weiterentwicklung der Tonmodelltradition darstellt, bleibt offen.

In vier indischen Zentren wurden realistische Tonmodelle hergestellt, die jeweils eigene Stile, nämlich den Krishnanagar-, den Lucknow-, den Poona- und den Dschaipur-Stil hervorbrachten. Von den neun identifizierten thematischen Typen, die jedoch Überschneidungen unterliegen, enthält die Este-Sammlung fünf und umfasst insgesamt 145 Stück. Das MVK ist davon abgesehen im Besitz von zwei weiteren Konvoluten von Tonmodellen anderer Sammler, ebenfalls aus dem 19. Jhd., die die Bedeutung und Beliebtheit dieser Objekte unterstreichen, was sich auch an ihrer starken Verbreitung in deutschen und internationalen Museen zeigt.

Bei der Este-Sammlung handelt es sich um die Miniaturfiguren Berufe (1.), die die lokalen Berufsstände anschaulich illustrieren, die Modellszenen Berufe (2.), die Berufe in einem architektonischen Setting und größerem Kontext veranschaulichen, die Sādhus (3.), die als Miniaturmodellfiguren Entsagungstechniken illustrieren, die Lokalen Sitten (4.), die als großformatige Modellszenen Hochzeiten und ein Tieropfer zeigen sowie die Ethnien (5.). Anhand der Liste aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur ging hervor, dass der Erzherzog bei seiner Besichtigung des Hauses die gesehenen Stücke bestellte. Es handelte sich dabei um die „Models of the Jeypore Trades in clay“, die Modellszenen Berufe (1.) und eine Gruppe von Sādhus (3.). Aus der Liste gehen die Bezeichnungen, Listenummerierungen und Preise hervor, die Aufschluss über das Abwicklungsprozedere derartiger Aufträge liefern. Beide

Gruppen sind heute noch im Albert Hall Museum ausgestellt und ließen sich zum allergrößten Teil identifizieren. Beide Gruppen wurden, ebenso wie die Modellszenen Berufe (2.) in Dschaipur, vermutlich in der Jaipur School of Art produziert.

Auch der Erzherzog stellte Teile der Modelle 1894 im Oberen Belvedere mit Beschriftungen der dargestellten Szenen auf Deutsch aus. Gemein ist allen von Franz Ferdinand gesammelten Typen die Fixierung auf das lokale Handwerk, ethnische und religiöse Zuschreibungen, sowie auf das exotische und orientalistische Fremde in Form von Sitten und Gebräuchen, wie Hochzeiten, Tieropfer, Opium-Konsument, Tänzerin oder die mystifizierten Entsagungsübungen der Sādhus. Auch die größeren Modellszenen Berufe (2.) folgen diesem Schema. Bei den großformatigen und detailgetreuen Modellszenen der Lokalen Sitten (4.) aus Krishnanagar handelt es sich um relativ teure Stücke vom auf den Weltausstellungen ausgezeichneten Modellierer Rackal Das Pal. Hier zeigt sich gut der repräsentative Charakter der Sammlung des Erzherzogs. Insgesamt spiegelt sich der massenproduzierte Charakter und die Verwendung von standardisierten Modellen und der arbeitsteilige Herstellungsprozess bei einem Vergleich der Este- und der Albert Hall Museum-Stücke in ihrer großen Ähnlichkeit, aber nicht kompletten Identität wider. Der Einbezug des Konvolutes von Figurinen aus Pflanzenmark im Kondapalli-Stil verdeutlichte, dass die durch die Tonmodelle quantitativ vernachlässigten Ethnien in einem anderen Medium ebenso wie südindische Produkte stark in der Este-Sammlung vertreten sind und deren Repräsentativität erhöhen.

5. Ankaufs- und Sammlungsverhalten

Im Folgenden möchte die Autorin das Ankaufs- und Sammlungsverhalten während des Indienaufenthaltes näher untersuchen. Erfolgte bisher in Form der beiden Sammlungsschwerpunkte Fotografie und Tonmodelle eine detaillierte Analyse beider Objektgruppen mit ihren Erwerbsmodi der Bestellung von Repliken aus dem Museum und der Beauftragung lokaler Fotografen zur Schaffung eines Werkes, sollen in den folgenden Kapiteln weitere Erwerbsformen systematisiert und durch Beispiele verdeutlicht werden.

Allgemein sind die Arten des Erwerbs von Sammlungsgegenständen unterschiedlich und können auch von der Art der Objekte abhängen. Der Deutsche Museumsbund hält fest: „Museen bekommen Gegenstände geschenkt, vermacht, geliehen. Museen kaufen von privat, von Händlern, auf Auktionen. Museen graben aus, bergen, fangen und erlegen. Für alle Arten

des Erwerbs gelten die gleichen grundsätzlichen Regeln“ (Deutscher Museumsbund e. V. 2011: 18).

Unter den vorangehend genannten Regeln ist z. B. der Code of Ethics des International Council of Museums gemeint, der unter anderem Vorschriften zum Umgang mit illegalem Handel aufstellt (ICOM 2013: 10-13). Dieses komplexe Themenfeld soll hier nicht im Mittelpunkt stehen, ist doch die Este-Sammlung relativ gut dokumentiert und nicht ernsthaft dem Verdacht der Raubkunst oder ähnlicher problematischer Provenienzen ausgesetzt, da sie sich, wie im Folgenden im Detail gezeigt wird, aus Käufen und Schenkungen zusammensetzt. Dass z. B. im Rahmen der Schenkungen aus heutiger Perspektive unter Anwendung aktueller ethischer Maßstäbe durchaus in einem weiteren Sinne problematische Fälle auftreten, wie etwa im Falle einer spontanen Schenkung dreier Statuen aus Gwalior von Oberst Sita Ram aus dem direkten Umfeld eines archäologischen Monumentes, vgl. S. 191-193, ist wenig erstaunlich.³³⁹

5.1. Verschiedene Geschenke

Eine erste Kategorie bilden Schenkungen. Laut Klassikern der Anthropologie dient der Geschenkeaustausch der Hervorbringung sozialer Beziehungen (Pearce 1995: 69). Im Falle der Weltreise handelte es sich hierbei um die einseitige Schenkung oder den gegenseitigen Austausch von Objekten, meistens als Gastgeschenk. Diese Praxis ist eng mit dem Status von Schenkendem und Beschenktem verknüpft sowie Teil einer bestimmten Etikette der Ehrerweisung bzw. der Höflichkeit und der Anerkennung eines geleisteten Dienstes. Diese Aspekte der Verpflichtung sind nach dem Anthropologen Edmund Leach folgendermaßen skizziert: „Leach (1982) has expressed the notions of indebtedness and power which gift exchange embodies in the set of equation [...]. These show that the obligations which gift indebtedness is held to involve constitute social relationship. The payment of debt, the transfer of the gift, is the concrete manifestation of the relationship, and its nature defines the nature of the relationship. If the gift exchange is reciprocal or equal, then the relationship is one of equality or symmetry; if it is one-way only, or unequal in value, then the relationship is asymmetrical, and manifests a power flow from the ‘higher’ to the ‘lower’. Also, as Leach (1982: 159) points out, each statement is reversible. Every social relationship entails a state of

³³⁹ Zur Provenienzforschung im MVK vgl. Anderl; Cazan (2009).

indebtedness, just as every state of indebtedness entails a social relationship.” (Pearce 1995: 69).

Auch der Ausgleich von Verpflichtungen durch die Zahlung von Geld gehört im weiteren Sinne zu Systemen des Austausches menschlicher Gesellschaften und definiert sich ebenfalls über die Parameter Verpflichtung, Ansehen und Status (Pearce 1995: 70). Dies kommt im Falle der Weltreise z. B. durch die Trinkgelder zum Ausdruck. Die auf S. 14 zitierte Passage aus einem Brief des Erzherzogs benennt explizit die Selbstvergewisserung, aber auch Außenwirkung seines Status angesichts weiterer prominenter Reisender wie dem russischen Zaren.

Auf die allgemein gängige Praxis des Austauschs von Cartes de Visite oder Kabinettkarten im 19. Jhd. und auf konkrete Beispiele derselben im Rahmen des Indienaufenthaltes wurde beispielsweise auf S. 95-96 und 124 bereits eingegangen. Auch bei diesem Akt handelt es sich um eine Versicherung der sozialen Stellung – galten historisch betrachtet doch die Cartes de Visite sozial hochrangiger Personen, z. B. Prominenter, als besonders begehrt (Eder 1932: 487)³⁴⁰ – durch ein Medium, das nach Ansicht der Autorin über die vermischte Funktion des informativen Gehalts einer heutigen Visitenkarte, die Funktion einer visuellen Erinnerung durch die Bebilderung und damit über einen allgemeinen erinnernden Souvenircharakter verfügt, der es dem Erzherzog erlaubte, seine zahlreichen Bekanntschaften während der Reise korrekt zu erinnern und einzuordnen.

Um ein bereits erläutertes Beispiel einer vermutlich einseitigen Schenkung handelte es sich bei dem Besuch des Erzherzogs beim jungen Mahārāja Jai Singh in Alwar am 19.2.1893 im Rahmen seiner Palast- und Bibliotheksbesichtigung. Zur Verdeutlichung des repräsentativen Kontextes und der Umstände möchte die Autorin das Tagebuch ausführlich heranziehen: „Der jugendliche Herrscher empfing mich umgeben von seinen Würdenträgern. In gewohnter Weise saßen wir einander durch einige Zeit auf reich geschmückten Stühlen gegenüber, worauf mir der Maharadscha ein Exemplar der von Th. H. Hendley verfassten Monographie ‚Ulwar and its Art Treasures‘ (London, W. Griggs 1888), dedizierte, eines Prachtwerkes, welches in vortrefflichen, zum Theil farbigen Reproduktionen unter anderem auch die kostbarsten Stücke der Waffenkammer, der Bibliothek und des Schatzhauses von Alwar darstellt. Durch den Residenten aufgefordert, zeigte mir der Maharadscha die

³⁴⁰ Spezielle Sammelalben dienten zur Aufbewahrung dieser Stücke (Starl 2006: 74).

Waffensammlung, wobei ein alter Custos die einzelnen Stücke in sehr komischer Weise demonstrierte, indem er dieselben nicht nur selbst anlegte, sondern so gerüstet auch operettenhafte Kampfposen annahm. Wir sahen hier prachtvolle Schwerter mit wertvollen Klingen und goldbesetzten Griffen, deren eines 20.000 Rs gekostet hatte, sowie kleinere Jagdmesser, Dolche und Panzerhemden. Den weitaus größten Schatz des Palastes bilden aber die alten Manuscripte der Bibliothek, die unterhalb der Schriftzeichen feinen Goldgrund aufweisen und gleich unseren alten Bibeln die herrlichsten Miniaturmalereien enthalten. Letztere sind von einer Zartheit der Ausführung, sowie einer Frische des Colorits, wie man sie nur in den besten Handschriften unseres Mittelalters finden kann. Ja, ich möchte jene in gewisser Beziehung höher stellen als diese, da die Perspective eine viel gelungenere, die Auffassung eine tiefere ist als bei unseren Kunstwerken der bezeichneten Epoche. Mit besonderem Vergnügen besah ich diese zahlreichen Bilder, [...]. Das kostbarste Stück der ganzen Sammlung, eine 1848 vollendete Abschrift des ‚Gulistan‘ (‚der Rosengarten‘, eines der beiden Hauptwerke des persischen Dichters Sadi, aus dem 13. Jahrhunderte), deren Herstellungskosten mehr als 120.000 fl. ö. W. betragen haben soll, wird zum Theile der Kunstfertigkeit eines Deutschen zugeschrieben.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 265-266).³⁴¹

Die Schenkung ist also eng mit der konkreten Besichtigung dort behandelter Werke verbunden und auch die beiden von Jai Singh erhaltenen und bereits erwähnten Fotografiealben 19 und 22 (vgl. S. 64-65, 67-68) stellen individuell zusammengestellte Erinnerungsstücke dar. Ein Gegengeschenk des Erzherzogs ist nicht belegt. Trotz dieses nach Leachs Typologisierung asymmetrischen Austausches, der zu Ungunsten des Erzherzogs von oben nach unten fließt, kann dieser offenbar mit der Einseitigkeit der Beziehung leben. Es könnte nach Meinung der Autorin jedoch auch möglich sein, dass im Selbstbild des Erzherzogs seine eigene Überlegenheit im Machtgefälle zwischen ihm und dem de facto machtlosen Kindherrscher derartig klar war, dass er großzügig und wohlwollend das Buch annehmen und sogar die Sammlungen in Alwar überschwenglich loben konnte – wenngleich bei diesem Lob die Vergleiche mit europäischen Errungenschaften stets präsent sind und daher die Relationenbildung den Eindruck einer Gleichwertigkeit oder gar Überlegenheit z. B. der indischen Buchkunst suggeriert. Nach Ansicht der Autorin drückt sich in einer derartigen

³⁴¹ Auch die Feldforschung der Autorin am 14.3.2012 im Alwar Museum, das aus den Sammlungen der lokalen Fürsten hervorging, bestätigt diese Manuskriptkopie als Prunkstück nach Einschätzung des Museums. Publiziert in Chakravarti; Kanwar (2008: 10-11, 39, 41).

positiv anerkennenden Relationenbildung sowie in der Abwertung indischer Kultur einerseits und der Aufwertung bestimmter Aspekte derselben andererseits, eine für Franz Ferdinand typische Ambivalenz heraus, die stark seinen Kunstgeschmack und sein kulturpolitisch konservatives Verständnis wiedergibt, und das zeittypische Phänomen des Exotismus und Orientalismus widerspiegelt (vgl. Kapitel 6.1).

Eine weitere Schenkung mit aufwendiger Widmung des Autors stellt *Der Freiwilligen Dienst in Calcutta. Nebst Tabelle der Freiwilligen Corps Indiens* von 1893 des im Dienst des österreichischen Konsulates in Calcutta stehenden Heinrich Mayer dar. Diese in rotes Leder gebundene 59-seitige Handschrift repräsentiert den Bildungs- und Ausbildungscharakter als Vorbereitung auf den Staatsdienst oder die Regierung, der, wie bereits auf S. 22-23 dargelegt, ein Merkmal der klassischen Grand Tour war.

Die Schenkungen der Gastgeber, die meist bei der ersten Begegnung oder beim Abschied erfolgten, dürften aber mit einer standardisierten Gegengabe, mindestens einer Carte de Visite bzw. Kabinettkarte erwidert worden sein. Konkret belegt ist dieser Fall jedoch nicht. Es ist ebenfalls nur ein Beispiel nachweisbar, bei dem Franz Ferdinand Geschenke aktiv von seiner Seite aus und ohne – zumindest materielle – Gegengabe tätigte. Bei der Verabschiedung von seinen Jagdbegleitern, dem Onkel und dem Vetter des Mahārāja von Nepal, übergab er seine Kabinettkarte und zwei große, vergoldete Stichwaffen („Hirschfänger“), die auf große Gegenliebe stießen und mit denen beide sofort vom mitreisenden Fotografen des Studios Johnston & Hoffmann (vgl. hierzu Kapitel 3.3.4) abgelichtet wurden (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 380, 394). Trotz der nicht erfolgten Gegengabe spricht aus dem Tagebuch die Motivation des Erzherzogs für diese Geschenke recht klar. Nachdem er sich über die anglo-indischen Beziehungen und die daraus resultierenden Behinderungen seiner Jagdpläne in Nepal auslässt, aber Verständnis für den Wunsch der Nepalesen nach Unabhängigkeit zeigt, konstatiert er folgende diplomatische Bedeutung seiner Gaben: „Die freundlichen Beziehungen jedoch, welche uns mit den Nepalesen verbanden, ein Verhältnis, das vielleicht durch die persönliche Überreichung der Hirschfänger noch bestärkt worden war, bestimmten die Bevollmächtigten des Maharadschas von Nepal mir gegenüber zu besonderen Concessionen. Diese bestanden darin, dass sich die Nepalesen bereit erklärten, unter dem Commando eines eingeboren Capitäns etwa hundert Elephanten speciell für die von uns geplante Jagd auf anglo-indisches Gebiet übertreten zu lassen [...]“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 395-396).

Weiterhin geht aus einer diesbezüglichen Tagebuchpassage die Selbstverständlichkeit und der Ablauf der Trinkgeldvergabe hervor, die individuell an jeden einzelnen Teilnehmer der Jagdexpedition im Rahmen der Abschiedsaufwartung erfolgte. Der soziale Tauschhandel zeigt sich auch darin, dass viele der einheimischen Helfer den Erzherzog um schriftliche „Wohlverhaltens-Zeugnisse“ bitten, um sich durch die Zufriedenheit des hochrangigen ausländischen Gastes für zukünftige Aufträge zu empfehlen. Auch in dieser Hinsicht deutet sich nach Ansicht der Autorin ein Aspekt des modernen Tourismus an, der professionalisierte touristische Dienstleistungen und damit im Umgang mit Ausländern erfahrene Fremdenführer etc. hervorbringt. Dass die Höhe der Trinkgelder nicht unerheblich gewesen sein muss, zeigt das Beispiel des nepalesischen Postmeisters, der eine Quittung erbat, um die Redlichkeit der erworbenen Summe im Ernstfall nachweisen zu können (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 395).

Ein weiterer Fall belegt die einseitige Schenkung einer Fotografie, die jedoch eher als „Werbebeschenk“ einzuordnen ist und die Hoffnung auf einen Kauf des Originals oder die Beauftragung eines anderen Werkes beabsichtigt. In einem handschriftlichen Brief an den britischen Gouverneur Havelock bittet der ceylonesische, in Kandy ansässige Maler Wickramaarachige Francis Magnus Perera Appuhami diesen um die Aushändigung der beigelegten Fotografie seiner selbst gemalten und mit Szenen der Flora und Fauna dekorierten Karte Ceylons an den Erzherzog (Archiv MVK: Brief Kandy 6.1.1893). Diese Fotografie ist nicht erhalten, zum Brief vgl. Abb. 174.

Dass nicht nur Gaben aus dem Bereich der materiellen Kultur ausgetauscht wurden, sondern einerseits prestigeträchtig, andererseits aber auch im Rahmen persönlicher Anlässe spontan geschenkt wurde, zeigt die Schenkung der Tigerjungen des Ministers des Nizāms von Haidarabad sowie weiterer Tiere, die lebend verschifft und in die von den Habsburgern 1752 gegründete kaiserliche Menagerie (heute Tiergarten Schönbrunn) aufgenommen wurden. Anlässlich seines Ausflugs am 26.1.1893 zum Landhaus des ersten Ministers des Nizāms, dem Saroonagar-Palast, notiert Franz Ferdinand in sein Tagebuch: „Im Hofe waren fünf einjährige Tiger angekettet, welche der Minister im Vorjahre, nachdem er die Mutter erlegt, gefangen hatte. Sie waren äußerst posierlich, ziemlich groß, spielten ganz nach Katzenart und ließen sich von uns streicheln und kraulen, dass es eine Freude war. Zu meinem Entzücken

schenkte mir der freundliche Hausherr zwei derselben, die ich lebend und gesund nach Hause zu bringen hoffe.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 137).³⁴²

Erzherzog Carl Ludwig erwähnt in dem bereits zitierten Brief an seinen Sohn anlässlich seines Tiergartenbesuchs als Geschenke neben drei Tigern einen Lux, einen Hengst und zwei Hunde (Winiwarter, Rigele 1998: 5). Bei zweien der drei Tiger könnte es sich durchaus um die erwähnten Geschenke handeln. Tatsächlich bestätigt eine in Calcutta ausgestellte Quittung an das Imperial and Royal Austro-Hungarian Consulate Calcutta eine Sondergebühr für den Transport lebender Fracht und damit zusammenhängender Leistungen, und zwar für einen Hund und zwei Vögel (Archiv MVK: Calcutta 14.3.1893). Der Brief eines Konsulatsmitarbeiters informiert Graf Kinsky über den Versand der Tiere und berichtet vom Tod des zweiten Fasans. Zudem kündigt er den Erhalt eines zweiten lebenden Hundes von Mr. Waller aus Dardschiling an, der mit einer anderen Fracht folgen soll (Archiv MVK: Calcutta 15.3.1893). Der Deputy Commissioner Mr. Waller betreute den Erzherzog während seines Aufenthaltes zwischen dem 6. und 8.2.1893. Allerdings handelt es sich bei diesem tibetischen Hirtenhund um kein Geschenk, sondern, ebenso wie weitere Stücke, um einen Kauf vom lokalen Bazar, den Franz Ferdinands Mitreisende in seinem Auftrag tätigten, während er selbst Tagebuch führte (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 196, 198).

Ein auf den 8.3.1893 datierter Brief aus Sikkim belegt einen weiteren Tausch bzw. die Erwidern eines Geschenkes durch eine im Nachhinein erfolgte Gegengabe: Ein Mr. Pearce, vermutlich ein nicht näher identifizierbarer Brite, schenkt dem Erzherzog seinen Tibet-Terrier und bedankt sich im Brief für die Zusendung eines Schals (Archiv MVK: Sikkim 8.3.1893). In diesem Fall sollte der Tauschhandel ausgeglichen werden, da die Einseitigkeit der Schenkung offenbar als nicht hinnehmbar betrachtet wurde.

Dass jedoch nicht nur geschenkte, oder, wie bereits dargestellt, selbst erlegte Tiere ihren Weg nach Wien fanden, sondern auch angekauft wurden, geht auch aus einem Brief von Dr. Ludwig Lorenz Ritter von Liburnau, Custosadjunct am k. k. Naturhistorischen Hof-Museum hervor, der bis zum Beginn der Jagdexpedition in Nepal dem Reisegefolge angehörte. Während der Erzherzog noch Japan bereist, berichtet der Museumsmitarbeiter diesem am 17.8.1893 aus Wien vom Empfang der Kisten mit Tierpräparaten aus Indien und dass die in

³⁴² Von diesen fünf Tigern sowie vom Landhaus liegen im Bestand des MVK Fotografien Lala Deen Dayals vor, vgl. VF_14546, VF_14545, VF_14530 im Anhang 2.

Colombo angekauften Schmetterlinge teils mit Schädlingen infiziert gewesen seien (Archiv MVK: Wien 17.8.1893).

Fungiert der Erzherzog also als Beschenkter und Schenkender während der Reise, beschenkt er ebenso im Sinne einer klassischen Souvenirfunktion die Familie im fernen Wien.³⁴³ Diese sehr privaten Aktivitäten verzeichnet er nicht im Tagebuch, sie finden sich in den Briefen. Diesen legte er nicht nur von einem Schreiber kopierte Abschnitte seines Tagebuchs bei, sondern häufig kleine Objekte, Fotografien oder Malereien. In seinem in Kandy begonnenen und in Bombay am 17.1.1893 an die Eltern abgeschickten achtseitigen Brief beschreibt er seine noch frischen Erlebnisse in Ceylon und legt „einige Fotografien dieses herrlichen Eilandes, dessen tropische Vegetation wirklich ganz einzig ist“ bei sowie „mehrere aus Zedernholz verfertigte Elephanten, die für Euch und alle Geschwister als kleine Erinnerungen aus Ceylon bestimmt sind“ sowie „ein offizielles Programm, wie es für meinen Aufenthalt in Ceylon herausgegeben worden ist“ (Archiv Schloss Artstetten: Bombay 17.1.1893: 3, 6, 7).

Zusammen mit der Tagebuchabschrift, dem Programm und den wortreichen Schilderungen, ergänzt durch das visuelle Material, ergibt sich für die Daheimgebliebenen ein lebendiges Bild der Reise, womit eine wichtige Funktion des Souvenirs erfüllt ist. Die im Brief genannten Elefantenstatuetten erwarb der Erzherzog laut einer an Konsul Schnell ausgestellten Quittung vom 24.3.1893 in Colombo bei M. C. Joonoos & Co. Jewellers. Neben zwei Paar offenbar größeren Elefanten zum Preis von 10 Rs und zwei Paar für 8 Rs führt dieses Dokument noch drei Schildpattkämme zwischen 10 und 12 Rs sowie einen weiteren unleserlichen Posten an. Dieser eher kleinere Einkauf beläuft sich auf insgesamt 55 Rs (Archiv MVK: Colombo 24.3.1893).

Das Unternehmen ist mit Sitz in den Grand Oriental Hotel Buildings, Nr. 12 unter der Rubrik „Native Jewellers and Indian Dealers“ in Skeen’s *A guide to Colombo* von 1906 gelistet (Skeen 1906: 149) und auch die Quittung benennt diese Adresse. Dass diese als Adresszusatz „Adjoining the Grand Oriental Hotel“ angibt, ist bezeichnend für den Stand der touristischen Infrastruktur der Zeit, die es dem geneigten Touristen ermöglichen sollte, ohne großen Aufwand und in unmittelbarer Nähe seines Hotels Einkäufe zu tätigen. Die 1855 in Galle gegründete Firma ist noch heute in Familienhand aktiv.³⁴⁴

³⁴³ Zur Beschaffenheit und der Funktion des Souvenirs vgl. Kapitel 6.4.

³⁴⁴ M. C. Joonoos & Company: <http://www.mcjooonos.com/history.htm>, 19.3.2016.

Das Geschäftsmodell vieler indischer Juweliere ist belegt: Angesichts der enormen Wertschätzung indischer Edelsteine und Schmuckerzeugnisse reisten seit den 1870er Jahren zahlreiche europäische Händler zum Erwerb von Rohmaterial nach Indien. Dies veranlasste die Juweliere zur Erweiterung ihres Sortiments um Souvenirs und Kunstobjekte, die dem Kunden den Einkauf aus einer Hand ermöglichten.³⁴⁵ In diesem Kontext ist auch der Fall des Ungarn Imre Schwaiger (1868/9-1940) belegt, der in den frühen 1890er Jahren in Delhi als Assistent bei S. J. Telléry & Co. (vgl. Kapitel 5.3.3), dem Hauptverkäufer an den Erzherzog, tätig war, bevor er später eigene Juweliergeschäfte betrieb und als Berater und Verkäufer von Kunstobjekten für Cartier in Indien fungierte (Nadelhoffer 2007: 159).³⁴⁶ Das oben genannte Erwerbsbeispiel verdeutlicht zudem den Stand der touristischen Infrastruktur, die sich kommerziell an die Bedürfnisse der Reisenden anpasste, sowohl im Hinblick auf deren Geschmack bei der angebotenen Ware wie auch im Hinblick auf deren Konsumgewohnheiten durch die räumliche Nähe zu Hotels.

Als weiteres Beispiel für Ankäufe ebenfalls aus Colombo, Chatham St. Nr. 44, dient die Visitenkarte von „Andrew de Silva. Jeweller and Dealer in Precious Stones“. Wie aus Abb. 175 hervorgeht, bot dieser ebenfalls „Tortoise Shell Goods, Ivory, Sandal Wood, and all kinds of Ebony, Carved Curiosities“ sowie Masken an: Die Beschriftung der Rückseite sowie ein weiterer Notizzettel von Wurmbrand informieren über den Einkauf von „1 Buddhamask“ für 10 Rs und von 4 Masken für 4 Rs (Archiv MVK: Colombo o. A.).

Beispiele für den postalischen Versand von Souvenirs finden sich in sechs der elf von der Autorin im Archiv Artstetten eingesehenen Briefen. Auch hier handelt es sich um Fotografien, Dokumente wie Programme oder Einladungskarten, Tagebuchabschriften, Briefmarken oder „verschiedene Kleinigkeiten“ und Malereien. Dass gerade Flachware sich für den Versand auszeichnet, ist naheliegend. Bei den Malereien handelt es sich um „[...] zwei hochinteressante, alte, in Aquarell gemalte Bilder, mit der indischen Göttergeschichte, die ich hier fand.“ (Archiv Schloss Artstetten: Calcutta 4.2.1893) und ein ähnliches Stück (Archiv Schloss Artstetten: Ullwar 23.2.1893). Eine kurze Charakterisierung der Malerei-Sammlung erfolgt an anderer Stelle (vgl. Kapitel 5.2.2).

³⁴⁵ Adamson 2013: <http://blog.legendartbeads.com/2013/02/maharaja-jewelry-about-princes-and.html>, 7.2.2013, 15.6.2016, o. A.

³⁴⁶ Adamson 2013: <http://blog.legendartbeads.com/2013/02/maharaja-jewelry-about-princes-and.html>, 7.2.2013, 15.6.2016, o. A.

Auch wenn die vollständige Benennung der Schenkungen in diesem Zusammenhang nicht möglich ist, sei zum Abschluss noch auf eine „immaterielle Gabe“ verwiesen, die in Form eines Programmheftes im MVK überliefert ist. Der bengalische Musikwissenschaftler Sourindro Mohun Tagore (1840-1914) widmete dem Erzherzog im Rahmen seiner Einladung zu einer musikalisch-choreographischen Soirée vom 3.2.1893 in Calcutta einen selbstverfassten und in der Melodie der Kaiserhymne vertonten Segensspruch in Sanskrit.³⁴⁷ Dass der Raja Titel und Orden aus aller Welt sammelte und dafür als Gegengabe zum Teil beachtliche Sammlungen von indischen Musikinstrumenten nicht nur dem heutigen MVK in Wien, sondern weltweit spendete (Kohlbacher 1988/1989: 286-287), unabhängig vom Besuch Franz Ferdinands, wirft ein weiteres Schlaglicht auf die sozialen Beziehungen des indischen und internationalen Adels sowie auf die Funktion von Geschenken.

5.1.1 Geschenke des Nizāms von Haidarabad

Anhand der fünf dokumentierten Geschenke des Sechsten Nizāms von Haidarabad, Mahbub Ali Khan, die Franz Ferdinand zum Abschied seines Besuches vom 24. bis 26.1.1893 erhielt, lassen sich gut die zum Teil bereits erwähnten Arten von Andenken gut illustrieren. Das Fotoalbum mit Aufnahmen Lala Deen Dayals, das v. a. aus individuellen Aufnahmen, ergänzt um Standardaufnahmen, besteht, ist bereits abgehandelt worden (vgl. Kapitel 3.4.1). Weitere Andenken aus Haidarabad, die keinen hohen materiellen Wert aufweisen, sondern die Erinnerungsfunktion betonen, stellen z. B. die beiden in Schloss Artstetten ausgestellten Rupien mit Schussmarkierungen des Wettschießens im Fort von Golkonda dar (vgl. Abb. 103), sowie das auf Seidenstoff gedruckte Programm des Sportfestes (vgl. Abb. 176) oder die dekorative Einladungskarte des Nizām in den Chowmahalla-Palast zum festlichen Dinner vom 24.1.1893³⁴⁸ (Archiv MVK: Haidarabad 24.1.1893). Derartige Dokumente, die nicht mit der Verwaltung oder der Organisation der Weltreise im Zusammenhang stehen, erfüllten die Funktion von Andenken, die die Erlebnisse zum einen für die Zeitgenossenschaft und die Nachwelt dokumentierten und so dem offiziellen Charakter der Reise nachkamen, und zum anderen der persönlichen Unterrichtung der Familie in Wien dienten, wie anhand der Briefbeilagen bereits gezeigt wurde.

³⁴⁷ Publiziert in Höfer (2010: 58).

³⁴⁸ Laut Inventarbuch Slg. Este Inventar (1895: 29, Nr. 2246-2247) liegen zwei dieser Programme vor.

Der Erzherzog erhält laut Inventarbuch von 1895 fünf dokumentierte repräsentative Geschenke des Nizām (Inventarbuch Slg. Este Inventar 1895: 29, Nr. 2242-2245), von denen zwei, eine goldbestickte Samtdecke und ein Tischschreibset in Goldfiligranarbeit (vgl. Abb. 7), ebenfalls im Tagebuch Erwähnung finden: „Einer der Herren meiner Suite hatte das Tintenzeug in Empfang genommen und in seiner Tasche verwahrt. Der Minister des Nisams, welcher diesen Vorgang beobachtet hatte, machte – in offener, vielleicht durch orientalische Gebräuche entschuldbarer Missdeutung desselben – Wurmbrand sofort und nachdrücklichst aufmerksam, ‚dass das Tintenzeug bereits in einer fremden Tasche verschwunden sei.‘ Besonderer Geschenke seitens des Nisams hätte es nicht bedurft, denn dauernde und dankbare Erinnerung ist ihm und seinem Lande gesichert. War doch in den Tagen in Haidarabad auf den Wink des gastlichen Nisams die Wunderwelt des indischen Märchens in ungeahnter, üppiger Pracht aus tiefem Schläfe erstanden, um sich in entzückender Herrlichkeit vor mir zu entfalten und eine Spanne meines Lebens mit ihrem Zauber zu verweben!“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 140).

Laut Inventarbuch ist die zweite Decke rot und mit Goldbrokat versehen.³⁴⁹ Des Weiteren zählen eine silberne Tasse und ein Betelkästchen aus vergoldetem Silber zu den Gaben. Aufgrund der Häufigkeit dieser Gegenstände und ohne weitere Detailkenntnisse konnte die Autorin diese in der Sammlung nicht identifizieren. Handelt es sich bei den Decken vermutlich um lokale kunsthandwerkliche Erzeugnisse,³⁵⁰ durch die der Nizām seine Mäzenatentätigkeit im Bereich der Künste zeigte und die heute z. B. in seiner Residenz im Chowmahalla-Palast ausgestellt sind, ist das Schreibset eine Goldfiligranarbeit, die eher kein traditionelles indisches Kunsterzeugnis darstellt, sondern bereits ein an westliche Vorstellungen angepasstes Produkt. Dass der Erzherzog durchaus Geschenke aktiv erbat, zeigt eine Begebenheit im Rahmen des offiziellen Begrüßungszeremoniells, anlässlich dessen er um ein silbernes Gefäß als Andenken bat, in dem Betelblätter gereicht wurden (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 123).

³⁴⁹ Aufgrund der mangelnden Zugänglichkeit des Textildepots des MVK konnte die Autorin diese nicht sichten.

³⁵⁰ Eine für Haidarabad typische Textilie ist z. B. das Himroo. Diese gewebte Textiltechnik förderten die Nizāms von Haidarabad. Vgl. hierzu Sarma (2003).

5.2 Verschiedene Objektgruppen

Dieses Kapitel behandelt verschiedene Objektgruppen der Sammlung und ihre Erwerbsumstände, die aus unterschiedlichen Gründen ausgewählt wurden. Die Gattungen Skulptur und Malerei werden unter anderem deswegen berücksichtigt, weil sie der Klassifikationsbezeichnung der sogenannten Fine Arts oder auch Bildenden Künste³⁵¹ angehören, die der Hochkunst zugerechnet wurden. In der Este-Sammlung ist diese durch Skulptur und Malerei vertreten.

Auch wenn diese überholte hierarchisierende Abgrenzung zwischen den Fine- und Decorative Arts bzw. Kunst und materieller Kultur und damit den Disziplinen Ethnologie und Kunstgeschichte der akademischen Ausrichtung und persönlichen Wertschätzung der Autorin entgegenläuft, ist die Kategorisierung für diese Untersuchung trotzdem wichtig und unvermeidlich, da sie als historische Arbeit den zeitgeschichtlichen Kontext der Entstehung der Este-Sammlung untersucht.

Die Aufführung dieser beiden Klassifikationsbegriffe erfolgt hier gesondert, da sie einen besonderen Stellenwert in der Gesamtsammlung einnehmen. Zum einen aufgrund ihrer geringen Zahl in Relation zu den Hunderten von Objekten aus dem Bereich der Kleinkunst oder von Stücken mit ethnologischem Charakter, wie sie z. B. in Form der Tonmodelle bereits erörtert wurden, und zum anderen aufgrund ihrer Rezeption – der folgenschweren Abgrenzung zwischen Decorative- und Fine Arts, den Designreformen in der 2. Hälfte des 19. Jhds. in England sowie in Bezug auf Wiener Ausstellungsmodalitäten – und ihrer Provenienz.

Der Begriff der Kunst und ihrer Klassifizierungssysteme ist ein überaus komplexes und dem Bedeutungswandel unterlegenes Thema, das im Folgenden mit einem Schwerpunkt auf das für diese Arbeit relevante 19. Jhd. nur angedeutet wird. Nachdem in der Antike und im europäischen Mittelalter unter dem Begriff Kunst (lat. Ars) die Handwerke und Wissenschaften verstanden wurden, und Kunst die Herstellung und Gestaltung von Gebrauchsgegenständen umfasste und damit Künstler und Kunsthandwerker der gleichen Zunft angehörten (Held; Schneider 2007: 23), kam es durch vielfältige und langwierige Entwicklungen im 17. Jhd. schließlich zur Loslösung von Malerei, Bildkunst und Architektur, die stark im Ansehen gestiegen waren, von den übrigen Handwerken. Auf den im 18. Jhd.

³⁵¹ Dazu zählen Architektur, Bildhauerkunst, Malerei und Grafik, sowie je nach historischem Verständnis auch Kunsthandwerk (Lexikon der Kunst 1987: 151).

aufkommenden Industrie- und Kunstausstellungen zeigte man Kunstgewerbe gemeinsam mit Industrieprodukten und nicht in den Ausstellungsabschnitten zur Kunst.

Bis zur Mitte des 19. Jhds. wurde Kunstgewerbe als technisches Produkt vorrangig anhand seiner technischen Verarbeitungsqualität und weniger nach formalen oder dekorativen Kriterien beurteilt. In diesem Zusammenhang stand auch die Sichtweise, dass Kunsthandwerker nicht selbst schöpferisch tätig werden, sondern nach Entwürfen von Künstlern arbeiten sollten, da Ersteren die Fähigkeit zur Schaffung des Schönen abgesprochen wurde. Auch die heute geläufigen Begrifflichkeiten wie Kunstgewerbe,³⁵² Kunsthandwerk, angewandte, dekorative und ornamentale Kunst oder im Englischen die Decorative Arts entstanden erst um 1866. Bis dahin fanden die Termini mechanisches Gewerbe bzw. Künste, Industrie, Manufaktur u.ä. Verwendung. Im Zuge der Weltausstellungen ab 1851 (vgl. hierzu Kapitel 6.3) erfuhr das Kunstgewerbe auf theoretischer Ebene und beim Publikum eine steigende Beliebtheit, ab 1895 jedoch bereits wieder eine Abwertung, die auf der Assoziation desselben mit dem als überholt diskreditierten Historismus beruhte (Mundt 1974: 14-16).

5.2.1 Skulptur

Bei der Skulptur der Este-Sammlung handelt es sich um 34 Stücke aus verschiedenen Materialien wie z. B. Sandstein oder Marmor. Acht davon zeigen hinduistische Gottheiten bzw. einen Asketen, darunter auch drei der im Folgenden behandelten Werke.³⁵³ Mit Ausnahme dieser drei sind diese Stücke maximal ca. 35 cm hoch, extrem grob behauen und schlicht gearbeitet bzw. komplett mit schwarzer Farbe bemalt. 26 von 34 sind *liṅgas* (sk.)³⁵⁴ mit oder ohne *yoni* (sk.).³⁵⁵ Diese sind zum allergrößten Teil nur wenige Zentimeter große, sehr einfache Stücke. Sie erinnern nach Erfahrung der Autorin aufgrund ihrer praktischen Größe und ihrer billigen Produktion an die typischen Souvenirs, die auch heute noch im direkten Umfeld von Pilgerorten, aber auch an touristischen Souvenirständen zum Verkauf stehen. Trotzdem erstaunt die hohe Anzahl dieser Stücke, gerade angesichts der Tatsache, dass sie so gut wie keine Variation in Gestaltung oder Material aufweisen.

³⁵² Kunstgewerbe meint im Unterschied zum Kunsthandwerk die Produktion von größeren, häufig in Serie und maschinell hergestellten Stücken unter der Trennung von Entwurf und Herstellung.

³⁵³ Zwei der Geschenke Sita Rams tauchen im Inventarisierungssystem des MVK nicht auf. Der Grund dafür ist unklar.

³⁵⁴ Dabei handelt es sich, vereinfacht ausgedrückt, um das anikonische und phallusförmige Symbol der hinduistischen Gottheit Śiva.

³⁵⁵ Hiermit ist, vereinfacht ausgedrückt, eine Vulva gemeint.

Nur fünf Objekte, von denen der Erzherzog drei als Geschenk erhielt, sind im klassischen Sinne kunsthistorisch relevant. Aus den oben genannten Gründen und weil zu dieser Gruppe für die Fragestellungen dieser Arbeit relevante Informationen vorliegen, stehen sie im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen.

Während des Aufenthalts in Gwalior vom 29.-30.1.1893 und betreut von Oberst Pitcher, der den britischen Residenten und den erst sechzehnjährigen Mahārāja vertrat, die beide nicht vor Ort waren, erhielt der Erzherzog während seiner Besichtigung der Festung von Gwalior drei Statuen als Geschenk. Die Festung mit ihrem Palast Rāja Man Singh Tomars (1486-1516) aus dem 16. Jhd. (Mitter 2001: 94) und ihre große Anlage mit zahlreichen früheren wie auch späteren Monumenten beeindruckten den Erzherzog stark, im Gegensatz zu den synkretistischen Palästen neueren Datums des Mahārājas. Sein geschultes Auge und zu Hause ausführlich praktiziertes Interesse an Denkmalpflege lässt den Erzherzog sogar die aus seiner Sicht fachmännischen Restaurierungsarbeiten unter der Aufsicht von Oberst Sita Ram loben, der durch die Anlage führt. Begeistert zeigt sich Franz Ferdinand v. a. von den Sandsteinreliefs an den Außenwänden der Gebäude. Die von Sita Ram aus der ganzen Anlage zusammengetragenen Fundstücke von losen und beschädigten Skulpturen, die um den Tempel Telikā Mandir aufgestellt sind, lobt Franz Ferdinand überschwänglich: „Rings um den Tempel stehen, eine Art kleines Museum im Freien bildend, eine Menge der schönsten Reliefs, Statuen und Bildwerke, die Reste ehemaliger Tempel. Die verschiedenartigsten Göttergestalten, als Ganescha, Hanuman und Schiwa sind hier vertreten. Mit großer Mühe hat der alte Oberst diese Stücke ehemaliger Herrlichkeit auf dieser Stelle zusammengetragen und versicherte uns, man brauche nur wo immer in der Festung nachzugraben, um überall derlei Dinge zu finden; denn der ganze Raum müsse dereinst mit Tempeln und Palästen bedeckt gewesen sein. Zu meiner großen Freude schenkte er mir drei der schönsten Reliefs, darunter eines von geradezu künstlerischer Ausführung.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 153-154).

Anhand der Vignette einer Stele der Este-Sammlung auf Abb. 177 (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 160), die Ludwig Hans Fischer anfertigte (vgl. hierzu auch S. 52-55) und die das Seitenende im Tagebuch zu Gwalior beschloss, lässt sich eines der drei Stücke identifizieren: Eine Sandsteinreliefstele mit Lakṣmī-Nārāyaṇa, einem Beinamen Viṣṇus und seiner Frau Lakṣmī.³⁵⁶ Das Objekt SAs 102768, vgl. Abb. 178, mit einer Höhe von 90 und einer Breite von 44 cm gehört zu den größten und vermutlich auch schwersten Stücken der

³⁵⁶ Dieses Stück ist nach Kenntnis der Autorin nur publiziert in Schicklgruber; Steinmann 2014: 92, 94.

Este-Sammlung. Dass die Objekte direkt von den Fassaden des hinduistischen Telikā Mandir stammen, ist sehr unwahrscheinlich.³⁵⁷ Dieser kunsthistorisch äußerst bedeutsame Tempel (700-750 n. Chr.) zeigt für das zentrale Nordindien stilistische Neuerungen der Gurjara-Pratihāra-Dynastie (710-1027 n. Chr., Harle 1994: 150-151; Mitter 2001: 66).

Eine Fotografie des British Museum von 1882 – vgl. Abb. 179 – zeigt diesen Tempel während der Renovierung; im Vordergrund ist ein Skulpturengarten zu sehen, ähnlich wie ihn Franz Ferdinand beschreibt. Derartige, oft auch deutlich improvisiertere Freiluftarrangements von Fundstücken in direkter Nähe von Monumenten sind, wie die Reiseerfahrung der Autorin bestätigt, bis heute in Indien üblich.³⁵⁸

Vielmehr ist eine andere Provenienz des Stückes wahrscheinlich, das aus ungeklärten Gründen, vermutlich durch Zufall, im Umfeld des Telikā Mandir landete. Es entsprach dem Zeitgeist, derartige kulturhistorisch und kunsthistorisch wertvolle Stücke ungesichert vor Diebstahl oder Naturgewalten aufzubewahren und zwar einerseits wertzuschätzen, wie die Tagebuchschilderung des fürsorglichen Oberst Sita Ram nahelegt, aber andererseits spontan und ohne Formalitäten zu verschenken. Vermutlich hat die wertschätzende Art und die Begeisterungsfähigkeit des Erzherzogs den Oberst zu diesem Geschenk bewogen. Diese Selbstbedienungsmentalität im Umgang mit indischem Kulturgut ist repräsentativ für den britisch-kolonialen Zeitgeist.

Zahlreiche Fälle belegen die unsachgemäße Ausgrabung durch selbsternannte Hobbyarchäologen. So wurde z. B. Amaravati im Bundesstaat Andhra Pradesh, das zu den bedeutendsten Kulturdenkmälern des alten Indien zählt und dessen Entstehung und Blütezeit von ca. dem 3. Jhd. v. Chr. bis zum Ende des 14. Jhds. n. Chr. reicht, 1797 schließlich nach einer langen Zeit des Vergessens von Colonel Colin Mackenzie wiederentdeckt. Ab 1816 brachten diverse unprofessionelle und unsystematische Ausgrabungen den teils geplünderten, verwüsteten und eingestürzten *stūpa* (sk.)³⁵⁹ in den Fokus kunsthistorischen Interesses. 1880 wurde der Fundort auf Befehl des damaligen Gouverneurs von Madras komplett geräumt und sämtliche, um die 380 Fundstücke nach Madras und London abtransportiert, so dass am eigentlichen Fundort heute nur ein künstlicher Hügel, umgeben von einigen Fundamenten, zu sehen ist (Knox 1992: 17-22).

³⁵⁷ Die Autorin verzichtet auf eine kunsthistorische Untersuchung dieses Stückes, da dies zum Erkenntnisgewinn und den Fragestellungen dieser Arbeit nicht beitragen würde.

³⁵⁸ Selbst das National Museum Calcutta stellt im Innenhof, teils unter Arkaden, teils komplett freistehend, historische Skulpturen aus – eine Praxis, die heutigen Konservierungsvorstellungen nicht entspricht.

³⁵⁹ Hierbei handelt es sich um einen Reliquienschrein.

Die zweite und dritte Skulptur (bzw. Relief) der Schenkung kann nicht identifiziert werden. Auch die beiden einzigen kunsthistorisch bedeutsamen, von Ernst Diez bearbeiteten Stücke, die im Folgenden erläutert werden, kommen für eine Provenienz aus Gwalior nicht in Frage. Wie oben ausgeführt, befinden sich zwar weitere Skulpturen in der Este-Sammlung, diese sind jedoch kleine, sehr grob ausgeführte und ins 19. Jhd. einzuordnende Arbeiten und kommen außerdem weder stilistisch noch regional in Frage.

Die Este-Sammlung umfasst neben Lakṣmī-Nārāyaṇa sonst nur zwei klassisch kunsthistorisch bedeutsame Werke. Es handelt sich also bei diesen insgesamt drei Werken um die wenigen echten Antiquitäten der Este-Sammlung, die zum allergrößten Teil aus Neuware besteht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Ernst Diez diese beiden Reliefs aus gelblichen Kalkstein in seinem Aufsatz *Zwei unbekannte Werke der indischen Plastik im Ethnographischen Museum in Wien* (Diez 1926) publizierte, der auf seinem Vortrag am 12.12.1925 für die Gesellschaft der Freunde asiatischer Kunst in Wien basiert. Diez lokalisiert und datiert die beiden Werke mit Hilfe von Stella Kramrisch³⁶⁰ aufgrund zweier Vergleichsstücke im Lucknow Museum (Uttar Pradesh), die aus Mirzapur unweit von Benares stammen und ins 12. Jhd. gehören.

Bei diesen Darstellungen handelt es sich um zwei Reliefs der Flußgöttinnen Gaṅgā und Yamunā.³⁶¹ Abb. 180 zeigt Gaṅgā (SAs 115719), die Personifikation des gleichnamigen Flusses, mit einem über die Schulter gehängten Wassertopf (sk. *kalaśa*) vor einem Bananenbaum, umgeben von zwei Dienerinnen.³⁶²

Abb. 181 zeigt die Personifikation des zweiten großen Flusses Indiens, Yamunā (SAs 115718). Sie trägt den *kalaśa* auf ihrer rechten Hand, steht auf ihrem Reittier (sk. *vāhana*), der Schildkröte (sk. *kūrma*), und ist ebenfalls in Begleitung von zwei Figuren.³⁶³ Der Inventarbucheintrag zitiert Diez, datiert die Stücke aber auf ca. das 10.-12. Jhd. (MVK Archiv: Bd. 2 Este 102001-106957). Zur Provenienz findet sich keine Angabe. Dass auch Diez diese Frage nicht aufwarf, verwundert nicht. Er würdigt die beiden Stücke

³⁶⁰ Stella Kramrisch (1896-1993) war eine äußerst einflussreiche Kunsthistorikerin Indiens, die bei Joseph Strzygowski am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien studierte und promovierte und Professorin an den Universitäten von Pennsylvania und Calcutta wurde, sowie Kuratorin am Philadelphia Museum of Art (Sorensen o. A.: www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm, 24.3.2016). Für eine Würdigung ihres Werkes vgl. Singh, Rajesh (2003).

³⁶¹ Da die beiden Vergleichsstücke nicht publiziert sind, ist eine Kommentierung durch die Autorin nicht möglich.

³⁶² Publiziert in Schicklgruber; Steinmann (2014: 92, 93). Die Materialangabe ist falsch. Wie im Text erläutert hält die Autorin die Zuordnung der Autoren als Geschenk von Oberst Pitcher allerdings für unwahrscheinlich.

³⁶³ Auch in diesen beiden Fällen nimmt die Autorin aus den bereits genannten Gründen keine klassische Bildanalyse vor, vgl. hierzu Diez (1926).

folgendermaßen: „In der ethnographischen ‚Weltreisesammlung‘ des Erzherzogs Franz Ferdinand Este fanden sich neben einigen museal brauchbaren Stücken ostasiatischer Kunst die beiden hier zu besprechenden indischen Steinreliefs, von denen sich das eine [Gaṅgā] als ein hervorragendes Werk indischer dekorativer Bauplastik, das zweite [Yamunā] als ein qualitativ zwar nur mittelgutes, trotzdem aber ikonographisch und typisch interessantes Stück erweist. Beide Stücke sind für die eben zur Aufstellung gelangende Indische Kunstsammlung der Bundesmuseen bestimmt und sollen kurz beschrieben, gedeutet, lokalisiert und datiert werden.“ (Diez 1926: 63).

Auffällig ist nicht nur die pauschale Herabwürdigung der Este-Sammlung als „nicht museal brauchbare Stücke“ mit Ausnahme der beiden Objekte, abgesehen von einigen Werken ostasiatischer Kunst, die sowieso zur damaligen Zeit ein höheres Ansehen als die indische genoss, sondern auch die hierarchische Trennung und Abwertung zwischen ethnologischen Artefakten und Kunstobjekten.

Bei der zitierten Sammlung handelt es sich um nicht realisierte Pläne eines eigenen Museums für Asiatische Kunst, vgl. S. 43. Anlässlich einer von ihm und Melanie Stiaßny kuratierten Ausstellung asiatischer Kunst im Museum für Kunst und Industrie 1922, für die ein Drittel aller Exponate aus dem NHM Verwendung fanden, entsprang die Idee, diese Exponate nicht mehr zurück in die ethnographische Sammlung einzuordnen, sondern dauerhaft gesondert in einem eigenen Museum zu präsentieren. Dieses Vorhaben von Diez entspricht auch der Ansicht des Vereins und Stiaßnys, dass zu den Aufgaben des Völkerkundemuseums die Vermittlung der Kultur außereuropäischer Völker zähle und nicht – oder zumindest nur hervorgehoben unter rein ästhetischen Gesichtspunkten – die Präsentation von deren Kunstschatzen, die als „Höhepunkt der geistigen Veredelung eines Volkes“ galten (Brandstätter 2000: 21-22). In diesen Kontext stellt Diez die Aufarbeitung der beiden Reliefs. Er verhält sich hier ganz im Geiste einer traditionellen konservativen Kunstgeschichte des 19. Jhds., die leider zu Abgrenzungen und Missverständnissen beider Disziplinen zum Teil bis heute führte und nicht im Sinne der Autorin ist. Beide Schüler Strzygowskis, zeichnet sich Stella Kramrisch hingegen durch ihre unorthodoxe Würdigung sowohl aller Erzeugnisse der Alltagskultur als auch der Hochkunst aus. Ernst Diez (1878-1961) war ein renommierter Kunsthistoriker der Universität Wien v. a. für iranische und islamische Werke, jedoch mit Interesse an indischer und ostasiatischer Kunst (Kröger 1995: 401-402).³⁶⁴

³⁶⁴ Gleichwohl publizierte er *Die Kunst Indiens* (Diez 1925).

Neben den insgesamt fünf, davon drei identifizierten, Skulpturen der sogenannten Hochkunst, die sich durch klassische Darstellungen bzw. Themen hinduistischer Kunst sowie ihre gute bis hervorragende künstlerische Qualität auszeichnen, bildet die Malerei die größte Gruppe der Hochkunst in der Este-Sammlung.

5.2.2 Malerei

Die Malereisammlung umfasst 138 Stücke. Sie soll hier kurz zur Diskussion kommen, da ihre Provenienz gut dokumentiert ist. Eine stilistische oder thematische Untersuchung dieser unpublizierten Sammlung wird hier nicht angestrebt. Die relativ hohe Anzahl von Malereien überrascht nicht, da Flachware zum einen unter touristischen Gesichtspunkten gut transportierbar ist und zugleich aufgrund von Farbigkeit und narrativem Charakter dem touristischen Auge attraktiv erscheint.

Die Sichtung der Autorin der Originale am 17.3.2012 ergab, dass diese mit Ausnahme von vier Stücken alle bei S. J. Telléry & Co. gekauft wurden. Alle Telléry-Stücke sind auf der Rückseite mit einem Firmenaufkleber aus Papier versehen, der, neben Namen und Zweigstelle der Firma, Platz für handschriftliche Einträge in den Rubriken „Stock. No.“, „Price“ sowie „Particulars“ enthält. Abb. 182 zeigt eine Miniatur der Hindu-Gottheit Viṣṇu als Mannlöwe Narasiṃha bei der Tötung des Dämons Hiranyakaśipu, umgeben von seiner Mutter und dem Sohn des Dämonen, Prahlāda (SAs 102393). Abb. 183 zeigt das rückseitige Label mit dem Aufdruck „S. J. Tellery & Co., Dealers in Indian Curios, Delhi“. Handschriftliche Ergänzungen in schwarzer Tinte geben verschiedene Bestandsnummern, den Preis von 20 Rs und die Kennzeichnung als „old Picture“ an. Zudem zeigt die Rückseite in Bleistift den Preis sowie verschiedene Nummern, die teils im Zusammenhang mit der Inventarisierung des MVK stehen, aber auch von Telléry stammen. Dieses Grundprinzip der Kennzeichnung des Erwerbs trifft auf alle Malereien der Este-Sammlung zu. In einigen Fällen ist der Bildträger ein wieder verwertetes, bedrucktes oder beschriebenes Papier. Die Autorin vermutet, dass „old picture“ auf die nicht zeitgenössische Herstellung des Bildes, also auf eine echte Antiquität verweist. Dafür spricht auch der relativ hohe Preis, im Vergleich zum niedrigsten von 3 Rs.

Wie im Kapitel 5.3.3 zum Unternehmen Telléry gezeigt wird, verfügte es über eigene Produktionsstätten, produzierte also Neuware anhand eines Bestandskataloges. Dies lässt den Schluss zu, dass Telléry v. a. in eigener Herstellung produzierte und Ankäufe von externen Künstlern oder Händlern eine geringe Rolle spielten. Auch scheint Telléry nicht auf im

klassisch kunsthistorischen Sinne wertvolle und „echte“ Antiquitäten spezialisiert gewesen zu sein. Da die Autorin die Malerei nicht älter als in das 19. Jhd. datieren würde, handelt es sich hierbei entweder um einen älteren Ankauf oder, wahrscheinlicher, um die zeitgenössische Kopie einer „alten“ Vorlage durch einen Künstler im Auftrag Tellérys. Alle Aufkleber benennen die Filiale der Firma in Delhi. Dies bedeutet jedoch nicht unbedingt, dass sie auch dort produziert wurden. Es ist naheliegend, dass Telléry seine Malereien an verschiedenen Orten herstellen ließ und trotzdem in allen Filialen im Angebot hatte. Denkbar ist auch eine Fälschung, also das Ausgeben mit Täuschungsabsicht einer rezenten Arbeit als antik. Dass es sich dabei um eine gängige Praxis handelte, zeigt das auf S. 206-208 näher dargestellte Beispiel von Waffen.

Stilistisch und thematisch ist die Malereisammlung bunt durchmischt. Es gibt zeitgenössische Malereien im Moghul-Stil, zahlreiche indische Regionalstile, zwei Kālīghāṭ Malereien (SAs 104249, 102471) und drei Company Paintings (SAs 104250, 104252, 104253). Letzere zeigen indische Tänzerinnen, die sogenannten Nautch Girls.³⁶⁵ Weitere Themen sind Darstellungen hinduistischer Gottheiten, von Moghul- Herrschern, Szenen aus den indischen Epen und Rāga-Darstellungen.³⁶⁶ Zwei Malereien (SAs 102405, 102407) sind im engeren Sinne erotischen Inhaltes und zeigen ein Paar in erotischen Posen.³⁶⁷

Insgesamt sind die Malereien von durchschnittlicher Qualität, etliche sogar sehr grob und schlicht ausgeführt. Als Beispiel für einer derartig schlichte Malerei gilt Abb. 184, die zwei Asketen sowie eine Gläubige zeigt. Laut der Beschriftung verso kostete das Bild nur 3 Rs (vgl. Abb. 185). Ein System oder eine besondere Vorliebe innerhalb der Sammlung ist nicht erkennbar und soll in diesem Zusammenhang auch nicht weiterverfolgt werden. Insgesamt handelt es sich um einen Querschnitt typischer Souvenirmalerei des 19. Jhds.

5.2.3 Götterdarstellungen aus Marmor

Als separate Gruppe möchte die Autorin hier ein Set von 45 bemalten und teilweise vergoldeten Marmorstatuetten³⁶⁸ eines Teils des Hindu-Pantheons vorstellen, darunter ein Set von 24 Jaina-

³⁶⁵ SAs 104250 ist publiziert in Höfer (2010: 121). Dieses Stück ist in der entsprechenden Rechnung unter der Nr. 26 als „Jeypore picture“ verzeichnet und kostete 14 Rs (MVK Archiv: Calcutta 16.2.1893).

³⁶⁶ Hierbei handelt es sich, vereinfacht ausgedrückt, um Malereien, die musikalische Stimmungen wiedergeben.

³⁶⁷ Ausgenommen sind im weitesten Sinne erotische Szenen, wie Frauen beim Ankleiden oder Rādhā- und Kṛṣṇa-Motive.

³⁶⁸ Es handelt sich bei den Este-Stücken um Marmor. Manche Vergleichsstücke anderer Sammlungen sind laut Quellen jedoch offenbar aus Alabaster. Denkbar ist, dass beide Werkstoffe Verwendung fanden oder sich

Tīrthāṅkaras. Die von allen Seiten bearbeiteten, trotzdem eher flachen Stücke sind zwischen 10 und 25 cm hoch.

Durch Archivmaterialien konnte die Autorin den Erwerbweg dieser Stücke nachvollziehen: Der Erzherzog bestellte sie beim Direktor Colonel Hendley, nachdem er die „Originale“ im Albert Hall Museum in Dschaipur in der Ausstellung gesehen hatte, ebenso wie die in Kapitel 4 abgehandelten Tonmodelle. Die Existenz dieser Stücke in der Ausstellung hat die Autorin während ihrer Feldforschung verifiziert. Sie hält diese Werke für den Kontext dieser Arbeit aus mehreren Gründen für relevant: Es sind Informationen zu den Erwerbsumständen, zur Provenienz und den Ausstellungsmodalitäten bekannt, ihre Beliebtheit und Verbreitung in Museumssammlungen ist groß und sie gehören zu den wenigen Objektgruppen der Sammlung, neben den Tonmodellen des Typus Sādhu (3.), die Religion thematisieren. Dieses souvenirhafte Kunstgewerbe verweist als typisches Produkt der kolonialen Kunst- und Souvenirproduktion außerdem auf den enzyklopädischen Ansatz der beiden Gruppen, mit ihrer idealtypisch lückenlosen Darstellung der Tīrthāṅkaras und des hinduistischen Pantheons und damit auf den enzyklopädisch angelegten, erfassenden und dokumentarischen kolonialen Weltblick und seine Anwendung in der Kunst.

Die in Kapitel 4.4 bereits eingeführte Liste führt diese Stücke unter den Positionen 105-149 mit einer Namensnennung und Kurzbeschreibung der dargestellten Gottheiten auf (vgl. hierzu Anhang 4: 4-7). Zudem erwarb der Erzherzog bei S. J. Telléry & Co. in Delhi noch einmal 32 Stücke, darunter wiederum Darstellungen einiger bekannter Gottheiten, wie z. B. Gaṇeśa, die damit in der Sammlung doppelt vorhanden sind, größtenteils jedoch Bildwerke von Tieren (MVK Archiv: Delhi 18.2.1893). Ob die Stücke in den Werkstätten Tellérys oder von der Jaipur School of Art (vgl. Kapitel 5.3.4) produziert wurden, ist unklar. Ihre Dschaipur-Provenienz ist jedoch eindeutig.

Abb. 186 zeigt ein typisches Beispiel dieser Statuetten, Garuḍa, das Reittier Viṣṇu (SAs 116649). Auf der Unterseite des Sockels ist Garuḍa mit der Nr. 52 als solcher benannt (Abb. 187). Diese Nummer stimmt auch mit der Albert Hall Liste (Position 108) aus Anhang 4 überein. Hendley bildet Marmorfiguren in seinen *Memorials of the Jeypore Exhibition* von 1883 ab (Abb. 188). Die Stücke des Erzherzogs entsprechen dabei der schlichten, linken Figur von Viṣṇu und seiner Gemahlin Lakṣmī (Lakṣmī-Nārāyaṇa), nicht dem aufwendigeren und größeren mittleren Stück. Im Albert Hall Museum hat die Autorin die Figuren des Hindu-Pantheons und das Set der Jaina-Tīrthāṅkaras identifiziert. Die Stücke sind im Ausstellungsabschnitt Stone Carving in drei

gegenseitig ablösten, da Alabaster, ebenfalls ein indischer Werkstoff, aufgrund seiner größeren Weichheit leichter zu bearbeiten und billiger ist.

Wandvittrinen ausgestellt (Abb. 189 und 190).

Zur Tradition dieser Marmorfiguren ist wenig bekannt. Mode und Chandra (1984: 168-169) verweisen in ihrem Werk über indische Volkskunst auf diese in Dschaipur von Steinbildhauern hergestellten Bildwerke aus Marmor, ordnen sie aber nicht der Volkskunst, da für derartige Stücke keine indigenen Produktionsvorbilder existieren, sondern der kolonialen Bildproduktion zu. Zugleich betonen sie die Vernachlässigung derartiger Objekte in Forschung und Ausstellungen, obwohl sie in großer Anzahl in den Museumsbeständen vorhanden sind. Auch die Autorin konnte diese Stücke aus dem 19. Jhd. zahlreich im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln,³⁶⁹ im Linden-Museum Stuttgart,³⁷⁰ im Museum Fünf Kontinente München,³⁷¹ im British Museum,³⁷² im Victoria and Albert Museum,³⁷³ im Horniman Museum and Gardens in London,³⁷⁴ sowie in Indien im Salar Jung Museum in Haidarabad und im Museum of Indology in Dschaipur³⁷⁵ auffinden. Daraus lässt sich auf den großen Verbreitungsgrad dieser beliebten Souvenirs schließen. Es gibt zudem Hinweise, dass die in heutigen Tempeln vielfach eingesetzten Marmorkultbilder aus dieser kolonialen Tradition stammen (Breitkopf; Stein 1998: 52). Sollte dies zutreffen, würde hier ein interessantes Beispiel für die Übernahme bzw. Aneignung fremder Elemente in die populäre Kunstpraxis vorliegen.

5.2.4 Elfenbeinminiaturen

Die Este-Sammlung umfasst eine Serie von 58 Miniaturen auf Elfenbein,³⁷⁶ die der Erzherzog allesamt bei S. J. Telléry & Co. in der Niederlassung in Calcutta erworben hat. Sie zeigen vornehmlich verschiedene Moghul-Denkmäler sowie Moghul-Herrscherportraits. Die Miniaturengruppe stellt ein gutes Beispiel für die Überschneidung von Gattungen bzw. die Zuordnung zu verschiedenen Kategorien dar. Sie passen je nach Blickwinkel sowohl in die Kategorien Malerei³⁷⁷ wie auch Kleinkunst oder Souvenir und stellen damit idealtypisch den hybriden Charakter kolonialer Kunst dar.

³⁶⁹ Inv.nr. 10428-10432, 25748, 37665

³⁷⁰ O. Inv.nr., vgl. Linden-Museum Stuttgart (1995: 244-245)

³⁷¹ Inv.nr. L 112, 69-12-57, L 111, 28-45-1, 69-12-58

³⁷² Inv.nr. 892(IS)

³⁷³ Inv.nr. IM.3-1920, 896:2/(IS), 892(IS), 609(IS) u. a.

³⁷⁴ Inv.nr. 163, 582

³⁷⁵ In beiden Fällen sind die Inv.nr. unbekannt.

³⁷⁶ Die Sammlung des MVK beinhaltet insgesamt 73 Elfenbeinminiaturen, von denen jedoch nur 58 der Este-Sammlung angehören. Dass diese ursprünglich umfangreicher war und auch Architekturdarstellungen umfasste, vgl. S. 200, FN 386.

³⁷⁷ So führt Goetz (1923) diese in seinem Aufsatz zu indischen Miniaturen an.

Sie werden hier auch deswegen behandelt, weil sie in westlichen und indischen Sammlungen verbreitet sind und somit ein aussagekräftiges Beispiel für die Beliebtheit dieser Gattung darstellen. So besitzt etwa das Museum Fünf Kontinente in München eine größere Anzahl von im Jahr 1863 angekauften Elfenbeinminiaturen mit Ansichten von Moghul-Monumenten und Herrscherportraits, die die Missionarin Xaveria Berger in Patna erwarb (Goetz 1923: 63). Des Weiteren finden sich Stücke im Peabody Essex Museum in Salem,³⁷⁸ im Victoria and Albert Museum,³⁷⁹ im Salar Jung Museum in Haidarabad,³⁸⁰ im Indian Museum in Calcutta³⁸¹ und im Alwar Museum.³⁸²

Die Elfenbeinminiaturen der Este-Sammlung entstanden vermutlich um 1830 bis 1890 in Delhi oder Umgebung. Bei der Malerei auf Elfenbein handelt es sich um eine Vermischung der traditionellen Moghul-Miniaturmalerei und der europäischen Portraitminiaturen. Einige britische Portraitminiaturisten siedelten sich bereits 1785 in Indien an und trugen zur Verbreitung dieser importierten Technik bei, die schnell auch einheimische Fürsten adaptierten.³⁸³ Derartige Arbeiten wurden von dort ansässigen Malerfamilien hergestellt, die ihre Wurzeln von den Hofmalern der Moghul-Schule ableiteten und den Touristenmarkt als Einkommensquelle nutzten. Sie sind jedoch auch in Benares, Tanjore (Thanjavur), Lucknow und Patna produziert worden. Die indischen Maler kamen diesem neuen Markt einerseits durch das Kopieren von Portraits im klassischen Moghul-Stil entgegen, aber auch durch Aufnahme von Einflüssen der Company Paintings (Tallian 2003a: 8, 22). Dabei handelt es sich, vereinfacht ausgedrückt, um ursprünglich von der East India Company geförderte Stilrichtungen, die vom frühen 18. bis ins 19. Jhd. von indischen Künstlern für den britischen bzw. europäischen Geschmack hergestellt wurden.³⁸⁴

Auf S. 268 geht die Autorin auf Portraitminiaturen auf Elfenbein im Kontext indischer Sammlungen ein. Auch in der Sammlung des Erzherzogs befinden sich zahlreiche derartige Stücke.³⁸⁵ Diese stilisierten Darstellungen von historischen Personen und von Genealogien

³⁷⁸ Inv.nr. AE86498, AE 86499

³⁷⁹ Inv.nr. Evans 142, P.13-1930

³⁸⁰ Inv.nr. unbekannt

³⁸¹ Inv.nr. R12352B, R264 (6 St.)

³⁸² Inv.nr. 1942/2830, 1941/2829

³⁸³ Victoria and Albert Museum: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/a-history-of-the-portrait-miniature/>, 14.9.2016

³⁸⁴ Vgl. hierzu Archer (1992).

³⁸⁵ Zur Bildnisminiatur auf verschiedenen Trägern im europäischen Kontext vgl. Boeckler; Buberl; Wegener 1950: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95480>, 4.6.2016

der Moghul-Herrscher waren neben Sehenswürdigkeiten der Moghul-Zeit, wie etwa dem Taj Mahal oder anderen Grabmälern, besonders beliebte Motive.³⁸⁶

Abb. 191 zeigt ein ovales Portraitmedallion mit Shah Jahan (reg. 1628-1657), rechts darunter seinen Vorgänger Akbar (reg. 1556-1605), sowie deren Ehefrauen Mumtaz Mahal und Jodhbai. Die Malerei in Aquarell, Gouache und Muschelgold auf Elfenbein ist mit einer Glasabdeckung versehen.³⁸⁷ Es ist möglich, dass es sich bei diesem mit 9,5 x 7 cm relativ großen Stück um eine der drei großen Miniaturen handelt, die der Erzherzog laut einem Brief Tellérys in dessen Filiale in Calcutta direkt mitgenommen hat, ohne sie wie sonst üblich dort verpacken und nachsenden zu lassen (MVK Archiv: Calcutta 16.2.1893). Aus der Rechnung des Einkaufs in Calcutta geht zudem hervor, dass der Erzherzog in diesem Geschäft insgesamt 17 Elfenbeinminiaturen erwarb und in Delhi erneut 50 Stück (MVK Archiv: Delhi 18.2.1893).

Es ist wenig erstaunlich, dass auch Franz Ferdinand für die „reine Erhabenheit“ der Moghul-Kunst Faszination zeigte, wie er sie beispielsweise bei seiner Besichtigung des Forts in Agra artikuliert (vgl. S. 106) und wie sie sich in den zahlreichen Miniaturen seiner Sammlung widerspiegelt, die damit der damaligen europäischen Wertschätzung von und der Fixierung auf jene Herrscherdynastie entspricht.

5.3 Gezielte Ankäufe

Nachdem bisher Geschenke sowie bestimmte Objektgruppen und ihre Erwerbsumstände im Mittelpunkt standen, liefert dieses Kapitel Beispiele für gezielte Ankäufe. Dabei handelt es sich um Einkäufe bei individuellen Händlern und Künstlern, in Museen, sowie bei den beiden wichtigsten Erwerbsquellen des Erzherzogs, S. J. Telléry & Co. und der Jaipur School of Art.

5.3.1 Individuelle Händler, Künstler

Die folgenden Abschnitte erläutern Beispiele für gezielte Ankäufe. Unterlagen die Schenkungen einem gewissen Grad an Zufall bzw. spiegeln sich in ihnen bestimmte Zuschreibungen, z. B. bezüglich sozialer Hierarchie, wider, unterliegen aktive Ankäufe

³⁸⁶ Laut dem Inventarbuch Este-Sammlung erwarb der Erzherzog zwölf Miniaturen mit Architekturdarstellungen in einem Holzrahmen. Diese befinden sich jedoch nicht mehr in der Sammlung. Zur Sammlung Samson des MVK gehören jedoch vier Darstellungen von Moghul-Monumenten in beschnitzten Ebenholzrahmen mit Klappständern, die die Autorin trotzdem aus didaktischen Gründen in Höfer (2010: 126, 128, 130) publiziert hat. Im Kontext dieser Arbeit hält sie dies jedoch nicht für angemessen.

³⁸⁷ Zu den technischen Details vgl. Tallian (2003a).

anderen Regeln. Neben den Filialen des privaten Kunsthandels von S. J. Telléry & Co mit eigenen Produktionsstätten, bei dem der Erzherzog den bei weitem größten Anteil seiner Sammlung erwarb und der in Kapitel 5.3.3 in Kürze Behandlung erfährt, werden zunächst alle von der Autorin aufgefundenen belegten Ankäufe bei privaten Händlern analysiert.³⁸⁸

Im damaligen Fürstentum Sikkim, d. h. genauer in der Stadt Dardschiling, einer beliebten sogenannten Hill Station der Briten, wo Franz Ferdinand vom 6.-8.2.1893 weilte (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 191-203), bevor er die Weiterreise nach Benares fortsetzte, kam er in Kontakt mit tibetischer Kultur. Er erwirbt nicht nur z. B. tibetische Hunde, sondern auch zahlreiche Objekte und äußert sich ausführlich über die tibetischstämmigen Völkerschaften der Region, wie z. B. die Lepchas.

Eine zweiseitige Rechnung des deutschen Händlers Paul Möwis, seines Zeichens „Naturalist. Dealer in Tibetan Curios. Darjeeling“ vom 6.2.1893 (vgl. Abb. 192), belegt den Kauf von insgesamt 49 Objekten im Gesamtwert von 696 Rs (MVK Archiv: Dardschiling 6.2.1893). Zu Möwis sind kaum Quellen vorhanden, auch die Recherchen der Autorin in den einschlägigen Nachschlagewerken sowie in den National Archives of India in New Delhi und der National Library in Calcutta verliefen ergebnislos, so dass tatsächlich Berichte anderer Reisender eine wichtige Quelle darstellen. So schreibt etwa Schanz in seinen Reiseerinnerungen von 1897 über Möwis: „Es wird kein Tourist und speciell kein Deutscher nach Dardschiling kommen, ohne unserem seit elf Jahre [sic!] hier weilenden, ebenso amüsanten, als interessanten Landsmann Paul Möwis einen Besuch abzustatten, einem echten Berliner Kind, das seinen Lebensweg als Haarkünstler begann und heute Schmetterlingsammler, Händler in tibetanischen Kuriositäten und last not least, Lama à la suite ist. Theils aus Ueberzeugung, theils aus Geschäftsinteressen ist Möwis, welcher schon zwei Mal in Tibet war, seit drei Jahren nämlich nicht nur Buddhist, sondern sogar Lama, d. h. ‚Führer zur Wahrheit‘, Oberer oder Priester geworden und hofft im fünften Jahre der höheren Lama-Würden theilhaftig zu werden und so vorbereitet dann nach Lhasa, hineingelangen zu können was in diesem Jahrhundert bislang nur vier Europäern in Verkleidungen geglückt ist. Möwis Religionslehrer, ein ‚Mahadma‘ [...] erzählte uns viel über das eigenartige höchste Bergland der Erde, [...].“ (Schanz 1897: 184-185).

Ein weiterer Reisender, der Frankfurter Philipp Bockenheimer, berichtet in seinen Reiseerinnerungen von 1909 ebenfalls von seinen Einkäufen im „tibethanischen Museum von

³⁸⁸ Dabei bezieht sich die Autorin nur auf Ankäufe von Kunst bzw. Kunstgewerbe, nicht von Ausrüstung oder anderen alltäglichen Anschaffungen, die zahlreiche Ankaufsbelege ebenfalls dokumentieren.

Paul Möwis“ und erwähnt den dortigen Erwerb von lokalen wildwachsenden Orchideen (Bockenheimer 2012: 177). Auch aus Franz Ferdinands auf Deutsch verfasster Rechnung geht hervor, dass Möwis als „Naturalist“ nicht nur Kunst, sondern auch Produkte der Flora und Fauna anbot, wie die dem als Schmetterlingsspezialist³⁸⁹ geltenden sicher am Herzen liegenden, 556 Schmetterlinge plus zwei Kisten Schmetterlinge.³⁹⁰

Der Rechnung beigelegt ist ein weiteres handschriftliches Dokument, das lokale Begrifflichkeiten wie Ortsnamen bzw. tibetisches Vokabular verzeichnet, allerdings ohne Übersetzung oder Erklärung und nur teilweise mit Bezug zu den Einkäufen, wie z. B. das Wort Purbah, also Ritualdolch (tib. *phur ba*, *phur bu*; sk. *kīla*). Ein solcher mit der Nummer 951 ist ebenfalls auf der Rechnung verzeichnet und in der Wiener Sammlung identifizierbar (SAs 116264): Abb. 193. Die Ansammlung von Begrifflichkeiten wirkt, als hätte Möwis – der, wie in der obigen Charakterisierung von Schranz klar zu Tage tritt, die Aura des authentischen Tibetkenners und in mystische Geheimnisse Eingeweihten pflegte, wie vermutlich häufig bei Verkaufsgesprächen – dem Erzherzog Details zu Land und Leuten erzählt und diesbezügliche Stichpunkte, vielleicht auf Wunsch des Gastes, schriftlich festgehalten.

Ansonsten bestehen die Einkäufe aus einer bunten Mischung an beliebten Ritualobjekten, wie Manirädern, Gebetsketten und Glocken, Schmuck, Teppichen und Messern. Einige Positionen der Rechnung sind unleserlich, diese scheinen aber keine Kunstgegenstände wie Malerei oder Skulptur zu umfassen. Dass etliche Objekte aus Knochen sind, spiegelt eine gängige Tibetobsession des 19. Jhds. wider und erscheint nahezu idealtypisch. Auch im Tagebuch betont Franz Ferdinand mehrfach wörtlich die physiognomische „Hässlichkeit“, Wildheit und Primitivität der lokalen Ethnie der Lepchas sowie den Schmutz und die Unterentwicklung der Region (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 194-195). Dazu passen die Schilderungen der Ritualgeräte aus menschlichem Knochen, wie Knochentrompeten und Sanduhrtrommeln aus Schädelkalotten, die „von Schädeln von Ehebrechern herrühren, die in Tibet zum Tode verurtheilt wurden“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 197). Zudem ist es vielsagend, dass Franz Ferdinand, dessen Interesse insgesamt weniger Religionen und religiöser Kunst galt, ausgerechnet tibetisches Ritualgerät erwirbt. Denkbar ist auch, dass die als „Musikinstrumente“ verzeichneten Knochentrompeten oder Glocken von ihm nicht als rituelles Gerät, sondern als profanes Musikinstrument wahrgenommen wurden.

³⁸⁹ So publizierte dieser etwa 1872 einen Katalog der Schmetterlinge der Region (Möwis 1872).

³⁹⁰ Das Tagebuch erwähnt weiterhin den Erwerb von Vogelbälgen bei Möwis sowie vermutlich auch Insekten (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 197).

Eine Faszination für die Maniräder (tib. *maṇi lag 'khor*) geht klar aus seinen Tagebuchausführungen hervor, jedoch werden auch diese in einer Ambivalenz aus staunender Mystifizierung und Abwertung beschrieben, etwa, wenn er abschätzig erwähnt, wie bequem und pragmatisch die Gläubigen durch das Drehen dieser Räder religiöse Verdienste erwürben (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 200-201).

In den Tagebuchpassagen zu Dardschiling finden sich weitere Anhaltspunkte dafür, wie Einkäufe abliefen, die ebenso im Zusammenhang mit anderen Orten im Tagebuch auftauchen und daher als gängige Erwerbsmodi betrachtet werden müssen: Einkäufe auf dem Basar³⁹¹ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 196-197; 200), Kaufangebote Einheimischer von Waffen entlang der Zugstrecke während Haltepausen (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 195), sowie mobile Händler, die ohne Einladung zur jeweiligen Residenz des Erzherzogs kamen.³⁹² Durchaus süffisant ist diesbezüglich auch folgende Bemerkung kurz vor der Weiterreise: „Wir hatten das Verkehrsleben Dardschilings gewiss bedeutend angeregt und jedenfalls die Hoffnung erweckt, dass es möglich sein werde, noch im letzten Augenblick irgend welche für die Verkäufer vorteilhaften Geschäfte mit uns abzuschließen; denn als wir uns, zur Abreise gerüstet, bereits unter den Thoren des Hotels befanden, überfielen uns daselbst unzählige Händler mit Stoffen, Waffen, Hunden, Fasanen, Fellen, Musikinstrumenten der mannigfaltigsten Art und allen möglichen Geräthen religiöser und profaner Bestimmung. Zwischen den Handelsbeflissenen drängten sich Bettelmönche und Lamas aus Tibet und aus der Mongolei, um Almosen für ihre Tempel flehend.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 201).

Erwarb Franz Ferdinand größere Stückzahlen bei auf den Tourismusmarkt spezialisierten Händlern wie Möwis und S. J. Telléry, sind einige Einkäufe dokumentiert, die direkt bei den Produzenten erfolgten. Es handelt sich dabei um kleine Stückzahlen. Ein Beispiel einer Beauftragung geht aus dem Brief des Malers Nazeer Hussein aus Delhi vom 18.3.1893 hervor. Er weist sich im Briefkopf als „Miniature Painter to Her Majesty The Queen Empress“ aus. Es ist also klar, dass sich dieser Maler innerhalb der Zirkel der anglo-indischen Elite bewegte und vermutlich von einem der Gastgeber des Erzherzogs empfohlen wurde. Im Brief bestätigt der Maler den Erhalt eines Schecks über 125 Rs als Bezahlung für das Miniaturportrait, das er vom Erzherzog angefertigt hat (MVK Archiv: Delhi 18.3.1893). Ob er dieses nach einer Fotografie oder im Rahmen einer persönlichen Begegnung gemalt hat, ist

³⁹¹ Basareinkäufe dokumentiert z. B. auch der Aufenthalt in Agra (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 224).

³⁹² Vgl. z. B. im Fall von Agra (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 246).

nicht bekannt, leider ist das das Bild auch in der Wiener Sammlung nicht auszumachen. Zum Künstler liegen keine weiteren Informationen vor.

Ein weiterer Einkauf erfolgte in Agra bei „Nuthoo Ram and Sons, Sculptors Agra“. Das 1831 gegründete Familienunternehmen gewann laut Briefkopf Preise für Mosaikarbeiten auf zahlreichen Weltausstellungen und indischen Leistungsschauen zwischen 1851 und 1886, vgl. Abb. 194. Die Rechnung mit der Nummer 711 ist undatiert, müsste jedoch in den Aufenthaltszeitraum vom 12.-15.2.1893 fallen (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 219-247). Die 17 erworbenen Objekte bestanden aus acht Steingitterfenstern (sk. *jālī*), einem Kästchen und einem Teller mit Marmor-Einlegearbeiten, einem Briefbeschwerer aus Marmor, zwei Speckstein-Kästchen und einem unleserlichen Objekt in zweifacher Ausführung (MVK Archiv: Agra Nr. 711).³⁹³

Neben den bisher thematisierten Ankäufen machten Waffen einen großen Anteil aus. Die Begeisterung für Waffen, die der damaligen Mentalität entsprechend als Kunstgewerbe betrachtet wurden, ist zum einen im Zeitgeist zu verorten – so publizierte z. B. auch Hendley über das für die Waffenherstellung beliebte Material des Damaszener-Stahls (Hendley 1892). Allerdings ist es im imperialen Kontext des österreichischen Erzherzogs besonders naheliegend, dass Waffen auch ein höfisches Herrschaftssymbol darstellten³⁹⁴ und überdies für das Freizeitvergnügen der Jagd eine wichtige Rolle spielten. Die Bewunderung Franz Ferdinands für die Waffensammlung des Mahārāja von Alwar ging aus dem genannten Zitat auf S. 181-182 bereits hervor.

Waffen erwarb der Erzherzog zwar in geringeren Mengen auch bei Telléry, vgl. die beiden Schilde auf S. 207-208, größtenteils jedoch bei verschiedenen Einheimischen. Eine vierseitige, undatierte Liste im Archiv des MVK mit dem Titel „Statement of account of arms purchased“ umfasst alle diese Ankäufe mit einer Gesamtsumme von 3140 Rs, zusammengestellt nach den Namen der Verkäufer und mit dem Datum Januar 1893 versehen. Es handelt sich dabei nicht um die üblichen Rechnungen, sondern vielmehr um ein Dokument, das ein Mitarbeiter des Erzherzogs überblickshaft zusammengestellt hat. Es könnte sich also um die Käufe in Haidarabad vom 25.1.1893 handeln, im Rahmen derer der Erzherzog im Tagebuch die Bestellung verschiedener Waffenhändler in den Bashir Bagh-Palast erwähnt: „Nach langem Handeln und Feilschen, was dem Reisenden im Orient leider

³⁹³ Die Autorin konnte die Stücke in der Wiener Sammlung größtenteils identifizieren.

³⁹⁴ Eine bedeutende Rolle spielte die von Franz Ferdinand geerbte berühmte Este Waffen- und Kunstsammlung von 1875, vgl. S. 32.

nie erspart bleibt, kaufte ich eine große Anzahl der so schön gearbeiteten, oft phantastisch geschmückten Säbel, Schwerter, Dolche, Pistolen, Schilder, sowie Lanzen und reihte meiner Sammlung auch mehrere uralte Panzerhemden ein; darunter eines aus sogenannten Fischschuppen, sowie ein anderes, in dessen einzelne Ringe je ein Koranspruch graviert war.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 129).

Es handelt sich bei den Verkäufern mit Ausnahme von J. B. Buchanan Esq. um fünf einheimische Namen, die nicht zugeordnet werden können. Eventuell vertraten sie ihre eigene Schmiedewerkstatt.

Dass der Waffenhandel mit Touristen ein einträgliches Geschäft war und unter Umständen auch Fälschungen, also das Ausgeben mit Täuschungsabsicht einer rezenten Waffe als antik, einschloss, geht aus folgendem Zitat hervor, das auch deshalb eine ausführliche Wiedergabe erfährt, da hier ein wichtiger Aspekt des Souvenirs verdeutlicht wird, nämlich der ursprüngliche Funktionsverlust und die synkretistische Neukombination von in der Ursprungskultur nicht zusammengeführten Elementen. So schreibt Mukharji (1888) in Bezug auf Waffen und unter Berufung auf Dr. Hendley: „The manufacture of arms in India is dying out. Its days are past. Bows and arrows, swords and daggers, matchlocks and pistols are no longer of any use, with the universal peace now reigning in India. They have become antiquated and are superseded by the latest inventions in Europe. Still their manufacture would have been continued some time longer for the purposes of hunting wild animals and for pageantry, but the Arms Act has almost destroyed the demand for them. Small quantities of arms are still made in all parts of the country, specially in the Native States, where the Arms Act is not in force. Of these a large portion is sold to Europeans as curiosities. [...] He [der Waffenhersteller Dal Chand, Anmerkung der Autorin] has sent a large and a valuable collection to the Glasgow International Exhibition of both old and new arms obtained from all parts of India. His customers are almost all Europeans. [...] Although there is still a demand for arms among the retinues of the Native Chiefs, the principal purchasers of such articles are now the Europeans. Arms are made at Jaipur, chiefly small articles for sale to European tourists. There is a great demand for old weapons among the visitors, and these are consequently manufactured for them in whole or in part, i.e., as Dr. Hendley explains, ‘a modern production may be made to look ancient, or a venerable and useless blade may be fitted into a new handle.’ Shields are largely manufactured, and Dr. Hendley states that the market has recently become overstocked with them. Shields made of papier-mache at Uniara

in the south-east of the State are gilded and painted with quaint hunting and battle subjects and then varnished.” (Mukharji 1888: 217-219).

Dass auch der Erzherzog neben den größtenteils eher hochwertigen und vielleicht sogar antiken Waffen ebenfalls funktionslose, rein dekorative Waffen mit Souvenircharakter erwarb, geht aus zwei bei Telléry in Bombay erworbenen Schilden hervor, die an die von Mukharji im vorangegangenen Zitat genannten Stücke erinnern. Die Autorin konnte diese beiden runden Schilde aus Leder mit aufgemalten und überlackierten Tänzerinnen identifizieren (SAs 103129, 103130)³⁹⁵.

Abb. 195 zeigt eines der beiden Exemplare. Die Rechnung vom 16.2.1893 listet diese unter den Nummern 31 und 39 zum Preis von je 9 Rs auf (MVK Archiv: Bombay 16.2.1893: 6). Auf der Rückseite bestätigt zudem ein in dieser Form für Telléry einmaliges Papierschild diese Nummer 39, benennt jedoch einen anderen Preis (Abb. 196). Das Dekor mit einem Kreis von acht Tänzerinnen, die sich an den Händen fassen und einer weiteren zentralen Tänzerin spiegelt eine rein orientalische und exotistische Fantasie wider. Das sogenannte Nautch Girl verweist auf eine britische Wortfindung und Fantasie, die die indische Tänzerin zu einem erotisch aufgeladenen Symbol von exotischer Sinnlichkeit und orientalischer Weiblichkeit stilisiert und zu einem gängigen Topos in Fotografie und bei Tonmodellen (vgl. S. 160) machte oder eben auch zu reinem Dekor werden ließ.³⁹⁶

Franz Ferdinand selbst wohnte diversen Tanzaufführungen bei, wie z. B. in Calcutta am 3.2.1893 im Rahmen seiner festlichen Einladung von Sourindro Mohun Tagore, in deren Kontext auch die auf S. 187-188 erwähnte Hymne zur Aufführung kommt. Der Erzherzog charakterisiert den Mythos der Nautch Girls einerseits treffend, bedient jedoch andererseits selbst sexistische und erotische Klischees: „Die Natsch-Girls (Tanzmädchen) sind in kosmopolitischen Kreisen unter dem Namen Bajaderen (vom portugiesischen Bailadeira = Tänzerin) bekannt. Die Musik ist ziemlich einförmig, der Tanz auch nicht sehr abwechslungsreich; die Mädchen singen und wiegen sich dabei in den Hüften, nehmen verschiedene graziöse Posen an und drehen sich wie Kreisel. [...] Drei der Künstlerinnen schienen Vollblutinderinnen mit wenig hübschen Gesichtszügen zu sein, die vierte Tänzerin hingegen war eine schöne, junge Jüdin aus Bagdad, die sich durch ihre prachtvollen Augen auszeichnete, was sie übrigens sehr gut zu wissen schien, da sie zum Entsetzen des würdigen

³⁹⁵ SAs 103130 ist publiziert in Höfer (2010: 135).

³⁹⁶ Zu diesem Topos vgl. Bautze (2004/2005).

Hausvaters feurige Blicke nach allen Richtungen sandte.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 178-179).

Dass diese beiden Schilde in ihrer Funktion sowie in Material und Dekor eine derartige Diskrepanz aufweisen und in der Ursprungskultur unbekannt sind, stattdessen dem touristischen Geschmack angepasst wurden, macht sie zu typischen Souvenirs (vgl. hierzu Kapitel 6.4). In dieser Hinsicht überschreiten sie die von Mukharji weiter oben genannten Dekore, die mit Jagd- und Kampfszenen wenigstens noch thematisch in einem Waffenkontext stehen.

5.3.2 Museen

Eine wichtige Rolle bei Franz Ferdinands Einkäufen, besonders ideell im Hinblick auf das, was er als erwerbenswert empfand, spielten die Museen, die er besuchte – gilt Musealisierung doch bis heute als Bestätigung von Bedeutsamkeit. Das für die Sammlung wichtige Albert Hall Museum wird in Kapitel 6.5.2 dargestellt. Dass die Paläste indischer Fürsten, die der Erzherzog besichtigte, vgl. beispielsweise den Rundgang in Alwar, ebenfalls z. B. in Gestalt einer Waffenkammer museale Aspekte aufweisen, und dass Zusammenhänge zwischen dem britischen und dem österreichischen, also dem imperialen Geschmack, und dem der indischen Fürsten bestehen, klang bereits an. Diese letztlich privaten Sammlungen gelten hier nicht als Museum, gemeint sind staatliche Institutionen.

Hierbei spielte das Calcutta Museum eine wichtige Rolle. Nicht nur ist es als älteste Museumsgründung Indiens institutionell besonders bedeutsam, wie aus Kapitel 6.5.1 zur Museumsgeschichte Indiens hervorgeht, auch bestehen enge Verbindungen zur erzherzoglichen Sammlung. Im Tagebucheintrag vom 2.2.1893 berichtet Franz Ferdinand relativ ausführlich, wobei selbst aus dem gekürzten Zitat erneut sein primäres Interesse an Naturkunde und v. a. Präparaten, weniger an den künstlerischen Erzeugnissen hervorgeht, und in welchem sich ein bereits mehrfach festgestelltes typisch touristisches Verhalten in Form eines Vergleichs mit der Heimat und der Fokussierung auf das bereits Bekannte, weniger das Fremde, widerspiegelt. Ebenso bietet der letzte Abschnitt ein Beispiel für seine angelesene Gelehrsamkeit, etwa, wenn er über Viṣṇu doziert und der Einfluss von Museumsobjekten auf sein Kaufverhalten deutlich wird: „Die Reihe der Besichtigungen eröffneten wir heute mit jener des großen Museums, in welchem die zoologischen, mineralogischen, geologischen, ethnographischen und kunstindustriellen Sammlungen untergebracht sind. Das Museum birgt

recht interessante und wertvolle Schätze; sie gründlich zu besehen, würde viele Tage erfordern. Nur die Aufstellung und Gruppierung der Objecte, die Beleuchtung einiger Räume, die Reinlichkeit und die Sorgfalt der Instandhaltung in sämtlichen Sälen und Zimmern lassen vieles zu wünschen übrig. Zunächst wurden wir in die sehr reichhaltige mineralogische und geologische Abtheilung geführt, die auch manches aus unserem Vaterlande stammende Stück aufzuweisen hat. In einem wenig erfreulichen Zustande fand ich die zoologische Abtheilung, besonders die darin verwahrten Säugethiere; das feuchte Klima und mangelhafte Ausstopfen wurden als Entschuldigungsgründe angegeben. Jedenfalls sind die Thiere meist nach einer Schablone ausgestopft und haben fast alle die gleiche Statur und Farbe, so dass es manchmal schwer fällt, bei flüchtiger Besichtigung der Schränke eine Otter von einem Mungo oder anderen Angehörigen ähnlicher Familien zu unterscheiden. Interessant ist in diesem Saale eine durch Schenkungen entstandene Sammlung von Geweihen und Hörnern aller in Indien vorkommenden Zweihufer, sowie eine vergleichende Zusammenstellung von Menschen- und Affenschädeln als Beleg für die ‚Darwinsche‘ Theorie, zu deren Bekennern ich mich übrigens nicht zähle. [...] Den Schluss unseres Rundganges bildete die Besichtigung der Sammlung kunstindustrieller Erzeugnisse, welche einen belehrenden Überblick über die so mannigfaltigen Producte des Landes auf diesem Gebiete gewährt; denn alles findet sich hier, von den Werken der einfachsten Hausindustrie angefangen bis zu den schönsten, künstlerisch ausgeführten Gegenständen, bei denen Silber und Kupfer die hervorragendste Rolle spielen. Angeregt durch das im Museum Gesehene, besorgte ich in der Calcuttaer Niederlage der Firma S. J. Tellery & Co. den Ankauf von zahlreichen Gegenständen; darunter von Musikinstrumenten absonderlichster Form, sowie von alten, gemalten Bildern mit Darstellungen aus der indischen Göttersage, auf welchen Wischnu als Rama-Tschandra und in der Inkarnation als Krischna mit seinen Hirtenmädchen am häufigsten zu finden ist.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 170).

Auf die Erwerbungen bei Tellery allgemein und die diesbezüglichen Einkäufe, die durch eine Rechnung der Tellery-Filiale in Calcutta (Archiv MVK: Calcutta 16.2.1893) belegt sind, erfolgen Verweise im nächsten Kapitel 5.3.3. Einerseits hat Franz Ferdinand also, inspiriert durch den Museumsbesuch, Objekte im Kunsthandel erworben, andererseits auch im Museum direkt Repliken bestimmter Stücke in Auftrag gegeben. Dies geht aus drei Briefen hervor. Der Honorary Secretary des Indian Museum, Dr. Will. King, schildert in seinem Brief vom 8.3.1893 an den Brigadier General von Indien, M. Protheroe, den Wunsch des Erzherzogs, neun im Museum ausgestellte Objekte für den geschätzten Preis von 1500 Rs „als Duplikat“ zu erhalten. Offenbar wurde die Finanzierung nicht geklärt, so dass King unter Verweis auf

die schlechte finanzielle Situation des Museums um eine Anweisung für den Umgang mit dieser Situation bittet. Eine beigelegte Liste zählt die Bestellungen des Erzherzogs inklusive geschätzter Preise auf: „Two packs of playing cards from Sanjan 5 Rs., One Chittagong palanquin 20 Rs., One clay model of Kalipuja 250 Rs., One „“ of a Bengal village 500 Rs., One „“ of a Hindu wedding 200, Model of a Jain Temple 450 Rs., One set of flags from N.W. Provinces 20 Rs., One hat from Sibsagar 5 Rs., 1500 Rs.” (MVK Archiv: Indian Museum Calcutta 8.3.1893)³⁹⁷

Aus dem Antwortschreiben Protheroes an King geht hervor, dass er mit dem Erzherzog besprochen hat, dass dieser einen Scheck über 1000 Rs beilegt und alle auf der Liste aufgeführten Artikel bestätigt, mit Ausnahme des bengalischen Dorfmodells für 500 Rs. Das Museum solle die Objekte besorgen und gut verpackt nach Triest senden (MVK Archiv: Camp Nipal Terai 14.3.1893). Am 22.3.1893, vgl. Abb. 297, bestätigt das Indian Museum, diesmal im Namen von A. Pedler,³⁹⁸ den Erhalt von Schreiben und Scheck und die Erledigung des Auftrages (MVK Archiv: Calcutta 22.3.1893). Es ist naheliegend, dass mit der Erledigung der Kauf der Objekte bei ihren Herstellern gemeint ist. Im Falle der spezifischen Tonmodelle könnte dies die lokale School of Art gewesen sein. Die enge Verknüpfung dieser beiden kolonialen Institutionen Museum und Kunstschule zeigt sich z. B. auch im Personal des Hauses, wie in Percy Brown als Direktor der Calcutta School of Art und gleichzeitig Verantwortlichem für die Art Section des Museums (Trustees of the Indian Museum 2004: Anhang V).

Auch wenn der Erzherzog beim Indian Museum Calcutta mit nur neun Objekten recht wenig im Vergleich zum Albert Hall Museum in Dschaipur bestellt, zeigt sich doch, wie wichtig die Museen für die interkulturelle Vermittlung waren. Auch der explizite Verweis Franz Ferdinands auf die Inspiration durch das Museum für den anschließenden Kauf bei Telléry spricht Bände in Bezug auf die autoritäre Instanz, die Museen bei der Geschmacksbildung haben. Gleichwohl ist auch hier wieder auffällig, dass die Wahl des Erzherzogs nicht auf die indische Hochkunst fiel, die im Indian Museum ebenfalls ausgestellt wurde. Offenbar hat er

³⁹⁷ Die Modelle der *Kālī-pūjā* und des Jaina-Tempels konnte die Autorin in der Wiener Sammlung nicht auffinden. Beim Heiratsmodell handelt es sich mit großer Sicherheit nicht um die in Kapitel 4.5.4 Lokale Sitten (4.) erwähnte Hochzeitsprozession, da deren Preis aufgrund ihrer Monumentalität nicht in Relation zu den anderen genannten Preisen steht.

³⁹⁸ Eine Aufstellung der Kuratoriumsmitglieder des Hauses und der Mitarbeiter findet sich in Trustees of the Indian Museum (2004: Anhang IV, V).

diese Abteilung gar nicht besichtigt, sondern folgt vielmehr dem Vorschlag des Gastgebers für den Museumsrundgang und dessen zeitgeistiger Obsession für das Kunstgewerbe.

5.3.3 S. J. Telléry & Co.

Die Bedeutung von S. J. Telléry & Co.³⁹⁹ für die Sammlung Franz Ferdinands ist sehr groß und soll im Folgenden näher dargelegt werden, um eine weitere wichtige Erwerbsquelle zu dokumentieren und daraus Schlüsse im Hinblick auf die Art des Ankaufsverhaltens und die erworbenen Objekte zu ziehen.

Insgesamt belegen 37 Seiten an Archivdokumenten, v. a. Quittungen, die die einzelnen Einkäufe stichpunktartig auflisten, die Bedeutung dieser Firma. Zudem spiegelt sich in dem Unternehmen Telléry ebenfalls die enge Verknüpfung von kolonialen Vertriebs- und Ausstellungswegen und Kunstproduktion wider. Das Department Store stellte im 19. Jhd. eine wichtige Quelle des Massenkonsums auch für indische Produkte außerhalb der Kolonie dar und trug wie bei Telléry zur Schaffung eines Indienbildes bei – einerseits vor internationalem Publikum durch die prachtvollen Ausstellungsabteilungen dieser Händler bei den Weltausstellungen, andererseits durch die Geschäfte in der Heimat. Als bekanntestes Beispiel fungiert dabei Liberty & Co. in London, das sich ab den 1870er Jahren einen Ruf als „Orientalisches Warenhaus“ erwarb.⁴⁰⁰ Das wichtigste durch die Kaufhäuser geprägte Indienklischee bestand laut Mathur in der von George Birdwood angestoßenen Idealisierung des indischen Kunsthandwerkers und in der Verfestigung des hierarchisierenden Kontrastes zwischen westlicher Industrialisierung und indischer vorindustrieller Lebenswelt (Mathur 2007: 29-30). Zu diesem Topos vgl. S. 235-236. Die Autorin sieht eine interessante Verbindung zwischen diesen Warenhäusern, ihrem Angebot und ihrer Objektpräsentation einerseits und den modernen, jedem Indien-Touristen bekannten staatlichen Handicraft Emporiums andererseits.

Das Briefpapier der Filiale der Firma in Bombay für die Rechnung Nr. 263 über die Einkäufe des Erzherzogs in Bombay listet im oberen Dokumentbereich in aller Ausführlichkeit die Filialen und eine Produktauswahl auf (vgl. Abb. 198): „S.J. Telléry & Co., Delhi, Simla, Calcutta, & Bombay. Dealers and Exporters of all kinds of Indian Art Manufactures and

³⁹⁹ Die Autorin verwendet die Schreibweise mit französischem Accent Aigu, die auf der Wiedergabe der Originaldokumente auf hauseigenem Briefpapier basiert, das Verwendung für die Rechnungen und Quittungen fand. In den wenigen anderweitigen Quellen wird der Name meist ohne Accent geschrieben.

⁴⁰⁰ Mathur (2007: 33-42) stellt Liberty & Co. ausführlich dar.

Curios, As Jewellery in Gold and Silver, Precious Stones and Garnets, Shawls, Carpets, Phulkaries,⁴⁰¹ Tapestry, Embroidery and Rugs. Cabinet Tables, Boxes and Frames, in Sandal Wood, Ebony and Shishum Inlaid with Ivory. Copper and Brass Wares, Ivory Carvings and Paintings, Indian Pottery, Ancient and Novel Arms, Antiquities of All Sorts.“ (Archiv MVK: Bombay 1.2.1893).

Die Niederlassungen in Calcutta, 1, Chowringhee⁴⁰² und Delhi verwenden ein gleichlautendes Papier, wobei es in Calcutta mit dem selbstbewussten Zusatz „The largest stocks of indian art wares and antiquities in the world“ ergänzt wurde (Archiv MVK: Calcutta 16.2.1893).

Über das Unternehmen ist sehr wenig bekannt. Ob es sich bei den Tellérys, wie der Erzherzog im Tagebuch anmerkt, wirklich um Wiener handelte, bleibt unklar (vgl. Zitat S. 215).⁴⁰³ Die Firma unterhielt ebenfalls eine Repräsentanz in New York (The Decorator and Furnisher 1895: 153). Das Horniman Museum and Gardens in London erwähnt S. J. Telléry als englischen Kunsthändler im Kontext der Provenienz eines seiner Museumsobjekte.⁴⁰⁴

Recherchen der Autorin in den Originalbeständen der National Archives of India in New Delhi und in der National Library in Calcutta am 28. und 29. 3.2012 identifizierten zudem ein Familienmitglied namens „A. Tellery“ als geschäftsführenden Teilhaber. Der Firmeneintrag lautet: „Tellery, S.J., & Co., Dealers and manufacturerers of Indian artware and contrs., Delhi, Calcutta, Bombay, and Regent House Simla; head office Delhi“ (Thacker’s Indian directory 1894: 1614). Das gleiche Branchenbuch führt in den Abschnitten zum „Bombay Commercial Directory“ nähere Angaben zur dortigen Filiale und deren Mitarbeitern auf, die auf eine gewisse Größe schließen lassen: „Tellery, S.J., & Co., 8 Esplanade row [sic!], dealers and manufacturerers of Indian arts and curios Head office Delhi, Propr. S. J. Tellery, Mangr. J. H. Fernandez, Asst. Mrs. A. Newman“ (Thacker’s Indian directory 1894: 1115).

Dass die Tellérys in weitere einträgliche Minenprojekte in Rajasthan eingebunden waren, belegen Unterlagen des Foreign Department von 1893 zum „Proposed contract between Messrs. Tellery & Co. and the Dholpur Darbar⁴⁰⁵ for the working of the stone quarries in that State.“ (National Archives of India New Delhi: Foreign Department, Internal A, November

⁴⁰¹ Phulkaries sind die traditionellen bestickten Schals, die von der Braut bei hinduistischen Hochzeiten getragen werden (Sumathi 2004: 61-62).

⁴⁰² Nur die Filiale in Calcutta benennt die Adresse: 1, Chowringhee (Archiv MVK: Calcutta 16.2.1893). Diese bleibt bei den anderen Filialen unbekannt.

⁴⁰³ Recherchen hierzu in der ÖNB verliefen ergebnislos.

⁴⁰⁴ The Horniman Museum and Gardens: <http://www.horniman.ac.uk/collections/browse-our-collections/authority/agent/identifier/agent-7933>, 7.5.2015

⁴⁰⁵ Es handelt sich hierbei um den ehemaligen Fürstenstaat Dholpur im Osten Rajasthans. *Darbār* (hin.; urd.) bedeutet hier den Rat dieses Feudalstaates.

1893, Nr. 1-11). Ebenso verweist ein von S. J. Telléry verfasstes Manuskript, eine Art Report über die Granatmine von 1885 aus der ehemaligen Oriental and India Office Library, heute British Library, auf ihn selbst als „Manager of the Jaipur State Garnet Works“ (British Library, London: Asian and African Studies, Mss Eur Photo Eur 120). Es scheint naheliegend, dass Telléry in dieser Position über eine gute Ausgangslage für weitere Geschäfte in Indien und für den Zugang zum Edelsteinmarkt verfügte, der im Schmuckgeschäft und Kunsthandwerk eine wichtige Rolle spielten.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Telléry nicht nur verkaufte und handelte, sondern eigene Manufakturen unterhielt und damit als ein aktiver Schöpfer indischer kolonialer Kunst fungierte, der großen Einfluss ausübte. So war das Unternehmen sogar zusammen mit einigen anderen mit der Gestaltung des ostindischen Pavillons auf der World's Columbian Exposition von 1893 in Chicago betraut (Mayer 2008: 113).⁴⁰⁶ Diese Aufgabe verantwortete S. J. Telléry vor Ort, während A. Telléry die Geschäfte in Indien weiterführte (National Archives of India New Delhi: Telléry an Foreign Department 10.8.1893). Dies bedeutete, dass die entsprechenden Firmen ihre Erzeugnisse ausstellten und somit Ausstellungsabschnitte verantworteten. Es scheint, dass Telléry entweder die Gesamtleitung dafür übernahm oder zumindest der größte Aussteller war. Die Firma repräsentierte etliche indische Herrscher wie den Nizām von Haidarabad, Dschodpur oder Kutch.⁴⁰⁷

Eine historische Fotografie, vgl. Abb. 199, aus *Campbell's History of the Worlds Columbian Exposition* (Campbell 1894) zeigt laut Bildunterschrift „A portion of S J Tellery & Company's East India exhibit at the World's Columbian Exposition in Chicago, Illinois, 1893.“⁴⁰⁸ Die unübersichtliche Aufnahme veranschaulicht gut den gedrängten und überladenen Charakter der bei Weltausstellungen üblichen atmosphärischen Inszenierungen und Präsentationsformen, lässt jedoch auf Telléry bezogene Einzelheiten nicht erkennen. Eine Innenansicht des sogenannten East Indian Building verdeutlicht ebenfalls die bereits erwähnte Atmosphäre (Abb. 200). Das für 15.000 USD errichtete Gebäude repräsentierte im Inneren einen „authentischen“ Bazar und wartete mit Tee servierenden Einheimischen auf. Sichtbar sind die verschiedensten Ausstellungsstücke wie Textilien, Fotografien, Malereien, Reliefstelen und zahlreiches weiteres Kunstgewerbe. Ein Brand in einem New Yorker

⁴⁰⁶ Zu dieser Show im Geiste der Weltausstellungen vgl. Rydell (1984).

⁴⁰⁷ Edwards 2016: <http://www.rebeccaedwards.org/buildings.html>, 13.8.2016

⁴⁰⁸ Gettyimages: <http://www.gettyimages.de/detail/nachrichtenfoto/portion-of-s-j-tellery-companys-east-india-exhibit-at-nachrichtenfoto/158715727>, 7.5.2015

Lageraum der Firma⁴⁰⁹ zerstörte 1894 einen großen Teil der Ausstellungsstücke der Chicago-Weltausstellung,⁴¹⁰ die der Firma letztlich dazu verhalf in den USA geschäftlich Fuss zu fassen.⁴¹¹

Der Indienreisende Moritz Schanz⁴¹² berichtet in seinen publizierten Reiserinnerungen sehr aufschlussreich von den Werkstätten Tellérys in Delhi. Diese Beschreibung stellt neben dem Tagebucheintrag des Erzherzogs die einzige Quelle über diese dar: „[...] besuchte ich [...] die großen und interessanten Magazine und Werkstätten der europäischen Firma S. J. Telléry & Co., Metall-, Thon- und Holzarbeiter, Sticker an großen Stickrahmen und Teppichweber sind hier bei der Arbeit zu sehen; mit der Hand geknüpft Teppiche werden in Delhi bis zu 40 Fuß breit im Preise von 12 bis 20 Rs für den Quadrat-Yard in prächtigen alten Mustern hergestellt und auch die billigste Qualität ist schon recht schön. Die von Telléry bezahlten Tageslöhne sind: 4 Annas für den gewöhnlichen Kuli, also 28 Pfennige, 8 Annas bis eine Rupie, 56 bis 112 Pfennige für den Kunsthandwerker und nur zwei von ihm beschäftigte Leute, wirkliche Künstler in frei ersonnenen und prächtig ausgeführten Thonmodellen von indischen Typen, wie Schlangenbeschwörern und Fakiren, aber auch in Portraitbüsten, verdienen zwei Rupien per Tag.“ (Schanz 1897: 115).

Auch der Erzherzog hat diese Werkstätten besichtigt: „Es hatte wohl nicht gerade viel Divinationsgabe seitens der Firma S. J. Tellery & Co., welche hier ihre Hauptniederlage und Fabrik kunstgewerblicher Objecte besitzt, dazu gehört, unser Kommen, das nun thatsächlich erfolgte, zu erwarten. Über dem Thore des Etablissements wölbte sich ein anmuthiger Triumphbogen mit Bänderschmuck in den österreichischen und den ungarischen Farben und mit Spruchbändern, die in großen, goldenen Lettern die Worte „Hoch“ und „Éljen“ trugen. Wir fanden hier so ziemlich dieselben Gegenstände, welche wir schon von Bombay und Calcutta her kannten, Kunstobjecte und Curiositäten aus allen Regionen Indiens, aber in so großer Mannigfaltigkeit und Auswahl, dass die Kauflust im höchsten Grade angeregt wurde und sich zu unersättlicher Begierde steigerte.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 254).

⁴⁰⁹ Dieser befand sich im Knickerbocker Apartment House, 247 und 249 Fifth Avenue, wohingegen die Filiale am 935 Broadway lag.

⁴¹⁰ New York Times,

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9D0DEEDC1638E233A25755C0A9679C94659ED7CF&legacy=true#>, 13.8.2016

⁴¹¹ Edwards 2016: <http://www.rebeccaedwards.org/buildings.html>, 13.8.2016

⁴¹² Es handelt sich um den weltweit tätigen Reiseschriftsteller und „Forschungsreisenden“ aus Chemnitz (Schröder; Höhler 2005: 156).

Im Anschluss besichtigt Franz Ferdinand die Freitagsmoschee sowie den angrenzenden Bazar. Es ist interessant, dass er zwar die Buntheit und Vielfältigkeit des Bazars lobt, aber sich auch davon bedrängt zu fühlen scheint: „[...] Geschrei, Lärm jeder Art, Anpreisen und Feilschen von allen Seiten ertönt, dass die Sinne schwinden könnten.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 255). Letztlich kauft er nicht dort, sondern wieder bei Telléry ein: „Bei Tellery, wo ich am Ende des rauschenden Bazars wieder landete, besichtigte ich die Werkstätten, in welchen kunstgewerbliche Gegenstände nur mit der Hand, ohne Zuhilfenahme irgend welcher Maschine [sic!], von äußerst geschickten, eingeborenen Arbeitern in verhältnismäßig kurzer Zeit angefertigt werden. Ich hätte den sonst so indolenten Eingeborenen Indiens solchen Fleiß, gepaart mit Geschicklichkeit, nicht zugemuthet. Allerdings führt ein Landsmann, ein Wiener, mit fester Hand den Betrieb. In der Werkstätte für Teppiche erzeugen acht- bis zehnjährige Hindu-Knaben die schönsten Gewebe, während in einem Nebenraume aus verschiedenen Holzsorten bewundernswerte Schnitzarbeiten durchwegs aus freier Hand angefertigt werden und Metallarbeiter in Silber, Kupfer und Bronze prachtvolle Gefäße herstellen. Unglaubliches leisten die Modelleure, die, ohne je eine Schule besucht zu haben, sämtliche in Indien vorkommenden Typen, ferner Scenen, Aufzüge und Gruppen aus dem Leben der verschiedenen eingeborenen Völkerschaften in den schönsten Figurinen aus Thon formen. Die einzelnen Figürchen sind wirklich künstlerisch vollendet und in naturalistischer Manier gehalten; jedes Fältchen des Kleides, jede Ader in der Haut ist deutlich nachgebildet.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 255-256).

Dass der Erzherzog bei Telléry nicht nur hohe Summen ausgab, sondern auch ein Geschenk des Unternehmens erhielt, verdeutlicht ein Archivadokument, dem leider die entsprechende Malerei nicht mehr zuzuordnen ist. Von der Niederlassung in Delhi erhält er anlässlich seines Besuches ein Bild eines „einheimischen Künstlers“ der als Rānī (hin.) von Jhansi in Uttar Pradesh bekannten Herrscherin des gleichnamigen Fürstenstaates im Kampf als „a tribute of regard“. Ein kurzer, vermutlich von einem Telléry-Mitarbeiter zur Information für den Erzherzog verfasster englischer Text, vgl. hierzu Abb. 201, erläutert die Bedeutung der Portraitierten und verdeutlicht die Funktion dieser Herrscherin als Inbegriff der mutigen Freiheitskämpferin im Widerstand gegen die Engländer während der sogenannten Indian Mutiny 1857.⁴¹³ Als zusätzliches Faszinosum und Kuriosum gilt sicherlich auch ihre männliche Rolle (Archiv MVK: Rānī von Jhansi o. A.).

⁴¹³ Zu dieser gut dokumentierten Protagonistin vgl. z. B. Jerosch (2007).

Dass Franz Ferdinand in den Telléry-Niederlassungen in Delhi, Calcutta und Bombay einkauft, geht aus dem Tagebuch sowie aus den erwähnten Originalquittungen hervor. Auch hier gibt es zahlreiche Hinweise, dass der Erzherzog die Geschäfte persönlich aufsuchte und nicht etwa Mitarbeiter schickte. So vermerkt etwa ein Geschäftsbrief den persönlichen Erwerb und die sofortige Mitnahme von drei großen Elfenbeinminiaturen in Kalkutta. Die restlichen dort eingekauften Stücke verpackte und versendete man wie üblich für die Verschiffung direkt nach Wien (vgl. S. 201). Das genannte Dokument belegt auch ein Beispiel für Preisverhandlung. Für die noch nicht in Rechnung gestellten Elfenbeinerzeugnisse soll der Erzherzog einen Preisvorschlag liefern (MVK Archiv: Calcutta 16.2.1893). Im Tagebuch notiert er kurz seinen Besuch in Bombay vom 20.1.1893: „Nachdem morgens die Post erledigt worden war, fuhr ich, weil aller Guten Dinge drei sind, nochmals zu Tellery, um meine Einkäufe zu vervollständigen.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 100).

Eine detaillierte Analyse der bei Telléry erworbenen Objekte erscheint der Autorin nicht zentral. Es bleibt festzuhalten, dass es sich alleine bei den auf den Rechnungen aufgelisteten oder, wie bei der Malerei, bei den mit Aufklebern markierten Stücken um 1166 Objekte handelt, wobei es naheliegt, dass noch mehr dort eingekauft wurde, was allerdings nicht oder nicht mehr dokumentiert bzw. als Telléry-Ware erkenntlich ist.

Malerei Sammlung: 134 Stück (vgl. Kapitel 5.2.2)

Elfenbeinminiaturen: 58 Stück (s. Kapitel 5.2.4)

Kunstgewerbe: 983 Stück (typische Produkte wie Vasen, Teller, Betelgefäße, Teppiche, Textilien, Schmuck; größere Gruppen bilden Waffen und Musikinstrumente; alle Stücke stammen aus verschiedenen Regionen Indiens, v. a. Kaschmir, Agra, Dschaipur, Poona und Benares)

Interessant ist, dass die Einkäufe des Erzherzogs auch ca. 30 burmesische Objekte in der Calcutta-Filiale umfassten. Dass das Kaiserreich Indien in Personalunion mit Großbritannien bis zur indischen Unabhängigkeit 1947 das heutige Indien, Pakistan, Bangladesch und Myanmar umfasste, macht dies naheliegend.⁴¹⁴ Zudem besteht ein Merkmal des Souvenirhandels darin, regionale oder lokale Zuschreibungen unter Umständen in den

⁴¹⁴ Zudem erwarb der Erzherzog ebenfalls tibetische Objekte, ohne Tibet bereist zu haben. Zu diesen in Dardschiling erworbenen Stücken vgl. S. 202-204. Auch der Sammler Horniman erwarb bei Telléry neben indischer, auch burmesische und tibetische Ware (Levell 2000b: App. VII).

Hintergrund treten zu lassen oder sogar Aneignungen nicht regionaler Stile zu tätigen, die langfristig ins eigene Sortiment übergehen (Thurner 1994: 7, 14).

Alle Rechnungen sind persönlich auf den Erzherzog ausgestellt, datiert und weisen neben einer Verpackungsgebühr 10 Prozent Preisnachlass auf. Sie sind nicht chronologisch durchnummeriert, sondern listen vielmehr ein Stichwort zum Objekt und den Preis auf. Nur die Rechnung der Bombay-Filiale führt die hauseigenen Telléry-Nummern auf, so dass mit Ausnahme dieser Liste eine Identifizierung der Stücke in der Sammlung schwierig ist, zumal nur bei einem Teil der Erwerbungen grobe Herkunftsangaben die Stücke ergänzen: Z. B. „No. 90 1 Kashmere copperbowl 168 Rs“ (MVK Archiv: Bombay 1.2.1893).

Diese Telléry-Nummern verweisen auf die doppelte Funktion der Firma als Produktions- und Vertriebsort. Es handelt sich dabei sicherlich um standardisierte Nummern, unter denen in den hauseigenen Produktionsstätten Ware klar identifiziert und nachbestellt werden konnte. Stichproben der nummerierten Bombay-Rechnung haben z. B. die Identifizierung der Telléry-Nummer 383 als „Poona copper brass tray“ zum Preis von 30 Rs ergeben (MVK Archiv: Bombay 1.2.1893: 4). Das entsprechende Stück in der Wiener Sammlung (SAs 102973) trägt auf seiner Unterseite einen blau umrandeten Papieraufkleber mit ebendieser Nummer, einem unklaren Vermerk und dem Preis (Abb. 202). Diese blauen Aufkleber befinden sich auf zahlreichen Telléry-Stücken. Allerdings tauchen in der Liste manche Nummern mit nicht-identischen Objektbenennungen mehrfach auf, z. B. Nr. 14, die sich sowohl auf die Bezeichnung „Jeypore tray“ (Archiv MVK: Bombay 1.2.1893: 5) bezieht als auch auf „Jeypore picture“ (Archiv MVK: Bombay 1.2.1893: 8) und „Marble Elephant“ (Archiv MVK Bombay: 1.2.1893: 10), die alle drei nicht eindeutig einem realen Objekt zuzuordnen sind. So weist ein Holzmodell eines Bullen auf Rädern aus Dschaipur (SAs 102933) mit der Nummer 81 der Bombay-Liste (Archiv MVK: Bombay 1.2.1893: 10) am Original selbst zwei Aufkleber mit der Nr. 81 sowie mit der Nr. 7 auf (s. Abb. 203). Zusätzlich zeigen einige Stücke noch handschriftliche Vermerke in schwarzer Tinte, die der Beschriftung der Aufkleber ebenfalls widersprechen. Es scheint sich dabei nicht um Fehler zu handeln, sondern dieser scheinbar widersprüchliche Befund gibt eher ein der Autorin unklares System der Telléry-Listen wieder, das sich vielleicht auf die verschiedenen Filialen bezieht.

Aufgrund der erwähnten Reichweite des Unternehmens und der Infrastruktur des Kunsthandels im 19. Jhd. ist davon auszugehen, dass zahlreiche andere Sammler bzw. Museen weltweit ebenfalls über Telléry-Produkte verfügen. Da sowohl Provenienzforschung als auch indische Kunst des 19. Jhds. weder in der Museologie noch in der indischen

Kunstgeschichte eine größere Rolle spielen, liegt hierin ein interessantes Desiderat. Für das Horniman Museum and Gardens, London, hat Nicky Levell eine derartige Sammlungsbearbeitung durchgeführt und Telléry-Ware identifiziert. Der Teehändler und Philanthrop Frederick John Horniman, der 1894-1895 Indien und Ceylon und 1895-1896 erneut unter anderem wieder Indien bereiste und 1890 sein ehemaliges Privathaus als Museum eröffnete, kaufte ebenfalls bei Telléry in der Filiale in Calcutta ein.⁴¹⁵ Eine Rechnung belegt den Einkauf von 88 Objekten am 2.1.1895 (Levell 2000b: App. VII).

Das Unternehmen Telléry spielte eine wichtige Doppelrolle als Produzent und Vertrieb indischen Kunsthandwerks nicht nur in Indien, sondern es prägte, durch seine Teilnahme an der Weltausstellung in Chicago und seine bald darauf folgende Niederlassung in New York, nicht nur den amerikanischen, sondern auch den internationalen Blick auf Indien: zum einen durch die in den Unternehmenswerkstätten in Delhi stattfindende Prägung indischer Objekte für den westlichen Geschmack im Kontext des kolonialen Zeitgeistes, zum anderen durch die vier Filialen in den drei großen Kolonialstädten Delhi, Calcutta und Bombay sowie in der Sommerfrische Nordindiens, in Shimla, und durch eine damit einhergehende große touristische, aber auch an den Kolonialinstitutionen und ihrer Infrastruktur orientierte Reichweite. Zur Etablierung der kolonialen Infrastruktur und zur Prägung der Bildungslandschaft sowie der künstlerischen Erzeugnisse, also letztlich zur Optimierung des Handels trugen die Kunstschulen erheblich bei.

5.3.4 Jaipur School of Art

Die Einbindung der Kunstschulen in das koloniale Projekt der künstlerischen Erziehung und Geschmacksbildung der Kolonisierten, aber auch der Schaffung eines ausländischen Absatzmarktes, z. B. mit Hilfe der Weltausstellungen, bildet das Thema von Kapitel 6.1 und 6.3. Am Beispiel der Jaipur School of Art soll im Folgenden gezeigt werden, welche Rolle diese für die Este-Sammlung spielte. Nicht nur erwarb der Erzherzog, wie in Kapitel 4.4 dargestellt, Kopien von im Albert Hall Museum ausgestellten Tonmodellen, die mit großer Wahrscheinlichkeit in dieser Kunstschule produziert wurden und deren Erzeugnisse sowohl bei den Weltausstellungen und der Jaipur Exhibition von 1883 als auch in besagtem Museum ausgestellt wurden, er kaufte auch zahlreiche weitere in der Jaipur School of Art produzierte Stücke ein.

⁴¹⁵ Zu beiden Reisen vgl. Levell (2000b: Kapitel 3, 4).

Nachdem Mahārāja Sawai Ram Singh II. (1835-1880) 1866 die Jaipur School of Art begründete, begann unter dem ersten Direktor Dr. de Fabeck, gefolgt von Hendley, der ebenfalls das Albert Hall Museum leitete, eine Neuorientierung des Kunstgewerbes und der Kunstausbildung in Dschaipur (Tillotson 2004: 111-112): „From the outset it offered ‘a sound practical education in the industrial arts’ to boys from the hereditary artisan castes to enable them to achieve employment.“ (Tillotson 2004: 112).

Es ist bemerkenswert, dass in einem relativ kleinen Ort wie Dschaipur, das kein Zentrum kolonialer Macht darstellte, eine School of Art entstand, die in vielerlei Hinsicht nicht nur mit den großen sogenannten Presidency Towns, aus denen später die Provinzen hervorgingen, mithalten konnte, sondern diese teils auch überflügelte, eine Tatsache, die sicher Dschaipurs Sonderstellung in Rajasthan geschuldet war (vgl. hierzu Kapitel 6.5.2). Die älteste staatliche Institution Indiens ist die School of Art in Calcutta (Gründungsdatum 1839 bzw. 1854),⁴¹⁶ in Madras (1850) und, angeregt durch den Erfolg indischer Waren bei der Weltausstellung 1851 in London, die 1856 eröffnete Schule in Bombay.⁴¹⁷ Bereits früher gründete der britische Resident Charles Malet ca. 1798 in Poona die erste Kunstschule nach westlichen Vorbildern, um einheimische Maler auszubilden, die durchreisenden britischen Künstlern als Assistenten dienten (Mitter 2001: 30-31).

Die Autorin hat sich während ihrer Feldforschung in Dschaipur intensiv der kaum dokumentierten School of Art bzw. deren Nachfolgeinstitution gewidmet. Das ursprüngliche Gebäude existiert nicht mehr, allerdings ist die 1988 in Rajasthan School of Art benannte Institution ihre Nachfolgerin.⁴¹⁸ Ein Archiv oder eine anderweitige systematische Dokumentation existieren nach Kenntnis der Autorin und ihren Gesprächen mit der Direktorin Dr. Bandana Chakrabarty und zahlreichen Mitarbeitern nicht (Mündl. Auskunft Bandana Chakrabarty, Rajasthan School of Art, Dschaipur: 6.3.2012). Gleichwohl gibt ein der Autorin vorliegender Prospekt zur Schule von 1938 einen kurzen historischen Abriss (Maharaja's School of Arts and Crafts Jaipur 1938: 1). Es ist darüber hinaus eine historische Urkunde über den Gewinn der Bronzemedaille in der Kategorie „Stone and marble Carvings“ bei der Calcutta International Exhibition 1883-1884 vorhanden, die das Büro der heutigen Direktorin schmückt (vgl. Abb. 204).

⁴¹⁶ Guha Thakurta (1992: 45-77) widmet sich ausführlich den Entwicklungen an der Calcutta School of Art im späten 19. Jhd.

⁴¹⁷ Obwohl dort auch Malerei unterrichtet wurde, diente sie primär dem Zweck der Schaffung von handelstauglichem Kunstgewerbe.

⁴¹⁸ Die Schule liegt am Kishanpole Bazar in der Altstadt.

Das Curriculum zur Schaffung der oben erwähnten soliden Ausbildung im Kunstgewerbe umfasste typische Bereiche des indischen Kunstgewerbes sowie Uhrenbau und Zeichnen als westliche Techniken. Damit lag der Schwerpunkt in Dschaipur von Beginn an primär auf Kunsthandwerk, wohingegen die anderen drei Kunstschulen zunächst noch vermehrt die Fine Arts betonten, bis im Laufe der Zeit diese Orientierung zugunsten des industriell orientierten Kunstgewerbes verblasste. Durch die Inklusion des Zeichnens als westlicher, überlegener Technik im Gegensatz zu den indigenen Techniken zur Herstellung des Kunstgewerbes trugen die Kunstschulen zur Hierarchisierung der Kategorien der Fine Arts und der Industrial- oder Decorative Arts bei (Mathur 2007: 92-93).

Obwohl Dschaipur über keine Tradition in der Herstellung von Keramik oder Töpferwaren verfügt, führte die Schule die Tradition der blau dekorierten Keramik aus Khurja bei Delhi in Uttar Pradesh sowie die Fertigung von Tonmodellen ein (Sachdev; Tillotson 2002: 99-100; Tillotson 2004: 112). Das Curriculum von 1938 führt die beiden Kategorien Fine Arts und Crafts auf, wobei die Fine Arts mit ihren Teilbereichen wie z. B. Rajput Painting, Sculpture und Architectural Draftsmanship viel ausführlicher dargestellt sind als Zeichnen. Offenbar fand eine Neuorientierung erst später statt. Die Crafts umfassten traditionelle und größtenteils bereits seit der Gründungszeit gelehrt Techniken wie „Metal Engraving, Enamelling and Jewellery, Metal Turnery, Metal Polishing, Tehnishan Zernishan & Koft,⁴¹⁹ Wood Carving“ (Maharaja’s School of Arts and Crafts Jaipur 1938: 2-3, 8-10).

Beschäftigung fanden die Absolventen der Schule im Rahmen zahlreicher staatlicher Aufträge wie etwa beim Dekor des Albert Hall Museums, z. B. in Form der Gestaltung der Moghul-inspirierten floralen steinbehauenen Schmuckbänder an der Außenfassade (Ray 2014: 201). Zudem präsentierten die Schools of Arts verschiedener Regionen sich und ihre Produkte auf den Weltausstellungen. Deren enge Verbindung mit Handel und Tourismus zeigt Kapitel 6.3 auf. So konnten z. B., wie im Kapitel 4. bei den Tonmodellen gezeigt, dort ausgestellte Modelle bestellt werden.

Somit hatten diese Institutionen einen an der Nachfrage orientierten Ausbildungs- und Produktionscharakter inne, der weit über den Erhalt des traditionellen Handwerks hinausging, wie z. B. die Einführung der regionsfremden Khurja-Keramik zeigt. Gerade Hendley als Kenner des rajputischen Kunstgewerbes regte die Schaffung neuer Motive an. Diese teils

⁴¹⁹ „Tehnishan and Zernishan: Engraving or Embedding of silver and gold wires on smooth steel. Koft: Engraving or Embedding of silver and gold wire on rough steel“ (Maharaja’s School of Arts and Crafts Jaipur 1938: 9).

ambivalente zeitgeistige Haltung, die ihre Wurzeln in den britischen Designreformen hat und zwischen dem Erhalt lokaler unverfälschter Tradition und deren Erneuerung schwankt, beeinflusste auch Dschaipur.

Eine detaillierte Studie dieser Einflüsse und zum Teil fundamentalen Innovationen, die ebenso an den meisten anderen Schools of Art stattfanden und letztlich auch den Geschmack von Touristen und Sammlern und damit Kollektionen indischer Kunst prägten, besonders ausgeprägt in der Keramik, sprengt den Rahmen dieser Arbeit.⁴²⁰ Trotzdem sollen anhand des oben erwähnten Beispiels, der sogenannten Blue Pottery, ursprünglich aus Khurja, diese Innovationen aufgezeigt werden, v. a., da sich derartige von der Jaipur School of Art hergestellte und im Albert Hall Museum ausgestellte Ware ebenfalls in der Este-Sammlung befindet. Nach der Einführung einer Klasse zur Keramikglasur 1876 trieb der Direktor diesen Stil vehement voran, und große Erfolge bei der Calcutta International Exhibition 1883-1884 und der Jaipur Exhibition 1883 erhöhten die Verbreitung und den Absatz der Blue Pottery (Masuda 2009: 9).⁴²¹ Diese in Dschaipur neu eingeführte Keramiktradition entwickelten die Kunsthandwerker v. a. hinsichtlich der Motive weiter.

Jedoch erfuhren auch traditionelle Formen eine Umwandlung, wie im Falle der Pilgrim Flask Bottle, die ihre ursprüngliche Funktion des Flüssigkeitstransportes zugunsten einer reinen dysfunktionalen Dekorativität verloren hat, wie in Kürze gezeigt wird. Materiell gesehen fand weißer Quarzton mit kobaltblauer Bemalung, teils in blau und türkis, und mit transparenter Glasur Verwendung (Michael 2009: 50). So führte die Jaipur School of Art Ende des 19. Jhds. figurative Elemente in die bis dahin rein ornamental dekorierten Gefäße ein. Hierbei fand eine Arbeitsteilung statt, da die Gegenstände nicht nur wie üblich vom Keramiker bemalt, sondern, zumindest der figurative Teil, eine Miniatur, von einem Maler.⁴²²

Abb. 205 zeigt die Gesamtansicht einer Wandvitrine mit Dschaipur Blue Pottery im Pottery Room im Erdgeschoss des Albert Hall Museums. Eine Detailaufnahme, s. Abb. 206, veranschaulicht ein Gefäß – ursprünglich mit Deckel – mit dem sogenannten Rāja-Rānī-Design. Auf der Vorder- und Rückseite des Gefäßes ist jeweils der Typus „eines Herrschers und einer Herrscherin“ im Stile indischer Miniaturmalerei dargestellt, umgeben von Bändern

⁴²⁰ Zur glasierten Keramik vgl. Michael (2009). Watt (1903: 90-91) erläutert im Rahmen der Delhi Exhibition, 1902-1903, ebenfalls die Blue Pottery.

⁴²¹ Etliche Beispiele dafür finden sich z. B. in der Sammlung des Victoria and Albert Museums (Inv.nr. IS.3-1964, IM.77-1926 u. a.).

⁴²² Als Quelle dient die Infotafel im Museum (Foto R. Höfer Dschaipur 6.3.2012).

mit Akanthusblättern und weiterer floraler Ornamentik. Die Abb. zeigt den männlichen Part.⁴²³

Auch in der Este-Sammlung befindet sich ein ähnliches Stück: Abb. 207 zeigt die Affengottheit Hanumān, sowie auf der Rückseite eine männliche Gestalt. Ob es sich aufgrund des Hanumān-Zusammenhangs um Rāma, um eine andere mythologische Gestalt oder um den Rāja-Typus handelt, bleibt unklar. Ebenso beherbergt die Wiener Sammlung ein Gefäß des gleichen Typus mit einer Variante des sogenannten Typus des Amber Palace, vgl. Abb. 208. Für diesen Bildtypus hatte man sich erneut von der Miniaturmalerei inspirieren lassen und kombinierte Formen des Forts aus dem nahegelegenen Amber mit Landschaftselementen wie Felsen und Bäumen. Die auf der Abb. ersichtliche Variante zeigt allerdings keine architektonische Ansicht aus Amber, sondern kombiniert Felsreihungen und Bäume. Ein wenn auch größeres Äquivalent findet sich im Albert Hall Museum, in einer Bodenvitrine mit großformatigeren Stücken im Pottery Room, vgl. Abb. 209.

Ein letztes Beispiel, das besonders gut den zweckentfremdeten Charakter und damit auch die Souvenirhaftigkeit der Dschaipur-Keramik verdeutlicht, ist der Gefäßtypus der Pilgrim Flask.⁴²⁴ Gleich drei Beispiele dieses Typus präsentiert eine Wandvitrine im Albert Hall Museum, vgl. Abb. 210. Die ursprüngliche, schlichte und transportgeeignete Form dieser üblicherweise komplett undekorierten Lederbeutel ist nicht wiederzuerkennen. Sowohl die Form als auch das Dekor mit Darstellungen von Gottheiten, aber auch Tieren, entsprechen rein funktionslosen ästhetischen Prinzipien. In der Wiener Sammlung befindet sich ein leicht beschädigtes Stück mit einer beidseitigen Verzierung durch einen leicht erhabenen gearbeiteten leuchtend grünen Frosch (Abb. 211). Das Stück ist im Verhältnis viel schlichter ausgeführt, entspricht jedoch dem genannten Typus. Zudem weist ein Papieraufkleber auf der Unterseite die Flasche als Produkt der Jaipur School of Art aus: Abb. 212 zeigt das Papier, dessen vorgedruckte Felder handschriftlich mit dem Preis, der Katalognummer und einer weiteren Nummer versehen sind. Es ist gut möglich, dass alle Keramiken mit einem derartigen Schild gekennzeichnet waren, das sich jedoch abgelöst hat.

Dass Franz Ferdinand auch viel Metallware der Jaipur School of Art besaß, demonstrieren die geprägten Produkte sehr gut. Abb. 213 zeigt einen mit floralen Motivbändern dekorierten runden Teller aus emailliertem Messing (SAs 103602), der zu einer Serie von vier, jeweils mit

⁴²³ Das dazugehörige weibliche Äquivalent findet sich in Singh (2009b: 9).

⁴²⁴ Vgl. Michael (2009: 50) für eine Detailaufnahme und Kurzbeschreibung der in der Vitrinenansicht gezeigten Flasche mit Gaṇeśa, Inv.nr. 8131.

einer anderen Rāmāyaṇa-Szene versehenen Tellern gehört (SAs 103600-1036603). Die zentralen Motive stellen hier Hanumān zu Füßen von Rāma und Sīta auf dem Thron sowie Rāmas Bruder Lakṣmaṇa (vgl. Abb. 214). Die dekorative Einbindung von mythologischen Szenen, besonders aus den großen Epen, stellt, wie wir gesehen haben, sowohl in der Keramik als auch bei anderen Formen des Kunstgewerbes eine Neuerung durch die Schools of Art dar. Hierin zeigt sich die, auch nach Indien übertragene, angestrebte Verbindung von Traditionserhalt bzw. Rückgriff auf Tradition und Neuerung im Sinne der britischen Designreformen.⁴²⁵ Die Rückseite des Stücks weist wie auf Abb. 215 und im Detail auf Abb. 216 ersichtlich, den mit einem Prägestempel hergestellten Schriftzug School of Art Jeypore auf sowie einen zusätzlichen Papieraufkleber, der die Institution, den Preis von 3 Rs und die Katalognummer 93 benennt.

Bei einem großen, ebenfalls durch die Prägung als Produkt der Jaipur School of Art ausgewiesenen Teller (SAs 103625) – vgl. hierzu Abb. 217 – in der gleichen Technik, mit Rādhā und Kriṣṇa mittig und einem aufwendig gestalteten Rand mit diversen, in Vignetten angeordneten mythologischen Szenen, wie z. B. mit den Avataren Viṣṇus, verdeutlicht ein ausführliches Papierschild auf der Unterseite (Abb. 218) sowohl dessen Funktion als auch die oben erwähnte designreformerische Herangehensweise: „Brass enamelled Tray This kind of work is originally done in Moradabad in the North West part of India. The Pictures of Hindoo Gods are improvements introduced by the Jeypore School of Arts. Price Rs: 20/-.“⁴²⁶ Zudem findet sich hier ein weiteres Beispiel für den regional übergreifenden Rückgriff auf lokale Traditionen.

Insgesamt befinden sich 250 Objekte aus Dschaipur in der Este-Sammlung. Zu 90 % stammen diese Stücke von der Jaipur School of Art bzw. wurden über die Vermittlung des Albert Hall Museums angekauft, die restlichen hat der Erzherzog bei Telléry erworben.⁴²⁷ Ob Telléry seine Dschaipur-Ware ebenfalls von dort bezog oder in seinen eigenen Werkstätten in Delhi herstellen ließ, ist nicht nachweisbar, allerdings scheint letzteres naheliegender. Möglich ist auch, dass Franz Ferdinand im Rahmen seiner Besichtigung der School of Art dort direkt

⁴²⁵ Beispiele hierfür finden sich z. B. selbst in der Gestaltung von Schildern, vgl. z. B. die Prunkstücke in Khera (2009: 60-62). Schilde galten aus Sicht der Briten und besonders nach Ansicht Hendleys als militärische Objekte, die besonders die Tugenden der Rajputen verkörperten, zugleich aber auch als Tablett Verwendung fanden (Khera 2009: 62-63). Die Trivialisierung und Degradierung dieser Schutzwaffen durch ihren Funktionsverlust und ihre Etablierung zum reinen Schaustück bzw. Dekorationsobjekt spricht Bände.

⁴²⁶ Bei der Nummer 1625 handelt es sich um eine spätere Hinzufügung der alten MVK Inv.nr.

⁴²⁷ Die Zahlen beruhen auf der Sichtung der Originale durch die Autorin. Erfasst wurden alle Gegenstände, die auf den Inventarkarten oder am Objekt selbst mit der Provenienz Jaipur versehen sind. Es handelt sich dabei um Annäherungswerte, die eine geringe Fehlerquote nicht ausschließen.

Ware aussuchte. Er schreibt im Tagebuch: „An den Besuch des zoologischen Gartens schloss sich jener der in der Stadt gelegenen Kunstindustrieschule an, welche, dem Tellery'schen Insitute in Delhi ähnelnd, eine große Anzahl von Arbeitern bei der Erzeugung von Schmuck und artistischen Objecten beschäftigt. In einem Zeichensaale werden Knaben unterrichtet, die später als Modellzeichner in der Anstalt Verwendung finden.“ (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 335).

Schließlich ergab die Untersuchung des Ankaufs- und Sammlungsverhaltens die Bedeutung von Geschenken. Sie dienten primär der Hervorbringung sozialer Beziehungen und knüpften an den Status von Schenker und Beschenkten an. Dies geht auch aus den hohen Trinkgeldgaben des Erzherzogs hervor. Einseitige oder gegenseitige Gastgeschenkhandlungen, die bei An- oder Abreise vollzogen wurden, bestanden beispielsweise in der gängigen Praxis des Austauschs von Kabinettkarten.

Schenkungen an den Erzherzog standen häufig im Kontext konkreter Zusammenhänge, wie z. B. Palastbesichtigungen, fanden jedoch auch spontan statt und umfassten ebenfalls lebende Tiere. Ebenso ist ein „Werbegeschenk“ dokumentiert, das zum Kauf des Originals oder weiterer Geschäfte animieren sollte. Teils sind Revanchierungen für Geschenke überliefert. In diesen Fällen sollte die Einseitigkeit der Schenkung offenbar zu einem Tauschhandel hin ausgeglichen werden, da die vorherige Asymmetrie sozialhierarchisch als nicht hinnehmbar betrachtet wurde. Die Gabe zweier Waffen in Nepal hingegen illustriert eine aktive Schenkung des Erzherzogs und legt die dahinterliegende, sehr konkrete Motivation der Verschaffung eines Vorteils offen. Die während der Reise versandten Geschenke bzw. Briefe Franz Ferdinands an seine Familie in Wien sind in ihrer Funktion Souvenirs sehr ähnlich, da sie ein lebendiges Bild der Reise schaffen. Juweliere und andere auf den Touristenmarkt zugeschnittene Kaufhäuser ermöglichten den Ankauf.

Anhand der Objektgruppen der Skulptur und Malerei, die für die Fine Arts standen, und der Götterdarstellungen aus Marmor und der Elfenbeinminiaturen, die in den Bereich der Decorative Arts einzuordnen sind, wurde die hierarchische Abgrenzung zwischen Hochkunst und Kunstgewerbe aufgezeigt und weitere Arten des Erwerbs untersucht. Lediglich drei Skulpturen der Este-Sammlung erfuhren aufgrund ihrer Historizität und Qualität klassische kunstwissenschaftliche Beachtung, die restliche Sammlung qualifizierte Ernst Diez als museal unbrauchbar ab. Unter den drei Skulpturen befanden sich Schenkungen, die aus dem Umfeld

eines historischen Monuments stammten und nach heutigen ethischen Maßstäben problematisch sind.

Die umfangreiche und in sich diverse Malereisammlung aus dem 19. Jhd. wirkte konzeptlos und wurde nahezu ausschließlich bei S. J. Telléry & Co. erworben. Bei den Götterfiguren und den Miniaturen auf Elfenbein handelte es sich um typisch koloniale Kunstprodukte. Letztere wurden, genau wie unterschiedliches Kunstgewerbe, ebenfalls bei Telléry gekauft, die Marmorfiguren ebenso dort oder in der Jaipur School of Art.

Neben diesem Unternehmen als wichtigem Protagonisten des indischen Kunsthandels, das ebenfalls eigene Werkstätten unterhielt und die Weltausstellung in Chicago 1893 ausstattete, und damit bestens in koloniale Institutionen und Vertriebswege integriert war, belegen Unterlagen die Bestellung von Repliken im National Museum Calcutta und im Albert Hall Museum in Dschaipur im Rahmen von Besichtigungen.

Eine weitere wichtige Bezugsquelle v. a. hinsichtlich des Kunstgewerbes in der Este-Sammlung stellt die Jaipur School of Art dar. Diese Kunsthochschule unterhielt enge Verbindungen zum Albert Hall Museum durch den gemeinsamen Direktor Hendley und verdeutlicht hierdurch erneut die engen Verbindungen der Institutionen Museum, Kunsthandel, Weltausstellungen und Kunsthochschulen im Sinne des kolonialen Projektes. Zudem wird klar, wie das Kaufverhalten und letztlich der Geschmack des Erzherzogs durch diese Institutionen bestimmt wird. Auch die erhaltenen Geschenke weisen größtenteils keinen zufälligen Charakter auf, sondern folgen relativ starren standesgemäßen Mustern.

6. Charakterisierung und Kontextualisierung der Sammlung

Die folgenden Kapitel erläutern Konzepte und Begrifflichkeiten, die im Rahmen dieser Arbeit eine wichtige Rolle spielen. Zur Kontextualisierung der Este-Sammlung und der Herausarbeitung ihrer Spezifika ist v. a. ein Verständnis indischer Kunst in dieser Phase der Entwicklung vom frühen hin zum späteren Kolonialismus bzw. Imperialismus bedeutend, da es in dieser Zeit zu bemerkenswerten Neuerungen kam, die koloniale Indienklischees in der westlichen Rezeption prägten. Dass diese kolonialen Indienbilder in vielen Fällen auf älteren Vorbildern beruhen, wird im Folgenden zwar angedeutet, aber aufgrund der Komplexität derartiger Fragestellungen nicht umfassend und vollständig dargestellt. Die ideologische Rolle von Kunst bzw. ihrer Sammlungs- und Präsentationsformen im Hinblick auf koloniale Wissenspraxis, nicht nur in Bezug auf Indien, ist unumstritten und wird im Rahmen dieser

Arbeit nicht mehr grundsätzlich erläutert.⁴²⁸ Wie in der Einleitung dargelegt, verortet sich diese Arbeit dezidiert nicht innerhalb der *Postcolonial Studies*. Es handelt sich vielmehr um eine Fallstudie, die anhand der Untersuchung der Este-Sammlung diese interpretiert und dabei einzelne koloniale Sichtweisen identifiziert. Dazu zählen Aspekte der Archaisierung und ihres ambivalenten Charakters, Bewunderung bzw. Idealisierung einerseits, Abwertung und Betonung der eigenen Fortschrittlichkeit andererseits, als typische Züge des kolonialen Blicks bzw. der Kunstproduktion. Ihre vielfältigen Artikulationen stellt die Arbeit anhand diverser Beispiele dar und kontextualisiert sie im Verlauf dieses Kapitels. Es handelt sich dabei um Grundzüge des Exotismus⁴²⁹ und Orientalismus⁴³⁰ und deren zwei Seiten: „Die positive Seite der Faszination durch das Fremde, die Verständnis und Sympathie weckte, die negative Seite der Vorurteile, des Eurozentrismus, des Imperialismus, des Rassismus und des Sexismus.“ (Beyme 2008: 7).

6.1 Indische Kunst im kolonialen Kontext

Einen besonderen Beitrag zur Entwicklung kolonialer Kunst leistete z. B. die Fotografie, die einen Schwerpunkt dieser Arbeit bildet (vgl. Kapitel 3) und daher auch in den folgenden Ausführungen besondere Berücksichtigung erfährt.⁴³¹ Dieses neue, eng mit der Kolonialisierung verbundene und bereits ab 1840 eingesetzte Medium⁴³² setzte den Phantasmagorien der bisherigen Darstellungen des „Fremden“ zunächst zumindest theoretisch ein Ende. Gleichwohl überlagerten auch hier Interpretation und subjektiver Blick schnell die dokumentarischen Möglichkeiten der Fotografie.

Nachdem unter anderem durch den formalen Austausch von Geschenken zwischen europäischen Höfen und den Moghulen, sowie durch das Wirken europäischer Jesuiten und Künstler dort selbst, europäische Kunst – besonders des Manierismus – die Hofkunst der Moghule des 16. Jhds. mitgeprägt hatten, nahm der Einfluss westlicher Ästhetik im Zuge der Kolonialisierung stark zu.⁴³³ Dies stand nicht nur in Zusammenhang mit der Ankunft des

⁴²⁸ Mathur (2007: 5-9) geht darauf ein.

⁴²⁹ Zum Exotismus im Zeitalter des Imperialismus vgl. Beyme (2008: 104-120).

⁴³⁰ Hierunter versteht die Autorin nach Edward Saïds *Orientalism* (1978) allgemein westliche Darstellungen des Orients bzw. der „Fremde“.

⁴³¹ Die Ausführungen in Kapitel 6.1 basieren auf überarbeiteten Ausschnitten von Höfer (2007).

⁴³² Die ersten bekannten Daguerreotypien sind spätestens für 1840 nachweisbar, die ältesten erhaltenen und datierten Fotografien, sogenannte Kalo- oder Talbotypien wohl ab 1843 (Bautze 2007: 19-20).

⁴³³ Auch waren z. B. Drucke Dürers Ende des 15. Jhds. nicht nur bekannt, sondern wurden von Moghul-Künstlern kopiert. Vgl. hierzu Clark (1998: 40).

ersten professionellen englischen Künstlers, William Hodges 1780 in Indien und einer ganzen Schar von Nachfolgern (De Almeida; Gilpin 2005: 114).⁴³⁴

Die Verbreitung und Förderung europäischer Kunst durch das British Rāj verfolgte natürlich nicht nur ästhetische, sondern auch politische Ziele. Andererseits zeigten sich in ihnen zunächst die Überlegenheitsgefühle der eigenen Kultur und ihrer visuellen Ausdrucksformen im Kontext imperialistischen und eurozentrischen Denkens, die dazu dienten, im Land der „Wilden“ den westlichen Wertekanon zu reproduzieren. Doch auch praktische Überlegungen beförderten die Gründung von Kunstschulen und Ausbildungsstätten ab 1850 in Calcutta, später Madras, Bombay und Lahore (Mitter 2001: 30-31).⁴³⁵ Die ethno- und topographische Erfassung des Subkontinents musste verstärkt vorangetrieben werden, denn die ursprünglich als reine Handelsgesellschaft angelegte East India Company sah sich nun den vielfältigen Aufgaben eines Staatswesens und einer Armee gegenüber.

Auch die Gründung wichtiger kultureller Institutionen wie des Archaeological Survey of India im Jahr 1861 erfolgte – nachdem im Zuge der Informationsgewinnung die Vielzahl und Bandbreite der archäologischen bzw. historischen Denkmäler klar wurde und zunächst in einen unsystematischen Einsatz für diese Monumente mündete – aus ähnlichen Gründen (Guha Thakurta 2004: 23). Die Ausbildung von qualifiziertem und landeskundigem Personal gewann an Gewicht. Wissen und Fakten über die Kolonie mussten erst mühsam zusammengetragen werden. Diese Kenntnisse dienten auch der politischen und strategischen Absicherung sowie dem Sicherheitsbedürfnis der Briten. Befragt wurde etwa, welche Teile der Bevölkerung als potentielle Unruhestifter gelten könnten oder welches Fürstentum argwöhnisch beobachtet werden sollte.

Gerade die berühmten ethnographischen Serien der indischen Rassen, Stämme und Kasten dienten dazu, die komplexe interne Sozialhierarchie zu erfassen und v. a. Freund und Feind einzuordnen. Die Obsession des British Rāj mit allem „Fremden“ anhand der Kategorien Kaste, Ethnizität, Region, Rasse, Religion und teilweise auch Geschlecht zeigt sich besonders gut in *The People of India. A series of photographic illustrations, with descriptive letterpress, of the races and tribes of Hindustan*⁴³⁶ (Watson; Kaye 1868-1875), dem vom India Office herausgegebenen achtbändigen Werk mit jeweils 468 Fotografien verschiedener Urheber von

⁴³⁴ Von diesen sind sicherlich an erster Stelle Thomas und William Daniell zu nennen, deren künstlerischer Ertrag ihrer Rundreise zwischen 1786 und 1794 später im sechsbändigen Werk *Oriental Scenery* als Aquatinta publiziert wurde (De Almeida; Gilpin 2005: 181-183).

⁴³⁵ Vgl. Clark (1998: 156) für eine tabellarische Übersicht der frühen Kunstausbildungsstätten Indiens im Vergleich zu Asien.

⁴³⁶ Kurzbezeichnung: *The People of India*

1868-1875 (Ryan 1997: 155-158).⁴³⁷ Anhand des Bildes mit dem Titel „*Bheels, Satpoora Range. Aboriginal tribe, Saugor, 1862*“ (Abb. 219) und einem begleitenden Text zeigt das Beispiel einer Fotografie von John Waterhouse von 1862 aus *The People of India* gut sein dokumentarisches und interpretatives Ansinnen auf: „The group [...] are of wild Bheels from Nimawur, Khandesh, and other parts of the wildest forest country, who were in prison at Mundhlaiser for an attack upon a police post; and this accounts for their being decently clothed, and having a more civilized appearance than they would in their wild state [...]“ (Watson; Kaye 1868-1875: Bd. 7, 1872, Abb. 364). Im Sinne der voranstehend genannten Kriterien und der Struktur der indischen Gesellschaft und ihrer Verbindung von bestimmten Berufen mit bestimmten Kasten bzw. Religionen und deren Vererbbarkeit umfasste *The People of India* auch indische Berufe bzw. ihre Protagonisten bei der Ausübung derselben. Beispielsweise zeigt eine anonyme Fotografie mit dem Titel „*Blacksmiths. Hindoos. Lahore.*“ (vgl. Abb. 220) dieselben und liefert im Begleittext verschiedenste Kontextinformationen zum Beruf, z. B. der Vererblichkeit und dem Verhältnis von Hindus und Muslimen in dieser Profession (Watson; Kaye 1868-1875: Bd. 5, 1872, 229).

Hier finden sich signifikante Ähnlichkeiten zu den Tonmodellen (vgl. Kapitel 4) aus der Sammlung des Erzherzogs. Nicht nur in der Herangehensweise – auch die Tonmodelle stellen, wie bereits aufgezeigt wurde – die Berufe unter den Gesichtspunkten Tätigkeit und/oder Ethnie bzw. Religion oder Geschlecht dar, teils auch in der Ästhetik ähneln sich die fotografischen und plastischen Darstellungen. So zeigt die gerade vorgestellte Fotografie eine Dreiergruppe von Schmieden in ihrer Alltagskleidung mit arbeitstypischen Werkzeugen.⁴³⁸ Gleichwohl handelt es sich nicht um ein realistisches Abbild, vielmehr wurde es vor einem Studiohintergrund, also nicht in der realen Werkstatt, aufgenommen und wirkt relativ gestellt. Diesen idealtypischen Charakter weisen ebenfalls die Tonmodelle, als konkretes Vergleichsbeispiel die Goldschmiede der Modellszenen Berufe (2.) auf (vgl. Anhang 5: 24, SAs 116371). Dass gerade die Handwerke Indiens, neben der hier dargestellten Faszination, im Viktorianismus weitere Assoziationsfelder eröffneten, v. a. durch die Romantisierung der Handwerker bzw. des Archaismus seiner Produktionsweisen angesichts der Industrialisierung Englands und der damit verbundenen Kritik im Rahmen der Designreformen, verdeutlicht Kapitel 6.2.

⁴³⁷ Die Struktur britischer kolonialer Ideologie zeigt z. B. Metcalf (1995) auf. Es ist zudem interessant, dass sich diverse, auch aktuelle Publikationen der indischen Regierung auf diesen Titel beziehen, vgl. Jenkins (2003). Zur Publikationsgeschichte vgl. Falconer (2002).

⁴³⁸ Diese Argumentation lässt sich auf den größten Teil der Fotografien in *The People of India* anwenden.

Zweck der Expeditionen und Erkundungsreisen war also gerade die Informationsgewinnung, in deren Dienst die Künste gestellt wurden. Auch die Fotografen für *The People of India* reisten im Auftrag der Regierung durchs Land. Englische Wissenschaftler, technische Zeichner und Fotografen erhielten also den Auftrag zur dokumentarischen Erfassung gleichermaßen der aktuellen Situation wie des Denkmalbestandes. Dabei fertigten sie architektonische, topographische, archäologische, ethnographische und naturhistorische Zeichnungen bzw. Aufnahmen an (McGowan 2009: 25-28).

Die Errungenschaften der Kunst der Renaissance wie die Linearperspektive, Perspektivdarstellung im Allgemeinen, Chiaroscuro, sowie naturalistische Darstellungsweisen schienen dem Ziel der Dokumentation förderlicher als die Gestaltungsprinzipien der religiös fundierten indischen Ästhetik, die keinen Anspruch auf Abbildung der Realität nach westlicher Vorstellung besaß (Mitter 1994: 12-13). Die Beamten der East India Company wurden ebenso wie die einheimischen Künstler – auf der Suche nach einem neuen Betätigungsfeld – die die Briten langfristig unterstützen sollten, in den neu gegründeten Ausbildungsstätten in den entsprechenden westlichen Techniken geschult. Die pragmatischen Vorteile europäisch-zentralperspektivischer Darstellungstechniken verbanden sich so mit einer kolonialen Überlegenheitsgeste westlicher Kunst, eine Konstellation, die sich ebenso bald in der Geschichte der indischen Kolonialfotografie wiederfindet.

Wie handelspolitisch am Beispiel der Baumwolle bekannt, die zwangsweise massenproduziert und mit dem Aufkommen mechanischer Webstühle zu einer Flut billig produzierter englischer Textilien in Indien führte, die den jahrhundertealten Ruhm und die wirtschaftliche Kraft indischer Textilzentren vernichteten und das Land zum Rohstofflieferant für Europa degradierten, war die Kolonialmacht durch die Zerstörung der kunsthandwerklichen Infrastruktur auch für den Niedergang des einheimischen Kunstgewerbes verantwortlich. Man suchte nun nach Ausgleich und Wiederbelebung der Künste, wenn auch in europäischer Tradition (Peers 2006: 20-23, 48-49).

Schuld am Verfall der lokalen Überlieferung hatte zum einen der Zerfall der feudalen Strukturen und der damit schwindende Einfluss der bisherigen Förderung durch die Aristokratie und Herrscherhäuser, so dass die klassische Tradition Ende des 19. Jhds. bereits daniederlag. Doch war nicht nur die Kolonialmacht von der Überlegenheit der europäischen Tradition überzeugt, auch bei der indischen Oberschicht erregte deren technische Perfektion große Bewunderung und fand bewusste Nachahmer und Mäzene, so dass die ehemaligen Hofmaler ihr angestammtes Arbeitsumfeld und den damit verbundenen sozialen Status

langsam verloren. Die politische Strategie der Engländer, „Indian[s] in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect“ (Macaulay *Minute on Indian Education*, 1835, zit. nach Sharp 1920: 116) zu erziehen, wurde eben auch durch die Künste und ihre bereitwilligen indischen Rezipienten erreicht. Um Aufstand und Unabhängigkeitsbestrebungen zu vermeiden, wurde eine weitestgehende Europäisierung angestrebt: „The Romans at once civilized the nations of Europe, and attached them to their rule by Romanizing them; or, in other words, by educating them in the Roman literature and arts, and teaching them to emulate their conquerors instead of opposing them.“ (Trevelyan 1838: 196-197)

Derartige Vergleiche mit den Errungenschaften einer Kultur wie der Römischen beleuchten nicht nur die Politisierung und Instrumentalisierung der Künste, sondern sind besonders aussagekräftig hinsichtlich der bereits erwähnten Herrschaftsideologie des Sozialdarwinismus. Diverse indophobische Traktate der damaligen Zeit, denen auch voranstehende Zitate entnommen sind, äußerten sich verächtlich über die indische Kunst, Kultur und Religion. Im Gegensatz zur missachteten Malerei und Skulptur erfuhren immerhin das Kunstgewerbe und die Architektur, insbesondere die islamische, eine gewisse Bewunderung.

Gegenüber dieser dominanten Ästhetik imperialer Überlegenheit und Zivilisierung im Geiste weißer Vorherrschaft blieben aber auch die oben erwähnten orientalistischen und exotistischen Einflüsse aktiv, die beispielsweise in der Tradition des Pittoresken von englischen Künstlern aufgegriffen wurden. Diese Strömungen in der britischen Kunst fanden ihre Fortsetzung in einer bestimmten Auffassung der Kunstfotografie des noch recht neuen Mediums der Fotografie. Das Pittoreske spielt auch, wie im Verlaufe der Arbeit vielfach angemerkt, für die Interpretation der Este-Sammlung eine wichtige Rolle und soll daher zumindest in Grundzügen erörtert werden. Der 1782 von William Gilpin in die englische Kulturdebatte eingeführte Begriff bezeichnet ein ästhetisches Ideal und ist eng mit bestimmten romantischen Prinzipien sowie der berühmten Diskussion über die Begriffe des Schönen (the Beautiful) und Erhabenen (the Sublime) verbunden.⁴³⁹ Gemeint ist, eine Landschaft unter malerischen Gesichtspunkten wahrzunehmen und sich daran zu erfreuen.

⁴³⁹ Vgl. hierzu Gilpin (1792) bzw. als Sekundärquelle Macarthur (2007).

Diese ästhetische Haltung stand in enger Verbindung mit privaten Reisen, der Grand Tour und wurde zum festen Topos in Reiseberichten.⁴⁴⁰

Auch das Pittoreske ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine zunächst rein englische Mode, die in der Betrachtung der heimischen Landschaft ihren Ausdruck fand, rasch auf alle europäischen Kulturnationen übergriff, und zuletzt auf den Blick auf die Kolonien übertragen wurde.⁴⁴¹ Hierfür dienten v. a. die Malerei⁴⁴² und die Fotografie. Auch hier ging es darum, vertraute Ideale, z. B. eine schöne, britische Landschaft, durch die Linse des Pittoresken in der Fremde wiederzufinden bzw. diese Fremde durch als divers und exotisch empfundene Details, wie beispielsweise einen einzelnen Menschen oder eine Gruppe Einheimischer als dekorative Statisten, im Bild zu betonen. Der Mensch als pures belebendes Element und Staffage in Landschaftsdarstellungen, bevorzugt in möglichst archaischer und naturnaher Erscheinung, wie z. B. Bettler oder Staffagefiguren in lokaler Tracht, stellte ein typisches Stilmittel des Pittoresken dar, ebenso wie die Konzentration auf idyllische Seen, Flüsse, Berge und Ruinen und deren harmonische Gesamtkomposition (Andrews 1989: 25, 85-89). Gleichzeitig schuf der vermittelnde Blick des Pittoresken einen Anknüpfungspunkt an die Fremde, die dadurch kulturelle und ethnische Differenzen abmilderte (Sampson 2002: 84). Auch wenn der Begriff des Pittoresken als ästhetischer Kategorie in Italien und Frankreich Anwendung fand, prägte er nur das nationale Kunstverständnis der Engländer besonders nachhaltig (Gelfert 1998: 40). Als Topos der Romantik spiegelte sich das Pittoreske v. a. auch in fotografischen Landschafts- und Architekturaufnahmen oder in Ansichten von anglo-indischen Gärten und Parks wider. Für alle drei Bereiche gilt Samuel Bourne als Meister seines Faches und Hauptvertreter des Pittoresken, ein Fotograf, der bezeichnenderweise bereits in England pittoreske Landschaftsaufnahmen schuf. Die Fotosammlung des Erzherzogs enthält „122 views of Calcutta and Gwalior“ sowie Aufnahmen des Government House und des Parkes in Barrackpur von Samuel Bourne bzw. seinem Unternehmen Bourne & Shepherd (vgl. Kapitel 3.3.3). Auch die auf Basis von Fotografien angefertigten Tagebuchillustrationen Fischers weisen Elemente des Pittoresken auf (vgl. S. 54-55). Weitere Beispiele für pittoreske

⁴⁴⁰ Pidgley 2003: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-2043?p=emailAyq6BBv5i2i5Y&d=/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-2043>, 2.9.2016. Zum Zusammenhang mit Reiseberichten vgl. Andrews (1989).

⁴⁴¹ Dass einzelne Regionen Indiens bzw. deren Landschaften, wie z. B. Dardschiling, dieser Imago besonders entgegenkamen zeigt Ray 2012: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn12/ray-spectral-imaginings-and-the-himalayan-picturesque>, 5.8.2016.

⁴⁴² In Indien z. B. der Maler William Hodges, vgl. S. 227.

Fotografie finden sich in den Kapiteln zu Charles Kerr/Colombo Apothecaries (Kapitel 3.3.1) und dem Studio Johnston & Hoffmann (Kapitel 3.3.4).

Ein weiterer Anreiz für die rasch anwachsende Produktion fotografischer Dokumentationen des indischen Lebens lag sicherlich in der repräsentativen Funktion der Künste, die „Her Majesty’s“ Regierungsanspruch legitimieren sollte.⁴⁴³ Der Zweck bestand in der Dokumentation des Segens der englischen Kolonialherrschaft und der Verbreitung dieser Nachricht unter der englischen Bevölkerung. Aus diesem Grunde begleiteten Fotografen nicht nur Expeditionen, sondern dokumentierten auch den Kampf zwischen Wildnis und Zivilisation durch die Errichtung von Brücken, die Rodung von Wäldern und Ähnlichem (vgl. hierzu S. 116, FN 236).

Dieser Aspekt gewann mit der zunehmenden Unzufriedenheit der Kolonialiserten und den ersten Unmutsbekundungen in Form von Protesten, als deren Inbegriff die Indian Mutiny von 1857/1858 gilt, an Bedeutung.⁴⁴⁴ Die aufmüpfigen und ungezogenen Zöglinge ließen die gebührende Dankbarkeit den Eltern gegenüber vermissen, so dass die Kolonialherrschaft verstärkt gerechtfertigt werden musste. Derartige Ereignisse trugen zur Verunsicherung und zum Gefühl des Misstrauens der Briten bei. In diesem Kontext ist auch das Verhältnis zu den verschiedenen indischen Volksgruppen interessant: So erfuhren die Sikhs und Moslems nicht nur aufgrund ihres monotheistischen Glaubens eine größere Wertschätzung als die polytheistischen, „fatalistischen“ und „passiven“ Hindus, denen man zudem Hinterhältigkeit und Verlogenheit zuschrieb. Im Gegensatz dazu schätzten die Engländer bei ersteren die „männlichen“ bzw. „europäischen“ Tugenden wie Stolz und Unbeugsamkeit gegenüber der Kolonialmacht sowie die kriegerische Haltung. Auch darin mag die auffällige Faszination der Briten für die Moghul-Architektur begründet sein, die ja eben in der frühen Fotografie ein beliebtes Motiv darstellte. Zudem sahen sie in der erfolgreichen Eroberung des Subkontinents und der Fremdherrschaft der Moghule ein beeindruckendes Vorbild und eine Verwandtschaft zu ihrem Selbstbild. Spätestens mit der Kaiserkrönung Königin Victorias verstand man sich als die eigentlichen Erben dieser schon seit jeher auch in Europa bewunderten Großdynastie und die englische Kolonialarchitektur mit ihrer gelegentlichen Mischung von Spätgotik und

⁴⁴³ 1877 nahm Königin Victoria von England den Titel Kaiserin von Indien an (Peers 2006: 74). Das Kaiserreich Indien in Personalunion mit Großbritannien umfasste bis zur indischen Unabhängigkeit 1947 das heutige Indien, Pakistan, Bangladesch, Sri Lanka und Myanmar. Vgl. hierzu Britannica Academic. Encyclopædia Britannica 2015: <http://academic.eb.com/levels/collegiate/article/16519>, 12.9.2016

⁴⁴⁴ Vgl. hierzu, auch zur umstrittenen Terminologie dieses Ereignisses, Peers (2006: 64-71).

Moghul-Elementen verewigte diesen Anspruch in Stein.⁴⁴⁵ Zugleich kam die Ästhetik der indo-islamischen Architektur dem europäischen Auge entgegen. Deren „Reinheit“ und Schlichtheit erzeugte weniger Befremden als die überladenen, komplex verschachtelten Tempel der Hindus mit ihrer zum Teil extremen Farbigkeit (Swallow 1998: 53-54).

6.2 Bedeutung der Decorative Arts

Auch wenn die Rezeptionsgeschichte indischer Kunst im Westen den Rahmen dieser Arbeit sprengt, so sei doch zumindest auf deren ambivalenten Charakter verwiesen.⁴⁴⁶ Indische Kunst galt bis weit ins 19. Jhd. hinein als größtenteils unschön, grotesk und abstoßend. So klassifizierte als Inbegriff europäischer Antikenrezeption der deutsche Idealist Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) indische Kunst als die erste Stufe künstlerischer Entwicklung in seiner Klassifizierung des absoluten Geistes in der Kunst, deren Höhepunkt die griechische Antike einnimmt (Mitter 1992: 202-220).⁴⁴⁷

Für die weitere Entwicklung indischer Kunst und ihrer westlichen Rezeption in der Kolonialzeit spielen internationale Debatten, besonders viktorianische Einflüsse eine große Rolle. Die Mitte des 19. Jhds. in England aufkommenden Designreformen unter Federführung Gottfried Sempers,⁴⁴⁸ aber auch weiterer wichtiger Protagonisten wie dem Gründungsdirektor des heutigen Victoria and Albert Museums, Henry Cole (1808-1882), sorgte dafür, dass indisches Kunstgewerbe, das sich bereits großer Beliebtheit erfreute, zunehmend auch auf designtheoretischer Ebene großes Interesse erfuhr. Dieses hielt bis ins frühe 20. Jhd. an (McGowan 2009: 28).

Die Grundidee bestand darin, angesichts des Zeitalters der industriellen Revolution und ihrer negativen Auswüchse, wie der Vernachlässigung handgefertigter Waren und des daraus resultierenden Verfalls des Designs, eine Rückbesinnung einzuleiten und britisches

⁴⁴⁵ Seit dem Barock war der Hof der Moghule ähnlich wie der des Kaisers von China fester Bestandteil der Herrschaftsikonografie, wie die einschlägige Darstellung des Hofes in der Sammlung des Dresdener Grünen Gewölbes eindrucksvoll zeigt (Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1990: 101, 104-105).

⁴⁴⁶ Mitter (1994) gilt nach wie vor als Standardwerk zur Geschichte der modernen Kunst in Indien. Eine aktuelle Publikation untersucht die europäische Rezeption indischer Miniaturen im 17. und 18. Jhd. (Forberg 2015).

⁴⁴⁷ Zu Hegel und Indien vgl. ebenfalls Wyss (1989: 21-23).

⁴⁴⁸ Während seiner Tätigkeit für das heutige Victoria and Albert Museum von 1850-1855 entstand der Entwurf für seine wegweisende designtheoretische Schrift *Der Stil* (Semper 1860-1863; Burton 2015: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer15/burton-on-first-generation-of-scholars-at-victoria-and-albert-museum>, 6.8.2016). Semper war ebenfalls in Wien tätig und errichtete für Kaiser Franz Joseph I. das Kunsthistorische und das Naturhistorische Hofmuseum, die für die Genese des MVK wiederum eine große Rolle spielten (vgl. Kapitel 2.2.4.1).

Kunsth Handwerk zu erneuern. Als Inspiration und Verjüngungskur dienten vorindustrielle, im Sinne der Hegelschen Klassifikation noch auf der ersten Stufe künstlerischer Entwicklung stehende Kulturen und ihre Bildsprachen, wie etwa die indische, die nun als vollkommene Korrespondenz zwischen technischer Voraussetzung und konkreter Formfindung Anerkennung fanden. Gerade die Äquivalenz der Gestaltung an ihrer materiellen Voraussetzung schien ja – so lautete die Kritik – in der Industrieware des Historismus⁴⁴⁹ verlorengegangen zu sein. Es entstanden Mustersammlungen, die Prototypen aus aller Welt und Musterbücher umfassten und britischen Kunsthandwerkern bzw. Studierenden zur Schulung dienten, mit dem Ziel die Qualität britischer industrieller Produkte zu erhöhen und damit auch die Wettbewerbsfähigkeit zu steigern.

Eine staatlich geförderte Kunsterziehung und die Schaffung von staatlichen Schools of Design (Kunstgewerbeschulen) ab 1837 sollte dem Problem Abhilfe verschaffen. Sie zielte weniger auf ein umfassendes Bildungskonzept als auf die Förderung der Industrie. Zudem stellte sie keine Akademie für Freie Kunst dar. Die zeitgenössischen Designkritiker strebten v. a. eine kritische Überprüfung der Natur und der Funktion des Ornaments, des dekorativen Designs an. Indische Entwürfe erfuhren eine besonders große Wertschätzung, weil sie nicht illusionistisch⁴⁵⁰ waren, die Außenwelt also nicht illusionistisch-realistisch abbildeten. Die flache, also nicht dreidimensionale und effekthascherische Oberflächengestaltung wurde zum Designcredo.⁴⁵¹ Der indische Umgang mit Farbe wurde ebenfalls positiv hervorgehoben.⁴⁵²

Mitter unterstreicht die herausgehobene Stellung indischen Kunsthandwerks für die britische Designtheorie und verdeutlicht die historisch vermutlich zum ersten Mal ernsthafte Akzeptanz der Gleichwertigkeit in Relation zu westlicher Kunst: „Indian design confirmed the dictum ‘that construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed.’” (Mitter 1992: 229). Man lobte nicht nur das hervorragende indische Design und dessen Kunstfertigkeit, sondern auch die Originalität, wohingegen das europäische Design als in der Krise angesehen wurde, wie aus einem Text von 1853 in Bezug auf Indien hervorgeht: „These

⁴⁴⁹ Der v. a. in der zweiten Hälfte des 19. Jhds. auch in England verbreitete Historismus in der Kunstgeschichte greift auf mehrere europäisch-historische Stile zurück. Im letzten Drittel des 19. Jhds. finden Rückgriffe auf außereuropäische Kunstformen inklusive der indischen statt (Der Kunst-Brockhaus 1987: Bd. 4, 241-242). In England entspricht dem in etwa der Begriff Victorian Style nach Königin Victoria (Der Kunst-Brockhaus 1987: Bd. 10, 157).

⁴⁵⁰ Die Autorin bezieht sich hier auf den Begriff „illusionistic“ der englischen Vorlage (Mitter 1992: 222), wiewgleich sie diesen für unglücklich gewählt hält. Gemeint ist naturalistisch-realistisch.

⁴⁵¹ Trotz des neuen Diskurses gab es eingefleischte Kritiker, die traditionalistisch auf der Nachahmung der Natur beharrten und indische Produkte ablehnten (Mitter 1992: 225).

⁴⁵² Eaton (2013: 65-134) widmet sich schwerpunktmäßig dem Umgang mit Farbe.

works show a people faithful to their art and religion and values, whereas European workmanship shows a disordered state of art at which it has arrived ... we have no guiding principles in design, and still less unity in its application.“ (A Catalogue of the Museum of Ornamental Art, London 1853: 116 ff. zit. nach Mitter 1992: 223). Zur erfolgreichen Rezeption des Kunsthandwerks in Indien selbst, aber auch in England bzw. Europa, bei Indern sowie bei Briten, trug ab 1884 *The Journal of Indian Art and Industry* bei (Hoffenberg 2004: 192). Allgemein galt in England die Wertschätzung weniger der ostasiatischen und der „orientalischen“ Kunst, als dezidiert der indischen.

Als Manifest der Designreformer galt *The Grammar of Ornament* von Owen Jones (Jones 1856), in dem die Diskussion indischen Kunstgewerbes eine bedeutende Stellung in Text und Bild einnahm und beispielsweise Musterbeispiele indischer Ornamentik zeigte.⁴⁵³ Mit dem Prestige des indischen Kunsthandwerks ging die Idealisierung indischer Kunsthandwerker einher, die noch keinen Traditionsbruch durch die Industrialisierung erlebt hatten und daher unverfälscht in ihrer kulturellen Tradition ruhten. Besonders Sir George Birdwood als vehementer Verfechter indischen Kunstgewerbes verkörperte eine romantisch-primitivistische Sichtweise in seiner Idealisierung der Dorfgemeinschaften in Indien und verdamnte die Industrialisierungsbestrebungen der indischen Regierung, die zu einer Verwestlichung und dem Verlust des auch in ökologischer Hinsicht vorbildlichen Dorflebens führen würde, eine romantische Konzeption, die dem verklärten Bild mittelalterlichen Kunsthandwerkertums bis hin zum frühen Bauhaus entsprach (Dewan 2003: 40-42; Mitter 1992: 221-237).

Diese Idealisierungstendenzen griff die Art and Crafts-Bewegung unter William Morris und C. R. Ashbee auf, wobei sich langsam der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit und der Fokus des wissenschaftlichen Dokumentationsbestrebens, der letztlich der ökonomischen Verwertbarkeit untergeordnet war, vom indischen Produkt hin zum Produzenten verlagerte: Seit den 1880er Jahren galt die Zuschreibung von ethnographisch-soziologischen Aspekten der Kunsthandwerker wie Religion, Kaste, Familienzugehörigkeit und weitere Kontextinformationen als zentral für das Verständnis indischen Kunstgewerbes, so dass die Ökonomie der Produktion in einen kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhang gebracht wurde. Die Qualität indischen Kunsthandwerks stand damit in untrennbarem Zusammenhang mit der ländlichen Gesellschaft, die es herstellte und betonte so den Kontrast zwischen der mechanisierten industriellen Massenproduktion des verdorbenen Westens und dem idealisierten, archaischen Osten (McGowan 2009: 29).

⁴⁵³ Vgl. beispielsweise „*Indian Ornament*“ aus *Grammar of Ornament* in Mitter (1992: 233, Abb. 114).

Aus diesem Grund musste das Kunsthandwerk einerseits zur Erhaltung seines archaischen Charakters als „living art“ (Guha Thakurta 1992: 151) vor westlichen Einflüssen geschützt werden, andererseits sollten im Sinne des kolonialen Kapitalismus Produktionsprozesse effektiver und moderner gestaltet werden. Dies umfasste allerdings auch ästhetische Anpassungen, um dem Geschmack der westlichen Klientel entgegenzukommen und führte zur Ambivalenz des Imperativs der Erhaltung traditioneller Motive einerseits, und der Wiederbelebung und Anpassung dieser Motive an industrielle Produktionsmechanismen andererseits. Darin sahen allerdings radikale Protagonisten wie der der „romantischen Schule“ der Designreformen verpflichtete Ernest Binfield Havell (1864-1937),⁴⁵⁴ Leiter der School of Art in Madras ab 1884 und später in Calcutta oder Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947),⁴⁵⁵ den ästhetischen und moralischen Verfall indischen Kunstgewerbes und seiner Produzenten. Im späten 19. Jhd. führte dies zu einem von der internationalen Öffentlichkeit wahrgenommenen Qualitätsverfall indischer Produkte, die z. B. im Rahmen der Weltausstellung in Paris 1878 anhand der Exponate der drei älteren Kunsthochschulen in Madras, Bombay und Calcutta festgestellt und kritisch rezipiert wurde (Levell 2000a: 41). Havell und Coomaraswamy stehen für die nach Mitter (1992: 256) als „transzendental“⁴⁵⁶ bezeichnete Schulrichtung, im Gegensatz zur „archäologischen“ die Cole und James Fergusson verkörperten.

Letztere maß indische Kunst an dem Ideal der antiken Kunst, ein Maßstab angesichts dessen selbst Meisterwerke indischer Kunst zweitrangig blieben. Havell hingegen betonte das ganz eigenständige geistige Element der indischen Kunst und die Notwendigkeit ihrer Wertschätzung aus deren immanenten ästhetischen Prinzipien selbst herzuleiten. Seine Propagierung der Rückkehr zum Handwebstuhl für die Herstellung der berühmten indischen Textilien zielte auf einen Kampf gegen einen vermeintlichen Niedergang nationaler Kultur als Folge des Geschmacksverfalls und der kulturellen Verarmung ab (Guha Thakurta 1992: 152, 159). Es ist interessant festzustellen, welche große, nationalistisch aufgeladene Bedeutung auch Gandhi den „Indian arts and crafts“ bei der Stärkung der indischen Nation zumaß (McGowan 2009: 3). Dieser Konflikt zwischen westlicher Orientierung und nationaler Ausrichtung prägte die weitere Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst in Indien bis heute.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Vgl. ebenfalls dessen kunsttheoretische und kunsterzieherische Schriften, wie Havell (1912).

⁴⁵⁵ Zu diesem bedeutenden Kunsthistoriker vgl. Lipsey (1977).

⁴⁵⁶ Mitter verwendet den Begriff „transcendental“. Gemeint ist transzendent, das, was nach Kant die menschliche Erfahrung überschreitet und nicht transzendental.

⁴⁵⁷ Vgl. hierzu die vermutlich einflussreichsten Stellungnahmen von Kapur (2000) und Mitter (2007).

Angesichts der großen Bedeutung des Kunstgewerbes stellt sich die Frage nach der Rolle der sogenannten Fine Arts bzw. des beiderseitigen Verhältnisses. Auch hier spielte Havell eine wichtige Rolle, indem er die implizite zeitgeistige Kategorisierung von Fine Arts als etwas Europäischem, das indische Künstler möglichst nicht aufgreifen sollten und den Decorative Arts als indische Domäne ablehnte.⁴⁵⁸ Seit den späten 1890er Jahren sammelte z. B. die Government Art Gallery in Calcutta, abgesehen vom obligatorischen Kunstgewerbe, Moghul-Miniaturen und Beispiele mittelalterlicher indischer Architektur zur Indianisierung der Sammlung, ebenso wie Reproduktionen byzantinischer, italienischer Vor-Renaissancekunst, aber auch Kopien der Malereien aus Ajanta und Ellora. Auch hier lag der Zweck in der Schulung der Studierenden (Guha Thakurta 1992: 152-154).

Mitter (1994: 355) führt aus, wie die vorherrschende Prägung der Fine Arts als „naturalistisch“ im Sinne eines antikisierenden Ideals zur Schlussfolgerung führte, indische Künstler seien hierfür ungeeignet und ihre Arbeit sei näher am Kunstgewerbe anzusiedeln. Allerdings blieb, insgesamt betrachtet, die Wertschätzung für indische Malerei und Architektur bis 1910 eher gering. Erst in diesem Jahr erfuhr, durch Havells unermüdlichen Einsatz, die indische Kunst schließlich aufgrund ihrer eigenständigen ästhetischen Qualitäten Wertschätzung und Rehabilitation. Das anfängliche Desinteresse hing sicher auch mit dem im Vergleich zur westlichen Kunstgeschichte unterentwickelten Dokumentations- und Forschungsstand zur visuellen Kunst oder der Kunstgeschichte Indiens überhaupt zusammen, als deren eigentlicher Gründer Cole gilt.⁴⁵⁹ Er bestärkte auch die im 19. Jhd. vorherrschende Deutung der Entwicklung indischer Kunst vom einfachen zum komplexen. In diesem Kontext ist auch die damalige Einschätzung früher buddhistischer Kunst, die aus der antiken griechisch-römischen Formensprache Gandhāras schöpfte, als rein und edel zu sehen,⁴⁶⁰ während spätere Hindu-Kunst demgegenüber als dekadent und im Niedergang betrachtet wurde (Mitter 1992: 257-258, 269-270).

Eine umfassende historische Diskussion der Abgrenzung des komplexen und wenig erforschten Themas der Fine Arts und Decorative Arts kann diese Arbeit wie angedeutet nicht leisten. Gleichwohl spielt die hierarchisierende Trennung der beiden Kategorien für die Estimation eine nicht unbedeutende Rolle, da die im viktorianischen England entstandene und

⁴⁵⁸ Dass Havell im Laufe seiner Karriere eine interessante Entwicklung vom Ablehner zum Befürworter durchlief, beschreibt Guha Thakurta (1992: 149-159).

⁴⁵⁹ Obgleich seine Arbeit auf deutschen Vorbildern beruhte, die indische Kunst wie Franz Kugler in seinem *Handbuch der Kunstgeschichte* (Kugler 1842) als Teil der universellen Kunst betrachteten (Mitter 1992: 219-220).

⁴⁶⁰ Zur britischen Rezeption des Buddhismus vgl. Leoshko (2003).

auf die Kronkolonie übertragene Rezeption, die sich z. B. im Albert Hall Museum als Kunstgewerbemuseum in Kapitel 6.5.2 niederschlägt, auch in der stark am Kunstgewerbe orientierten Sammlung des Erzherzogs zeigt (vgl. hierzu Kapitel 5). Dieses Ungleichgewicht ist einerseits sicherlich bis zu einem bestimmten Grad auch dem Charakter des Souvenirs anzulasten, das gerade die Transportfähigkeit auszeichnet, andererseits gibt es zahlreiche Objektbeispiele aus dem naturhistorischen Kontext, wie die Tierpräparate oder lebenden Tiere, die kein Transporthindernis darstellten.

Insgesamt ist die starke Orientierung des Erzherzogs am britischen Vorbild und dessen Einfluss auf den europäischen Zeitgeschmack offensichtlich.⁴⁶¹ Dass die Designreformen auch auf die Habsburgermonarchie und ihre Herrschaftsgebiete eine große Auswirkung hatten, bestätigt Rampley: „The Museum of Applied Arts (‘Museum für Angewandte Kunst’) in Vienna has long been recognized as one of the most important institutions of visual culture in Habsburg central Europe. Founded in 1864 as the Royal Imperial Museum of Art and Industry (‘K.K. Museum für Kunst und Industrie’), it provided clear evidence of the impact of the British design reform movement. It was established to improve the quality of design in Austria, its display of exemplary historical works intended to spur the creative imagination of contemporary artists and designers. Its initiator, Rudolf von Eitelberger, was driven by the perceived inferiority of Austrian design, and sought to emulate the apparent success of the South Kensington in London in raising the quality and competitiveness of design in Britain. Hence, the Museum in Vienna came to play an important part in imperial cultural and economic policy in the second half of the nineteenth century, and stood at the heart of a complex network of institutions intended to support and enhance design in Austria.” (Rampley 2010: 247). Im nächsten Abschnitt stehen die Weltausstellungen und ihre Bedeutung für die indische Kunst im Zentrum.

6.3 Weltausstellungen und ihre Bedeutung für die indische Kunst

Parallel zu den genannten Designreformen entstanden auch die Weltausstellungen. Diese großen, in zyklischen Abständen ausgerichteten internationalen Ausstellungen wurden je nach Land, in dem sie stattfanden als International- oder Universal Exhibition wie in England, in Paris als Expositions Universelles und in den USA als World Fairs bezeichnet. Auch in den

⁴⁶¹ Dass sogar eine Konkurrenzsituation zwischen den „orientalischen Objekten“ aus Bosnien als Teil des Habsburgerreichs und den indischen Produkten der Briten entstand, verdeutlicht Reynolds-Cordileone (2010: 102).

Kolonien selbst fanden die Ausstellungsspektakel statt. Diese markierten ebenfalls den Beginn des Ausflugstourismus für die Massen. Bis dahin existierten nur nationale Ausstellungen, wie etwa in England seit 1847 Art Manufacture-Ausstellungen in London (Levell 2000a: 38, 49 FN 2).

Aufgrund des andere Medien im 19. Jhd. bei weitem übertreffenden internationalen Besucheraufkommens prägten diese Ausstellungen signifikant das Weltbild ihrer Besucher und deren Vorstellungen über ferne Länder und nehmen damit eine zentrale Rolle bei der Herausbildung und Popularisierung westlicher Klischees von Indien ein.⁴⁶² Sie verkörperten einen enzyklopädisch-dokumentarischen Anspruch mit dem Ziel „für einen begrenzten Zeitraum an einem fest umrissenen Ort innerhalb der ausstellenden Großstadt eine möglichst maßstabsgetreue Miniaturversion der ‚Welt‘ der Öffentlichkeit zu zeigen. In periodischen Abständen wurden für repräsentativ erachtete und aus allen Erdteilen zusammengetragene Objekte nach immer neu entworfenen, zusehends komplexeren und immer mehr Gebiete umfassenden Klassifikationsschemata zur Schau gestellt.“⁴⁶³

Eine dieser ausdifferenzierten Klassifizierungen stellen die Kategorien Decorative- und Fine Arts dar. Dass z. B. die indischen Tonmodelle in der Kategorie Decorative Arts ausgestellt waren (vgl. S. 139-140) zeigt, wie die Praxis der Weltausstellungen zur zeitgeistigen Hierarchisierung der Künste beitrug.

Die Great Exhibition of the Industries of all Nations im Londoner Hyde Park von 1851 als erste Weltausstellung unter der Leitung von Henry Cole und mit Unterstützung von Prinz Albert im sogenannten Crystal Palace war eine ökonomisch ausgerichtete internationale Leistungsshow, die auch den Zweck verfolgte „of improving design by bringing together for comparison artefacts from nations all over the world.“ (Mitter 1992: 224). Alleine der nach neuestem Stand der Technologie aus Stahl und Glas von Joseph Paxton konstruierte weitläufige Crystal Palace symbolisierte bereits den Fortschritt und die Macht Englands, legitimierte aber auch die imperialen Machtansprüche. Die Great Exhibition führte mit ihren überaus erfolgreichen indischen Sektionen, die das Herzstück der britischen Ausstellungsfläche bildeten, dem Publikum auf breiter Basis den Reichtum und die Qualität indischen Designs vor Augen und beendete den schwelenden Streit zwischen Traditionalisten

⁴⁶² Während der fünfeinhalb Monate dauernden Laufzeit besuchten über sechs Millionen Besucher die Präsentationen von über 22000 Ausstellern aus der ganzen Welt (Levell 2000b: 25).

⁴⁶³ Geppert 2013: <http://www.ieg-ego.eu/gepperta-2013-de>, 8.8.2016, 2. Eine Aufstellung der wichtigsten Ausstellungen liefert ebenfalls Geppert 2013 <http://www.ieg-ego.eu/gepperta-2013-de>, 8.8.2016, 3-4.

und Designreformern zu Gunsten letzterer.

Der größte Teil der indischen Ausstellung umfasste jedoch kein Kunstgewerbe oder andere weiterverarbeitete Produkte im Allgemeinen, sondern Rohmaterialien wie Öl, Salpeter, Kohle, Edelsteine und Gewürze und verwies damit auf die primäre Natur dieser Show (Barringer 1998: 12). Letztlich diente die staatliche Förderung des Kunsthandwerks, z. B. durch die Gründung von Ausbildungsstätten, v. a. der Erhöhung der Handelseinnahmen und erst in zweiter Hinsicht dem Schutz indischer Handwerkstraditionen: „Participation in international exhibitions was, according to the Revenue Department, a sure-fire way ‘of increasing the demand for such art-wares, widening the overseas markets and facilitating their supply through the agency of traders in Oriental works’“ (Levell 2000a: 40).

Die Ausstellung bewirkte mit ihren Einnahmen den staatlichen Erwerb indischer Prototypen aus dem Besitz der East India Company und von noch aktiven indischen Herrschern für ein neues Museum of Ornamental Art im Marlborough House (eröffnet 1852), aus dessen Grundbeständen das South Kensington (ab 1857) und ab 1899 das Victoria and Albert Museum hervorging (Kriegel 2008: 126-127; Barringer 1998: 12). Obwohl das British Museum älter ist, war es das Victoria and Albert Museum, das die Sicht auf das British Rāj prägte und den viktorianischen Kolonialgeist und Imperialismus zum Ausdruck brachte (Barringer 1998: 10-11). Das Museum der East India Company, das India Museum, das bereits seit 1801 existierte, aber kaum auf Besucherinteresse stieß, profitierte ebenfalls von der neuen breiten Begeisterung für indische Objekte (Levell 2000a: 38).⁴⁶⁴ Dieses Beispiel zeigt, wie sich temporäre und dauerhafte Ausstellungen bzw. Sammlungen ergänzten.

Die schwärmerische und zugleich ambivalente Natur der britischen Indienbegeisterung spiegelte sich beispielsweise in der Wochenzeitschrift *Illustrated Exhibitor* wider, die in ihrer Schwerpunktausgabe zur Great Exhibition, über die Hälfte dem sogenannten Indian Court widmete und die hier ausführlich zitiert wird: „The glowing land, the gorgeous and the beautiful; India, the golden prize contended for by Alexander of old, and acknowledged in our days as the brightest jewel in Victoria’s crown; India the romantic, the fervid, the dreamy country of the rising sun; India the far-off, the strange, the wonderful, the original, the true, the brave, the conquered; India how nobly does she show in the Palace devoted to the industrial products of the world! We gaze upon the myriad objects, rare and beautiful ...; we examine the rich stuffs which cover her walls – velvet and silk, and muslin, and cloth of gold – and gazing upon the simple instruments and the still simpler people by whom they were

⁴⁶⁴ Zu diesem Haus vgl. die Monographie von Desmond (1982).

produced – ... we are transported to a strange country, and carried back to the infancy of time.“ (Illustrated Exhibitor 1851: 317-318 zit. nach Levell 2000a: 39).

Die in Kapitel 6.1 bereits ausgeführten Topoi der Romantisierung und Exotisierung, die Imago von Indien als dem staunenswert Fremden und Befremdlichen zugleich spiegeln sich in diesem Zitat wider. Es soll als eines von zahlreichen Beispielen aufzeigen, wie britische koloniale Institutionen durch Museen, Forschung, Ausbildungsstätten und eben v. a. durch die Weltausstellungen Stereotype erschufen. Nachfolgende Ausstellungen führten diese Topoi fort.

Zum Ende des 19. Jhds. erregte noch einmal die Colonial and Indian Exhibition von 1886 in South Kensington großes Aufsehen mit einem Besucherrekord von über 5,5 Millionen. Diese nicht international konzipierte Schau präsentierte neben den britischen Inseln nur die eigenen Kolonien, wobei Indien wiederum die zentrale Stellung zukam.⁴⁶⁵ Ihr Charakter zeigt einen Wandel im britischen Umgang mit der Kronkolonie: „[...] from the 1880s, the message conveyed through the representation of empire at international exhibitions shifted from being one of ‘complacent pride’ to one of ‘propagandistic defence’. One of the justifications for this shift is that the scramble for Africa had left the British apprehensive of their European rivals’ imperial ambitions and concerned about the safety of British colonial possessions.“ (Levell 2000a: 43). Auch nahm die touristische Dimension durch diese Ausstellung enorm zu, da Thomas Cook zum offiziellen Reiseveranstalter ernannt wurde, der nicht nur den Ausflugstourismus ermöglichte und als offizieller Transporteur indischer Fürsten fungierte, sondern dies zum Anlass nahm, sein Pauschalreisenangebot nach Indien zu erweitern.

Die Besonderheit der Ausstellung lag in der Tatsache, dass indisches Dorfleben und Handwerkertum nicht, wie vielfach üblich, durch lebensgroße Modelle oder Miniaturmodelle visualisiert wurden (vgl. Kapitel 4), sondern dass zum ersten Mal lebende Menschen zum Einsatz kamen.⁴⁶⁶ 31 indische Kunsthandwerker, unter ihnen Miniaturmaler auf Elfenbein, Goldschmiede, Töpferer und Hersteller von Tonmodellen, allesamt Insassen des Zentralgefängnisses in Agra, führten in passendem Setting ihr Gewerbe als Tableau Vivant vor. Die Männer gehörten zu den sogenannten „criminal populations“, die die Briten als kriminalitätsanfällig sahen und erfuhren im Gefängnis eine „moralische Rehabilitierung“ zu produktiven Bürgern mit Hilfe von kunsthandwerklichen Ausbildungen (Mathur 2007: 59-

⁴⁶⁵ Briefel 2016: http://www.branchcollective.org/?ps_articles=aviva-briefel-on-the-1886-colonial-and-indian-exhibition, 8.8.2016

⁴⁶⁶ Mathur (2000) widmet sich ausführlich lebenden Exponaten. Verwandte kolonialistische Traditionen der Völkerschau, z. B. im Rahmen von Zoologischen Gärten weltweit, stellen Blanchard; Bancel (2012) dar.

66).⁴⁶⁷

Die Betonung der Authentizität der Kunsthandwerker und ihrer Performance zieht sich wie ein roter Faden durch sämtliche Rezeptionen dieser Ausstellung und trägt zur Verfestigung dieses Stereotyps über Indien bei: „What was on display at the native artisans exhibit at the Colonial Exhibition was thus a reified figure called ‘the Indian craftsman,’ a figure that embodied the timelessness of the Indian village and thus captured the essence of India itself. The external features of his body – his dress and adornment, his racial markings, his movements and gestures – were all celebrated as part of an enduring tradition of artisanship that was somehow perfect and historically pure.“ (Mathur 2007: 58). Allerdings erinnert Levell zu Recht: „However, these realities, these reconstructed mimetic environments replete with ‘exotic’ live exhibits, were in actuality, occidental imaginaries, idealised visions of the Orient, that had been devised and designed by the West.“ (Levell 2000b: 70).

Die Weltausstellungen bzw. ihre nationalen Ableger sind für diese Arbeit so bedeutsam, da sich durch sie der Kreislauf zwischen Produktions- und Ausbildungsstätte, Ausstellungskontext, Musealisierung und Erwerb schließt, der sich ebenso in der Estesammlung wiederfindet: Hendley als Direktor der Jaipur School of Art und des Albert Hall Museums prägte die Herstellung des Kunstgewerbes und schafft auf Basis der ebenfalls von ihm initiierten Jaipur Exhibition den Sammlungsgrundstock dieses Hauses, das in seiner Mischung aus Kunstgewerbe- und Universalmuseum in vielerlei Hinsicht die Designreformen des 19. Jhds. widerspiegelt und sich am Victoria and Albert Museum orientiert. Von diesem Haus bzw. seinen Zulieferern erwirbt Franz Ferdinand einen Großteil seiner Sammlungen. Zudem kaufte er viel bei S. J. Telléry & Co. ein, die wiederum als Teil des imperialen Kunsthandelszirkels⁴⁶⁸ eigene Produktionsstätten und Geschäfte betrieben und 1893 für England auf der World’s Columbian Exposition in Chicago die Kronkolonie vertraten. Auch hier zeigt sich die logistische Eingebundenheit des Erzherzogs in die touristische und handelspolitische Infrastruktur der Zeit und seine Übernahme viktorianischer Geschmacksurteile.

⁴⁶⁷ Dass diese Praxis auch im Gefängnis von Delhi üblich war, bezeugt Franz Ferdinand im Tagebuch. Er beschreibt die dortigen Werkstätten und erwähnt die Produktion von Töpferwaren, Teppichen und Grasmatten. Von letzteren bestellt er eine große Menge für die Flure seines Schlosses Konopiště (Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895, 1: 261).

⁴⁶⁸ Bis 1858 lag die Zuständigkeit der Repräsentation Britisch-Indiens auf allen Weltausstellungen bei John Forbes Royale, einem Mitarbeiter der East India Company, gefolgt von einem engen Zirkel Indophiler, der u. a. aus Birdwood, Cole und Jones bestand (Levell 2000a: 42).

Das folgende Kapitel arbeitet neben allgemeinen Charakteristika des Souvenirs indientypische Spezifika heraus. Da der Zusammenhang zwischen verschiedenen Kultur- und Kunstinstitutionen,⁴⁶⁹ wie den Produktions- und Schulungsstätten, z. B. der bereits erläuterten Jaipur School of Art (vgl. Kapitel 5.3.4) und dem Vertrieb bzw. der Vermarktung, allen voran sowohl auf lokaler als auch auf nationaler Ebene durch die Weltausstellungen, für die Genese der Kunstproduktion und des Souvenirs in Indien offensichtlich ist, bestehen enge Zusammenhänge zwischen Kunstgewerbe und Souvenir.

6.4 Souvenir

Eine weitere Motivation der visuellen bzw. künstlerischen Erschließung Indiens stand in engem Zusammenhang mit dem Wissensdurst der Europäer im Allgemeinen und besonders der daheim gebliebenen englischen Familienmitglieder. Diese wollten sich verständlicherweise ein Bild der Lebensumstände ihrer Verwandten und Freunde im fernen Indien machen. Diesen wiederum war an der Errichtung eines „Klein-England“ gelegen, um die sehnsuchtsvoll erwartete Rückkehr in die Heimat möglichst angenehm zu überbrücken. In der Zwischenzeit legten sie ihren Briefen nach Hause allerlei Souvenirs wie Miniaturen auf Elfenbeinplättchen bzw. Papier, Glimmermalereien oder Fotografien als Vorläufer der Postkarte bei. Wie bereits anhand ähnlicher Beispiele erläutert, verwendete ebenfalls Franz Ferdinand Souvenirs in dieser Funktion, etwa, wenn er Fotografien oder kleine Holzelefanten an die Familie nach Wien versendete (vgl. S. 186). Der Souvenircharakter eines großen Teiles der Este-Sammlung ist zudem offensichtlich.

Das Souvenir oder Andenken gilt als konstitutives Element des Reisens bereits seit seinen Ursprüngen. Der Wunsch des Reisenden, seine Reiseerinnerungen nicht nur als mentalen Akt in seinem Kopf, sondern greifbar in Form eines materiellen Objekts zu bewahren, scheint ein weltweites und historisch umfassendes Phänomen darzustellen und ist bereits im alten Ägypten überliefert (Timothy 2005: 99). Im Mittelalter beispielsweise brachten betuchte Pilger Primär- oder Sekundärreliquien von Wallfahrtsorten in ihre Heimat mit, eine Praxis, die mit Abweichungen auch noch den heutigen Pilgertourismus prägt (Schneider 2006: 62-63).

⁴⁶⁹ So ist etwa die Bedeutung der India Society für die Genese indischer Kunst und Moderne nicht zu unterschätzen, vgl. hierzu Turner (2013).

Der deutsche Begriff leitet sich vom französischen Souvenir ab und bedeutet so viel wie „Erinnerungsstück, als kleines Geschenk mitgebrachtes Andenken“, wohingegen sich die Bezeichnung „Andenken“ ursprünglich eher auf ein intimes, nicht käuflich zu erwerbendes touristisches Objekt bezieht, das im allgemeinen Sprachgebrauch als Souvenir bezeichnet wurde. Ende des 18. Jhd. verschiebt sich dann die Wortbedeutung beider Begriffe vom Akt des mentalen Erinnerns hin zum materiellen Objekt, das Erinnerung ermöglicht (Oesterle 2006: 19-20). Diese Erinnerungsfunktion bezieht sich sowohl auf den Käufer als auch auf das Mitbringsel für die Daheimgebliebenen.

Grundlegend weist das Souvenir folgende Merkmale auf: „Käufliche Souvenirs sind Massenprodukte, auch wenn sie manuell gefertigt sind. Sie sind so beschaffen, daß sie für viele interpretierbar, also verstehbar sind. Schon durch den massenhaften Absatz beweisen sie, daß sie an den kulturellen Hintergrund des Käufers adaptiert sind, des westlichen Käufers, auch wenn sie aus einem Entwicklungsland stammen. Der Souvenirhandel unterliegt – wie der Tourismus – den ökonomischen Mechanismen der Gesellschaft der Reisenden, nicht jenen der Gesellschaft der Bereisten. Angeboten wird nur, was gekauft wird, was nicht verkäuflich ist, wird nicht mehr produziert. Welches Stück Touristen erwerben und welches nicht, ist demnach eine wissenssoziologische Frage, abhängig nicht nur von den Vorstellungen und Kenntnissen über das Reiseland, sondern auch vom sozio-kulturellen Hintergrund und individueller Befindlichkeit, von Faktoren wie Bildung, Beruf, sozialem Umfeld, Lebensstil, Geschmack, finanziellen Möglichkeiten. Somit reflektieren Souvenirs nicht nur kulturelle Elemente des Reiselandes, sondern auch kulturelle Elemente des Herkunftslandes des Touristen. Man könnte noch weiter gehen: Im Souvenir versteckt sich, unter dem vordergründigen, fremden anderen, dessentwegen es scheinbar gekauft wird, Kultur und Lebenswelt des Touristen.“ (Thurner 1994: 1-2).

Wie in vielen anderen Beispielen der Kunst und materiellen Kultur hängt die Bedeutung eines Objektes auch im Falle des Souvenirs mit der getätigten Zuschreibung von außen zusammen, so dass ein Objekt mehrere, wechselnde oder unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen erfährt. Diese können große Unterschiede zwischen der Herkunftskultur und der Kultur bzw. Gesellschaft der Rezipienten aufweisen oder vorherige Bedeutungen gänzlich z. B. mit ideologischen Narrativen überschreiben (Hitchcock; Teague 2000: XV-XVI).

Es liegt auf der Hand, dass in der Praxis eine Abgrenzung von Kunstgewerbe und Souvenir schwierig zu treffen ist und sich beide Kategorien sicher häufig überschneiden. Grundsätzlich kann ein Souvenir eben jeder im Reisekontext erworbene Artikel sein. Diese Arbeit fasst den Begriff jedoch enger und bezieht sich auf die oben genannte Definition von Thurner 1994. Nach dieser wäre eine in Indien erworbene historische und originale Moghul-Miniatur kein Souvenir, eine rezente, von derartigen Vorlagen inspirierte Malerei, die z. B. in einem Handicraft Emporium gekauft wurde und Anpassungen aufweist, jedoch schon.

Ein weiterer besonders im Rahmen dieser Arbeit interessanter Zusammenhang ist der zwischen Souvenir und Musealisierung. Nach Thurner (1994: 4) sind „Souvenirs die private Musealisierung der Fremde“. Gemeint ist hier die dekorative Zurschaustellung der Souvenirs im Eigenheim, z. B. die Maske, die an der Wohnzimmerwand hängt. Jedoch darf auch nicht vergessen werden, dass, historisch betrachtet und bis heute, private Souvenirsammlungen häufig posthum Museen gestiftet werden und damit von der Sphäre der privaten in eine der öffentlichen Repräsentation übergehen.⁴⁷⁰ Dies trifft auch auf die Este-Sammlung zu, wobei diese bereits zu Lebzeiten sowohl zur öffentlichen Ausstellung als auch zur privaten Nutzung vorgesehen war (vgl. Kapitel 2.3).

6.5 Museen in Indien

Zur Einordnung der Este-Sammlung ist, neben der bereits erfolgten Kontextualisierung in westliche Sammlungstraditionen, ebenfalls eine Verortung im indischen Zusammenhang von Nöten. Ein weiterer Grund hierfür besteht darin, dass Franz Ferdinand viele der bedeutenderen Museen besucht hat und somit ein expliziter Bezug zur Reise und teilweise auch zu seinem Ankaufverhalten gegeben ist, wie in Kapitel 5.3.2 gezeigt wurde. Auch wenn eine umfassende Geschichte des Museums in Indien an dieser Stelle nicht geleistet werden kann, so sollen doch deren Grundzüge beispielsweise die Einordnung des für die Este-Sammlung so wichtigen Albert Hall Museums in Dschaipur ermöglichen.

⁴⁷⁰ Die Abgrenzung zwischen Souvenir- und Kunstsammlung ist in vielen Fällen sicher schwierig und spiegelt zudem historische Zuschreibungen wider. So würde z. B. kolonialzeitliche, vor Ort entstandene Reisefotografie aus heutiger Perspektive weniger als Souvenir, denn als Kunst wahrgenommen. Auf weitere Parallelen zwischen Tourist und Sammler geht Thurner (1995: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-13015>, 1.8.2016, 113-118) ein. Auch Hitchcock; Teague (2000: Xiv-xv) verweisen auf komplexe potentielle Bedeutungsverschiebungen in der Zuschreibung von Souvenirs, etwa wenn der private Kaufanlass eines Objektes in den Hintergrund tritt und stattdessen in neue Bedeutungszusammenhänge einer Öffentlichkeit, z. B. in Form von Ausstellungen oder Museen übergeht.

6.5.1 Geschichte des Museums in Indien

Für die Geschichte des Museums in Indien spielt das Indian Museum in Calcutta eine entscheidende Rolle, da es als erstes Museum Südasiens und Indiens gilt. Die zweitälteste Museumsgründung und die älteste im heutigen Pakistan ist das ebenfalls von den Briten gegründete Lahore Museum von 1856 (Bhatti 2012: 22), das trotz seiner Bedeutsamkeit den Rahmen der Arbeit, die sich zudem nicht auf das heutige Pakistan bezieht, sprengen würde.⁴⁷¹

Die britische Asiatic Society, 1784 in Calcutta von Sir William Jones gegründet, die als Wiege der westlichen Disziplin der Orientalistik gelten kann, gründete das Museum in Calcutta bereits im Jahre 1814, 1878 eröffnete es dann im heutigen Gebäude in der Jawaharlal Nehru Road. Die Notwendigkeit eines Museums verfolgte die Gesellschaft jedoch schon ab 1796, da sie v. a. von Mitgliedern Objekte, im englischen Text „curiosities“ genannt (Trustees of the Indian Museum 2004: 1), erhielt. Der Durchbruch zur Gründung gelang mit Hilfe des Engagements des dänischen Botanikers Dr. Nathaniel Wallich, der vor Ort weilte und sich als Kurator und Stifter von Duplikaten seiner botanischen Sammlung anbot und mit den bereits erfolgten Schenkungen den Sammlungskern des Hauses mit den im Laufe der Zeit erweiterten Abteilungen Archäologie, Ethnologie, Kunst, Kunstgewerbe, Technik sowie Geologie und Zoologie bilden sollte. Die Erweiterung des Hauses um die Abteilungen für Kunst und Kunstgewerbe erfolgte im Zusammenhang mit der Great Exhibition in Calcutta 1883 und ging mit einem Anbau einher.

Auch dieses Beispiel zeigt die bereits vielfach erwähnte Verknüpfung von kommerziellen Interessen, Weltausstellungen oder ähnlicher Messen und der Institution des Museums. Bereits vorher ging das Haus vom Besitz der Asiatic Society also in die Hände des britischen Empires über und wurde zu einer „Imperial Institution“, die Erweiterung erforderte (Trustees of the Indian Museum 2004: 1-10; VIII-IX). Aufnahmen des imposanten neoklassizistischen Gebäudes verdeutlichen die durch und durch westliche Prägung des Hauses sowohl im Hinblick auf die Architektur als auch auf das Ausstellungskonzept (Abb. 221). Auch die dem Museum anlässlich der Krönung 1877 zur Empress of India errichtete Statue von Königin Victoria, die noch immer an ihrem Originalplatz im Treppenaufgang des Museums steht, bezeugt diese koloniale Vergangenheit (Abb. 222).

⁴⁷¹ Die Autorin möchte in diesem Zusammenhang auf Bhatti (2012) verweisen, die eine umfassende Monographie zum Haus vorgelegt hat und neben Mathur; Singh (2015) eines der bisher wenigen Werke zu Museen in Indien bzw. Pakistan darstellt.

Als Universalmuseum gegründet, beherbergt es bis heute die genannten Abteilungen in über 60 Galerien, inklusive einer für westliche Kunst. Der Aufbau des Museums entspricht damit nicht nur dem des klassisch westlichen Universalmuseums ähnlich frühen kolonialen Museumsgründungen auf der ganzen Welt, auch die Art der Präsentation und Inszenierung der Artefakte folgt westlichen Vorstellungen und konserviert oft bis heute Präsentationsformen des 19. Jhds., wie sie in westlichen Museen aufgrund moderner Neuinszenierungen kaum noch zu finden sind (Höfer 2010: 90-92).

Das British Museum in London galt für das British Empire als Vorbild,⁴⁷² das neben den Artefakten der Zivilisationen der Alten Welt eben auch Asien und anderen Kulturen gewidmet war und somit als universelles Nationalmuseum bezeichnet werden kann. Mit seiner Gründung 1753 und der Öffnung für den Publikumsverkehr 1759 gilt das British Museum als erstes Nationalmuseum der Welt. Es folgten die Eremitage in St. Petersburg (1764), der Louvre in Paris (1793) und zahlreiche weitere Nationalmuseen im Verlauf des 19. Jhds. (Dori 2010: 209-211). Diese Häuser sammelten zur Ehre der eigenen Nation und „[...] präsentierten die Nation als Pflegerin und Trägerin der gesamten menschlichen Zivilisation, demonstrierten die überragende Stellung der sammelnden Nation in Europa und der Welt und hoben ihre Größe und Macht hervor.“ (Dori 2010: 211-212). Dass das British Empire diesen Repräsentationsanspruch sowohl in London als auch in der Kronkolonie durch das Indian Museum in Calcutta geltend machte, ist daher naheliegend. Tatsächlich gründete die East India Company 1801 in London das India Museum, dessen Bestände nach der Auflösung der Handelsgesellschaft an Kew Gardens, das Museum of Natural History, die British Library, das British Museum und das heutige Victoria and Albert Museum übergingen (Singh 2003: 337).

Ähnlich wie in der Kronkolonie selbst, verfolgten derartige frühe Museen in England laut Singh folgenden Zweck: „[To] present to the eye a typical collection of facts, illustrations and examples which ... will give a concise synopsis of India – of the country and its material products – of the people and their moral condition.“ (Singh 2003: 337). Dass die meisten Museumsgründungen in den ersten Jahrzehnten des British Rāj Industrie- bzw. Handelsmuseen waren, die in ihren Abteilungen zur Geologie, Naturgeschichte und Medizin indische Rohstoffe und ihre Verarbeitung bzw. Anwendung illustrierten, verdeutlicht den ökonomischen Faktor dieser Häuser, die Wissen jeglicher Art zur Beherrschung und

⁴⁷² Ab 1959 wendeten sich indische Museen von britischen Vorbildern ab und orientierten sich primär an amerikanischen Entwicklungen, vgl. Phillips (2015: 137-138).

möglichst optimalen Ausbeutung des noch wenig bekannten Territoriums akkumulierten. Eine zweite Tendenz kam ab 1900 durch die von Lord Curzon geförderte Archäologie hinzu, im Zuge von deren Erstarkung Museen direkt an den Grabungsstätten errichtet wurden. Diese sogenannten Antiquities galten noch nicht als eigenständige Kunstobjekte und erfuhren keine ästhetische Wertzuschreibung, sondern dienten alleine als visuelles Zeugnis der Dokumentation indischer Kultur und als Referenzmaterial für die Erschließung indischer Geschichte (Singh 2003: 338).

Aus den bisherigen Ausführungen ging deutlich die Verortung der Museumsgründungen als koloniales Projekt hervor. Die bedeutende Frage nach möglichen indigenen Wurzeln des Museums in Indien scheint der Autorin höchst komplex. Zwar existierten auch in Indien fürstliche und höfische Sammlungen, die in der (westlichen) Geschichte der Museen als Vorläufer des modernen Museums gelten,⁴⁷³ z. B. am Hofe der Moghule,⁴⁷⁴ da diese jedoch nicht öffentlich waren und keinen Bildungsauftrag verfolgten, stellten sie, ebenso wie die westlichen Vorbilder, kein modernes Museum dar, das sich gerade eben laut dem International Council of Museums (ICOM) über Zugänglichkeit und Bildungsauftrag definiert: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“⁴⁷⁵

Dieser modernen international üblichen Definition schließt sich ebenfalls Indien mit seinem Indian National Committee of the International Council of Museums an⁴⁷⁶ und zahlreiche indische Museumfachleute betonen ebenfalls die Relevanz der vier Hauptaufgaben des Museums: Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln (Prakash 1995/1996: 38-42). Die weitere Entwicklung des Museums in Indien, wie z. B. die Entstehung der New Museology

⁴⁷³ Vgl. hierzu z. B. Viereggs (2008: 18-43).

⁴⁷⁴ Ein weiteres Beispiel für höfische Sammlungen und ihr Einfluss auf die Bestände öffentlicher Museen stellen die verschiedenen, gemeinsam mit den Briten erfolgten Museumsgründungen der rajputischen Herrscherhäuser Rajasthans dar. In Alwar z. B. erfolgte erst 1940 durch die Initiative Major Harveys eine öffentliche Zugänglichkeit der fürstlichen Sammlungen, die bis dahin nur Mitgliedern des Herrscherhauses, deren Gästen und Prominenz vorbehalten waren (Srivastava 1996/1997: 22). Auch Hendley benennt in seinem Überblicksaufsatz über Museen in Indien die Idee der fürstlichen Sammlungen z. B. Rajasthans mit ihren oft bedeutenden Bibliotheken und Waffenkammern als wichtige Vorläufer des modernen Museums (Hendley 1914: 38). Eaton (2009) untersucht das Sammlungsverhalten der Fürsten von Lucknow.

⁴⁷⁵ ICOM 2007: <http://archives.icom.museum/definition.html>, 6.5.2016, Statutes, Art. 3, Paragraph 1

⁴⁷⁶ Indian National Committee of ICOM: http://www.inc-icom.org/inc_icom.html, 6.5.2016

diskutiert die Autorin in diesem Kontext nicht, da für das Thema der Arbeit nur die kolonialgeschichtlichen Entwicklungen von Bedeutung sind.⁴⁷⁷

Im Folgenden möchte die Autorin die Geschichte des Albert Hall Museums in Dschaipur beleuchten, da es einen wichtigen Entwicklungsschritt in der Museumsgeschichte Indiens illustriert sowie ebenfalls für die Este-Sammlung und zahlreiche dort vom Erzherzog gesichtete und beauftragte Objekte, allen voran die bereits in Kapitel 4 erläuterten Tonmodelle, von großer Bedeutung ist. Die Autorin hat dort im Museum, Museumsarchiv und der Bibliothek sowie an weiteren Orten in Dschaipur vom 5.-15.3.2012 eine Recherche durchgeführt.

6.5.2 Albert Hall Museum in Dschaipur

Das erste Museum Rajasthans entstand in der nordindischen Stadt Dschaipur. Erbaut vom lokalen Herrscher Sawai Jai Singh II. als Hauptstadt seines Staates im Jahr 1727, war die Stadt bekannt für ihre einerseits traditionelle – so befolgt die Stadtplanung die Hindu-Architekturprinzipien des *vāstu-vidya* (sk.) – andererseits progressiv moderne Haltung. Im Zuge dieser Modernisierungsbestrebungen unter Mahārāja Sawai Ram Singh II. (1835-1880) und seinem Nachfolger Sawai Madho Singh II. vom feudalen hin zum modernen Staat, entstand eine entsprechende Infrastruktur aus zahlreichen öffentlichen Einrichtungen zum Gemeinwohl, wie Bibliotheken, Colleges und Krankenhäuser. Unter Sawai Ram Singh II., der als besonderer Wohltäter und Kultur- und Bildungsreformer galt, entstand so die Jaipur School of Art im Jahr 1866 (Sachdev; Tillotson 2002: 98-99), die bereits im Kontext des Ankaufsverhaltens des Erzherzogs in Kapitel 5.3.4 behandelt wurde.

Ebenso errichtete man 1887⁴⁷⁸ anlässlich des Besuchs von Prinz Albert,⁴⁷⁹ dem Ehemann von Königin Victoria, das Albert Hall benannte Museum,⁴⁸⁰ das nach der Unabhängigkeit in Central Government Museum oder umgangssprachlich auch Central Museum umbenannt und zu einem Staatsmuseum konvertiert wurde, in der Ram Niwas Bagh, außerhalb der Altstadtmauern. Derartige Gründungsanlässe gab es häufig, am signifikantesten waren sicher die Museumgründungen zu Ehren des 50-jährigen Thronjubiläums von Kaiserin Victoria

⁴⁷⁷ Vgl. hierzu etwa Baxi; Dwivedi (1973), Guzy (2009) und Shivadas (2003).

⁴⁷⁸ Bauzeit: 1881-1887 (Masuda 2009: 10)

⁴⁷⁹ Die Grundsteinlegung durch ihn erfolgte am 6.2.1876 (Hendley 1895: Einleitung 1, Seitenzahlen unlesbar).

⁴⁸⁰ Häufig findet sich auch die Bezeichnung Jeypore Museum, so der Titel des offiziellen Museumsführers, vgl. Hendley (1895) und Hendley (1896).

1887.⁴⁸¹ Für die Gründung zeichnete der britische Arzt des Bengal Medical Service und Kunstenthusiast Hendley verantwortlich.⁴⁸² Das vom Armeemoffizier und Ingenieur Samuel Swinton Jacob (1841-1917) entworfene Gebäude, der 1867 Chefsingenieur des Public Works Department Dschaipurs wurde, ist im indo-sarazenischen Stil errichtet, der einheimische indo-islamische und indische Architekturelemente mit dem Gothic Revival und neo-klassizistischen Stilen des viktorianischen Englands verband.⁴⁸³ Eine Frontalansicht des Museums vermittelt einen Eindruck (Abb. 223). Swinton Jacob galt als Pionier dieses Baustils, dessen eklektischer kolonialer Stil z. B. auch durch das 12-bändige Werk *Jeypore Portfolio of Architectural Details* an Einfluss gewann (Metcalf 1989: 86-87).

Das Museum, das auf Betreiben Hendleys von Sawai Madho Singh II. unterstützt wurde, eröffnete zunächst in einem temporären Gebäude, dem ebenfalls von Swinton Jacob errichteten Naya Mahal im neo-klassizistischen Stil (Sachdev; Tillotson 2002: 102), wo auch 1883 die Jaipur Exhibition stattfand, bevor ihm das Gebäude der Albert Hall als permanente Residenz zugewiesen wurde. Nach Einschätzung der Autorin bietet es als Gesamtkunstwerk ein einmaliges Ensemble aus Architektur, Innenraumgestaltung und Ausstellungsobjekten, das in seiner ganzen Pracht bis heute in fast ursprünglichem Zustand erhalten ist und daher sowohl von seiner ursprünglichen Komposition als auch aufgrund des Erhaltungszustandes eines der wichtigsten kolonialzeitlichen Museen in Indien darstellt.

Dass das Haus bereits von Zeitgenossen eine große Aufmerksamkeit und Bewunderung erfuhr und als eines der besten Museen des Subkontinents galt,⁴⁸⁴ geht z. B. aus nachfolgenden Worten Rudyard Kiplings hervor, die er kurz nach der Eröffnung in Briefen festhielt und die hier auch deshalb eine ausführliche Zitierung erfahren, weil sie eine treffende Beschreibung des Hauses liefern: „[...] a wonder of carven white stone of the Indo-Saracenic style. It stood on a stone plinth, and rich in stone tracery, green marble columns from Ajmir, red marble, white marble colonnades, courts with fountains, richly carved wooden doors, frescoes, inlay, and colour. The ornamentation of the tombs of Delhi, the palaces of Agra, and the walls of Amber have been laid under contribution to supply the designs in bracket, arch, and soffit; and stone-masons from the Jeypore School of Art have woven into the work the best that their hands could produce. The building in essence if not in the fact of today is the work of Freemasons. The men were allowed a certain scope in their choice of detail, and the result ...

⁴⁸¹ Hierzu zählen beispielsweise das Victoria Technical Institute in Madras sowie die Victoria Memorial Hall in Calcutta (Sivaramamurti 1959: 1).

⁴⁸² Für weitere biographische Angaben vgl. *British Medical Journal* (1917: 211).

⁴⁸³ Zu diesem Stil vgl. Metcalf (1989: 77-90).

⁴⁸⁴ Bis 1900 existierten 26 Museen in Indien (Markham; Hargreaves 1936: 9).

but it should be seen to be understood, as it stands in those Imperial Gardens. Every foot of it, from the domes of the roof to the cool green chunam dadoes and the carving of the rims of the fountains in the courtyard, was worth studying. Round the arches of the great centre court are written in Sanskrit and Hindi texts from the great Hindu writers of old, bearing on the beauty of wisdom and the sanctity of true knowledge. '[sic!] In the central corridor are six great frescoes, each about nine feet by five, copies of illustrations in the Royal Folio of the Razmnameh, the Mahabharata, which Akbar caused to be done by the best artists of his day. The original is in the Museum, and he who can steal it will find a purchaser at any price up to fifty thousand pounds. '[sic!] Internally, there is, in all honesty, no limit to the luxury of the Jeypore Museum. It revels in 'South Kensington' cases – of the approved pattern – that turn the beholder homesick, and South Kensington labels, whereon the description, measurements, and price of each object are fairly printed. These make savage one who knows how labelling is bungled in some of the Government Museums – our starved barns that are supposed to hold the economic exhibits, not of little States, but of great Provinces.' 'The system of the Museum is complete in intention, as are its appointments in design. At present there are some fifteen thousand objects of art, covering a complete exposition of the arts, from enamels to pottery and from brassware to stone-carving, of the State of Jeypore. They are compared with similar arts of other lands. Thus a Damio's sword – a gem of lacquer-plated silk and stud-work – flanks the tulwars of Marwar and the jezails of Tonk; and reproductions of Persian and Russian brass-work stand side by side with the handicrafts of the pupils of the Jeypore School of Art. The main object of the Museum is avowedly provincial – to show the craftsman of Jeypore the best that his predecessors could do, and what foreign artists have done. Let those who doubt the thoroughness of a Museum under one man's control: built, filled and endowed with royal generosity – an institution perfectly independent of the Government of India – go and exhaustively visit Dr. Hendley's charge at Jeypore.'" (Kipling zit. nach Markham; Hargreaves 1936: 7-9).

Weiterhin lobt Kipling die gewissenhafte und perfekte Ausführung des Hauses und Aufstellung der Exponate sowie die Ordnung und Sauberkeit – im Gegensatz zu den eher heruntergekommen, in vielen Fällen nicht britischen Standards entsprechenden Museen in Indien – und kommt zu folgendem Schluss: „These things are so because money has been spent on the Museum, and it is now a rebuke to all other museums in India, from Calcutta downwards.“ (Kipling zit. nach Markham; Hargreaves 1936: 8). Auch Young Choi verweist auf zahlreiche zeitgenössische sehr positive Rezensionen des Hauses (Young Choi 2013: 199).

Markham und Hargreaves führen das Albert Hall Museum in ihrer Liste indischer Museen als Art and General-Museum auf (Markham; Hargreaves 1936: 15) und Sivaramamurti als Archaeological and Cultural Museum (Sivaramamurti 1959: IX-X). Diese unklare Zuordnung entspricht dem Eindruck der Autorin und weist erneut auf die spezielle Stellung des Hauses hin, die in diesem Kapitel noch ausführlicher erläutert wird. Singh betont den wichtigen Umstand, dass im 19. Jhd. in Bezug auf Indien mit dem Begriff Art die Industrial Arts, also Kunstgewerbe und nicht Fine Arts, also Skulptur, Malerei und Architektur gemeint waren, Gattungen, die nach heutigem Verständnis als „Kunst“ klassifiziert werden und somit eine Bedeutungs- und v. a. Wertverschiebung stattfand, da heute Kunstgewerbe den Schönen Künsten als unterlegen gilt. Die für das Kunstgewerbe verwendeten zeitgenössischen Begrifflichkeiten waren Industrial Arts, Art Manufactures oder einfach Arts of India. Dazu zählte neben allen in Indien hergestellten kunstgewerblichen Waren auch die Miniaturmalerei. Die Bewunderung der Europäer galt den lebendigen, Authentizität versprechenden Handwerkstraditionen und deren wirtschaftlichem Vermarktungspotential (Singh 2003: 338-339, 355 FN 18).

Unter General in der gerade konstatierten Bezeichnung des Hauses als Art and General-Museum ist der Aspekt des Universalmuseums zu verstehen. Nicht nur zeigt es europäisches und asiatisches Kunsthandwerk neben seinem Schwerpunkt auf lokalen Erzeugnissen, auch die von Kipling erwähnten und in Kürze thematisierten Wandmalereien antiker Zivilisationen oder Exponate wie einer ägyptischen Mumie deuten den universalistischen Anspruch eines Universalmuseums an, darüber hinaus zeigte es naturkundliche Sammlungen. Diese sind allerdings seit einer Flut im Jahr 1981, die insgesamt ca. 4000 Objekte vernichtete, größtenteils zerstört und befinden sich nicht mehr im Albert Hall Museum (Mündl. Auskunft Rakesh Cholak, Albert Hall Museum, Dschaipur: 6.3.2012).

Zudem lag das Haus ursprünglich in einer weitläufigen Anlage bestehend aus einem Park, einem Sportplatz und einem zoologischen Garten. Dieser Ansatz der Verbindung von moderner urbaner Infrastruktur entsprach den Modernisierungsbestrebungen des Mahārāja und spiegelte zudem die Verbindung von Bildung und moralischer bzw. ästhetischer Erbauung wider, die das Museum des 19. Jhds. kennzeichnet. Ein Blick von der frontalen Terrasse des Museums auf die Hauptstraße zeigt Reste der inzwischen stark eingeschränkten Grünflächen (Abb. 224), die der fortschreitenden Verstädterung zum Opfer fielen.⁴⁸⁵ Eine

⁴⁸⁵ Eine Fotografie, die mit „*Jeyapore Museum*“ beschriftet ist (VF_14457) stellt ein weiteres Beispiel für Falschbeschriftungen bzw. nicht korrekte Zuschreibungen dar. Im Rahmen der Feldforschung wurde aus eigener Ansicht klar, dass es sich um ein anderes Gebäude handeln muss.

Fotografie aus *The Jaipur Album or All About Jaipur* von ca. 1935 lässt die Einbettung in die Grünflächen ebenfalls erkennen (Abb. 225).

Der Zoo ist heute noch inklusive einiger weniger ursprünglicher baulicher Elemente erhalten. Dort befindet sich auch das sehr kleine und improvisiert in einer Baracke untergebrachte Natural History Museum, das laut Aussage des Registrars und Kurators des Albert Hall Museums, Herrn Rakesh Cholak,⁴⁸⁶ einige alte Tierpräparate ausstellt, die die Überschwemmung des Museums 1981 nicht zerstört hat (Mündl. Auskunft Rakesh Cholak, Albert Hall Museum, Dschaipur: 6.3.2012).

Aufgrund dieser Zerstörung, bei der ebenfalls Teile des Museumsarchivs großen Schaden erlitten, aber auch aufgrund von Beratungen mit dem Metropolitan Museum in New York, konzentrierte sich die Renovierung des 2008 wiedereröffneten Museums auf die möglichst original- und detailtreue Wiederherstellung seines ursprünglichen Zustandes und des Ausstellungsprinzips Hendleys, mit Ausnahme der naturkundlichen und geologischen Sammlungen. So sind z. B. auch die von Wimbridges in Bombay nach Vorlagen des heutigen Victoria and Albert Museum gebauten Holz- und Glasvitrinen noch größtenteils erhalten (Masuda 2009: 7). Bestimmte Vitrinen wurden jedoch aus lokalen Hölzern in Dschaipur gefertigt⁴⁸⁷ und stilistisch und farblich ihren Inhalten angepasst, wie im Falle der ägyptischen Mumie, deren Vitrine einem ägyptischen Bestattungswagen ähnelt, der einem Original in Edinburgh nachempfunden ist (Hendley 1914: 43).

Laut *The Jaipur Album or All About Jaipur* von 1935 befanden sich die naturkundlichen, botanischen und geologischen Sammlungen zu diesem Zeitpunkt noch in ihrer ursprünglichen Aufstellung im 2. Stock des Hauses (Jain; Jain 1935: 8). Über den ursprünglichen Aufstellungszustand geben Hendleys mit 16 Photo-Chromolithographien von W. Griggs nach Aquarellen indischer Künstler⁴⁸⁸ bebilderte *Handbook of the Jeypore Museum* von 1895 (Hendley 1895) und der unbilderte, ein Jahr später erschienene Bestandskatalog Auskunft

⁴⁸⁶ Mein Dank gilt dem Superintendent Herrn Rakesh Cholak für seine Bereitschaft zum Austausch und die Ermöglichung der Zugänglichkeit zu allen Abteilungen des Hauses inklusive der Bibliothek und des Archivs. Zusätzlich danke ich noch der Direktorin der Bibliothek, Frau Rekha Tiwari und ihren Mitarbeitern für die Erlaubnis in die Einsichtnahme der Originalausgaben Hendleys. Herr Cholak ist Historiker und der einzige akademische Mitarbeiter des Museums. Der Direktor Herr Hridesh Kumar Sharma ist für alle staatlichen Museen Rajasthans zuständig.

⁴⁸⁷ Bezüglich der lokalen Produktion sind die Vitrinen und Wandrahmen A. Tellérys zu erwähnen, der diese gemeinsam mit Schreibern des Museums entwickelte (Hendley 1895: 2). Hierbei handelt es sich um einen der beiden Tellérys, bei denen der Erzherzog vielfach einkaufte (vgl. Kapitel 5.3.3).

⁴⁸⁸ Diese sind nicht namentlich genannt (Hendley 1895: Frontispiz).

(Hendley 1896).⁴⁸⁹ Der Grundriss des Erdgeschosses auf Abb. 226 zeigt die Räume der Abteilungen Kunstgewerbe und Skulptur.

Eine fotografische Ansicht des Metal Rooms No. II dokumentiert die historischen Schaukästen sowie die für das 19. Jhd. typische und ebenfalls bereits im Kontext der Wiener Weltreiseausstellungen konstatierte gedrängte Einrichtung und Anordnung (Abb. 227), die aufgrund des erwähnten Renovierungsschemas noch größtenteils vorhanden ist und auch inszenatorisch aufgegriffen wurde. Durch die Konzentration auf das Kunstgewerbe und den Wegfall der erwähnten naturkundlichen und technischen Exponate, erhielt die heute aufgestellte Sammlung natürlich mehr Platz als damals, als, wie aus den Grundrissen und Raumaufteilungen hervorgeht, der gesamte erste Stock letzteren vorbehalten war, vgl. Abb. 228.

Der Museumsführer listet vier Abteilungen im 1. Stock auf: „Animal, Vegetable, Mineral Kingdom“ und „History, Geography and Science“ (Hendley 1895: 109). Abb. 229 zeigt beispielsweise eine Vitrine mit anatomischen Schaupräparaten. Hendley geht in diesem Museumsführer klar über den Ist-Zustand des Hauses hinaus und formuliert seine zukünftige Vision des Museums, die mehr Ausstellungsfläche durch einen Anbau und Schulungsräume für ein ausführliches Bildungsprogramm der lokalen Bevölkerung, besonders der Jugend, mit dem obersten Ziel der Schulung der Urteilsfähigkeit und des eigenständigen Denkens umfasst. Die vier genannten Bereiche möchte er erweitern und Sammlungslücken schließen.

Bisherige Bestände bestehen z. B. in Form von Abgüssen und Repliken von Vorlagen aus dem British Museum,⁴⁹⁰ Fotografien, Zeichnungen und Modellen, eine Praxis, die im Kontext der damals üblichen Abgusssammlungen auch in Europa gängig war (Köstler 2005: 61). Es wurde bereits im Kapitel zu den Tonmodellen darauf hingewiesen, wie eng die Ausstellung von Modellen, sei es in Form von Tonmodellen von Berufsgruppen oder Schlangen, mit der didaktischen Unterstützung und Visualisierung von verschiedenem Wissen, v. a. im Hinblick auf die Ökonomisierung von landwirtschaftlichen und anderen handelsrelevanten Produkten angelegt war. Dies trifft auch auf die Einbindung dieser Stücke in Dschaipur zu, wie aus dem Museumsführer an mehreren Stellen hervorgeht (Hendley 1895: 111, 112).

⁴⁸⁹ Diese seltenen Werke sowie zahlreiche andere Publikationen Hendleys hat die Autorin in der historischen und auch heute öffentlichen Museumsbibliothek fotografiert und eingesehen. Die in dieser Arbeit verwendeten Abbildungen der Werke weisen leider teils eine eingeschränkte Qualität auf, die aus Spiegelungen der in Plastik eingeschweißten Seiten resultiert.

⁴⁹⁰ Auch hier zeigt sich der prägende Vorbildcharakter des Londoner Hauses und den damaligen selbstverständlichen Umgang mit Abgüssen und Repliken.

Hendley sieht das Museum neben seinem bereits bestehenden Schwerpunkt im Erdgeschoss auf „industrial art and of antiquities or models which may serve to illustrate or explain them“ auch als Universalmuseum mit dem zum damaligen Zeitpunkt nur teilweise realisierten Ziel durch Artefakte wie Gemälde, Skulptur, Modelle etc. zu veranschaulichen: „[...] to illustrate the art and economic history of the world from the very earliest times. Thus, for example, the first section would contain everything which would serve to teach and illustrate the history of the Stone Age, and the next that of the Bronze Age. After these one or more sections might be reserved for Egypt, Assyria, Parthia and Persia, Ancient India, China, Japan, Arabia, Greece, the Byzantine, Roman, and Turkish Empires, Medieval Europe, France, England, Germany, & c.“ (Hendley 1895: 109).

Ziel dieses universalistischen Ansatzes ist die vergleichende Schulung des Besuchers bzw. des Künstlers, ein Ansatz, der aus den sogenannten Vergleichssammlungen des Kunstgewerbemuseums bekannt ist und dem das Victoria and Albert Museum in London folgt,⁴⁹¹ aber auch typisch für den universellen Bildungsanspruch des Universalmuseums ist, das auch immer den Zweck verfolgt, die Errungenschaften der eigenen Zivilisation in Relation zu setzen und glanzvoll zu betonen. Eine umfassende Analyse des Museumskonzeptes anhand Hendleys Schriften ist im Kontext dieser Arbeit nicht möglich.

Es bleibt wichtig festzuhalten, dass das Albert Hall Museum aufgrund seiner engen Verbindung zur Jaipur Exhibition, der es seinen Gründungsbestand verdankt, und der Förderung und Kennerschaft Hendleys besonders des lokalen Kunsthandwerks,⁴⁹² also v. a. ein Kunstgewerbemuseum darstellt und damit im Kontext der Zeit eine industrie- und handelsorientierte Ausrichtung vertrat, aber ebenso Aspekte eines Universalmuseums aufwies. Diese finden sich auch in der heutigen Ausstellung noch wieder. Zum einen durch Artefakte wie die auf Abb. 230 gezeigte ägyptische Mumie einer Frau mit Sarg von 322 v. Chr.,⁴⁹³ die bereits im Kontext ihrer Vitrinenreplik erwähnt wurde und die bis heute bei den Besuchern für große Aufmerksamkeit sorgt.⁴⁹⁴ Ihre visuelle Einbindung durch das

⁴⁹¹ So benennt Hendley in seinem Aufsatz zu Museen in Indien das Victoria and Albert Museum als Vorbild bei der Aufstellung und Klassifizierung der Artefakte in indischen Museen. Diese erfolgt wie in South Kensington nach Material und/oder geographisch (Hendley 1914: 43).

⁴⁹² Man vgl. hierzu seine illustrierten Publikationen z. B. zu indischem Damaszener-Stahl (Hendley 1892), indischer Schmuckkunst (Hendley 1909), oder das zwischen 1884 und 1917 erscheinende *The Journal of Indian Art and Industry*, das stark zur Beliebtheit und Vermarktung traditioneller indischer Künste in Indien und Übersee beitrug und in dem Hendley als regelmäßiger Autor und Co-Initiator vertreten war (Codell 2003: 30). Zur Konzeption und Bedeutung der Zeitschrift vgl. auch Hoffenberg (2004).

⁴⁹³ Publiziert in Masuda (2009: 9).

⁴⁹⁴ Doch auch im damaligen England herrschte eine große mystifizierende Faszination für Ägypten und besonders Mumien. Insofern spiegelt die Einrichtung einer ägyptischen Abteilung eine britische Obsession

Arrangement mit anderen ägyptischen Artefakten verdeutlicht die Gesamtansicht sehr gut. Eine Tafel in unmittelbarer Nähe des Exponats verweist auf den Ursprung der ägyptischen Sammlung und verdeutlicht die Sorgfalt der von einem der hervorragendsten Kenner der Disziplin vorgenommenen Exponatauswahl und deren Wert: Der deutsche Ägyptologe Emil Brugsch (1842-1930),⁴⁹⁵ Konservator am Ägyptischen Museum in Kairo, wählte diese speziell für Dschaipur aus, mit dem Ziel, dem interessierten Studenten die Grundlagen der Ägyptologie zu veranschaulichen (Foto R. Höfer Dschaipur, 6.3.2012; Hendley 1914: 52).

Diese Infotafel stellt leider die einzige Information im ganzen Museum zur Geschichte des Hauses dar. Angesichts der Bedeutung dieses Museums und seiner Gründer erstaunt nach Meinung der Autorin diese vernachlässigende Behandlung, zumal das Haus erst zwischen 2006 und 2008 eine Renovierung und Neuaufstellung erfuhr.⁴⁹⁶ Auch im Hinblick auf in Europa und Nordamerika in den letzten Jahren ausführlich diskutierte Fragen zur Zukunft von Museen in einer globalen Welt und zur Aufarbeitung der Kolonialgeschichte verwundert diese Vernachlässigung besonders.

Dass das Museum unter der Kennerschaft Hendleys und unter seiner Inanspruchnahme weiterer Experten in einer internationalen Hinsicht „state of the art“ war und über den damals aktuellen Stand von Exponaten und Wissen verfügte, geht aus einer Reihe von Nachweisen hervor, z. B. wenn Hendley ein aus Pappmaché gefertigtes anatomisches menschliches Modell aus Paris oder in Dresden von der Firma Blaschka hergestellte gläserne und emaillierte wirbellose Tiere hervorhebt, auf die er im University Museum in Harvard aufmerksam wurde (Hendley 1895: 111, 114; Hendley 1914: 51).

Ebenso spiegelt sich der universalistisch geprägte didaktische Anspruch in den Wandmalereien wider, die die Treppenaufgänge und die Wände des Säulengangs um den zentralen Innenhof im Erdgeschoss, vgl. den Grundriss auf Abb. 231, schmücken, wie aus Abb. 231 hervorgeht. Links und rechts der im Erdgeschoss arrangierten Räume des Industrial Art Museum – wie alle drei Türen benannt sind, die zu den nach Materialien geordneten Räumen mit Kunsthandwerk aus Metall, Ton und Stein führen, vgl. Abb. 232 – zeigen verschiedene Szenen das künstlerische Erbe der Menschheit und wichtige Kulturdenkmäler: In diesem Fall verdeutlichen die beiden Szenen mit dem predigenden Buddha die Blüte

wider. Vgl. hierzu Briefel (2015: 78-102). Diese Anziehungskraft des Abgründigen und Furchterregenden weist nach Ansicht der Autorin Parallelen zur britischen Sicht auf Aspekte indischer Kunst auf.

⁴⁹⁵ Zur Biographie vgl. Nehls (1998: 45-51).

⁴⁹⁶ In technischer Hinsicht benennt Singh, neben einer Erneuerung der Elektrizität und Sicherheitsmaßnahmen, die Einführung von Audioguides in verschiedenen Sprachen, Objektbeschriftungen, sowie das Fotografieren und Digitalisieren der Museumsbestände als wichtigste Maßnahmen (Singh 2009: 17).

indischer Höhlenmalerei aus Ajanta. Eine Detailaufnahme vom rechten Buddha – s. Abb. 233 – zeigt durch die dreisprachige Beschriftung in Hindi, Urdu und Englisch den didaktischen Anspruch auf, vgl. Detailausschnitt auf Abb. 234: „Painting from a Pillar of the Cave No. 10 Ajanta Subject: Figure of Buddha in the attitude of preaching to his disciples. Two Vidyadharas are also represented with garlands The halo which surrounds the whole figure of Buddha is of oval form. Artist – Govind Narain Jaipur 1938.“

Die Datierung lässt darauf schließen, dass das ursprüngliche Gemälde, vermutlich aus restauratorischen Gründen, da die meisten anderen noch aus der Ursprungszeit stammen, übermalt wurde. In etlichen Fällen ist jedoch noch sowohl der ursprüngliche als auch der restaurierende Künstler genannt. Rechts davon zeigt ein großes rechteckiges Gemälde, vgl. Abb. 235, eine weitere Szene aus Ajanta. Diese großformatigen Gemälde weisen einen relativ ausführlichen Text mit Bildbeschreibung in Englisch links und in Hindi rechts in rechteckigen Kartuschen, und in Arabisch direkt unter dem Bild, auf. Die Autorin zitiert hier nur den Titel und die Angaben zum Maler (vgl. Abb. 236): „Painting taken from the ante chamber of cave XVII at Ajunta probably painted between A.D. 400 and 450 [...]. Copied by Murli, etc. in 1892 A.D. from a coloured drawing made by pupils of the School of Art Bombay under the Supervision of the Principal John Griffiths ESO.“

Weitere Themen aus dem indischen Kulturkreis geben z. B. Episoden aus dem Rāmāyaṇa wieder. Bereits auf der Jaipur Exhibition von 1883 und erneut auf der Colonial and Indian Exhibition in London von 1886, den ersten den britischen Kolonien gewidmeten Ausstellungen, präsentierte Dschaipur sein Können und stellte von Studenten der Jaipur School of Art angefertigte vergrößerte Kopien des wohl wertvollsten Exponats der königlichen Sammlungen Dschaipurs, des *Razmnāma* von Akbar aus dem 16. Jhd., aus.⁴⁹⁷ Sechs Szenen dieser Kopien wählte Hendley schließlich als Schmuck der Wände aus (Ray 2014: 206).

Ein repräsentatives Kunstwerk der westlichen Welt stellt z. B. die Justitia von Raphael im Vatikan dar, vgl. Abb. 237. Auch hier ist die Quelle genannt: „[...] copied, on a large scale, from the Arandal Society’s reproduction of the original by Ram Gopal, artist, Jeypore, 1896.“ Bei der Arundel Society handelt es sich um eine von dem Kunstmäzen Thomas Howard, dem 2. Earl of Arundel und Surrey, 1848 gegründete Gesellschaft: „The object of the [Arundel] Society has been to preserve the record and diffuse a knowledge of the most important

⁴⁹⁷ Hendley, der das Original nicht in den Besitz des Hauses bringen konnte, ließ davon von einem Maler namens Ganesh mehrere Kopien herstellen. Dieser verantwortete auch die Wandmalereien (Haykel 2009: 32).

remains of painting and sculpture, to furnish valuable contributions towards the illustration of the history of Art, to elevate the standard of taste in England, and thus incidentally to exert a beneficial influence upon our native and national schools of painting and sculpture.“ (Art Journal 1869: 26 zit. nach Button 1997: 16). Dazu kopierten Maler im Auftrag der Gesellschaft v. a. italienische Freskenzyklen. Die Gesellschaft pflegte enge Verbindungen zum South Kensington Museum, dessen erster Direktor Henry Cole die Akquise von Reproduktionen mit dem Ziel der Verbreitung der Kunst an ein Massenpublikum stark förderte (Button 1997: 16).

Dieses Ziel der Geschmacksschulung der Bevölkerung und die Anregung der Künstler und Kunsthandwerker durch die Zugänglichkeit und Verbreitung von Kunstwerken und Designvorlagen z. B. in Form von Musterbüchern, Vergleichssammlungen und Reproduktionen galten als typische Forderungen der von John Ruskin und William Morris inspirierten Arts and Crafts-Bewegung in England ab ca. 1880 und wurden in vielfältiger Weise gefördert.

Es ist daher naheliegend und wurde im Verlauf dieser Arbeit bereits vielfach erwähnt, dass die aktuellen Entwicklungen und Trends in England fast zeitgleich ihren Widerhall in der Kronkolonie fanden. Auch an diesem Beispiel zeigt sich, an welchen namhaften Vorbildern Hendley orientiert war. Kopien, jedoch v. a. indischer Malerei und primär Motive aus Ellora und Ajanta hat die Autorin in zahlreichen indischen Museen ausgemacht, z. B. im Government Museum and Art Gallery in Chandigarh. Daneben zeigt sich in den Kopien der Maler der Jaipur School of Art eine typische Tradition in der Künftlerausbildung des 19. Jhds., das Kopieren alter Meister, wobei die Kopie indischer Vorlagen ebenfalls in der indischen Kunst- und Ausbildungstradition verankert war. Es handelte sich also um eine damals gängige akademische Kopie.

Weitere globale Wandmalereien im Museum zeigen z. B. Ansichten eines assyrischen Palastes in Mossul, ägyptische, griechische, römische sowie chinesische und japanische Szenen. Zudem schmücken mehrsprachige Zitate von Texten verschiedener Religionen die Bögen der gegenüberliegenden Seite des Kolonnadengangs, wie auf Abb. 238 im Überblick ersichtlich. Ray (2014) untersucht in ihrem Aufsatz das Bildprogramm dieser Gemälde und ihre Verbindung zur Herrscherfamilie der Kachhwaha. Insgesamt interpretiert sie das Albert Hall Museum als Versuch von Madho Singh und Hendley, Dschaipur als internationales kosmopolitisches Zentrum zu etablieren.

Wie bereits angedeutet, besteht der Großteil der Ausstellungsstücke aus Kunstgewerbe. Von den ursprünglich ca. 24.000 Objekten wurden bei der Flut 1981 ungefähr 4000 zerstört, so dass der Museumsbestand heute um die 20.000 Stücke umfasst, von denen ca. 2500 ausgestellt sind.⁴⁹⁸ Der größte Teil des heutigen Bestandes mit ungefähr 19.000 Objekten ist indisch. Die Einträge des modernen handschriftlichen Inventarbuches aus den 1980er Jahren, das die Autorin eingesehen hat, halten sich äußerst knapp und geben größtenteils Hendleys Begrifflichkeiten des Bestandskataloges (Hendley 1896) und Neuerwerbungen wieder. Auch ist die Ansicht und Ausleihe von bestimmten Objekten durch wichtige Kunsthandwerker der Region bis heute möglich (Mündl. Auskunft Rakesh Cholak, Albert Hall Museum, Dschaipur: 7.3.2015).

Die bereits erwähnte Wichtigkeit von möglichst universellen Vergleichssammlungen spiegelt sich auch in der heutigen Ausstellung, die hauptsächlich das Kunstgewerbe inszeniert, noch gut wider. So befinden sich im Pottery Room, neben Erzeugnissen aus ganz Indien, die Produkte Rajasthans, aber auch der Welt, v. a. des 19. Jhds., inklusive türkischer, persischer, ostasiatischer und europäischer Ware. In einer Vitrine mit Beispielen europäischer Keramik im oberen und „Masterpieces of Hungarian Pottery“ im unteren Teil erläutert eine Texttafel den Besuchern kurz die Erfolge der 1853 in Pécs gegründeten Porzellanmanufaktur von Vilmos Zolnay, z. B. als Preisträger der Weltausstellungen in Wien 1874 und Paris 1878 und verortet seine Arbeiten ins Art Nouveau, vgl. Abb. 239 und 240. Diese zur Zeit der Gründung des Museums brandaktuellen keramischen Trends mit der europäischen Formensprache des Art Nouveau konnten also relativ zeitnah von indischem Publikum und Kunsthandwerkern im Original zur Kenntnis genommen werden. Ein Fachmann für ungarisches Kunstgewerbe bestätigte der Autorin die Repräsentativität dieser Stücke.⁴⁹⁹

Dass der Großteil der Museumsexponate der Kunstgewerbeabteilung in die zweite Hälfte des 19. Jhds. zu verorten ist, die Beispiele hierfür sind mehr als zahlreich, verweist wiederum auf den ökonomischen Aspekt der Produktion und den Wettbewerb der Nationen untereinander, die ihre Erzeugnisse auf den Weltausstellungen und sonstigen Industrial Exhibitions zeigten. Antikes Porzellan, wie beispielsweise graeco-römische Amphoren, finden sich nicht in der Ausstellung. Im Gegensatz zum universalistischen Anspruch des Hauses liegt hier der Fokus klar auf der Zeitgenossenschaft, etwa, wenn im oberen Teil der Vitrine (Abb. 239) englische und dänische Manufakturen des 19. Jhds. ihre antik inspirierten Gefäße präsentieren.

⁴⁹⁸ Diese Angaben beziehen sich nicht auf die Bibliotheksbestände.

⁴⁹⁹ Vielen Dank an Dr. Miklós Székely, Budapest (Mündl. Auskunft Miklós Székely, Budapest: 7.4.2016).

6.5.2.1 Tonmodelle

Die für diese Arbeit wichtigste Objektgruppe, die Tonmodelle, die Franz Ferdinand im Albert Hall Museum gesehen und wie anhand der Liste Hendleys aufgezeigt wurde, nachbestellt hat, befinden sich noch heute im Museum in Dschaipur. Sie sind im 1. Stock in einem Seitenflügel ausgestellt, der durch ein Hängeschild mit Clay Models bezeichnet ist. Vier freistehende Standvitrinen zeigen eine Auswahl an Tonmodellen (Abb. 241).

Laut der auf S. 158-159 eingeführten Terminologie zur Klassifizierung der Tonmodelle zeigen drei davon die Miniaturfiguren Berufe (1.) und Modellszenen Berufe (2.) im Dschaipur-Stil, die vierte Vitrine die weiteren Regionalstile aus Krishnanagar und Lucknow, der Poona-Stil ist ebenfalls vertreten.

Bezüglich der nicht im Dschaipur-Stil gefertigten Modelle, gibt ein Beispiel die Erwerbsquelle an: Ein vermutlich im Poona-Stil⁵⁰⁰ von G. V. Dongre gefertigtes Modell eines Wasserträgers mit seinem Büffel als Lastentier, vgl. Abb. 242, weist eine Beschriftung auf, aus der hervorgeht, dass es bei der Industrial Art Exhibition 1890 der Bombay Art Society erworben wurde. Etliche weitere derartige Einträge finden sich auch im Inventarbuch, das die Autorin gesichtet hat. Es ist also naheliegend und wurde über das Albert Hall Museum hinaus als gängige Praxis bereits aufgezeigt, dass derartige Handels- und Leistungsshow's vielen Museen, Kolonialinstitutionen, Sammlern und Privatpersonen als Ankaufsquelle dienen.

Abb. 158 zeigt eine Vitrine und ihre zweistöckige Gestaltung mit Modellen der Kategorien Miniaturfiguren Berufe (1.) und Modellszenen Berufe (2.) im Dschaipur-Stil. Ein von der Autorin durchgeführter Vergleich der ausgestellten Tonmodelle – im Depot sind nach Aussage von Herrn Cholak keine vorhanden – der jedoch hier nicht ausführlich, sondern nur als Endergebnis dargestellt werden soll, mit der Este-Sammlung ergibt, dass sich, wie angesichts der vom Erzherzog in Auftrag gegebenen Bestellung erwartbar, die meisten Modelle kaum unterscheiden. Dies wurde bereits anhand des Vergleichs des Este-Modells „*Damaszenerware-Herstellung*“ (SAS 116376) mit dem „*Damascene's workshop*“ (3763) des Albert Hall Museums auf S. 167-168 erläutert. Dass in Serie angefertigte massenproduzierte Stücke wie diese sehr ähnlich, aber meist nicht komplett identisch sind, ist dem Herstellungsprozess geschuldet und stellt keinen „Makel“ dar.

⁵⁰⁰ Da dieses Stück auf einem rechteckigen flachen Tonssockel und nicht auf einem runden gedrechselten oder lackierten Holzsockel befestigt ist, scheint der Autorin die stilistische Zuordnung nicht völlig klar.

Die in Wien vorhandenen 25 Modellszenen Berufe (2.) stammen wie in Kapitel 4.5.2 dargelegt ebenfalls aus Dschaipur. Zwölf Exemplare,⁵⁰¹ vier davon identisch, sind im Albert Hall Museum ausgestellt. Sie sind beispielsweise an der Schmalseite der Vitrine auf Abb. 158 oben und unten sichtbar.

Drei Schrankvitrinen, die gegenüber dem Flügel mit den anderen Tonmodellen am Central Corridor liegen, vgl. Abb. 161, zeigen mit insgesamt 43 Figuren die Sādhu-Modelle, die in Kapitel 4.5.3 bereits erläutert wurden. Abb. 243 zeigt eine Vitrine mit den auf Glasböden aufgestellten Figuren. Die elf Exemplare der Este-Sammlung hat die Autorin unter diesen identifiziert. Als Beispiel sei „*A Fakir standing against a trunk of tree.*“ gezeigt (SAs 116702, vgl. Anhang 5: 28), der bis auf die Farbgebung der Schnürung des Lendenschurzes identisch mit dem Dschaipur-Stück ist.

Die Kategorie Lokale Sitten (4.), also großformatige Modellszenen, die in der Este-Sammlung in Form von drei Stücken, z. B. einem Hochzeitszug und einem Tieropfer vorkommen, sind im Albert Hall Museum nicht vorhanden. Die Kategorie Ethnien (5.) ist durch ca. 15 Poonafiguren vertreten. So zeigt ein Modell z. B. einen „*Punjabi Sikh*“ (2510) oder eine „*Turk Woman*“ (2511), sowie durch zwei Figuren im Krishnanagar-Stil, einen „*Washerman*“ (2524) und einen „*Pundit*“ (2576).

Zudem findet sich bei den Tonmodellen als Einzelstück, vgl. hierzu Abb. 244, eine Kompositfigur, wie sie auf S. 134 bereits am Beispiel ähnlicher, wenngleich qualitativ schlechterer Stücke der Este-Sammlung besprochen wurde. Inv.nr. 2421 des Albert Hall Museums zeigt laut Schild ein „*Horse-Puzzle. Composed of several human figures*“ aus bemaltem Ton. Gemeint ist hier nicht die altindische Tradition der Kombination von Körperteilen verschiedener Spezies zu einem fantastischen hybriden Tierwesen, wie etwa des beliebten Motivs der *vyālas* (sk.), einem löwenartigen Mischwesen.⁵⁰²

⁵⁰¹ Es handelt sich um: 1. „*Damascene's workshop*“ (Inv.nr. 3763), 2. „*Rajput Lady Heroine Fending Off Robbers*“ (Inv.nr. 5920, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 3. „*Oilman's Mill At Work With The Owner Selling Oil*“ (Inv.nr. 2470, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 4. „*Potter*“ (o. Inv.nr., Este-Sammlung Inv.nr. SAs 116374), 5. „*Lace Maker, Tarkash*“ (o. Inv.nr., kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 6. „*Lace Stamper*“ (Inv.nr. 3751, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 7. „*Goldsmith's Workshop*“ (Inv.nr. unleserlich, Este-Sammlung Inv.nr. SAs 116371), 8. Ohne Titel, vermutlich „*Spinnerei*“ (o. Inv.nr., kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 9. „*Lace Fringe Maker*“ (Inv.nr. 3728, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 10. „*Embroiders Working On A Piece Of Cloth*“ (Inv.nr. 3754, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 11. „*Haberdashery. Shop for small articles like needles, buttons etc.*“ (Inv.nr. 3792, kein Äquivalent in Este-Sammlung vorhanden), 12. „*Shoe Shop With Customers*“ (Inv.nr. 1867, Este-Sammlung Inv.nr. SAs 116364).

⁵⁰² Zu mythischen Tieren in der indischen Kunst vgl. Krishna Murthy (1985).

Stattdessen handelt es sich um Komposittierfiguren, die sich aus der Silhouette der Hauptgestalt angepassten tierischen oder menschlichen Figuren zusammensetzen. Sie basieren auf persischen Vorbildern und sind ebenfalls aus der Miniaturmalerei verschiedener Schulen bekannt (Topsfield 2014: 38) und z. B. in den Sammlungen des Victoria and Albert Museums vertreten.⁵⁰³ Es scheint sich hierbei um indische Ringer oder Sportler zu handeln, die ihre Körper gegenseitig kunstvoll akrobatisch umschlingen und daraus ein Pferd formen. Ein Akrobat balanciert im Kopfstand auf dem Pferderücken. Del Bontà führt diesen Bildtypus auf indische akrobatische und tänzerische Traditionen zurück, die er erstmals in einem Jaina-Manuskript des 15. Jhds. verbildlicht sieht (Del Bontà 1996).⁵⁰⁴

Die Autorin ist sich der Problematik bewusst, derartige Stücke, die nicht klar eingeordnet oder datiert werden können, in diese Arbeit – und sei es auch nur am Rande – aufzunehmen.⁵⁰⁵ Der Grund besteht darin, dass sie die Aufmerksamkeit auf die Vielfalt und häufig fast schon abstruse Originalität der kolonialen Kunst- und Souvenirproduktion Indiens lenken und gleichzeitig wie bereits erläutert an die westliche Objektkategorie der Kuriosa anknüpfen möchte. Hierin könnte auch die Attraktivität derartiger Stücke für westliche Sammler wie Franz Ferdinand bestanden haben. Die wissenschaftliche Bearbeitung derartiger Objekte stellt ein Desiderat dar, das zu vertiefter Forschung einlädt.

6.5.3 Aristokratische Sammlungen in Haidarabad

Die Sammlungen der Nizāms von Haidarabad bzw. ihrer Minister stehen im Kontext dieses Kapitels der Kontextualisierung stellvertretend für indisch-fürstliche Sammlungen. Dadurch soll zum einen gezeigt werden, wie die britische Kolonialkultur diejenige der indigenen Elite prägte und wie Franz Ferdinand als adeliger Habsburger daran anknüpfte.

Dass die einheimischen Native Princes je nach Region und Einzelfall eine mehr oder weniger wichtige Rolle für die politische Stabilisierung des British Empire spielten und die kolonialen Erfolge der Engländer auf der zum Teil engen Zusammenarbeit mit den ehemaligen

⁵⁰³ Vgl. z. B. Inv.nr. IS.70-1989, IM.22-1916 oder Philadelphia Museum of Art, Inv.nr. 1976-15-1.

⁵⁰⁴ Eine aktualisierte Sichtweise liefert Parikh (2013).

⁵⁰⁵ Sie beschränkt sich auf eine sehr kleine Auswahl. Es ist in der Tat erstaunlich, wie viele ähnliche Kuriosa, z. B. indische Miniatur-Kirchenmodelle in Glasflaschen, die Este-Sammlung enthält, aber auch wie häufig man auf diese in indischen Sammlungen, gerade der privaten oder kleinen und wenig renommierten Häuser, trifft, wie z. B. im 1979 gegründeten und auf einer Privatsammlung basierenden S. R. C. Museum of Indology in Dschaipur, das mit dem Slogan „Un-Usual, Un-Believable, Un-Imaginable“ wirbt und tatsächlich eine kuriose Fundgrube v. a. indischer, aber auch internationaler Artefakte beherbergt (Sichtung der Autorin am 15.3.2012).

Herrschern beruhen, ist eine bekannte Tatsache. Besonders die Nizāms von Haidarabad, die sich durch ihre Unterstützung der Ostindienkompanie und der Hilfe bei der Niederschlagung des Aufstandes von 1857 in der Rangordnung der Briten den vordersten Platz erwarben, hatten daran einen großen Anteil (Ahlawat 2010: 190-191). Auch wichtige Anlässe, wie die Krönung Königin Victorias zur Kaiserin 1877 – Ereignisse, die in Anlehnung an die indische Tradition als Durbars, also monarchische Zusammenkünfte, bezeichnet wurden – stellten indischen Prunk und Herrschaftssymbole zur Schau und veranschaulichten das Verhältnis der neuen und alten Macht, indem die indischen Fürsten ihre Ergebenheit bezeugten (Jackson; Jaffer 2010: 30).

Franz Ferdinands Rassismus und Imperialismus artikuliert sich selbstverständlich nicht gegenüber den Briten, da er sich mit diesen auf Augenhöhe sieht, sondern in seinen zahlreichen Begegnungen mit den lokalen Fürsten, denen gegenüber sich seine ambivalente Haltung der Akzeptanz einerseits und der Abwertung andererseits zeigt. Diese Interaktionen erläutern exemplarisch im Kontext der Fotografie die beiden Kapitel Zu Lala Deen Dayal (Kapitel 3.4.1) und dem Mahārāja von Benares (Kapitel 3.4.2, 3.4.2.1). Aufgrund der Schenkungen des Nizāms, des Fotografiealbum und des Archivmaterials im MVK sowie des in Schloss Artstetten gut dokumentierten dreitägigen Aufenthalts in Haidarabad hat sich die Autorin für eine Feldforschung in dieser Stadt entschieden⁵⁰⁶ und versuchte, dort Spuren Franz Ferdinands zu finden.

Die Chowmahalla-Palastanlage als ehemaligen Wohnsitz der Nizāms und Zentrum des Besuchs Franz Ferdinands, deren Bau ab 1750 von Nizām Salabhat Jung begonnen und vielfach erweitert wurde, umfasst heute noch einen südlichen und nördlichen Hof im Privatbesitz eines Nachfolgers der Dynastie und ist größtenteils seit 2005 nach umfangreichen Restaurierungen als Museum zugänglich. Dieses verfügt ebenfalls über ein nicht öffentliches Archiv und stellte die erste Anlaufstelle der Autorin dar. Dass Hofschreiber, ebenso wie später Hoffotografen, die täglichen Geschehnisse am Hof dokumentierten, ist bekannt.⁵⁰⁷ Dass die Dynastie der Nizāms bis zum Siebten dieser Tradition ebenso folgten und entsprechende Zeugnisse vorhanden sind, bestätigte der Autorin die Kuratorin der Library and Archives des Chowmahalla-Palastes, Dr. Tagdeeb Habeeb, so dass ein Protokoll oder auch Fotografien zum Besuch des Erzherzogs in derartigen Unterlagen sehr wahrscheinlich sind. Die Kuratorin

⁵⁰⁶ Diese fand vom 22.-27.3.2012 statt.

⁵⁰⁷ Auch über Aufträge, Käufe und Geschenke wurde an den meisten Höfen detailliert Buch geführt (Crill 2010: 141).

verweist auf ca. 20-30% zerstörter Unterlagen im Archiv (Mündl. Auskunft Tagdeeb Habeeb, Chowmahalla Palace, Haidarabad: 26.3.2012). Trotz großer Hilfsbereitschaft und angesichts der Tatsache, dass sich ein Inventarisierungssystem und eine Digitalisierung gerade erst im Aufbau befinden, konnten gleichwohl keine Unterlagen aufgefunden werden.

Die in den Ausstellungsräumen präsentierten Sammlungen sind hingegen auch ohne direkte objektbezogene Verbindungen zum Besuch des Erzherzogs sehr aufschlussreich, da sie die synkretistische Verschmelzung indischer und europäischer Formensprache architektonisch, anhand der Innenausstattung und der ausgestellten Objekte illustrieren und die Hinwendung bzw. Assimilierung der indischen Elite zu britischer oder noch allgemeiner westlicher Kultur aufzeigen. Die Beispiele hierfür sind zahlreich⁵⁰⁸ und finden sich nicht nur auf Basis der Bedeutung von Juwelen und Edelsteinen für den Reichtum indischer Fürsten im Schmuckdesign, die großen gegenseitigen Beeinflussungen unterlag (Stronge 1990; Jaffer 2006: 56-95). Ebenso in der Fotografie treten Aspekte der Assimilierung westlichen Lebensstils zutage. Die in Kapitel 3 dargestellten fotografischen Praktiken in Indien verdeutlichen: „For the Maharajas, having a portrait done by Bourne and Shepherd during the annual Calcutta season was necessary to define their social status and to make it visible to themselves and others.“ (Harris 2001:10).

So ließ sich auch der Sechste Nizām als Kind umgeben von seinem Hofstaat, trotz seines eigenen Fotografen Lala Deen Dayal, von Bourne & Shepherd 1873 großformatig und gemäldehaft ablichten (Abb. 245). Die bemalte Fotografie ist im Chowmahalla-Palast ausgestellt und eines von zahlreichen Beispielen von höfischen offiziellen Portraits der Asaf Shah-Dynastie als Fotografie, bemalte Fotografie oder Gemälde. Zudem sei hier auf das Lafayette Studio in London verwiesen, das zwischen 1885 und 1933 für die High Society und Politikprominenz aus aller Welt „offizielle“ Portraitaufnahmen anfertigte und auch die meisten indischen Fürsten zu seiner Kundschaft zählte (Harris 2005: 9-13).⁵⁰⁹ Fotografien und Ölgemälde zeigen die Nizāms als Herrscherportrait, als Hauptprotagonisten oder mit Hofstaat bzw. hohen britischen Kolonialbeamten.

Auch das in internationalen Adelskreisen prestigeträchtige Thema des Reitsports und der Jagd spiegelt sich in diesen Medien wieder. So zeigt ein unsigniertes und undatiertes Ölgemälde eines unbekanntes Malers, das im Palast ausgestellt ist, eine Reit- oder Jagdszene des

⁵⁰⁸ Einen Überblick liefert Jaffer (2010: 194-227).

⁵⁰⁹ Harris (2001: 4-16) benennt noch weitere, bei den Mahārājas besonders beliebte westliche Fotografen mit Sitz v. a. in London.

Sechsten Nizāms mit Gefolge und einem unidentifizierten europäischen Gast: Abb. 246. Ein weiteres Gemälde von 1894 verweist auf die bereits angesprochene und im Falle Franz Ferdinands vielfach identifizierte Bildsprache der Jagdtrophäen. Ein europäischer Maler hat den Sechsten Nizām mit seinen beiden erlegten Tigern in souveräner Pose dargestellt (Abb. 247),⁵¹⁰ ähnlich wie eine Fotografie, die den Jäger in stehender Pose zeigt (Abb. 248). Weitere Räume stellen beispielsweise die westliche und indische Porzellansammlung mit besonders vielen ostasiatischen, aber auch deutschen Exemplaren aus. Abb. 249 zeigt eine derartige Vitrine, in der sich beispielsweise unten mittig ein von der School of Art bzw. der Designreformen beeinflusstes türkisfarbiges Exemplar aus Dschaipur befindet. Auch deutsche Manufakturen fallen darunter, sowie die Spezialanfertigung eines Service mit den Brustportraits des Sechsten und Siebten Nizām „Made in Germany“ (Abb. 250). Ob es sich hierbei um ein Geschenk oder eine Auftragsarbeit der Nizāms handelt, konnte nicht geklärt werden. Dass diese Sonderanfertigungen bei europäischen Firmen beauftragt ist hingegen bekannt.⁵¹¹

Die Bedeutung von Waffensammlungen für die fürstlichen Höfe Indiens geht aus der Präsentation der Waffensammlungen der gesamten Asaf Shah-Dynastie vom frühen 18. Jhd. bis zum letzten Nizām in mehreren Räumen des Chowmahalla-Palasts hervor, aber auch in den beiden nachfolgend vorgestellten Sammlungen. Die historische funktionale Bedeutung von Waffen für kriegerische Fürstentümer ist offensichtlich. Die Waffenkammern der Fürsten enthielten jedoch auch repräsentative Prunkwaffen, die häufig vererbt wurden. So schreibt James Todd in Bezug auf die Fürsten Rajasthans: „No prince or chief is without his silah-khanna, or armoury, where he passes hours in viewing and arranging his arms. Every favourite weapon, whether sword, machlock, spear, dagger, or bow, has a distinctive epithet. The keeper of the armoury is one of the most confidential officers about the person of the prince. These arms are beautiful and costly.“ (Todd 1971, 2: 752).

Die dekorativ-ornamentale Anordnung bei der Präsentation dieser Waffen, wie auf Abb. 251 ersichtlich, scheint historischen Vorbildern zu folgen, da sie sich in zahlreichen der untersuchten Museen wiederfindet. Auf die Begeisterung der Briten für die altindische Schmiedekunst und indische Waffen sowie die daraus folgende Trivialisierung und den Verlust ihrer Funktionalität als Souvenirs wurde bereits auf S. 206-208 verwiesen.

⁵¹⁰ Das Bild ist auf 1894 datiert. Die Signatur ist schlecht lesbar und lautet in etwa „M. Gauntle“.

⁵¹¹ Dazu zählt beispielsweise eine Sonderanfertigung eines Autos bei Barker and Company mit aus hierarchischen Gründen höhergelegtem Rücksitz im Auftrag des Siebten Nizām (Jaffer 2010: 224).

Den Charakter des Chowmahalla-Palastes macht sicher seine Mischung aus relativ authentischer höfisch-repräsentativer Palastresidenz mit seinen ursprünglichen Einrichtungs- und Dekorationsgegenständen aus dem Besitz der Nizāms aus, die so als Palastmuseum feudale Sammlungsstrategien und den Willen zur repräsentativen Selbstdarstellung verkörpern. Auf den erwähnten künstlerischen Synkretismus geht Franz Ferdinand nicht nur im Falle der Paläste in Haidarabad ein, sondern er äußert sich vielfach auch im Kontext von Residenzbesuchen anderer lokaler Herrscher zu diesen Mischstilen. Seine Kommentare sind ausnahmslos abwertender Natur. Im Gegensatz dazu lobt er den Prunk und die Exotik des Chowmahalla-Palastes beispielsweise im Rahmen des Dinners zu seinen Ehren, wie auf S. 112-113 beschrieben und gibt damit weit verbreitete Klischees der superreichen und dekadenten indischen Fürsten wieder, wie sie sich z. B. in den berühmten Golkonda-Diamanten aus den Minen von Golkonda unweit von Haidarabad manifestierten, von dessen Erträgen auch die Nizāms profitierten, die als die reichsten Fürsten Indiens galten.⁵¹²

Auch im westlichen Kleidungsstil vieler indischer Fürsten spiegelt sich eine mehr oder weniger assimilierende Haltung wider: Wie Franz Ferdinand im Falle des Sechsten Nizāms bemerkt, kleidet er sich westlich, behält aber seine traditionelle Kopfbedeckung bei, vgl. hierzu S. 110. Wie im Falle des Bashir Bagh-Palastes auf S. 113 gezeigt wurde, artikuliert der Erzherzog seine Abneigung eines hybriden Stils und prangert gerade bei den westlichen Dekorationsobjekten deren Ramschqualität an. In dieser Hinsicht entspricht seine Haltung der vieler Europäer der Zeit in Bezug auf die Vermischung west-östlicher Stilelemente (Tillotson 2010: 177-178). Jedoch ist eine detaillierte Analyse dieser Palastanlage und ihrer Ausgestaltung in diesem Rahmen nicht möglich. Dies gilt auch für die beiden weiteren bedeutenden, im fürstlichen Kontext stehenden Museen der Stadt, dem Nizam's Museum und dem Salar Jung Museum.⁵¹³ Im Folgenden greift die Autorin daher am Beispiel dieser Häuser auf bestimmte sich wiederholende Elemente zurück, die Rückschlüsse auf ein indisches fürstliches Sammelverhalten zulassen und Wechselwirkungen mit der Este-Sammlung verdeutlichen.

Das „H.E.H. The Nizam's Museum“ ist in der Palastanlage Purani Haveli („Alter Palast“)⁵¹⁴ unweit der Purani Haveli Road in direkter Altstadtnähe untergebracht. Dieser ursprünglich

⁵¹² Zu diesem Topos vgl. Khalidi (1999).

⁵¹³ Alle genannten Häuser verfügen über keine digitale Objekterfassung oder publizierte Bestandskataloge und weisen ihre Werke in den Ausstellungen nicht durch Inventarnummern aus.

⁵¹⁴ Seit März 2012 ist dort in Ergänzung zum Nizam Museum ebenfalls das City Museum zur Stadtgeschichte untergebracht. Da es sich dabei um ein modernes stadthistorisches Konzept mit keinen für diese Arbeit relevanten Objektbezügeln handelt, geht die Autorin darauf nicht weiter ein.

vom Zweiten Nizām für seinen Sohn im 18 Jhd. erbaute Palast diente einigen Herrschern als Wohnsitz und wurde v. a. unter dem Sechsten Nizām stark erweitert. Er besteht aus insgesamt elf Palästen im europäischen Stil und einer großen Gartenanlage mit einer Umfassungsmauer. Die Anlage fungierte als privater Wohnsitz des Sechsten Nizām und wurde auf Wunsch des Siebten und letzten Nizām, Nawab Mir Osman Ali Khan (1911-1967),⁵¹⁵ zum Museum umgewandelt (Nayeem 2011: 307-308). In seiner aktuellen Form wurde es im Jahr 2000 eröffnet.

In den diversen Gebäuden sind neben dem Museum momentan weitere Institutionen wie eine Schule untergebracht. Es enthält zum allergrößten Teil Geschenke, die der Siebte Nizām, der als großer, aber persönlich bescheidener Wohltäter und Stadtentwickler galt, 1937 zur Feier des Silberjubiläums seiner 25-jährigen Regentschaft erhielt. Das Museum beherbergt die fast 54 Meter lange, aus burmesischem Teak im europäischen Stil gefertigte, zweistöckige Garderobe des prunkaffinen Sechsten Nizāms.

Bei den erwähnten Geschenken handelt es sich um diverses Kunstgewerbe und Modelle von öffentlichen Gebäuden, die während seiner Regierungszeit entstanden. Die Stücke sind in vielen Fällen mit Widmungsinschriften von Privatpersonen oder Vereinen versehen. Ein Beispiel ist das Architekturmodell aus Silber des Obersten Gerichtshofes im indo-sarazenischen Stil von 1916 mit einem großen silbernen Schlüssel, das dem Nizām anlässlich der Eröffnung des Gebäudes von der Richterschaft übergeben wurde (vgl. Abb. 252).⁵¹⁶ Neben diesen lokalbezogenen Ehrerbietungen, die gut die bereits angesprochene Bedeutung und soziale Funktion von Geschenken verdeutlichen, finden sich in der restlichen Sammlung zahlreiche weitere Beispiele zur Illustration der oben genannten Thesen zur westlichen Orientierung indischer Fürsten, wie Portrait- oder Gruppenfotos bzw. Gemälde, Jagdszenen, englische Porzellanservice, europäische Kerzenständer, Art déco-Uhren oder ein beschnittener Elefantenzahn aus China als exotisches Objekt. Ebenso befinden sich in einem Teakholzrahmen montierte Portraitminiaturen auf Elfenbein der Asaf Shah-Dynastie, mit dem Siebten Nizām im Zentrum, in der Sammlung,⁵¹⁷ vgl. Abb. 253. Sind die früheren Herrscher noch im Moghul-Stil gemalt und verweisen damit auf die Tradition der Darstellung von Herrschergenealogien, wie wir sie auch in den Elfenbeinminiaturen des Erzherzogs in Kapitel 5.2.4 gesehen haben, weisen die Portraits des Sechsten Nizām im Zentrum und des

⁵¹⁵ Er herrschte von 1911 bis 1948.

⁵¹⁶ Zu diesem von Vincent Esch errichteten Gebäude vgl. Nayeem (2011: 312).

⁵¹⁷ Die Inv.nr. dieser Stücke sind unbekannt.

Siebtent unten rechts im Bild hingegen fotorealistische Züge auf und deuten die Verschiebung dieser Medien an.

Das 1961 in seiner heutigen Lokalität eingeweihte und 2000 erweiterte Salar Jung Museum geht auf die Sammlung der Salar Jungs zurück, einer ursprünglich aus Medina stammenden Familie, die ab 1853 durch Salar Jung I. bis III. in höchsten Diensten der Nizāms stand. V. a. Mir Yusuf Ali Khan Nawab Salar Jung III. Bahadur (1889-1949),⁵¹⁸ der Premierminister des Siebten Nizāms, galt als leidenschaftlicher Sammler und ergänzte die Kollektion seiner beiden Vorfahren durch große Stückzahlen ausgewählte Objekte persönlich auf verschiedenen Europareisen. Nachdem er seine Sammlung bis zu seinem Tode ohne Nachkommen im Familienpalast aufbewahrte, ging sie in Staatseigentum über, so dass Premierminister Nehru 1951 den Palast als öffentliches Museum eröffnete, bevor die Sammlung schließlich in den Neubau unter der heutigen Adresse umzog.

Die Museumskollektion umfasst 50.000 Objekte aller Gattungen und hat einen internationalen Charakter mit einer Bibliothek und Sammlungen aus über 40 Ländern verschiedener Epochen und etlichen bedeutenden Stücken westlicher Kunst (Reddy 2011: 3-6). Die chinesische und japanische Sammlung umfasst beispielsweise über 5000 Objekte (Rao 2003: 90). Auch Mir Yusuf Ali Khans Vater reiste und erwarb mit der sogenannten „*Veiled Rebecca*“ eine neoklassizistische Marmorskulptur von G. B. Benzoni während seines Romaufenthaltes 1876 eines der ersten Objekte der Sammlung (Kotaiah 1999: 55-56). Unter den Stücken befinden sich, wie zur damaligen Zeit üblich, zahlreiche Kopien, eventuell jedoch auch Fälschungen. Die Echtheit eines Gemäldes des Piazza San Marco in Venedig von Canaletto ist beispielsweise umstritten (Kedareswari 2003: 86-87). Der Erwerb von echten Kunstobjekten ist jedoch angesichts der verfügbaren finanziellen Mittel der Salar Jungs durchaus erwartbar. Hinsichtlich der neo-klassizistischen viktorianischen Malerei besitzt die Sammlung repräsentative und herausragende Protagonisten der Zeit, beispielsweise durch Gemälde von Sir Edwin Henry Landseer, Lawrence Alma-Tadema und Frederic Leighton (Kotaiah 1999: 27-40), wie sie vergleichbare britische Sammlungen der Zeit ebenfalls umfassten.

Weiterhin enthält die Sammlung neben den Fine Arts auch viel europäisches und indisches Kunstgewerbe des 19. Jhds. sowie indische Tonmodelle verschiedener Stile, die in der Toys and Dolls Gallery ausgestellt sind. Die Ivory Gallery umfasst indische Miniaturmalereien auf Elfenbein mit Moghul-Architektur-Darstellungen, wie sie ebenfalls in der Sammlung Franz

⁵¹⁸ Zur Dynastie der Salar Jungs vgl. Nayeem (2011: 279-283).

Ferdinands vorkommen.⁵¹⁹ Eine Waffensammlung, Portraits und Fotografien der Salar Jungs im westlichen Stil sind ebenfalls vertreten und runden damit ein Bild einer Sammlungsstrategie ab, die in Indien als Kollektion eines einheimischen Fürsten hinsichtlich ihrer über mehrere Generationen gewachsenen Größe und ihres Reichtums sicher so gut wie einzigartig ist.

Die Einordnung der Einzelergebnisse der Forschung in eine übergreifende Charakterisierung und Kontextualisierung der Sammlung ergab die Wichtigkeit bestimmter in diesem Zusammenhang stehender Konzepte und Begrifflichkeiten, die zur Interpretation dieser Arbeit zentral sind. Es handelte sich dabei um im Kontext des Exotismus und Orientalismus stehende exemplarisch ausgewählte koloniale Sichtweisen, die im Wesentlichen von Ambivalenzen geprägt sind: Zum einen der positiven Faszination durch das Fremde und zum anderen der negativen und ablehnenden Seite und daraus resultierender Phänomene wie Rassismus.

Diese stehen in enger Verbindung mit dem kolonialen Kunstdiskurs und der Verbreitung westlicher künstlerischer Techniken zunächst durch die Ansiedelung britischer Künstler in Indien, jedoch auch bald durch die Schaffung von Kunstschulen zur ästhetischen Erziehung der Inder und Ausbildung einheimischer Künstler, deren politisch-ideologische Ziele in der Etablierung eines westlichen Wertekanons und in der ethno- und topographischen Dokumentation und Einordnung des Herrschaftsgebietes bestanden. Es zeigte sich, wie die Fotografie durch groß angelegte Projekte wie *The People of India* diese Ziele unterstützte und welche Ähnlichkeiten bezüglich ihres enzyklopädischen Charakters und in der Darstellung indischer Berufe und der Romantisierung des Handwerks diese Projekte mit den Tonmodellen der Este-Sammlung aufwiesen.

Die Einführung westlicher ästhetischer Normen und Kunst verband sich vor dem Hintergrund der sozialdarwinistischen Herrschaftsideologie mit einer Abwertung der indischen Kunst, Kultur und Religion. Diese äußerte sich auch in der typisch exotistischen Ambivalenz der Abwertung indischer Malerei und Skulptur im Gegensatz zum Kunstgewerbe und der Architektur der Moghule, die eine Ausnahme bildete. Gleichzeitig orientierte sich die lokale Oberschicht wenigstens teilweise an westlichen Gegebenheiten und Wertorientierungen. Als in die koloniale Kunst Indiens eingeführte britische künstlerische Tradition erwies sich das

⁵¹⁹ Beide Galerien befinden sich im 1. Stock jeweils in Raum 18 und 11. Da das Salar Jung Museum ein striktes Fotografieverbot durchsetzt, kann die Autorin zu den Objekten dieses Hauses keine Abb. vorlegen.

Pittoreske, das sich in der Landschaftsmalerei und der Fotografie widerspiegelte und ein ästhetisches Ideal darstellte, das um Begriffe wie das Schöne und das Erhabene kreist. Es artikulierte sich darin die Wahrnehmung der Landschaft unter malerischen Gesichtspunkten und ermöglichte die leichtere Identifikation mit der Fremde durch vertraute Wahrnehmungsschemata einerseits und der exotischen Spannung durch lokale Details andererseits. Sowohl die Tagebuchillustrationen als auch zahlreiche Fotografien der Este-Sammlung weisen pittoreske Züge auf. Auch ein weiterer Aspekt der repräsentativen Funktion der Künste, die Legitimation des Herrschaftsanspruches durch die Dokumentation der infrastrukturellen Verdienste, spiegelt sich in den Fotografien der Este-Sammlung wider.

Eine Untersuchung der für diese Arbeit wichtigen Kategorie der Decorative Arts im Rahmen der Rezeptionsgeschichte indischer Kunst ergab eine komplexe und ambivalente Haltung der Briten gegenüber dem indischen Kunstgewerbe. Das bereits durch seine Präsentation auf den Weltausstellungen populäre indische Kunstgewerbe erfuhr durch die in der Mitte des 19. Jhds. in England aufkommenden Designreformen auch designtheoretisch bis ins frühe 20. Jhd. eine Aufwertung. Angesichts des Verfalls englischer Produkte unter den Auswüchsen der Industrialisierung setzten Rückbesinnungs- und Erneuerungsbestrebungen ein, die durch die Inspiration indischer Produkte vorangetrieben werden sollten.

In Indien förderte die staatliche Kunsterziehung weniger umfassende Bildung als die Produktion am westlichen Geschmack orientierter Waren im Hinblick auf die ökonomische Verwertbarkeit und Förderung der Industrie. In diesem Zusammenhang entstanden häufig synkretistische Produkte, die fremde, nicht-lokale Elemente aufnahmen und ihre Funktionalität verloren. Die innerhalb dieser Diskurse stattfindende Romantisierung und Idealisierung des Handwerks, ihrer Protagonisten und der dörflich traditionellen Sozialstrukturen spiegelt sich ideologisch ebenfalls in den Tonmodellen der Este-Sammlung, die zum größten Teil Handwerke darstellen. Auf einen einsetzenden Qualitätsverfall indischer Produkte reagierte man mit Forderungen nach dem Schutz traditioneller Herstellungsverfahren und Motive, die zu weiteren Ambivalenzen zwischen dem Imperativ der Neuerung und dem Gebot des Traditionalismus führten.

Das Verhältnis der Decorative- zu den Fine Arts erwies sich ebenfalls als komplexes Thema. Eine implizite Hierarchisierung schrieb die „naturalistischen“ Fine Arts dem Europäischen und die Decorative Arts dem indischen Handwerker zu, der für die Schönen Künste ungeeignet erschien und nicht in diese Domäne vordringen sollte. Erst ab ca. 1910 erfuhr die indische Kunst eine Rehabilitierung und wurde schließlich aufgrund ihrer eigenständigen

ästhetischen Qualitäten wertgeschätzt. Es zeigte sich, dass aufgrund der starken britischen Prägung des damaligen Kunstverständnisses bis in die Habsburgermonarchie hinein auch Franz Ferdinand den Diskursen der Designreformen und damit dem Zeitgeschmack folgte. Dies spiegelt sich in seiner Sammlung wider, die zu einem großen Teil aus Kunstgewerbe besteht und stark vom Albert Hall Museum in Dschaipur als primärem Kunstgewerbemuseum beeinflusst ist.

Als Teil der kolonialen Produktions- und Vermarktungsstrategie spielten die Weltausstellungen als internationale Handels- und Leistungsschows und die dort vertriebenen Produkte eine große Rolle. Es zeigte sich am Beispiel Hendleys als Direktor des Albert Hall Museums sowie der School of Art in Jaipur und seiner Funktion als Autor bei der Erschließung indischen Kunstgewerbes die enge institutionelle Verflechtung. Das für frühe koloniale Museen in Indien so wichtige Victoria and Albert Museum verdankt wie andere Häuser seine ersten Bestände ebenfalls dem Kontext der Weltausstellungen. Diese trugen wiederum zur Bildung kolonialer Klischees und besonders zum Authentizitätskult des indischen Handwerks bei.

Die Bedeutsamkeit des Souvenirs als Element kolonialer Kunstproduktion im Zuge des erstarkenden Tourismus spielte für die Este-Sammlung ebenfalls eine wichtige Rolle, da sie zu einem bedeutenden Teil aus derartigen Stücken besteht. Als konstitutives Element des Reisens zeichnet sich das Souvenir durch seinen massenproduzierten Charakter und seine leichte visuelle Lesbarkeit aus, die oft mit einer Anpassung an den kulturellen Hintergrund des Käufers und bestimmten sozialen Gegebenheiten einhergeht. Die Abgrenzung von Kunst oder Kunstgewerbe und Souvenir ist häufig schwer zu treffen, überschneidet sich jedoch in der Este-Sammlung häufig.

Ein Einblick in die Geschichte des Museums in Indien ermöglichte die Einordnung der beiden Häuser in Dschaipur und Calcutta, in denen der Erzherzog nach erfolgter Besichtigung Bestellungen ausgestellter Werke in Auftrag gab.

Das Indian Museum in Calcutta als erstes Museum Indiens und Universalmuseum basierte auf dem Vorbild des British Museum und das Albert Hall Museum in Dschaipur stellt ein bis heute detailgetreu erhaltenes Gesamtkunstwerk und Kunstgewerbemuseum, unter der Berücksichtigung der Erzeugnisse Rajasthans aber auch internationaler und gesamtindischer Sammlungen dar, die lokalen Kunsthandwerkern als Vorbildersammlung dienen sollten. Seine ehemals naturkundlichen und botanischen Sammlungen sowie z. B. die ägyptische Kollektion ergänzten das Haus um Aspekte eines Universalmuseums und machten es zusammen mit dem

Zoo und den Parkanlagen zu einem wichtigen Baustein des progressiv-modernen Stadtprojektes von Dschaipur.

Als Ergänzung zu den kolonialen Museen zeigten die indischen aristokratischen Sammlungen in Haidarabad aus dem 19. Jhd. Varianten fürstlichen Sammelns auf. Zahlreiche aus der Este-Sammlung bekannte Objektgruppen, wie Waffen, Fotografien, Elfenbeinminiaturen und Porzellan sowie thematische Gemeinsamkeiten wie Herrscherportraits verweisen auf sehr ähnliche repräsentative Sammlungstraditionen und gemeinsame adelige Vergnügungen.

7. Schluss

Zum Ende dieser Dissertation soll ein Gesamtüberblick über die Ergebnisse der Arbeit in Hinblick auf die Beantwortung der Leitfragen und Ziele erfolgen: Ziel der Arbeit ist die Darstellung, Untersuchung und Interpretation der Este-Sammlung als adeliger spätkolonialer Sammlung im Hinblick auf ihre Erwerbsumstände sowie spätimperialistische und koloniale Sichtweisen. Was hat der Erzherzog gesammelt, wie erwarb er die Stücke, und was sagt dies über seine Sammlungsstrategie aus? Welche Bedeutung haben die zahlreichen Geschenke, die in seine Kollektion einfließen? Handelt es sich um eine aktiv zusammengestellte oder eine von Zufällen beeinflusste Sammlung und inwieweit ist sie repräsentativ für ihre Zeit? Welche zeitgeistigen Strömungen, aber auch historischen Sichtweisen auf die materielle Kultur Indiens formten seinen Geschmack und damit seine Kollektion? Über welche indischen oder britischen Kanäle der Vermittlung bzw. Vertriebswege fand der Objekterwerb statt? Und schließlich: Welche Funktion hatte die Sammlung?

Schließlich soll ein Ausblick mögliche weitere Fragestellungen eröffnen. Zuvor sollen jedoch noch einmal die Gegenstände und Ergebnisse der Forschung rekapituliert werden.

7.1 Franz Ferdinands Weltreise (Kapitel 1)

Die Ziele der erzherzoglichen Weltreise bestanden offiziell in der Deklaration der Tour als diplomatische und militärische Missionsreise im Dienst der Marineausbildung und als wissenschaftliche Expedition mit dem Ziel der Mehrung des Ruhms der k. und k. Monarchie. Letztlich diente sie auch als Deckmantel für Bildungs- und private Vergnügungsmotive des Erzherzogs. Trotz der Verdienste der Weltreise-Sammlung für die Bestände der kaiserlichen Sammlungen bzw. des heutigen MVK und NHM in Wien, verfolgte sie stärker einen

hocharistokratischen Repräsentationscharakter und spiegelt die persönlich stark ausgeprägte Sammelleidenschaft Franz Ferdinands wider, die sich auch in seiner ererbten und von ihm ergänzten Este-Waffensammlung und den zahlreichen Jagdtrophäen zeigte.

Der Erzherzog folgte mit seiner großen standesgemäßen Reise der Familientradition, die in den Kontext der Grand Tour bzw. der Prinzenreise einzuordnen ist, aber bereits auch Aspekte des modernen Tourismus enthielt, wenn er Reiseführer zu Rate zog, auf verschiedene moderne touristische Infrastrukturen zurückgriff oder aus den Zwängen der formalen Pflichttermine ausbrechen wollte.

Auch wenn er zum Reisezeitpunkt noch nicht als Thronfolger designiert war, übte er damit sein aristokratisches Recht und die Pflicht auf Bildung aus, förderte seine Weltläufigkeit und bereitete sich auf diese Weise adäquat auf eine hohe Position innerhalb der Herrschaft der Monarchie vor. Durch staatsbesuchähnliche Empfänge der britischen Gastgeber sowie des einheimischen Adels und seine herausgehobene Stellung erhielt der Erzherzog privilegierte Einblicke, z. B. in Regierungsformen, durch die Besichtigung staatlicher Institutionen bzw. im Rahmen von Militärparaden, oder durch den exklusiven Zugang zum gesellschaftlichen Leben durch Bälle und Empfänge, die nicht prominenten Reisenden der damaligen Zeit verwehrt blieben (vgl. S. 22-24). Zugleich ging er den adeligen Freizeitbeschäftigungen Reiten und Jagen nach und betonte so das hochherrschaftliche Vergnügen der Reise. Auch Ankäufe von Kunst, der Austausch von Geschenken und das Verfassen eines Tagebuches stellen typische Traditionen der Grand Tour dar.

Es konnte auf S. 15-16 gezeigt werden, dass Brigadier General Protheroe, der im Auftrag der britischen Kolonialregierung die Reise verantwortete, den Besuch in eine bereits von den Briten etablierte Etikette für hochstehende ausländische Gäste einordnete und z. B. die Reiseroute und den finanziellen Aufwand am russischen Zaren oder Vertretern des britischen Königshauses orientierte. Dieses kommerziell genutzte „Who is Who“ adeliger Stippvisiten in Indien verdeutlichte sich z. B. auch anhand des Verkaufskataloges des Fotografen Lala Deen Dayal, der das für Franz Ferdinand angefertigte Album neben weiteren prominenten Würdenträgern aufführte.

Eine Analyse der Beschäftigungen des Erzherzogs während des gut dreimonatigen Indienaufenthaltes mit seinem Verlauf von Ceylon über Indien bis nach Nepal ergab fünf zentrale Bereiche: Zusammenkünfte mit der britischen Kolonialregierung, mit indischen Würdenträgern, Jagdausflüge, touristische Besichtigungen und Einkäufe (vgl. S. 20).

7.2 Darstellung und wissenschaftliche Erschließung der Sammlung (Kapitel 2)

Die Untersuchung der Sammlung und des Standes ihrer wissenschaftlichen Erschließung zeigten, wie Franz Ferdinand die alte Mäzenatentradition des Hauses Habsburg fortsetzte. Es wurde dargelegt, dass bereits 1806 die ersten Objektankäufe des heutigen MVK im Auftrag der Habsburger erfolgten. Zudem zeigte sich, dass Geschenke der Mitglieder des Kaiserhauses oder von Behörden, Instituten, Vereinen und Privatpersonen, wissenschaftliche Expeditionen und Reisen, Tausch mit anderen ethnographischen Museen weltweit sowie Ankäufe für die Bestände des MVK insgesamt eine wichtige Rolle spielten. Dies zeigt, wie wichtig derartige Nachlässe für die Geschichte des Museums waren und sind. Andererseits diente Kunst für Franz Ferdinand nicht nur als Mittel fürstlicher Repräsentation, sondern bedeutete ein persönliches Anliegen, dem er mit großem Vergnügen folgte.

Die Weltreise-Sammlung, bzw. weitere zu ihrer Erschließung relevante Nachlässe befinden sich neben dem Hauptnachlass im MVK in dessen Abteilung Süd-, Südostasien, Himalaya, im dortigen Fotoarchiv und Archiv, im NHM, in Schloss Artstetten sowie auf Burg Clam (**Kapitel 2.2.1-2.2.3**). Schloss Artstetten verfügt über die handschriftlichen Weltreisetagebücher sowie Fotografien und unterhält in seinen als Museum genutzten Räumlichkeiten einen Ausstellungsraum zur Weltreise. Der Nachlass des Reisebegleiters Graf Heinrich Clam-Martinic auf Burg Clam ähnelt, von der Quantität abgesehen, dem des Erzherzogs stark (**Kapitel 2.2.3**). Insgesamt scheint diese Ähnlichkeit naheliegend, da die Erwerbsquellen und Kaufgelegenheiten sicherlich dieselben waren.

Die Untersuchung der Geschichte des MVK, der wissenschaftlichen Erschließung und der Ausstellungen der Este-Sammlung in **Kapitel 2.2.4.1** zeigte deren wechselvolles Schicksal. Nach der Gründung der Anthropologisch-Ethnographischen Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums 1876, das seine Sammlungen ab 1889 im neuen Naturhistorischen Museum präsentierte, gelangte die Este-Sammlung in dessen Bestände, blieb aber im Privatbesitz des Erzherzogs.

Bereits 1894 direkt nach der Weltreise stellte man die Kollektion im großen Rahmen im Oberen Belvedere aus und inventarisierte sie, bearbeitete sie jedoch bis heute, von Ausnahmen abgesehen, nicht wissenschaftlich. Die in diesem Kontext entstandenen Inventarbücher erwiesen sich wie **Kapitel 2.2.4.2** zeigte für die Bearbeitung der Sammlung als unersetzlich und wiesen historische Bestandsveräußerungen auf, die auch die Indiensammlung betrafen.

Auf eine spätere Aufstellung im Privatmuseum des Erzherzogs im ehemaligen Palais von Maximilian d'Este bis 1907 folgte eine weitere temporäre Ausstellung bis 1912. Nach der Eröffnung des heutigen MVK 1928 in der Neuen Burg erfolgten Jahrzehnte der Depotverwahrung bis zwei Sonderausstellungen in den Jahren 2010/2011 und 2014 einen Teil der Sammlung wieder der Öffentlichkeit zugänglich machten.

Einblicke in die historischen Ausstellungen (**Kapitel 2.3**) anhand von Fotografien, Archivdokumenten und Führern ergaben eine Präsentation der Sammlung im gängigen Stil des 19. Jhds., mit einer eher nach dekorativen Gesichtspunkten erfolgten Aufstellung unter Einsatz großer Objektmengen, häufig in Reihungen. Üblich war zudem eine Präsentation nach regionalen Gesichtspunkten und teilweise nach Kriterien der Gattung und des Materials, häufig jedoch auch gattungsübergreifende Inszenierungen, wie im Falle der Ausstellung indischen Kunstgewerbes in Kombination mit fotografischen Portraits indischer Fürsten und den Geschenken des Sechsten Nizāms von Haidarabad.

Ein Vergleich der unveröffentlichten handschriftlichen Weltreise-Tagebücher und der offiziellen publizierten Version von 1895/1896 in **Kapitel 2.4** zeigte eine zum Teil signifikante Überarbeitung, die im Sinne der Tagebuchtradition der Grand Tour und der prominenten Stellung des Erzherzogs erfolgte und insgesamt eine formale und repräsentative Glättung erfuhr.

Ist das Tagebuch nicht nur deshalb aufschlussreich, da aus seinen Passagen der Duktus und die Weltsicht des Erzherzogs spricht, illustrieren seine nach Ludwig Hans Fischer angefertigten Holzstiche, die jedes Kapitel einleiten und abschließen, die Erlebnisse visuell. Dabei zeigte sich, dass diese auf Fotografien beruhen und unterschiedlich stark abgewandelte Motive verwenden, die mit dem Tagebucheintrag in engem Zusammenhang stehen. Bei diesen vignettenartigen Illustrationen fiel eine Tendenz zum Dekorativen, Exotischen und Pittoresken auf.

Insgesamt erstaunt der rudimentäre Stand der Erschließung der Este-Sammlung angesichts der Bedeutung ihres Protagonisten und des regen Interesses an der Monarchie im Österreich von heute. Dies stellte auch eine Herausforderung für diese Arbeit dar, da vor der Interpretation der Sammlung erst ihre Untersuchung geleistet werden musste.

7.3 Sammlungsschwerpunkt: Fotografie (Kapitel 3)

Die Fotografie erwies sich als wichtiger Bestandteil der Este-Sammlung und wurde in dieser Arbeit als Schwerpunkt untersucht, nicht nur da sie quantitativ einen großen Rahmen einnimmt, sondern v. a. als visuelles Tagebuch der Reise verstanden werden kann und den Repräsentationscharakter der Reise und der damit einhergehenden Funktion der eingesetzten Medien ideal repräsentiert (vgl. **Kapitel 3.1**).

Mit dem mitreisenden Amateurfotografen Eduard Hodek jun. (**Kapitel 3.2**), der zugleich als Präparator der Jagdbeute fungierte, verfügte der Erzherzog über einen ständigen Dokumentar. Insofern handelt es sich bei der fotografischen Dokumentation auch um die Fortführung der Hofberichterstattung mit den modernsten technischen Mitteln. Das relativ neue Medium der Fotografie hatte jedoch die Tradition des Reisemalers noch nicht komplett abgelöst. Dass der Maler und Marineoffizier August Freiherr von Ramberg Franz Ferdinand zumindest in Ostasien begleitete und gelegentlich auch fotografierte, erscheint eher wie ein etwas anachronistisches, der habsburgischen Selbstdarstellung und Tradition geschuldetes Relikt bzw. ist auf die Doppelberufung von Rambergs zurückzuführen. Insgesamt ist die Überschneidung beider Bildmedien zur Dokumentation der Weltreise marginal: Neben von Rambergs Aquarell mit der Reiseroute ist noch ein japanischer Farbholzschnitt bekannt, beides existiert in mehreren Exemplaren.

Hinsichtlich der Fotografie zeigte sich der Vorteil der Reproduzierbarkeit des Mediums am Umstand, dass die in der Sammlung vorhandenen Dubletten fast ausschließlich Motive mit dem Erzherzog bzw. seinen Begleitern zeigen, so dass ein Weiterverschenken an die Beteiligten möglich würde.

Eduard Hodek jun. als Laie sorgte mit seinen eher dokumentarischen und weniger von der künstlerischen Fotografie beeinflussten Aufnahmen v. a. für zahlreiche Bilder im Jagdkontext und einige Alltagsszenen. Es wurde aufgezeigt, dass er in zwei Fällen mit eigens eingestellten britischen Fotografen, Charles Kerr/Colombo Apothecaries in Ceylon und Johnston & Hoffmann in Nepal zusammenarbeitete und ähnliche Aufnahmen wie diese angefertigt hat. Eine in **Kapitel 3.2.1** vorgenommene Analyse der vermutlich vom Atelier Pietzner in Wien durchgeführten Retuschen bzw. Fotomontagen von Hodek jun. Fotografien der Jagd in Siriska ergab eine Bildmanipulation anhand bestimmter Repräsentationsstrategien. Einheimische Helfer, aber auch die europäische Gefolgschaft, die für den großen personellen und infrastrukturellen Aufwand der Gemeinschaftsleistung Jagd unentbehrlich waren, wurden zugunsten des Erzherzogs mit seiner erlegten Trophäe aus dem Bild entfernt. Das gleiche gilt

für einen unübersichtlichen und ablenkenden Bildaufbau, wie z. B. durch Bäume, die ebenso retuschiert wurden. Die Ergebnisse sind standesgemäß idealisierte Selbstdarstellungen in typischer Jägerpose mit repräsentativem Großwild. Sie unterstreichen den repräsentativen Charakter der Weltreise, aber auch die Bedeutung des adeligen Freizeitvergnügens der Jagd.

Eine Analyse der Motive der 70 Fotografien von Hodek jun. aus Indien ergaben die Themen Bordszenen, Camp-Ansichten, Trophäen, Jagdszenen und Sonstiges, wie etwa Straßenszenen oder Fuhrwerke (vgl. S. 80). Auch hier ist der Charakter der Aufnahmen eher einfach und dokumentarisch. Gleichwohl sind seine Fotos die einzigen der ganzen Weltreise-Sammlung, die den „einfachen Mann“ im Alltag jenseits inszenierter Posen zeigen, ein Topos der in der Kolonialfotografie Indiens äußerst selten ist. Fotografien von den archaischen Fuhrwerken oder der Dardschiling-Bahn passen jedoch wiederum in eine romantisierende koloniale Sichtweise und knüpfen an bekannte Themen der Abwertung Indiens und Betonung seiner Archaisierung an. Hodek jun. hat sich für die Alltagsmotive eine gewisse Freiheit genommen und ist eigenen Interessen, jenseits der Kontrolle seines Auftraggebers gefolgt. Sie sind daher als Erweiterung des strengen formalen Kanons der Bildproduktion der Weltreise durchaus wertvoll. Trotzdem steht bei den meisten Aufnahmen Hodeks ihr dokumentarischer Erinnerungscharakter im Vordergrund.

Von den 466 Fotografien aus Indien, die meisten davon lose Albumabzüge, sind besonders die neun Alben von Interesse. Durch deren aktive Zusammenstellung mit Fotografien nach thematischen oder regionalen Kriterien oder aufgrund ihrer Widmung an den Erzherzog spiegeln sie bestimmte koloniale Repräsentationsschemata besonders gut wider. Auch die weiteren vorgestellten Fotografien verdeutlichen typische Beispiele des Erwerbs in der Fotografie des 19. Jhd. durch Tausch, Schenkung, Kauf sowie die Beauftragung britischer und indischer Fotografen (**Kapitel 3.3 und 3.4**). Bei einigen handelt es sich um individuell angewiesene Arbeiten, die zum Teil mit Bestandsfotografie in einem Album vermischt wurden. Einige Alben enthalten Bilder verschiedener Fotografen und Orte, die kaleidoskopartig die Höhepunkte der Weltreise bündeln und klassische Souveniralbum darstellen.

Als wichtigste Okkupationen während des Indienaufenthaltes wurden bereits offizielle Repräsentation, Jagd, Sightseeing und Einkäufe identifiziert. Von den Einkäufen abgesehen spiegeln sich diese Bereiche in der gesamten Fotografiesammlung wider. So bildete ein mit Widmung versehenes Album des britischen Fotografen Charles Kerr, der vermutlich für Colombo Apothecaries arbeitete und im Auftrag vom britischen Gouverneur Havelock tätig

wurde, den Aufenthalt in Ceylon und die genannten Beschäftigungen, v. a. den Jagdausflug, ab (**Kapitel 3.3.1**). Trotz des hohen Individualisierungsgrades handelt es sich dabei um einen touristischen Standard in Bezug auf die verarbeiteten Themen und Motive, wie den Ansichten von Sehenswürdigkeiten und den Aufnahmen in pittoresker Tradition am Kalawewa-See.

Der zur damaligen Zeit übliche Gebrauch bzw. Austausch von Kabinettkarten konnte in mehreren Fällen belegt werden, wie beispielsweise durch die Nachbestellung dieser Karten des Erzherzogs bei Skeen & Co. in Colombo (**Kapitel 3.3.2**). Die Sammlung enthält ebenfalls Bestände des berühmten Studios Bourne & Shepherd (**Kapitel 3.3.3**), darunter hauptsächlich Ansichten von Calcutta und Gwalior, neben einigen individuellen Gruppenaufnahmen mit dem vizeköniglichen Paar Landsdowne.

Die Arbeit zum Sammlungsschwerpunkt Fotografie erwies sich auch deshalb als besonders ergiebig, da hier aufgrund der Fülle an erhaltenen Dokumenten im Detail die Wege und Konditionen einzelner Auftragsvergaben nachgezeichnet werden konnten. Sie zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sie individuell und konkret die verschiedenen Erwerbswege der Fotografien nachvollzieht und damit einen wichtigen Beitrag zur kolonialen Fotografieforschung leistet. Derartige Forschungen existieren bisher nicht.

Als eines dieser Beispiele (**Kapitel 3.3.4**) lässt sich die Einstellung eines Fotografen von Johnston & Hoffmann zur Dokumentation des Jagdaufenthaltes in Nepal aufführen, da diese komplexen Vorgänge von der ersten telegrafischen Anfrage bis zur Rechnungsbegleichung innerhalb von sieben Monaten in allen Einzelheiten dokumentiert sind. Auch liefern diese Aufnahmen neben solchen aus dem Album von Charles Kerr zahlreiche Beispiele für Fotografie in der pittoresken Tradition als typisches Element des kolonialen Blicks. Zudem belegt der Urheberrechtsstreit um eine Jagdaufnahme mit dem Erzherzog aus Nepal in einer populären Zeitschrift erneut die weite und häufig verfälschende Zirkulation derartiger Fotografien und das große Interesse der Leserschaft an Adelsreisen und exotischen Reisezielen wie Indien noch im beginnenden 20. Jhd. Derartige Beispiele verweisen auf die repräsentative Bedeutung der Weltreise Franz Ferdinands für die k. und k. Monarchie.

Von den insgesamt neun Fotografiealben sind vier Geschenke indischer Fürsten (**Kapitel 3.4**), teils mit persönlicher Widmung an den Erzherzog. Dies zeigt einerseits den ausgeprägten Individualisierungsgrad der Este-Sammlung, der durch die exklusiven Zugänge zur aristokratisch-imperialen Elite geprägt war und der in diesen Kreisen bereits gut etablierten Infrastruktur andererseits.

So veranschaulichte das in **Kapitel 3.4.1** vorgestellte Album von Lala Deen Dayal als Geschenk des Sechsten Nizāms von Haidarabad auf opulente Art diesen „aristokratischen Staatsbesuch“ mit seiner Mischung aus Standardaufnahmen, die die Reichtümer des Gastgebers präsentieren und Gruppenportraits sowie weiterer individueller Aufnahmen. Auch gemeinsame aristokratische Interessen wie die Jagd und die Pferdezucht verbindet die beiden. Zusätzlich zeigte dieses Beispiel auf, wie der Fotograf diesen Staatsbesuch in sein Portfolio aufnahm und im Zusammenhang mit anderen internationalen Gästen vermarktete. Angesichts der prunkvollen Feste, des Reichtums seines Gastgebers und der exotischen Erlebnisse wie der Elefantenprozession durch Haidarabad und den Schießwettbewerb artikuliert sich allerdings auch Franz Ferdinands ambivalente Haltung gegenüber den einheimischen Gastgebern, die zwischen Bewunderung und rassistischer Abwertung schwankte. Es zeigte sich wie z. B. aus seiner Missbilligung der synkretistischen Palastarchitektur abschätzige Ablehnung entstand, obgleich diese Orientierung der indischen Elite an westlichen Vorbildern zugleich überhaupt erst ihre Aufnahme in die Zirkel der internationalen Upper Class ermöglichte und damit, wenngleich auch immer noch innerhalb des imperialen Machtgefälles, die Voraussetzung für den Umgang als ernstzunehmender Partner war (vgl. S. 112-114).

Ähnliche Topoi ergab auch die Analyse des Albums „*Views of Benares from the River Side*“ von Madho Prasad in **Kapitel 3.4.2 und 3.4.2.1**, das dem Erzherzog als nicht individuell angepasstes Standardalbum als standesgemäße und repräsentative Erinnerung an die Zusammenkunft mit dem Mahārāja von Benares überreicht wurde. Auch bei dieser Begegnung betonte der Erzherzog den orientalistischen und exotistischen Topos des Kontrastes von Prunk und Verfall. Daneben zeigte gerade der Aufenthalt in Benares bzw. seine offizielle Dokumentation das Klischee des damaligen touristischen Blicks auf Religion und Brauchtum, das v. a. in seiner Fixierung auf die Feuerbestattung, die Sādhus und die religiöse Atmosphäre der heiligen Stadt besonders deutlich wird, wie z. B. auf S. 119-120 hervorgehoben wurde.

Aufgrund ihrer Funktion kann insgesamt der größte Teil der Fotografien als Souvenirfotografie bezeichnet werden. Schnappschüsse im modernen Sinne waren aufgrund der damaligen technischen Bedingungen noch nicht möglich, jedoch würde dies auch nicht dem offiziell repräsentativen Charakter der Weltreise und der Stellung ihres Hauptprotagonisten entsprechen. Ebenso wie das redigierte Tagebuch schloss die Fotografie letztlich an die Tradition der Herrschaftsrepräsentation, namentlich des aristokratischen

Portraits und damit an eine bestimmte formale Bildsprache an und erwies sich als eine Art visuelle Hofberichterstattung.

Es ist der Verdienst dieser Arbeit anhand seltener Primärquellen erstmalig das Fotografie-Ankaufsverhalten eines Sammlers des 19. Jhds. zu untersuchen und daraus Rückschlüsse über die Funktion und Bedeutung der erworbenen Fotografien zu ermöglichen und diese in die übergreifende Sammlungsstrategie einzuordnen.

7.4 Sammlungsschwerpunkt: Tonmodelle (Kapitel 4)

Die Untersuchung des zweiten Sammlungsschwerpunktes der Tonmodelle, die hauptsächlich aus naturalistisch ethnographischen Miniaturmodellen und Genreszenen bestehen, die die Ethnien, Kasten, Berufe, Traditionen und Religionen Indiens dokumentieren, verwies auf zahlreiche Parallelen in westlichen und indischen Sammlungen. Der Grund für die Auswahl dieses Sammlungsschwerpunktes lag in der Geschlossenheit des angekauften Bestandes und seiner guten Dokumentation in Wien und in Indien und der hohen Verbreitung in weiteren Sammlungen. Zudem eigneten sich die Tonmodelle aufgrund ihrer Thematik gut zur Darstellung kolonialer Repräsentationsschemata.

Franz Ferdinand beauftragte das Albert Hall Museum in Dschaipur mit der Beschaffung des Großteils der Modelle, die er dort während seiner Besichtigung gesehen hatte. Im Rahmen dieser Bestellung fertigte das Museum eine Liste an. Die Auswertung dieser Liste sowie des diesbezüglichen Tagebucheintrags und die Sichtung in Dschaipur hat ergeben, dass der größte Teil der Este-Tonmodelle, die Miniaturfiguren Berufe (1.) und die Sādhus (3.) größtenteils mit denen des indischen Museums identisch sind.

Die Tonmodelle stellen zudem ein typisches Bildmedium der kolonialen Moderne, der damaligen Entwicklung musealer Darstellungsmittel und ihrer Umbrüche dar. Dies erläutert **Kapitel 4.1**. Umso erstaunlicher ist deren bisher unzureichende wissenschaftliche Erschließung, die sicher mit ihrem massenproduzierten und rezenten Souvenircharakter zusammenhängt, der für die Südasiatische Kunstgeschichte im traditionellen Sinn von geringem Interesse ist. Ab der Mitte des 18. Jhds. entstand in Bengalen als Reaktion auf das sich verändernde Mäzenatentum durch den Machtverlust der Fürstentümer und neue Medien eine Tonskulpturentradition mit Hauptproduktionsorten in Krishnanagar und Calcutta. Diese gilt als Vorläufer der heutigen Tonmodelle, bestand jedoch zunächst nur in religiösen Bildwerken. Später erweiterte sich ihr Spektrum auch auf profane Themen und naturalistisch-

realistische Figurendarstellung. Dies griffen bengalische Persönlichkeiten auf, die sich als lebensgroße Individualportraits darstellen ließen und damit, wie in vielen Fällen der kolonialen Kunstproduktion Indiens, eine zunächst koloniale Fremdbeeinflussung in ihre kosmopolitisch-westlich orientierte Selbstdarstellung übernahmen. Ab der Mitte des 19. Jhds. erlangten die Tonmodelle durch ihre Präsentation auf den Weltausstellungen große Popularität und verbreiteten sich zahlreich in internationalen Museumssammlungen, unter anderem in Indien und im deutschsprachigen Raum, wie aus der Darstellung in **Kapitel 4.1** und **4.2** hervorgeht. Als Kunstgewerbe bzw. Decorative Arts wurden sie einerseits wegen ihres Realismus gewürdigt, andererseits zugleich abgewertet. In dieser Ambivalenz verdeutlichen sie einen typischen kolonialzeitlichen Umgang mit indischer Kunst, eine Praxis, die teilweise auch europäische Museumskonzepte bestimmte.

Eine Untersuchung der Funktion und der historischen Ausstellungspraxis dieser Tonmodelle in **Kapitel 4.2** hat ergeben, dass sie neben ihrer Souvenirfunktion auf den Weltausstellungen und in Museen zur didaktischen Veranschaulichung und Kontextualisierung manufakturerer bzw. industrieller Produktion bzw. ihrer Erzeugnisse eingesetzt wurden und als Teil der ideologischen Legitimation der kolonialen Handels- und Ausbeutungskette fungierten. Dies war auch den engen Verflechtungen zwischen der Regierung, dem Handelsministerium und kolonialen Institutionen wie Museum und Kunsthochschule geschuldet. Ob die im indischen Kulturraum beobachtete museale Präsentationsform von Dioramen bzw. Miniatur-Dioramen unter Einbezug von Miniaturmodellfiguren eine Weiterentwicklung der Tonmodelltradition darstellt, scheint der Autorin möglich.

Eine Typologisierung der Tonmodelle in **Kapitel 4.3** ergab folgende Themen: Ethnien/ „Volkstypen“, Berufe, Sādhus, Götterfiguren, Produktionsmodelle/landwirtschaftliche Szenen, lokale Sitten, Hausangestellte und indigene Mitarbeiter des British Rāj, Feldfrüchte oder Tiere und Architekturmodelle/Hausmodelle. Vier kolonialzeitliche Produktionszentren arbeiteten in realistischer Manier und brachten eigene Stile hervor. Hierzu zählten, wie auf den S. 149-151 erläutert, der Krishnanagar-, Lucknow-, Poona- und der Dschaipur-Stil.

Die Analyse der neunseitigen Liste „*Collection for H.I. and R.H. The Archduke Franz Ferdinand d’Este of Austria made at Jeypore*“ in **Kapitel 4.4** mit ihrer Aufführung der 246 Positionen lässt zusammen mit den Inventarbüchern des MVK und den Objektbeschriftungen Rückschlüsse auf die Arbeitsweise zur Abwicklung dieses Auftrages von der persönlichen Sichtung des Erzherzogs bis zur Beauftragung zu und gibt somit Einblicke in Produktions-, Vertriebs- und Inventarisierungsbedingungen wie beispielsweise Kaufpreise oder bilinguale

Beschriftungen (vgl. S. 152-153). Zudem identifiziert sie die im Dschaipur-Stil gefertigten Modelle der Typen Miniaturfiguren Berufe (1.) und Sādhus (3.) sowie die dargestellten Tätigkeiten bzw. yogischen Positionen und lässt vermuten, dass die Modelle aufgrund ihres massenproduzierten Charakters nach nummerierten Listen ausgesucht und hergestellt werden konnten. Als Herstellungsort kommt, ebenso wie für die Modellszenen Berufe (2.), die Jaipur School of Art infrage.

Die 145 Modelle der Este-Sammlung, die **Kapitel 4.5** analysiert, umfassen nicht alle der genannten neun Typen von Tonmodellen. Sie repräsentieren fünf davon, nämlich die Miniaturfiguren Berufe (1.), die lokale Berufsstände anschaulich illustrieren (**Kapitel 4.5.1**), die Modellszenen Berufe (2.), die Berufe in einem architektonischen Setting und größerem Kontext illustrieren (**Kapitel 4.5.2**), die Sādhus (3.), die als Miniaturmodellfiguren Entsagungstechniken demonstrieren (**Kapitel 4.5.3**), die lokalen Sitten (4.), die als großformatige Modellszenen Hochzeiten und ein Tieropfer zeigen (**Kapitel 4.5.4**) sowie die Ethnien (5.) in **Kapitel 4.5.5**. Sie entsprechen damit größtenteils den ausgestellten Modellen im Albert Hall Museum in Dschaipur und zeigen auf, wie stark das Museum den Geschmack des Erzherzogs geprägt hat.

Aus dieser Verbreitung spricht klar die zeitgeistige Faszination des Erzherzogs für lokale Sitten und Gebräuche und die Beeinflussung seiner Anschaffungen durch bestimmte Vorbilder, wie im Falle der im Museum besichtigten Stücke. Anhand der Miniaturfiguren und der Modellszenen Berufe im Dschaipur-Stil und ihrer Fixierung auf die lokalen handwerklichen Tätigkeiten, aber auch ihre religiöse Bezugnahme und Erweiterung der Darstellungen auf als typisch wahrgenommene lokale Verrichtungen bzw. Brauchtum, wie beispielsweise beim „*Opium-Esser*“ oder den „*Nautch Girls*“, die auf S. 160 behandelt wurden, zeigen sich exotische und orientalistische Sichtweisen des Fremden, die auch in engem Zusammenhang mit den ethnologischen Erfassungs- und Klassifizierungsbestrebungen der Briten standen. Zudem ergab diese Kategorie eine gehäufte Darstellung von Gewerben aus dem Schmuck-, Edelstein- und Textilkontext, die damit typisch für Rajasthan und ihren Produktionsort Dschaipur sind.

Ähnliche Ergebnisse folgten aus der Untersuchung der Sādhus auf S. 168-172, die das spezifisch koloniale Narrativ der Faszination für „magische Fähigkeiten“ und Körperübungen veranschaulichen, sowie der anderen Typen von Tonmodellen, die sich ebenso um die Topoi Sitten und Gebräuche sowie Ethnien ranken. Die großformatigen Modellszenen der lokalen Sitten aus Krishnanagar sind vom bekannten und auf den Weltausstellungen ausgezeichneten

Modellierer Rackal Das Pal gefertigt und zeigen damit den repräsentativen Charakter der Tonmodellsammlung des Erzherzogs auf.

Für die Weltreiseausstellung im Oberen Belvedere 1894 sind die präsentierten Objekte ausgehend von der englischen Beschriftung auf Deutsch etikettiert worden und unterstreichen in ihren Präsentationsmodi die Funktion der didaktischen Kontextualisierung handwerklicher Herstellungsprozesse. Stichprobenartige Vergleiche der Modelle im Dschaipur-Stil auf S. 261 mit den im heutigen Albert Hall Museum in Dschaipur ausgestellten Stücken, die dem Erzherzog als Kaufinspiration dienten, ergaben nicht nur, dass die meisten davon noch vorhanden sind, sondern auch, dass sie halbwegs identisch nach einem Baukastensystem mit Modeln gearbeitet wurden. Damit entsprechen sie dem massenproduzierten Charakter derartiger Stücke.

Insgesamt spricht aus der Tonmodellsammlung des Erzherzogs sein Interesse an exotischem und orientalistischem Kunsthandwerk. In dieser Hinsicht entspricht sein Geschmack ganz dem Zeitgeist, wie auch aus der Beliebtheit der Tonmodelle bei den Weltausstellungen auf S. 139-140 hervorging. Die meisten und wichtigsten Typen der Tonmodelle, die im Indien des 19. Jhds. hergestellt wurden, finden sich in seiner Sammlung wieder. Es zeigt sich, wie sich sein Ankaufverhalten einerseits scheinbar an spontanen Anlässen, wie dem Museumsbesuch in Dschaipur orientierte, andererseits wird klar, dass das Museum diese Objekte keineswegs zufällig in seinen Beständen präsentierte, sondern anhand dieser den kolonialen Zeitgeist und Bildungsauftrag verkörperte.

Neben dem anlassbedingten quantitativen Schwerpunkt der Tonmodelle aus Dschaipur sind in der Sammlung des Erzherzogs zudem Tonmodelle aus anderen Hochburgen der kolonialen Kunstproduktion vertreten. Franz Ferdinand folgte mit seinen Selektionen also letztlich dem kolonial geprägten Geschmack. Die praktische Souvenirhaftigkeit der größtenteils kleinen Stücke und der Hang des Erzherzogs zu Serien und großen Stückzahlen sowie eine echte spontane Begeisterung für die Stücke kommen sicherlich hinzu. Aufgrund seiner Prominenz und entsprechenden finanziellen Ressourcen erhielt er tendenziell vermutlich leichter Zugriff auf bestimmte Stücke, die jedoch größtenteils den verfügbaren und gängigen Erwerbsquellen der Zeit entstammen, die ihm genau dieses repräsentative und vorselektierte Angebot unterbreiteten.

7.5 Ankaufs- und Sammlungsverhalten (Kapitel 5)

Die Untersuchung des Ankaufs- und Sammlungsverhaltens ergab verschiedene Kategorien. Die einseitige oder gegenseitige Schenkung diente wie jede Form des Geschenkeausstauschs der Hervorbringung sozialer Beziehungen und ist eng mit dem Status von Geber und Empfänger verbunden. Auch die Zahlung von Geld für erbrachte Dienste unterliegt diesem System des Austauschs und wurde vom Erzherzog durch die Gabe von großzügigen, seiner Position angemessenen Trinkgeldern beachtet. Der mehrfach belegte Austausch von Kabinettkarten (vgl. S. 95-96, 124) erfüllte ebenfalls diese Funktion, erweitert wie in vielen Fällen um die Dimension des Souvenirs als Erinnerungsstück.

Belegt ist der einseitige Empfang von Gastgeschenken, die häufig in einem konkreten anlassbezogenen Kontext standen, wie der Erhalt des Buches *Ulwar and ist Art Treasures* vom Mahārāja von Alwar, dem die unmittelbare Besichtigung der darin vorgestellten Kunstschatze folgte oder die beiden persönlich gewidmeten Fotografiealben des jungen Prinzen, wie in **Kapitel 5.1** besprochen wurde. Dieser asymmetrische Austausch ohne Gegengabe schien für den Erzherzog kein Problem dargestellt zu haben und könnte auf das aus seiner Sicht vorhandene und selbstverständliche imperiale Machtgefälle zurückzuführen sein. Nur ein Beispiel belegt die aktive Schenkung von zwei Hirschfängern durch Franz Ferdinand in Nepal, verdeutlicht aber gleichzeitig das eher staatsmännische Motiv der Festigung der freundschaftlichen Beziehungen und die egoistische Motivierung bezüglich der konkreten Vorteile, die er sich davon versprach. Zahlreiche Beispiele veranschaulichten zudem Schenkungen lebender Tiere an den Erzherzog wie auf S. 184 oder den Einsatz von Fotografie als „Werbegeschenk“, um Interesse zu erregen und zum Kauf des Originals zu animieren (vgl. S. 184).

Auch immaterielle Ehrerweisungen für Franz Ferdinand wie die Komposition und Aufführung eines musikalischen Segensspruches sind überliefert. Zudem erfolgten bereits während der Reise zahlreiche Geschenke des Erzherzogs an die Familie in Wien, Objekte oder Archivalien also, die einen klassischen Souvenircharakter aufweisen und nach persönlichen Kriterien wie dem Anlass und dem potentiellen Gefallen des Beschenkten ausgewählt wurden (vgl. S. 186). Hier zeigte ein Fall eine typische Erwerbsart des Tourismus des 19. Jhds. auf, nämlich die noch heute übliche Einkaufsmöglichkeit in Geschäften direkt in den Hotelgebäuden. Dabei handelte es sich häufig um Juweliers, die neben der Vermarktung des Mythos indischer Juwelen- und Schmuckkunst, ihr Sortiment um Souvenirs und Kunstobjekte nach dem Geschmack der europäischen Reisenden erweiterten, um den

praktischen Einkauf aus einer Hand zu gewährleisten. Von der Zusammenkunft mit dem Nizām von Haidarabad sind gleich fünf Geschenke in Form des individuell gestalteten Fotografiealbums und weiterer kunsthandwerklicher Stücke dokumentiert. In diesem Kontext erbat der Erzherzog auch aktiv ein silbernes Gefäß als Andenken (vgl. **Kapitel 5.1.1**).

Die Untersuchung von jeweils zwei Objektgruppen aus den Kategorien Fine- und Decorative Arts, nämlich Skulptur und Malerei (**Kapitel 5.2.1** und **5.2.2**) sowie Götterdarstellungen aus Marmor und Elfenbeinminiaturen in den **Kapiteln 5.2.3** und **5.2.4** veranschaulichten neben Geschenken weitere Erwerbsumstände. Diese Klassifikationsbezeichnungen spielen für die Kunst des 19. Jhds. auch im kolonialen Kontext eine wichtige Rolle. Es fand ein Bedeutungswandel des komplexen Begriffs der Kunst und ihrer Klassifizierungssysteme statt, mit dem Ergebnis, dass Kunsthandwerkern die Fähigkeit zur Schaffung des Schönen abgesprochen wurde, da dies nur der Künstler leisten könne. Einerseits erfuhr das Kunsthandwerk bzw. das Kunstgewerbe, auch das im Westen zunehmend beliebte aus Indien, also eine Aufwertung durch steigende Popularität, andererseits aber eine Abwertung durch die Kategorisierung als Angewandte Kunst, bestenfalls als eine Kunst „zweiter Klasse“. Doch diese Entwicklung blieb widersprüchlich. Kunst galt im kolonialen Indien als Metier der Briten, Kunsthandwerk als das der Inder. Diese hierarchische Differenz wurde also wiederum mit den kolonialen Hierarchien verknüpft.

Aus der kleinen Gruppe der Skulptur (34 Stück) haben nur fünf Stücke, drei davon identifiziert, einen Wert im Sinne einer klassisch kunsthistorischen Zuschreibung und sind älter als das 19. Jhd. (**Kapitel 5.2.1**). Drei davon erhielt der Erzherzog unter aus heutiger Sicht fragwürdigen Bedingungen, die repräsentativ für den Umgang mit indischem Kulturgut der damaligen Zeit waren, während der Besichtigung eines antiken Monumentes und nach erfolgtem Lob von einem indischen Oberst spontan als Geschenk. Es handelt sich bei diesen um die ältesten, größten und schwersten Stücke der Este-Sammlung. Es ist kein Zufall, dass der Kunsthistoriker Ernst Diez zwei Skulpturen aus dem 12. Jhd. unbekannter Provenienz im Jahre 1926, zur Zeit des Paradigmas Weltkunst, also noch in einer Phase heftiger Wandlungen der Einschätzung indischer Kunst durch die modernistische Kunstwissenschaft, publizierte, deren Antiquität und künstlerischen Wert lobt, die meisten Objekte der Weltreise-Sammlung jedoch als museal unbrauchbar abqualifiziert. Darin artikuliert sich der angesprochene Zeitgeist, aus dem der abschätzigere Umgang mit indischem Kunsthandwerk und Souvenirs spricht. Die genannten wertvollen Skulpturen waren ebenfalls für die Kollektion des geplanten, aber nie realisierten Museums für Asiatische Kunst in Wien vorgesehen.

Neben der Skulptur stand die Malereisammlung mit 138 Stücken (**Kapitel 5.2.2**). Ihre Provenienz ist durch Objektaufschriften und Rechnungen gut dokumentiert, sie stammen größtenteils vom Kunsthändler S. J. Telleré & Co. und wurden in dessen Werkstätten, teils nach Vorlagen alter Bilder, hergestellt. Sie stammen also sämtlich aus dem 19. Jhd. Die stilistisch stark durchmischte Sammlung zeigt auch thematisch keine Besonderheit oder Vorliebe und spiegelt damit kein spezielles Interesse des Erzherzogs an indischer Malerei wider. Es handelt sich bei dieser Sammlung um typische Souvenirmalerei der Zeit.

Hinzu kommt in **Kapitel 5.2.3** ein Set von 45 bemalten Götterdarstellungen aus Marmor. Es wurde laut der Liste aus dem Albert Hall Museum in Dschaipur wie die Tonmodelle ebenfalls im Kontext des Ausstellungsrundganges bestellt. Die Vorlagen sind heute noch dort vorhanden und weitere Serien in zahlreichen indischen und westlichen Museen verbreitet. Sie gehören zu den wenigen Objekten der Sammlung, die Religion thematisieren und wurden in der Jaipur School of Art oder in den Telleré-Werkstätten hergestellt. Ihr enzyklopädischer Charakter, der „lückenlos“ das hinduistische Pantheon und die Jaina-Tirthankaras darstellt, passt in den auf Erfassung und Dokumentation angelegten kolonialen Weltblick, ebenso wie der souvenirhafter Charakter der kolonialen Bildproduktion.

Bei den 58 bei Telleré erworbenen Elfenbeinminiaturen (**Kapitel 5.2.4**) im Company-Stil aus dem 19. Jhd. mit ihren Darstellungen von Moghul-Herrscherportraits handelt es sich ebenfalls um koloniale Kunstprodukte, die in vielen Museen v. a. Indiens zu finden sind. Die Begeisterung des Erzherzogs für diese Stücke passt in den kolonialen Topos der besonderen Faszination für die Architektur der Moghule und ihre Herrscherdynastie, die Identifikationspotential für die imperialistischen Herrschaftsmodelle der damaligen Zeit bot.

Gezielte Ankäufe bei bestimmten Händlern und Künstlern sowie in Museen bestehen vorrangig aus den beiden Haupterwerbsquellen, S. J. Telleré & Co., sowie der Jaipur School of Art. In Dardschiling kaufte Franz Ferdinand beim deutschen Händler Paul Möwis Tibetica und präparierte Schmetterlinge. Dieser vertrieb neben Kunstobjekten auch Objekte der Flora und Fauna und galt aufgrund der „Authentizität“ seiner Produkte und seines Insiderwissens als Buddhist als bekannte Anlaufstelle. Solche Händler waren auf den Touristenmarkt spezialisiert. Es erfolgten jedoch auch einige wenige Einkäufe direkt beim Produzenten bzw. die Beauftragung derselben, wie im Falle eines Miniaturportraits des Erzherzogs oder Marmorarbeiten aus Agra (vgl. S. 204, 205). Weitere übliche Erwerbsquellen stellten Bazareinkäufe dar.

Eine gängige Methode bestand außerdem, wie am Beispiel von Waffen in dieser Arbeit auf S. 204 ausführlicher erläutert, in der Verkaufspräsentation der Händler vor Ort in der jeweiligen Unterkunft des Erzherzogs. Waffen, die bei den Briten und Touristen zu den beliebtesten Produkten des Kunsthandwerks gehörten und häufig gefälscht wurden, wiesen oft einen Funktionsverlust auf und kombinierten verschiedene stilistische Elemente, die sie in vielen Fällen zu reinen Dekorationsobjekten und Souvenirs machten. Dies wurde anhand der Schilde mit den Nautch Girls auf S. 207 aufgezeigt, die als erotisch aufgeladene koloniale Fantasie exotischer und orientalischer Sinnlichkeit einen gängigen Topos darstellen, der bereits im Falle der Tonmodelle und der Fotografie konstatiert wurde.

Eine wichtige Rolle im Ankaufverhalten des Erzherzogs spielten neben den aristokratischen Sammlungen indischer Herrscher, auch die Museen, die er besichtigte, die sein Geschmacksempfinden und sein Gefühl für die Erwerbswürdigkeit bestimmter Objekte beeinflussten (**Kapitel 5.3.2**). Im Indian Museum in Calcutta bestellte er ebenfalls Repliken kunstgewerblicher Objekte und kaufte zusätzlich, nach dem Rundgang inspiriert, bei S. J. Telléry & Co. ähnliche Waren ein. Dieses Unternehmen mit seinen zahlreichen indischen Filialen, aber auch einer Niederlassung in New York und eigenen Produktionsstätten, das in **Kapitel 5.3.3** vorgestellt wurde, war mit mindestens 1166 Objekten die wichtigste Erwerbsquelle des Erzherzogs in Indien. Von ihm dort persönlich ausgewählte Einkäufe waren üblich, wie ein Dokument zum Kauf von Elfenbeinminiaturen auf S. 201 oder ein personalisiertes Willkommensschild auf S. 214 belegen.

Ob es sich bei Telléry entsprechend der Selbstbezeichnung wirklich um den größten Produzenten von Kunst und Kunstgewerbe in Indien handelte, bleibt unklar. Die Firma prägte jedenfalls selbst die koloniale Bildproduktion entscheidend mit und war ein wichtiger Protagonist bei deren Verknüpfung mit kolonialen Vertriebs- und Ausstellungswegen, z. B. durch die Gestaltung des ostindischen Pavillons auf der Weltausstellung in Chicago 1893. Es ist daher davon auszugehen, dass weitere Museen weltweit bisher unidentifizierte Objektbestände von Telléry aufweisen, wie im Falle des Horniman Museum and Gardens in London aufgezeigt wurde (vgl. S. 212).

Die Jaipur School of Art (**Kapitel 5.3.4**) schließlich, die er ebenfalls besichtigte, stellt die zweitwichtigste Erwerbsquelle des Erzherzogs dar. Die Kunstschulen standen für die Einbindung der Kolonialinstitutionen zur künstlerischen Erziehung der Inder im Sinne des kolonialen Projektes. Nach ihrer Gründung 1866 sorgte die Jaipur School of Art unter der Führung Hendleys für die Erneuerung der Kunstausbildung und des Kunstgewerbes in

Rajasthan. Dafür adaptierte man, z. B. für die Keramik, auch fremde Techniken und Motive, wie die Blue Pottery (vgl. S. 221-222), die keinen lokalen Bezug aufwiesen und schuf damit einen hybriden, häufig dysfunktionalen und am westlichen Geschmack orientierten Stil für den Export, der auch auf den innerindischen Ausstellungen Erfolge feierte und Anklang bei Briten und Indern fand. Zahlreiche Metall- und Keramikarbeiten der Este-Sammlung stammen von dort. Insgesamt befinden sich 250 Objekte aus Dschaipur in der Sammlung, die größtenteils in der Jaipur School of Art hergestellt wurden.

Im Ganzen zeichnet sich die Este-Sammlung also durch ihren klaren Schwerpunkt auf Kunstgewerbe aus. Dieser ist, wie der zweite wichtige Sammlungsbereich der Fotografie und die Kollektion im Ganzen, inhaltlich und in Bezug auf ihre Erwerbsformen charakteristisch für das koloniale Paradigma der Zeit. Diese Arbeit liefert den ersten Forschungsbeitrag zu Telléry, aber auch dem Kunsthandel im kolonialzeitlichen Indien überhaupt und zeichnet konkret anhand einer Sammlung die verschiedenen Ankaufsweisen und Erwerbsquellen Geschenke, Museum, koloniale Produktionsstätten und Kunsthandel nach. Damit ermöglicht sie ein differenziertes Bild der komplexen Vertriebswege kolonialer Kunst und des Aufbaus ihrer Sammlungen.

7.6 Charakterisierung und Kontextualisierung der Sammlung (Kapitel 6)

Die Einzelergebnisse der Forschung wurden in dieser Arbeit in **Kapitel 6** um übergreifende Charakterisierungen und Kontextualisierungen der Sammlung ergänzt. In diesem Zusammenhang stand die Erläuterung von Konzepten und Begrifflichkeiten wie dem Orientalismus und des Pittoresken als Voraussetzung dieser Analyse. Sie werden nur verständlich vor dem Hintergrund des kolonialen Kunstdiskurses, der die damals gängigen Indienklischees der westlichen Rezeption prägte.

Diese Analyse strebte keinesfalls nach Vollständigkeit, sondern untersuchte diese diskursive Konstellation exemplarisch als Fallstudie. Die Kriterien und Gründe hierfür wurden auf S. 4 beschrieben. Im Verlauf der Arbeit wurde bereits vielfach auf exotistische und orientalistische Aspekte verwiesen. Dabei handelt es sich um Grundzüge des kolonialen Blicks, der im Wesentlichen von Ambivalenzen geprägt ist: Der positiven Faszination durch das Fremde einerseits und der negativen Seite der Ablehnung und daraus resultierender Phänomene wie Rassismus andererseits.

Bestanden die Kunst beeinflussende Kulturkontakte zwischen Indien und Europa bereits seit dem 16. Jhd., hatte sich zwischenzeitlich das Machtgefüge zwischen Europa und Südasiens entscheidend verändert, so dass sich europäische Einflüsse mit der Ankunft englischer Künstler in Indien ab 1780 verstärkten (**Kapitel 6.1**). Die Verbreitung und Förderung westlicher Kunst und Kunststile durch die Kolonialherren, z. B. durch die Gründung von Kunstschulen, verfolgte nicht nur das Ziel der ästhetischen Geschmacksbildung der indischen Bevölkerung mit dem ökonomischen Ziel der Verbesserung der Handelswaren, sondern auch politisch-strategische Ziele. Diese bestanden in der ethno- und topographischen Erfassung des Subkontinents zur politischen und strategischen Absicherung.

Die in diesem Geiste entstandenen ethnographischen Serien der indischen Rassen, Stämme und Kasten, wie im Falle der Fotografie das Werk *The People of India*, das auch Berufe dokumentierte, verfolgten diesen Zweck (vgl. S. 228). Dieser enzyklopädische Ansatz findet sich auch in den untersuchten Tonmodellen bis hin zum Bildaufbau der Szenen wieder und verdeutlicht die viktorianische Obsession der Romantisierung des Handwerks bzw. der archaischen Produktionsweisen im Angesicht der Industrialisierung.

Für derartige dokumentarische Zwecke fanden westliche, der traditionellen indischen Kunst fremde künstlerische Techniken Verwendung, denen sich auch, bedingt durch Umbrüche im althergebrachten Mäzenatentum, indische Künstler und Handwerker öffneten: Gleichzeitig orientierte sich die lokale Oberschicht wenigstens teilweise an westlichen Gegebenheiten und Wertorientierungen. Damit erfuhr die dominante koloniale Überlegenheitsgeste westlicher Kunst Anerkennung auch bei den Kolonialiserten. Umgekehrt bekräftigte dies die sozialdarwinistische Herrschaftsideologie, schienen doch die „niederen Rassen“ in die beanspruchte zivilisatorische Überlegenheit des „weißen Mannes“ einzuwilligen.

Diese äußerte sich auch in der typisch exotistischen Ambivalenz der Abwertung indischer Malerei und Skulptur im Gegensatz zum Kunstgewerbe. Eine Ausnahme bildete die Architektur der Moghule als einer Herrscherdynastie auf deren indisch-imperiales Erbe sich das britisch-indische Kaiserreich auch in seiner eigenen kolonialen Ikonografie berief. So fand im Kontrast zur Abwertung der Hindu-Kultur eine Identifikation und Bewunderung ihrer kulturellen Leistungen statt, die sich auch beim Erzherzog beispielsweise durch die Sammlung der Elfenbeinminiaturen artikuliert. Insofern verbinden sich hier seine eigenen Vorstellungen der Bestimmung der alten Habsburgermonarchie mit der neueren und modernen Form des britischen Imperialismus, eine politische Gleichsetzung, welche die tatsächliche machtpolitische Ungleichheit zwischen der k. und k. Monarchie und dem

britischen Empire auf der Ebene des diplomatischen Zeremoniells durch die Beschwörung damals schon unzeitgemäßer altaristokratischer Formen verdeckte.

Etwas Anderes war die positive Aneignung der aus England stammenden Tradition des Pittoresken, die in Malerei und Fotografie aufgegriffen wurde und ein ästhetisch-romantisches Ideal des Schönen und Erhabenen auch in die Darstellungskonventionen indischer Landschaften einführte und auf S. 231-232 erläutert wird. Der Blick auf die Fremde erfuhr durch die Verwendung pittoresker Kompositionsschemata einerseits Anknüpfungspunkte, die kulturelle Differenzen abmilderten, gleichzeitig aber auch durch die Betonung exotischer Details, wie möglichst archaische lokale Statuen, einen abwertenden Unterton. Beispiele für solch „malerische“ pittoreske Elemente in der Fotografiesammlung des Erzherzogs sind zahlreich, wie S. 232 zeigt. Eine weitere Funktion kolonialer Kunst, die Legitimation des Herrschaftsanspruches durch die Dokumentation der Wohltaten des British Empire, aber auch der westlichen Zivilisation insgesamt in Form von Eisenbahn- und Brückenbau, findet sich ebenfalls in der Fotografiesammlung wieder. Auf dieser Ebene konnte sich Franz Ferdinand als Angehöriger einer wohlthätig-zivilisierenden europäischen Kultur ganz mit seinen britischen Gastgebern als Gleicher unter Gleichen empfinden.

Die Bedeutung der Decorative Arts in der Rezeptionsgeschichte indischer Kunst erwies sich in **Kapitel 6.2** als komplex. Durch die Mitte des 19. Jhds. in England aufkommenden Designreformen erfuhr das bereits populäre indische Kunstgewerbe auch designtheoretisch bis ins frühe 20. Jhd. Interesse. Angesichts des Verfalls englischer Produkte unter den Auswüchsen der Industrialisierung setzten Rückbesinnungs- und Erneuerungsbestrebungen ein. Das indische Kunsthandwerk diente dabei als Inspirationsquelle und erfuhr aufgrund seiner Übereinstimmung von technischer Voraussetzung und konkreter Formfindung, wie es programmatisches Ziel der unterschiedlichsten Strömungen der internationalen Kunstgewerbereformbewegung war, sowie der Farbgebung und Originalität Bewunderung. Dies führte zur vermutlich historisch ersten ernsthaften Gleichbewertung des indischen Kunstgewerbes im Hinblick auf westliche Kunst durch die Designreformer. Dabei verband sich der ästhetische Ansatz wie in fast allen europäischen Ländern einschließlich Österreich-Ungarns mit der ökonomischen Erwartung einer Verbesserung der Wettbewerbsqualität und der Industrieförderung.

Mit der Aufwertung ging eine Idealisierung des indischen Handwerkers, seiner authentischen kulturellen Tradition und des Dorflebens einher. Diese Aspekte zeigten sich bei den Tonmodellen der Este-Sammlung besonders stark (vgl. S. 160-161, 164, 178).

Die Arts and Crafts-Bewegung weitete diese Faszination bei aller romantisch-kulturkritischen Idealisierung des Archaischen auf ein verstärktes wissenschaftlich ethnologisches Interesse aus und forderte den Schutz indischer Produkte vor westlichen Einflüssen. Eine Ambivalenz gegenüber indischem Kunsthandwerk, die wiederum typisch für den exotistischen bzw. orientalistischen Blick scheint, blieb jedoch bestehen und sprach auch aus der hierarchisierenden Abgrenzung der Fine Arts als westliche und der Decorative Arts als indische Domäne. Die britischen Designreformen, die insgesamt stark den europäischen Zeitgeist auch außerhalb Englands prägten, wirkten sich ebenfalls auf das Habsburger Reich aus. Interessant ist, dass auch der Erzherzog trotz der meist rückwärtsgewandten Rolle, welche die Monarchie in den heftigen Kunstdebatten insbesondere in der Reichshauptstadt Wien spielte, in seinem Geschmacksempfinden von diesen modernen Strömungen nicht unbeeinflusst blieb.

Die parallel zu den Designreformen sich entwickelnden Weltausstellungen ab 1851 trugen enorm zu den massenmedial vermittelten Vorstellungen über Indien bei einem breiten Publikum bei, wie **Kapitel 6.3** aufzeigt. Dort wurden in einer Art ökonomisch ausgerichteter internationaler Leistungsshow Güter und Objekte aus allen Erdteilen präsentiert und prämiert. Der Erfolg der indischen Sektionen verstärkte den Ruhm indischen Designs beim Publikum und trug durch lebende Exponate zum Authentizitätskult als kolonialem Topos bei.

Authentizität schien auch das traditionelle Handwerk aus den Kolonien, noch unberührt von den Verwerfungen der Industrialisierung zu versprechen, ein Topos, der in der europäisch-nordamerikanischen Moderne und eigentlich noch in den aktuellen Diskursen um Global Art weit über das Ende der Kolonialreiche hinaus immer wieder wichtig wurde. Die Struktur des heutigen Victoria and Albert Museums ist ohne diese Umstände nicht zu verstehen. Dieses Haus prägte auch die Sicht auf das British Rāj. Es verdankte seine ersten Bestandsankäufe den Einnahmen der ersten Weltausstellung in London. Diese Institution bestimmte wiederum Konzepte der frühen kolonialen indischen Museen, v. a. in Bezug auf das für diese Arbeit so wichtige Albert Hall Museum in Dschaipur und zeigt damit beispielhaft den Kreislauf von Ausbildungs- und Produktionsstätte sowie Ausstellungskontext, Musealisierung und Erwerb auf, einer Form kolonialer Zirkulation ästhetischer Artefakte, innerhalb derer auch die Entstehungsgeschichte der Este-Sammlung zu verstehen ist.

Im Rahmen der indisch-europäischen Kulturkontakte und des Erstarkens des Tourismus seit der britischen Kolonialherrschaft spielten Souvenirs eine wichtige Rolle (**Kapitel 6.4**). Auch die Este-Sammlung besteht zu einem bedeutenden Teil aus derartigen Stücken, wie z. B.

anhand der Waffen aufgezeigt wurde (S. 206-208). Das Souvenir oder Andenken gilt als konstitutives Element des Reisens und zeichnet sich durch seinen massenproduzierten Charakter und seine leichte visuelle Lesbarkeit aus, die oft mit einer Anpassung an den kulturellen Hintergrund des Käufers und bestimmte soziale Gegebenheiten einhergeht. Im Falle der umfänglichen Einkaufspolitik des Erzherzogs spielten sicher die ausgeprägten finanziellen Ressourcen und die häufig vorteilhafte Behandlung seiner Person eine wichtige Rolle.

Zum Verständnis der Struktur der Este-Sammlung wurde weiterhin ein Rekurs auf die Geschichte des kolonialen Museums in Indien wichtig (**Kapitel 6.5.1**). Im Indian Museum in Calcutta, dem mit seiner Gründung als Universalmuseum 1814 ersten Museum Südasiens nach dem Vorbild des British Museum, bestellte Franz Ferdinand nach Besichtigung vor Ort Objekte, ebenso im Albert Hall Museum in Dschaipur. Zudem wirkten sich die Museumsbesuche geschmacksbildend auf den Erzherzog aus.

Das Albert Hall Museum in Dschaipur, nach dem Besuch Prinz Alberts benannt und 1887 eingeweiht, gilt als erstes Museum Rajasthans und nimmt ebenfalls eine wichtige Stellung ein, wie **Kapitel 6.5.2** aufzeigt. Zum einen aufgrund der aktiven Förderung im Rahmen der Modernisierungsbestrebungen durch den lokalen Mahārāja, zum anderen aufgrund der Prominenz und vielfältigen Verdienste seines Direktors Hendley bzw. seiner Bedeutung für das indische Kunstgewerbe und seines einmaligen Architektur- und Ausstellungsensembles, das bis heute ein nahezu unverändertes Bild dieses Kunstgewerbemuseums mit zeittypischen Aspekten des Universalmuseums des 19. Jhds. bietet.

Es zeigte auf aktuellstem Stand der damaligen Zeit europäisches und asiatisches Kunstgewerbe mit einem Schwerpunkt auf lokalen Erzeugnissen, ursprünglich auch naturkundliche und geologische Sammlungen sowie ägyptische Exponate und Wandbilder von Monumenten der Weltkulturen bzw. Schlüsselwerken der Kunstgeschichte, die seinen universalistischen Bildungsansatz unterstreichen sollten. Die ersten Bestände des Hauses bestanden aus Ausstellungsstücken der Jaipur Exhibition von 1883 und sollten, wie für das Konzept eines Kunstgewerbemuseums auch in Europa und Nordamerika üblich, lokalen Kunsthandwerkern durch Vergleichssammlungen als Vorlagen und Inspiration dienen.

Bei Direktor Hendley gab der Erzherzog seine Bestellung verschiedener dort ausgestellter Objekte in Auftrag, v. a. der Tonmodelle und der Götterdarstellungen aus Marmor. Ein Vergleich der Stücke der Este-Sammlung und der Exponate im Albert Hall Museum ergab

deren fast komplette Übereinstimmung, wie die Auswertung in **Kapitel 6.5.2.1** und auf S. 167 zeigte.

Die Sammlungen der Nizāms von Haidarabad bzw. ihrer Minister in **Kapitel 6.5.3** wiesen stellvertretend für indisch-aristokratische Sammlungen Parallelen zwischen dem westlich orientierten Kunstgeschmack der lokalen Eliten und dem Franz Ferdinands auf, der in seiner Rolle als Habsburger Erbprinz wiederum daran anknüpfte.

Der Chowmahalla-Palast als Wohnsitz der Nizāms verdeutlicht durch zahlreiche Ausstellungsstücke die Hinwendung zu westlichen Traditionen und der Übernahme entsprechender Bildsprachen zur Festigung der eigenen sozialen und zeremoniellen Stellung innerhalb des vielschichtigen Herrschaftssystems im britisch-indischen Kaiserreich, wie auch im Falle der Fotografie auf S. 265 nachgewiesen wurde. Auf offiziellen Herrscherportraits in Form von Fotografien, bemalten Fotografien oder Ölgemälden zeigten sich spezifische Repräsentationsschemata, die denen des Erzherzogs ähneln. Auch typische adelige Vergnügungen wie Reitsport und Jagd sind Themen dieser Bilder und weisen erneute Parallelen zur visuellen Dokumentation der Weltreise auf. Ebenso verfügen diese Bestände über internationale Porzellan- und Waffensammlungen. Ähnliches gilt für das H.E.H. The Nizam's Museum und das Salar Jung Museum, vgl. S. 266, 268-269. Dort lassen sich wie in der Este-Sammlung Elfenbeinminiaturen, Tonmodelle, Kunstgewerbe, Waffen, Portraits, Fotografien sowie westliche Kunst finden. Dies verdeutlicht die höfisch-repräsentative Funktion von Kunst auf beiden Seiten und zeigt, wie globalisiert und ähnlich der Geschmack bzw. die Sammlung des Erzherzogs und der indischen Fürsten bereits waren.

7.7 Zusammenfassung

Zum Ende dieser Dissertation soll ein Gesamtüberblick über die Ergebnisse der Arbeit in Hinblick auf die Beantwortung der Leitfragen und Ziele erfolgen: Ziel der Arbeit ist die Darstellung, Untersuchung und Interpretation der Este-Sammlung als adeliger spätkolonialer Sammlung im Hinblick auf ihre Erwerbsumstände sowie spätimperialistische und koloniale Sichtweisen. Was hat der Erzherzog gesammelt, wie erwarb er die Stücke, und was sagt dies über seine Sammlungsstrategie aus? Welche Bedeutung haben die zahlreichen Geschenke, die in seine Kollektion einfließen? Handelt es sich um eine aktiv zusammengestellte oder eine von Zufällen beeinflusste Sammlung und inwieweit ist sie repräsentativ für ihre Zeit? Welche zeitgeistigen Strömungen, aber auch historischen Sichtweisen auf die materielle Kultur

Indiens formten seinen Geschmack und damit seine Kollektion? Über welche indischen oder britischen Kanäle der Vermittlung bzw. Vertriebswege fand der Objekterwerb statt? Und schließlich: Welche Funktion hatte die Sammlung?

Von den britischen Gastgebern in eine Reihe adeliger Stippvisiten eingeordnet, zeigt sich im Indienaufenthalt des Erzherzogs auch die bereits in einer frühen Form des Tourismus etablierten Reiserouten einen Ansatz globaler Vernetzung und transkultureller Kontakte, die auch die kolonialzeitliche Kunst und die bevorzugten Sammlungsobjekte Franz Ferdinands prägten. Folgte er doch in seinem Geschmack den von der britischen Kolonialverwaltung etablierten geschmacklichen und infrastrukturellen Strukturen der Kunstproduktion, ihres Vertriebs und ihrer Präsentation auf den Weltausstellungen, durch die Kunsthochschulen und in den Museen.

So besteht seine Kollektion fast komplett aus Artefakten des 19. Jhds., zum größten Teil aus Kunstgewerbe dieses Zeitraums und nur zu einem sehr geringen Anteil aus historischer indischer Kunst (5 Skulpturen). Damit spiegelt sie den Zeitgeist und westlich-ästhetische Vorstellungen wider, indem die Decorative Arts eine ambivalente Achtung zwischen romantischer Idealisierung und künstlerischer Abwertung erfuhren.

Bei einem Großteil der Stücke handelt es sich um Souvenirs, die bereits für den Touristenmarkt produziert, sich durch einen Funktionsverlust wie im Falle der Waffen und durch eine stilistisch oder thematisch nicht traditionelle Kombination von Elementen, ihren massenproduzierten Charakter und ihre leichte visuelle Lesbarkeit auszeichnen.

Erwarb Franz Ferdinand einen großen Teil der Sammlung aktiv und durch persönliche Auswahl im Kunsthandel, v. a. bei S. J. Telléry & Co., über Museen, v. a. im Albert Hall Museum in Dschaipur und im Indian Museum in Calcutta oder direkt beim Produzenten, v. a. bei der Jaipur School of Art, sind auch die Geschenke indischer und britischer Gastgeber innerhalb eines festen Kanons des standesgemäßen sozialen Austauschs vom Schreibset bis zur Fotografie einzuordnen und vom Zeitgeist geprägt, wie z. B. ein Vergleich mit den Sammlungen der Nizāms von Haidarabad ergab. Durch seine Stellung und finanziellen Ressourcen erhielt der Erzherzog einen privilegierten Zugang zu den Erwerbsmöglichkeiten seiner Zeit, wie die Schenkung der wertvollen indischen Skulpturen und überhaupt die Zugänglichkeit zur indischen Aristokratie und die damit verbundenen Geschenke belegen.

Spätimperialistische bzw. koloniale Sichtweisen und Repräsentationsschemata zeigen bestimmte Topoi der Sammlung auf. Hierzu zählen besonders die Tonmodelle indischer

Berufe, lokaler Sitten, Ethnien und der Sādhus, die der kolonialen Wissensproduktion dienten und v. a. aus westlicher Sicht besonders archaische oder moralisch verwerfliche Themen wie die Entsagungspraktiken, Opium-Esser oder Tänzerinnen thematisieren und auch zur didaktischen Veranschaulichung und Kontextualisierung manufakturerer bzw. industrieller Produktion eingesetzt wurden und als Teil der ideologischen Legitimation der kolonialen Handels- und Ausbeutungskette fungierten. Aus dieser Tonmodellsammlung spricht auch das Interesse des Erzherzogs an exotischem und orientalistischem Kunsthandwerk.

Die Analyse z. B. des Tagebuchabschnittes zu Benares und des Fotoalbums von Deen Dayal ergab rassistische und abwertende Denkweisen und Themen, typisch für das sozialdarwinistische bzw. koloniale Weltbild, wie die Verachtung Franz Ferdinands der indischen Religionen, Sitten und teils auch traditionellen Künste und die Betonung des orientalistischen und exotistischen Topos des Kontrastes von Prunk und Verfall. Gleichzeitig knüpft er durch gemeinsame aristokratische Freizeitgestaltungen wie die Jagd und Pferdezucht an Gemeinsamkeiten mit den indischen Fürsten an. Dies ist z. B. durch die gemeinsamen Jagdfotografien hoch zu Ross bzw. mit Trophäen oder die Fotografien indischer Zuchtpferde dokumentiert. Auch die Negierung der komplexen Arbeitsteilung bei der Jagd und die dementsprechenden fotografischen Retuschen von Eduard Hodek jun. deuten darauf hin. Gleichzeitig stellen Hodeks eher dokumentarische Fotografien den einzigen Teil der Sammlung dar, der Alltagsleben und Einheimische zeigt, im Gegensatz zum Großteil der Fotosammlung, die hauptsächlich von britischen Fotografen erstellt wurde und typischen kolonialen Narrativen wie dem westlich-ästhetischen Ideal des Pittoresken folgt, indem der Blick auf die Fremde einerseits durch die Verwendung pittoresker Kompositionsschemata Anknüpfungspunkte erfuhr, die kulturelle Differenzen abmilderten, gleichzeitig aber auch durch die Betonung exotischer Details, wie möglichst archaische lokale Statisten, einen abwertenden Unterton erhielt.

Im Sinne der offiziellen Deklaration der Tour als Missionsreise und als wissenschaftliche Expedition vermischt mit den eher privaten Bildungs- und Vergnügungsmotiven des Erzherzogs spiegeln sich diese Ziele auch in seiner Sammlung wider. Das Ziel der Mehrung des persönlichen Ruhms durch die Demonstration von standesgemäßer Weltläufigkeit zeigt sich in den bedeutenden Geschenken seiner Gastgeber und Fotoalbumen ebenso wie in seinem Bestreben in den zu seinem Vorteil retuschierten Fotografien von Eduard Hodek jun. den eigenen Glanz zu mehren oder die Redigierung des Tagebuchs der Weltreise. Der enzyklopädische, klassifizierende und häufig serielle Charakter bestimmter Sammlungsteile

wie der Tonmodelle der indischen Berufe, der Keramik, der Götterdarstellungen aus Marmor und der Waffen deutet zugleich auf den „wissenschaftlichen“ Anspruch der Kollektion hin. Die praktische Souvenirhaftigkeit der größtenteils kleinen Stücke und der Hang des Erzherzogs zu Serien und großen Stückzahlen sowie eine echte spontane Begeisterung für die Stücke kommen sicherlich hinzu. Insgesamt spiegelt sich in der Sammlung und in ihren zeitgenössischen prominenten Ausstellungen das übergreifende Ziel der adäquaten Repräsentation und der Mehrung des Ruhms der k. und k. Monarchie wider. In dieser Hinsicht setzte der Erzherzog die alte habsburgische Sammlungstradition fort. Die Objekte bebildern somit als visuelles Reisetagebuch die Erlebnisse und Begebenheiten des Indienaufenthaltes.

7.8 Ausblick

Nach dieser Zusammenfassung sei abschließend kurz die Relevanz und der Kontext dieser Arbeit erörtert bzw. die Anschlussfähigkeit für die weitere Forschung angedeutet. Seit längerem steht der koloniale Blick im Fokus der kulturwissenschaftlichen Forschung. Allerdings zeigt sich dieser Blick wandelbar und differenziert. Seit Edward Saids bahnbrechenden Studien zum Orientdiskurs wissen wir, dass einfache Gegenüberstellungen nicht hinreichen, die komplexe historische Realität zu deuten, da sich hinter solchen Vereinheitlichungen nicht selten ideologische Machtpraxen verbergen. Allerdings ist die Feststellung der Ambivalenzen westlicher Orientbilder bzw. ihre widersprüchliche Vielfalt und historische Entwicklung mittlerweile Gemeinplatz der Forschung.

Daran knüpft meines Erachtens allerdings ein wichtiges Forschungsfeld der Gegenwart an: Es gilt solche grundsätzlichen Haltungen am Einzelfall präziser zu bestimmen und anhand dieser Forschungen die Vielschichtigkeit des kolonialen Blickes nicht unbedingt neu, allerdings differenzierter zu beschreiben. Insbesondere schlichte Gegenüberstellungen von Kolonisatoren und Kolonisierten werden dann problematisch, zeigt sich doch die enge Verzahnung von indigenen und europäischen Eliten mit ihrer eigenwilligen Hybridisierung westlicher moderner und traditioneller europäischer und „östlicher“ ästhetischer Konzepte. Auch der westliche Imperialismus agierte beispielsweise aus Widersprüchen nicht nur zwischen Indophilie und rassistischer Selbstüberhebung, sondern war auch hinsichtlich seines Selbstbildes Ergebnis konkurrierender Herrschaftsmodelle.

Das vermeintlich eher „abgelegene“ Exempel der Weltreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este bringt diese Momente auf den Punkt, beispielsweise in der Konkurrenz altaristokratischer Konzepte der Habsburgermonarchie mit all ihren rückwärtsgewandten romantischen Traditionen und dem wohl unangemessenen Ehrgeiz in erster Reihe mit anderen imperialistischen Großmächten der Zeit zu stehen. Ähnlich zeigt sich die ganze Widersprüchlichkeit im Verhältnis zwischen konservativ-hegelianischem Kunstverständnis mit seinen zahlreichen eurozentristischen Implikationen und den libertinären Ästhetiken der Kunst- und Designreformen in der zweiten Hälfte des 19. Jhds. Diese Arbeit hofft einen Beitrag zu dieser Ausdifferenzierung anhand einer konkreten Fallstudie zu leisten.

Naheliegender sind zahlreiche mögliche Anknüpfungspunkte an weitere Forschungsfragen, die in diesem Rahmen nicht erbracht bzw. nur angedeutet werden konnten. So sieht die Autorin v. a. im Hinblick auf die aktuellen Konzepte globaler Kunstgeschichte auch eine Kontinuität der hier angedeuteten Problemfelder, von denen sich auch jedes zeitgenössische auch kritische Indienbild nicht freimachen kann, reflektiert es nicht seine eigenen historischen Wurzeln.

Dies gilt in Hinsicht auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, die Este-Sammlung, ganz besonders jedoch für die derzeitigen Diskussionen innerhalb der Museologie insbesondere für den Versuch, überkommene eurozentristische Traditionen zu überwinden. Nicht weniger gilt dies für die sich seit Jahrzehnten immer wieder neu positionierenden Museumskonzepte zwischen ethnographisch-anthropologischen, kulturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Ansätzen, wie sie beispielsweise die Auseinandersetzungen um das Humboldt-Forum in Berlin oder Konzepte zur Zukunft ethnologischer Museen prägen.

Nicht zuletzt, und mit dieser Bemerkung möchte die Autorin abschließen, geht es auch um die Selbstreflexion des Museums bzw. von Sammlungen als historisch gewachsener Konstruktion, die anstelle vermeintlich zeitloser Gültigkeit ihre eigene Historie untersucht und als zeitgemäße Ausstellungspraxis auch dem Publikum gegenüber explizit macht. Dies umspannt ein Feld von der Provenienzforschung bis hin zur Präsentation der eigenen Ausstellungsgeschichte, einer Strategie, die mittlerweile auch in Indien selbst konkretisiert wurde, wie das Beispiel des Albert Hall Museums in Dschajpur zeigte.

Die Este-Sammlung als Bestandteil einer der weltgrößten Sammlungen, eben der ehemaligen Habsburger Kollektionen, auch weiterhin z. B. im Hinblick auf die Aufenthalte in anderen Ländern genauer zu untersuchen, scheint der Autorin notwendig, um diesen Problemen ein präzises historisches Fundament zu geben.

Bibliographie

Originalquellen

Addison; Oakes u. a. 1907

Henry Robert Addison; Charles Henry Oakes; William John Lawson; Douglas Sladen; Wheelton Brooke (Hg.): Hendley, Col. Thomas Holbein. In: Who's Who 59, 1907

Allgemeine photographische Zeitung 1923

Allgemeine photographische Zeitung. Fachblatt für das Photographenhandwerk. 1/2, 1923

Bockenheimer 2012

Philipp Bockenheimer: Rund um Asien. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 2012 (1909)

British Medical Journal 1917

British Medical Journal (Hg.): Colonel Thomas Holbein Hendley, C.I.E. British Medical Journal, 1, 1917, 211

Campbell 1894

J. B. Campbell: Campbell's History of the Worlds Columbian Exposition. Bd. 2, 1.1.1894

Chlumecký; Sosnosky 1913

Leopold von Chlumecký; Theodor von Sosnosky: Erzherzog Franz Ferdinand unser Thronfolger. Zum 50. Geburtstag. Illustriertes Sonderheft der Österreichischen Rundschau, Carl Fromme, Wien u. a., Georg Stilke, Berlin 18.12.1913

Dorotheum 1923

Dorotheum (Hg.): Ostasiatisches Kunstgewerbe aus der Weltreisesammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este: Bronzen, Porzellan, Schnitzereien, Elfenbein, Netsuke, Cloisonnée, Lackarbeiten, Waffen, Malereien und Sammlung Rüdiger Freiherr von Biegeleben (ehem. a. o. Gesandter u. bevollmächtigter Minister in Tokio): 126 altjapanische Tsuba und altchinesische Textilien. Dorotheum, Wien 1923

Falke 1873

Jakob Falke: Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Carl Gerold's Sohn, Wien 1873

Fayrer 1872

Sir Joseph Fayrer: The Thanatophidia of India. Being a Description of the Venomous Snakes of the Indian Peninsula, with an Account of the Influence of Their Poison on Life and a Series of Experiments. J. & A. Churchill, London 1872

Fitzinger 1856-1880

Leopold Josef Fitzinger: Geschichte des kais.-königl. Hof-Naturalien-Cabinetes zu Wien. Sitzungsberichte der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 21 (1856), 57 (1868), 58 (1868), 81 (1880), 82 (1880). Akademie der Wissenschaften, Wien 1856-1880

Franz Ferdinand von Österreich-Este 1895

Franz Ferdinand von Österreich-Este: Tagebuch meiner Reise um die Erde. 1892-1893. Bd. 1, 2, Alfred Hölder, Wien 1895/1896

Gilpin 1792

William Gilpin: Gilpin's Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape. To which is Added a Poem, On Landscape Painting. R. Blamire, London 1792

Havell 1912

Ernest Binfield Havell: The basis for artistic and industrial revival in India. Theosophist Office, Madras 1912

Hendley 1914

Thomas Holbein Hendley: Indian Museums. In: Journal of Indian Art and Industry, Vol. XVI, Nr. 125, 1914, 33–63

Hendley 1909

Thomas Holbein Hendley: Indian jewellery. Cultural Pub. House, Delhi 1909

Hendley 1896

Thomas Holbein Hendley: Catalogue of the Collections in the Jeypore Museum. Imperial Medical Hall Press, Delhi 1896

Hendley 1895

Thomas Holbein Hendley: Handbook of the Jeypore Museum. Calcutta Central Press Company, Calcutta 1895

Hendley 1892

Thomas Holbein Hendley: Damascening on steel or iron, as practised in India. W. Griggs & Sons, London 1892

Hendley 1883

Thomas Holbein Hendley: Memorials of the Jeypore Exhibition. 4 Bd., W. Griggs, London 1883

Himalayan Railway Company 2004

Himalayan Railway Company (Hg.): Darjeeling Himalayan Railway. Illustrated guide for tourists to the Darjeeling-Himalayan Railway and Darjeeling. Pagoda Tree Press, Bath 2004 (1896)

Hodek 1914

Eduard Hodek jun.: Die Weihnachtszeit an Bord S. M. Schiff Torpedo-Rammkreuzer „Kaiserin Elisabeth“. In: Neuigkeits-Welt-Blatt, Weihnachtsbeilage, 1914, 1-2

Hodek 1894

Eduard Hodek jun.: Erinnerungen und Bilder von der Weltreise Sr. kais. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Franz Ferdinand von Oesterreich-Este. Vorgetragen in der Sitzung der Photographischen Gesellschaft in Wien am 15. Mai 1894. Vortrag mit 160 Aufnahmen. In: Photographische Correspondenz, 400-411, 1894, 278-282

Illustrated Australian News 1.9.1892

Illustrated Australian News, Melbourne, 1.9.1892

Jones 1856

Owen Jones: The grammar of ornament. Day and Son, London 1856

k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1904

k. k. Hof- und Staatsdruckerei (Hg.): Führer durch die Sammlungen seiner k. und k. Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand. Aufgestellt: Wien, III. Bezirk, Beatrixgasse Nr. 25. k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1904

k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894

k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894 (Hg.): Führer durch die Sammlungen von der Weltreise seiner Kaiserlichen Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand 1892-93. Aufgestellt im Oberen Belvedere. 1894. Mit Einer Karte. k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1894 (2. Auflage)

k. k. Naturhistorisches Hofmuseum 1891

k. k. Naturhistorisches Hofmuseum (Hg.): Annalen des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums, 6, Alfred Hölder, Wien 1891

Kronprinz Rudolf von Österreich 1884

Kronprinz Rudolf von Österreich: Eine Orientreise 1881. k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1884

Kugler 1842

Franz Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte. Ebner Seubert, Stuttgart 1842

Maharaja's School of Arts and Crafts Jaipur 1938

Maharaja's School of Arts and Crafts Jaipur (Hg.): Prospectus beginning from July 1938.

Maharaja's School of Arts and Crafts Jaipur, Jaipur 1938

Meyers Reisebücher 1912

Weltreise-Führer. Erster Teil: Indien, China und Japan., Bibliographisches Institut, Leipzig, Wien 1912 (2. Auflage)

Möwis 1872

Paul Möwis: Catalogue of butterflies from Sikkim and Bhutan. Sold by Paul Möwis, Darjeeling. Darjeeling News Press, Darjeeling 1872

Mukharji 1888

Trailokya Nath Mukharji: Art-manufactures of India. Specially compiled for the Glasgow International Exhibition. The Superintendent of Government Printing, India, Calcutta 1888

Österreichische Rundschau 1913

Österreichische Rundschau (Hg.): Erzherzog Franz Ferdinand unser Thronfolger. Zum 50. Geburtstag. Illustriertes Sonderheft der Österreichischen Rundschau, Wien, Leipzig, 18.12. 1913

Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein 1906

Österreichischer Ingenieur- und Architekten-Verein (Hg.): Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts, ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung. Bd. 2: Hochbauten, Architektur und Plastik. Gerlach und Wiedling, Wien 1906

Ritter von Hauer 1896

Franz Ritter von Hauer: Einleitung. Notizen. Jahresbericht für 1893. In: Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums, Bd. 11, Alfred Hölder, Wien 1896, 1-74

Ritter von Hauer 1894

Franz Ritter von Hauer: Einleitung. Notizen. Jahresbericht für 1893. In: Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums, Bd. 9, Alfred Hölder, Wien 1894, 1-76

Rousselet 1876

Louis Rousselet: India and Its Native Princes. Travels in Central India and in the Presidencies of Bombay and Bengal. Bickers & Son, London 1876

Russell 1877

William Howard Russell, Sir: The Prince of Wales' tour. A diary in India. With some account of the visits of His Royal Highness to the courts of Greece, Egypt, Spain, and Portugal. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London 1877 (2. Auflage)

Samson o. A.

James Camille Samson: Meine Reise nach Siam 1888-1889. Aufzeichnungen des k. und k. Legationsrathes Dr. J. Camille Samson. Adolf Holzhausen, Wien o. A.

Schanz 1897

Moritz Schanz: Ein Zug nach Osten. Reisebilder aus Indien, Birma, Ceylon, Straits Settlements, Java, Siam, China, Korea, Ostsibirien, Japan, Alaska und Kanada. Mauke Söhne, Hamburg 1897

Semper 1860-1863

Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a. M. 1860; Bd. 2, Friedrich Bruckmann, München 1863

Sharp 1920

Henry Sharp: Selections from the Educational Records, Bureau of Education, India. Bd. 1, Superintendent Government Printing, Calcutta 1920

Skeen 1906

George J. A. Skeen: A Guide to Colombo. With maps. A Handbook of Information, useful alike to the Visitor and the Resident. A. M. and J. Ferguson, Colombo 1906 (6. Auflage)

Sport im Bild 1912

Sport im Bild, 1, 2, 1912

Sport im Bild 1911

Sport im Bild, 49, 1, 2, 1911

Taylor 1839

Philip Meadows Taylor: Confessions of a Thug. 3 Bd., Richard Bentley, London 1839

Thacker's 1894

Thacker's Indian directory 1894 embracing the whole of British India & Native States with complete and detailed information of the cities of Calcutta, Madras, Bombay, Allahabad, Lahore, Simla, Rangoon. Thacker, Spink and Co., Calcutta 1894

The Decorator and Furnisher 1895

The Decorator and Furnisher, 26, 4, Jul., 1895

Todd 1971

James Todd: Annals and antiquities of Rajasthan, or The central and western Rajput states of India. 3 Bd., Humphrey Milford, Oxford University Press, London u. a. 1971 (1920)

Trevelyan 1838

Charles E. Trevelyan: On the Education of the People of India. Longman, London 1838

Trustees of the Indian Museum 2004

Trustees of the Indian Museum (Hg.): The Indian Museum 1814-1914. Trustees of the Indian Museum, Calcutta 2004 (1914)

Ukhtomsky 1896-1900

Esper Esperovich Ukhtomsky: Travels in the East of Nicholas II emperor of Russia when cesarewitch 1890-1891. Written by order of His Imperial Majesty; and translated from the Russian by R. Goodlet. Edited by Sir George Birdwood. Archibald Constable and Company, Westminster 1896-1900

Watson; Kaye 1868-1875

John Forbes Watson; John William Kaye (Hg.): The People of India. A series of photographic illustrations, with descriptive letterpress, of the races and tribes of Hindustan. Bd. 1-8, W. H. Allen & Co., India Office, London 1868-1875

Watt 1903

Sir George Watt: Indian art at Delhi. Being the official catalogue of the Delhi exhibition, 1902-1903. Superintendent of Government Printing, India, Calcutta 1903

Wiener Photographische Blätter 1894

Wiener Photographische Blätter, 1-12, 1894, 163

Zeller 1916

Rudolf Zeller (Hg.): Jahresbericht über die Ethnographische Sammlung in Bern 1915. K. J. Wyss, Bern 1916

Sekundärquellen

Agrawal 2000

Usha Agrawal: Directory of Museums in India. Sundeep Prakashan, New Delhi 2000

Ahlawat 2010

Deepika Ahlawat: Nizam Osman Ali Khan Asaf Jah von Hyderabad. In: Maharaja. Pracht der indischen Fürstenhöfe. Hirmer, München 2010, 190-191

Aichelburg 2003

Wladimir Aichelburg: Der Thronfolger und die Architektur. Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este als Bauherr. NWV, Wien 2003

Aichlburg 2001

Wladimir Aichlburg: Der Thronfolger und das Meer. K.u.k. Admiral Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este in zeitgenössischen Bilddokumenten. Österreichs Schifffahrt in alten Ansichten. NWV, Wien 2001

Akiyoshi; Pantzer 2011

Tani Akiyoshi; Peter Pantzer: Wilhelm Burger's Photographs of Japan: New Attributions of his Glass Negative Collection in the Austrian National Library. In: Luke Gartlan; Uwe Schögl; Ulla Fischer-Westhauser (Hg.): PhotoResearcher, 15, 2011, 40-50

Allgemeines Künstlerlexikon 1996

Andreas Beyer; Bénédicte Savoy; Wolf Tegethoff (Hg.): Allgemeines Künstlerlexikon (AKL). Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 14, Braun-Buckett, De Gruyter, Berlin u. a. 1996

Anderl; Cazan 2009

Gabriele Anderl; Ildikó Cazan: Das Museum für Völkerkunde in Wien. In: Gabriele Anderl; Christoph Bazil; Eva Blimlinger; Oliver Kühschelm; Monika Mayer; Anita Stelzl-Gallian; Leonhard Weidinger (Hg.): ... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung. Bd. 1, Böhlau, Wien u. a. 2009, 160-175

Andrews 1989

Malcolm Andrews: The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800. Stanford University Press, Stanford 1989

Archer 1992

Mildred Archer: Company Paintings. Indian Paintings of the British Period. Victoria and Albert Museum, London 1992

Arco-Zinneberg 1993

Ulrich Graf Arco-Zinneberg: Meine Reise um die Erde. 100 Jahre Weltreise des Thronfolgers. Ausstellungskatalog Schloß Artstetten, Artstetten, Schloss Artstetten, Artstetten 1993

Asher 2001

Catherine Blanshard Asher: Architecture of Mughal India. In: Gordon Johnson; C. A. Bayly; John F. Richards (Hg.): The New Cambridge History of India. Teil 1, Bd. 4, Cambridge University Press, Cambridge u. a. 1992 (2001)

Asiatic Society of Bengal 2013

Asiatic Society of Bengal (Hg.): Proceedings of the Asiatic Society of Bengal. Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1891 (2013)

Augustat; Feest 2013/2014

Claudia Augustat; Christian F. Feest: Brazil in the Weltmuseum Wien. In: Weltmuseum Wien Friends (Hg.): Archiv Weltmuseum Wien, 63–64, 2013–2014, 286-292

Baier 1966

Wolfgang Baier: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Schirmer Mosel, Leipzig 1966

Baker 2014

Julian C.T. Baker: Mobility, tropicality and landscape. The Darjeeling Himalayan Railway, 1881-1939. In: Journal of Historical Geography, 44, 2014, 133-144

Banerjee 1989

Sumanta Banerjee: Parlour and the Streets. Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta. Seagull Books, Calcutta 1989

Barringer 1998

Tim Barringer: The South Kensington Museum and the colonial project. In: Tim Barringer; Tom Flynn (Hg.): Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum. Routledge, London 1998, 11-27

Basch-Ritter 2008

Renate Basch-Ritter: Die Weltumsegelung der Novara 1857-1859. Österreich auf allen Meeren. Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 2008

Bautze 2009

Joachim K. Bautze: Der Beginn der Fotografie im „irdischen Paradies“. In: Raffael D. Gadebusch (Hg.): Tropical Arcadia. Frühe Fotografie in Ceylon. Ausstellungskatalog Museum für Asiatische Kunst, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009, 13-20

Bautze 2007

Joachim K. Bautze: Der Beginn der Fotografie in Indien und die Fotografen in Picturesque Views. In: Raffael Dedo Gadebusch (Hg.): Picturesque Views. Moghulindien im Spiegel der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Hatje Cantz, Ostfildern 2007, 17-34

Bautze 2006

Joachim K. Bautze: Examples of Unlicensed Copies and Versions of Views from Varanasi. Their Authorship and Identification. In: Martin Gaenszle; Jörg Gengnagel (Hg.): Visualizing Space in Banaras. Images, Maps and the Practice of Representation. Ethno-Indology, Heidelberg Studies in South Asian Rituals, 4, Harrassowitz, Wiesbaden 2006, 213-232

Bautze 2004/2005

Joachim K. Bautze: The "Inevitable Nautch Girl". On the Iconography of a very particular kind of Woman in 19th Century British India. In: Journal of Bengal Art, 9/10, 2004/2005, 187-246

Bautze 2003

Joachim K. Bautze: Uncredited Photographs by Gobindram & Oodeyram. In: Artibus Asiae, 63/2, 2003, 223-246

Bautze 1998

Joachim K. Bautze: Interaction of Cultures. Indian and Western Painting, 1780-1910: The Ehrenfeld Collection. Ausstellungskatalog Fine Arts Museum, San Francisco, u. a., Art Services International, Alexandria 1998

Baxi; Dwivedi 1973

Smita J. Baxi; Vinod P. Dwivedi: Modern Museum. Organisation and Practice in India. Abhinav Publications, New Delhi 1973

Bean 2011

Susan S. Bean: The Unfired Clay Sculpture of Bengal in the Artscape of Modern South Asia. In: Rebecca M. Brown; Deborah S. Hutton (Hg.): A Companion to Asian Art and Architecture. Blackwell Publishing, Chichester 2011, 604-628

Bean 2009

Susan S. Bean: Vessels for the Goddess. Unfired-Clay Images of Durga in Bengal. In: Pratapaditya Pal (Hg.): Goddess Durga. The Power and the Glory. Marg, 61, 2, Dez. 2009, 38-53

Bean 2001

Susan S. Bean: Yankee India. American Commercial and Cultural Encounters with India in the Age of Sail, 1784-1860. Ausstellungskatalog Peabody Essex Museum, Peabody Essex Museum, Salem 2001

Bean 1990a

Susan S. Bean: Image makers of Bengal. In: Ceramics monthly, Mai, 1990, 30-32

Bean 1990b

Susan S. Bean: Calcutta Banians for the American Trade. Portraits of Early Nineteenth-Century Bengali Merchants in the Collections of the Peabody Museum, Salem and the Essex Institute. In: Pratapaditya Pal (Hg.): Changing Visions, Lasting Images. Calcutta Through 200 Years. Marg Publications, Bombay 1990, 69-80

Bencke; Ottomeyer 2002

Sabine Bencke; Hans Ottomeyer (Hg.): Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Revolution vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2002

Bender 2011

Eva Bender: Die Prinzenreise. Bildungsaufenthalt und Kavalierstour im höfischen Kontext gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Schriften zur Residenzkultur, Bd. 6, Lukas, Berlin 2011

Benjamin 1996

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1. dt. Fassung 1935 (1996)

Bennett 2006

Terry Bennett: Photography in Japan 1853-1912. Tuttle, Tokyo 2006

Beyme 2008

Klaus von Beyme: Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst. Wilhelm Fink, München 2008

Bhatti 2012

Shaila Bhatti: *Translating Museums. A Counterhistory of South Asian Museology*. Left Coast Press, Walnut Creek 2012

Bierschenk 1998

Juliane Bierschenk: *Geschichte in Ton. Bengalische Modellfiguren als Spiegel der Sammlerkultur des 19. Jahrhunderts*. Magisterarbeit Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. 1998

Blanchard; Bancel 2012

Pascal Blanchard; Nicolas Bancel; Gilles Boëtsch; Éric Deroo; Sandrine Lemaire (Hg.): *MenschenZoos: Schaufenster der Unmenschlichkeit. Völkerschauen*. Les éditions du Crieur Public, Hamburg 2012

Brandstätter 2000

Andrea Brandstätter: *Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte über die Entstehung ethnologisch orientierter Ostasienforschung in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2000

Breitkopf; Stein 1998

Birgit Breitkopf; Wolfgang Stein: *Katalog der ausgestellten Objekte*. In: Walter Raunig; Dorothee Schäfer; Wolfgang Stein (Hg.): *Indien. Reigen der Götter*. Ausstellungskatalog Staatliches Museum für Völkerkunde München 1998/99, Reihe Mare Erythræum II, Staatliches Museum für Völkerkunde München, München 1998, 19-95

Brendle 2015

Franz Brendle: *Das konfessionelle Zeitalter*. De Gruyter Oldenbourg, Berlin u. a. 2015

Briefel 2015

Aviva Briefel: *The Racial Hand in the Victorian Imagination*. In: Gillian Beer (Hg.): *Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture*. Cambridge University Press, Cambridge 2015

Brilli 2012

Attilio Brilli: Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus. Die Grand Tour. Wagenbach, Berlin 2012

Brockhaus 2006

Bibliographischen Institut; F. A. Brockhaus (Hg.): Brockhaus. Bd. 7, Dieu-Emar, F.A. Brockhaus Leipzig u.a. 2006 (21. Auflage)

Brückler 2009

Theodor Brückler: Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv). Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. 20, Böhlau, Wien u. a. 2009

Bühnemann 2007

Gudrun Bühnemann: Eighty-four Asanas in Yoga. A Survey of Traditions. D.K. Print World Ltd, New Delhi 2007

Button 1997

Victoria Button: The Arundel Society. Techniques in the art of copying. In: Conservation Journal, 23, Apr. 1997, 16-19

Chakravarti; Kanwar 2008

P.L. Chakravarti; Dharmendra Kanwar (Hg.): Alwar Museum. Rupa & Co., New Delhi 2008

Chatterjee 2013

Sria Chatterjee: People of Clay. Portrait Objects in the Peabody Essex Museum. In: Museum History Journal, 6, 2, 2013, 203-221

Chaudhary 2012

Zahid R. Chaudhary: Afterimage of Empire. Photography in Nineteenth-Century India. University of Minnesota Press, Minneapolis 2012

Clam-Martinic 2013

Carl Philip Clam-Martinic: Gefährte der Weltreise. Graf Heinrich Clam. In: Matthias Pfaffenbichler (Hg.): Das Indien der Maharadschas. Ausstellungskatalog Schloss Schallaburg, St. Pölten, Schloss Schallaburg, St. Pölten 2013, 102-105

Clark 1998

John Clark: Modern Asian Art. Craftsman House, Sydney 1998

Codell 2003

Julie F. Codell (Hg.): Imperial Co-histories. National Identities and the British and Colonial Press. Fairleigh Dickinson University Press, Madison u. a. 2003

Cook 2006

Andrew Cook: Prince Eddy. The King Britain Never Had. Tempus Publishing Ltd., Stroud 2006

Crill 2010

Rosemary Crill: Kunst und Kunsthandwerk am Hof. In: Anna Jackson; Amin Jaffer (Hg.): Maharaja. Pracht der indischen Fürstenthöfe. Hirmer, München 2010, 134-165

De Almeida; Gilpin 2005

Hermione De Almeida; George H. Gilpin (Hg.): Indian Renaissance. British Romantic Art and the Prospect of India. Ashgate, Aldershot u. a. 2005

De Silva 2006

Palinda Stephen de Silva: 19th Century Photographs of Ceylon. The Palinda Stephen de Silva Collection. Palinda Stephen de Silva, Austin 2006

Del Bontà 1996

Robert J. Del Bontà: Indian Composite Paintings. A Playful Art. In: Orientations, 27, 1, Jan. 1996, 31-38

Der Kunst-Brockhaus 1987

F. A. Brockhaus (Hg.): Der Kunst-Brockhaus, F. A. Brockhaus, Mannheim 1987 (1983)

Desmond 1982

Ray Desmond: The India Museum, 1801-1879. Her Majesty's Stationery Office, London 1982

Deutscher Museumsbund e. V. 2011

Deutscher Museumsbund e. V. (Hg.): Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut. Deutscher Museumsbund e. V., Berlin u. a. 2011

Dewan 2003

Deepali Dewan: Scripting South Asia's Visual Past. The Journal of Indian Art and Industry and the Production of Knowledge in the Late Nineteenth Century. In: Julie F. Codell (Hg.): Imperial Co-histories. National Identities and the British and Colonial Press. Fairleigh Dickinson University Press, Madison u. a. 2003, 29-44

Dewan; Hutton 2013

Deepali Dewan; Deborah Hutton: Raja Deen Dayal. Artist-Photographer in 19th-century India. The Alkazi Collection, Mapin, New Delhi 2013

Diamond 2013

Debra Diamond (Hg.): Yoga. The Art of Transformation. Ausstellungskatalog Smithsonian Institution Washington, Smithsonian Institution Washington, Washington 2013

Diez 1926

Ernst Diez: Zwei unbekannte Werke der indischen Plastik im Ethnographischen Museum in Wien. In: Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens. Jahrbuch der Freunde asiatischer Kunst und Kultur in Wien, 1925/1926, 1, Wien 1926, 65-68

Diez 1925

Ernst Diez: Die Kunst Indiens. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1925

Dodson 2010

Michael S. Dodson: Orientalism and Archeology. Writing the History of South Asia, 1600-1860. In: Sudeshna Guha (Hg.): The Marshall Albums. Photography and Archaeology. The Alkazi Collection of Photography, Mapin, New Delhi 2010, 68-93

Dongerkerly 1954

Kamala S. Dongerkerly: *A Journey Through Toyland*. Bombay Popular Books Depot, Bombay 1954

Donko 2014

Wilhelm M. Donko: *Auf den Spuren von Österreichs Marine in Siam (Thailand)*. Dokumentation aller Schiffsbesuche, zusammengestellt aus Akten, Reiseberichten und privaten Tagebüchern. Epubli, Berlin 2014 (2. Auflage)

Donner 2010

Wolf Donner: *Ins verbotene Land. Frühe Reisende in Nepal*. Pro Business, Berlin 2010

Dori 2010

Aikaterini Dori: *Museum und nationale Identität. Überlegungen zur Geschichte und Gegenwart von Nationalmuseen*. In: Kurt Dröge; Detlef Hoffmann (Hg.): *Museum revisited. Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel*. Transcript, Bielefeld 2010, 209-222

Eaton 2013

Natasha Eaton: *Colour, Art and Empire. Visual Culture and the Nomadism of Representation*. International Library of Visual Culture, I. B. Tauris, London 2013

Eaton 2009

Natasha Eaton: *Critical cosmopolitanism. Gifting and collecting arts at Lucknow, 1775-97*. In: Tim Barringer; Geoff Quilley; Douglas Fordham (Hg.): *Art and the British Empire*. Manchester University Press, Manchester 2007 (2009), 189-204

Eder 1932

Josef Maria Eder: *Geschichte der Photographie, erster Band, erster Teil, erste Hälfte*. Wilhelm Knapp, Halle Saale 1932

Edwards 2001

Elizabeth Edwards: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*. Materializing Culture Series, Berg, Oxford u. a. 2001

Edwards 1992

Elizabeth Edwards (Hg.): Anthropology and Photography 1860-1920. Yale University Press, New Haven u. a. 1992

Falconer 2002

John Falconer: "A pure labor of love". A publishing history of The People of India. In: Eleanor M. Hight; Gary D. Sampson (Hg.): Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place. Routledge, London u. a. 2002, 51-83

Falconer 2001

John Falconer: India. Pioneering Photographers. 1850-1900. Ausstellungskatalog Brunei Gallery, London, The British Library and The Howard and Jane Ricketts Collection, London 2001

Falconer 2000

John Falconer: Regeneration. A Reappraisal of Photography in Ceylon 1850-1900. Ausstellungskatalog British Council Colombo, British Council Colombo, Colombo 2000

Falconer; Wachlin; Groeneveld 1994

John Falconer; Steven Wachlin; Anneke Groeneveld (Hg.): Van Bombay tot Shanghai. Historische fotografie in zuid- en zuidost-Azië. From Bombay to Shanghai. Historical Photography in South and Southeast Asia. Serie Fotografie uit de collectie van het Museum voor Volkenkunde, Rotterdam, deel 7, Ausstellungskatalog Museum voor Volkenkunde, Rotterdam, Stichting Fragment Foto, Amsterdam, Museum voor Volkenkunde, Rotterdam 1994

Feest 1989

Christian F. Feest: Völker-Bilder. 150 Jahre Fotografie. 150 Fotografien aus der Fotothek des Museums für Völkerkunde Wien. Ausstellungskatalog Museum für Völkerkunde, Wien, Museum für Völkerkunde, Wien 1989

Feest 1980

Christian F. Feest: Das Museum für Völkerkunde. In: Museum für Völkerkunde Wien (Hg.): Das Museum für Völkerkunde in Wien. Residenz Verlag, Salzburg u. a. 1980, 13-34

Feest 1978a

Christian F. Feest: Kurzer Abriss der Geschichte der Wiener völkerkundlichen Sammlungen vor 1928. In: Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): Archiv für Völkerkunde, 32, 1978, 3-7

Feest 1978b

Christian F. Feest: Neuauftellungen und Sonderausstellungen im Museum für Völkerkunde, 1928-1978. In: Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): Archiv für Völkerkunde, 32, 1978, 59-65

Feest 1978c

Christian F. Feest: Wissenschaftliches Personal des Museums für Völkerkunde, 1928-1978. In: Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): Archiv für Völkerkunde, 32, 1978, 19-57

Fischer 2006

Robert-Tarek Fischer: Österreich im Nahen Osten. Die Großmachtspolitik der Habsburgermonarchie im Arabischen Orient 1633-1918. Böhlau, Wien u. a. 2006

Forberg 2015

Corinna Forberg: Die Rezeption indischer Miniaturen in der europäischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Michael Imhof Verlag, Petersberg 2015

Francis; Nicholson u. a. 2002

W. Francis; F. Nicholson; C. S. Middlemiss; C. A. Barber; E. Thurston; G. H. Stuart (Hg.): Gazetteer of South India. Bd. 1, Mittal Publications, New Delhi 2002

Gadepusch 2013

Raffael Dedo Gadepusch (Hg.): Landscapes of Sri Lanka. Early Photography in Ceylon. Frühe Fotografie in Ceylon. Ausstellungskatalog Museum für Asiatische Kunst, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2013

Gadepusch 2009

Raffael D. Gadepusch (Hg.): Tropical Arcadia. Frühe Fotografie in Ceylon. Ausstellungskatalog Museum für Asiatische Kunst, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2009

Gelfert 1998

Hans-Dieter Gelfert: Im Garten der Kunst. Versuch einer empirischen Ästhetik. Kleine Reihe, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1998

Gerbert 2013

Frank Gerbert (Hg.): „Die Eingeborenen machten keinen besonders günstigen Eindruck“. Tagebuch meiner Reise um die Erde 1892-1893. Kremayr & Scheriau, Wien 2013

Gernsheim 1983

Helmut J. Gernsheim: Geschichte der Photographie. Die ersten 100 Jahre. In: Kurt Bittel (Hg.): Propyläen-Kunstgeschichte, Sonderbd. 3, Propyläen Verlag, Frankfurt a. M. 1983

Ghose 1981

Benoy Ghose: Traditional arts and crafts of West Bengal. Papyrus, Calcutta 1981

Goetz 1923

Hermann Goetz: Indische Miniaturen im Münchner Völkerkunde-Museum. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 13, 2, Callwey, München 1923

Gordon 2011

Sophie Gordon: Monumental visions. Architectural photography in India, 1840-1901. PhD thesis School of Oriental and African Studies, London 2011

Grigorowicz 1978

Andreas Grigorowicz: Zufall und Notwendigkeit bei der Entstehung ethnographischer Sammlungen. In: Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): Archiv für Völkerkunde, 32, 1978, 101-126

Guha Thakurta 2004

Tapati Guha Thakurta: Monuments, objects, histories. Institutions of art in colonial and postcolonial India. Columbia University Press, New York u. a. 2004

Guha Thakurta 1992

Tapati Guha Thakurta: The making of a new 'Indian' art. Artists, aesthetics and nationalism in Bengal, c. 1850-1920. South Asian Studies, 52, Cambridge University Press, Cambridge u. a. 1992

Gutman 1982

Judith Mara Gutman: Through Indian Eyes. Oxford University Press, New York 1982

Gutschow 2006

Niels Gutschow: Panoramas of Banaras. In: Martin Gaenzle; Jörg Gengnagel (Hg.): Visualizing Space in Banaras. Images, Maps and the Practice of Representation. Ethno-Indology, Heidelberg Studies in South Asian Rituals, Bd. 4, Harrassowitz, Wiesbaden 2006, 191-211

Guzy 2009

Lidia Guzy: India. Indien. In: Lidia Guzy; Rainer Hatoum; Susan Kamel (Hg.): Museumsinseln. Museum Islands. Panama Verlag, Berlin 2009, 78-137

Hachtmann 2007

Rüdiger Hachtmann: Tourismus-Geschichte. UTB, Göttingen 2007

Hamann 1988

Brigitte Hamann (Hg.): Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon. Piper, München 1988

Hannig 2013

Alma Hannig: Franz Ferdinand. Die Biografie. Amalthea, Wien 2013

Harle 1994

James Harle: The Art and Architecture of the Indian Subcontinent. Yale University Press, New Haven 1994 (2. Auflage)

Harris 2005

Russell Harris: The Lafayette Studio and Princely India. Roli & Janssen, Roli Books, Lustre Press, New Delhi 2005

Harris 2001

Russell Harris: Maharajas at the London Studios. National Portrait Gallery, London. Pocket Art Series, Roli & Janssen, Roli Books, New Delhi 2001

Haykel 2009

Navina Haidar Haykel: Imagined Realms. Paintings and Drawings. In: Chandramani Singh (Hg.): Museums of Rajasthan. Mapin, Ahmedabad 2009, 32-47

Held; Schneider 2007

Jutta Held; Norbert Schneider (Hg.): Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder. UTB, Köln 2007

Hitchcock; Teague 2000

Michael Hitchcock; Ken Teague (Hg.): Souvenirs. The Material Culture of Tourism. Ashgate, Aldershot u. a. 2000

Hlavin-Schulze 1998

Karin Hlavin-Schulze: Man reist ja nicht, um anzukommen. Reisen als kulturelle Praxis. Campus, Frankfurt a. M. u. a. 1998

Hochreiter; Starl 1983

Otto Hochreiter; Timm Starl: Lexikon zur österreichischen Fotografie. In: Otto Hochreiter; Timm Starl (Hg.): Geschichte der Fotografie in Österreich. Bd. 2, Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983

Höfer 2017

Regina Höfer: Beauty and Horror. Late 19th Century Varanasi through the Eyes of an Imperial Traveller. In: Anand Shankar (Hg.): Varanasi Re-discovered. Banaras Hindu University, Varanasi 2017, 1-14 S. (zur Veröffentlichung angenommen)

Höfer 2013

Regina Höfer: Noblesse Oblige. Ein Habsburger im Indien der Maharadschas. In: Matthias Pfaffenbichler (Hg.): Das Indien der Maharadschas. Ausstellungskatalog Schloss Schallaburg, St. Pölten, Schloss Schallaburg, St. Pölten 2013, 92-101

Höfer 2010

Regina Höfer: Imperial Sightseeing. Ein Erzherzog auf Trophäenjagd. Franz Ferdinand von Österreich-Este in Südasiens. In: Regina Höfer (Hg.): Imperial Sightseeing. Die Indienreise von Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este. Ausstellungskatalog Museum für Völkerkunde, Wien, Universität Wien, Museum für Völkerkunde, Wien 2010

Höfer 2007

Regina Höfer: Zwischen Indomanie und Indophobie. Aspekte der frühen Indien-Fotografie im Kontext kolonialer Weltaneignung. *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 11, 2007, 88-102

Hoffenberg 2004

Peter H. Hoffenberg: Promoting Traditional Indian Art at Home and Abroad. "The Journal of Indian Art and Industry", 1884-1917. *Victorian Periodicals Review, The Nineteenth-Century Press in India*, 37, 2, Sommer 2004, 192-213

Hoffmann 2001

Robert Hoffmann: Erzherzog Franz Ferdinand als Kunstfreund und Denkmalpfleger. In: Justin Stagl (Hg.): Ein Erzherzog reist. Beiträge zu Franz Ferdinands Weltreise. Gesellschaft für Kultursoziologie der Universität Salzburg, Salzburg 2001, 25-49

Höpfner 1973

Gerd Höpfner: Hundert Jahre Museum für Völkerkunde Berlin. Abteilung Südasiens. In: Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde, 21, 1973, 309-339

Hunt 2014

Tristram Hunt: *Ten Cities that Made an Empire*. Penguin, London 2014

Hurd; Kerr 2012

John Hurd; Ian J. Kerr: *India's Railway History. A Research Handbook*. Brill, Leiden u. a. 2012

Huyler 1996

Stephen Huyler: *Gifts of Earth: Terracottas and Clay Sculptures of India*. Indira Gandhi National Centre for the Arts, Mapin, New Delhi u. a. 1996

ICOM 2013

ICOM (Hg.): Code of Ethics for Museums. ICOM, Paris 2013

Jackson; Jaffer 2010

Anna Jackson; Amin Jaffer: Einführung. In: Anna Jackson; Amin Jaffer (Hg.): Maharaja. Pracht der indischen Fürstenhöfe. Hirmer, München 2010, 10-41

Jaffer 2010

Amin Jaffer: Indische Fürsten und die westliche Welt. In: Anna Jackson; Amin Jaffer (Hg.): Maharaja. Pracht der indischen Fürstenhöfe. Hirmer, München 2010, 194-227

Jaffer 2006

Amin Jaffer: Made for Maharajas. A design diary of Princely India. Vendome Press, New York 2006

Jain; Jain 1935

Kesharlal Ajmera Jain; Jawaharlal Jain (Hg.): The Jaipur Album or All About Jaipur. The Rajasthan Directories Publishing House, Jaipur 1935

Jain; Kumar; Sasidharan 2010

Jyotindra Jain; Kumar K. G. Pramod; Deepthi Sasidharan (Hg.): Raja Deen Dayal. The Studio Archives from the Ignca Collection. Ausstellungskatalog Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi 2010

Jenkins 2003

Laura Dudley Jenkins: Another "People of India" Project. Colonial and National Anthropology. The Journal of Asian Studies, 62, 4, Nov. 2003, 1143-1170

Jerosch 2007

Rainer Jerosch: The Rani of Jhansi. Rebel Against Will. A Biography of the Legendary Indian Freedom Fighter in the Mutiny of 1857-1858. Aakar Books, Delhi 2007

Jhala 1993

Jayasinhji Jhala: Power and the portrait. The influence of the ruling elite on the visual text in western India. In: *Visual Anthropology*, 6, 2, 1993, 171-198

Jhanji 1989

Rekha Jhanji: *The Sensuous in Art. Reflections on Indian Aesthetics*. Motilal Banarsidass, Delhi 1989

Kapur 2000

Geeta Kapur: *When Was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Tulika Press, New Delhi 2000

Karlekar 2005

Malavika Karlekar: *Re-Visioning the Past. Early Photography in Bengal 1875-1915*. Oxford University Press, New Delhi 2005

Kaufmann 2014

Manfred Kaufmann: *Selbst hier ein Schnell-photograph!* In: Christian Schicklgruber; Axel Steinmann (Hg.): *Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde*. Ausstellungskatalog Weltmuseum Wien, Weltmuseum Wien, Wien 2014, 253-265

Kedareswari 2003

J. Kedareswari: *Piazza San Marco. Giovanni Antonio Canal Oil on Canvas*. Salar Jung Museum, Hyderabad. *Salar Jung Museum Bi-annual Research Journal*, XXXV-XXXVI, 1998-1999, 2003, 82-89

Khalidi 1999

Omar Khalidi: *Romance of the Golconda Diamonds*. Mapin, Middletown 1999

Khera 2009

Dipti Khera: *Engraved Epics. Ornamented Metal Objects*. In: Chandramani Singh (Hg.): *Treasures of the Albert Hall Museum Jaipur*. Mapin, Ahmedabad 2009, 58-67

Klingender 1976

Francis D. Klingender: Kunst und industrielle Revolution. Syndikat, Frankfurt a. M. 1976 (1974)

Knox 1992

Robert Knox: Amaravati. Buddhist Sculpture from the Great Stūpa. British Museum Press, London 1992

Kohlbacher 1988/1989

Josef Kohlbacher: Die süd- und südostasiatischen Sammlungen des Museums für Völkerkunde in Wien und ihre Sammler. Wiener Völkerkundliche Mitteilungen, 30/31, 1988/1989

Köpke 1985

Wulf Köpke: Die Sammlung von Hausmodellen der Abteilung Südasiens des Museums für Völkerkunde, Berlin. In: Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde, 33-58, 1985, 239-338

Koschatzky 1990

Walter Koschatzky: Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Residenz Verlag, Salzburg u. a. 1990 (1984)

Koschatzky 1983

Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik Geschichte Meisterwerke. Residenz Verlag, Salzburg u. a. 1983 (1972)

Köstler 2005

Andreas Köstler: Simulacra. Die Abgusssammlung. In: Thomas Hensel; Andreas Köstler (Hg.): Einführung in die Kunstwissenschaft. Dietrich Reimer, Berlin 2005, 61-72

Kotaiah 1999

B. Kotaiah: A Hand Book of Western Arts in the Salar Jung Museum. Salar Jung Museum, Hyderabad 1999

Kriegel 2008

Lara Kriegel: *Grand Designs. Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture*. Duke University Press, Durham 2008

Krishna Murthy 1985

K. Krishna Murthy: *Mythical Animals in Indian Art*. Abhinav Publications, New Delhi 1985

Kröger 1995

Jens Kröger: Diez, Ernst. In: *Encyclopaedia Iranica*, Bd. VII, Fasc. 4, 1995, 401-402

Kumar 2015

Brinda Kumar: *Museum Watching. An Introduction*. In: Kavita Singh; Saloni Mathur (Hg.): *No Touching, No Spitting, No Praying. The Museum in South Asia*. Monica Juneja (Hg.): *Visual & Media Histories*, Routledge, London u. a. 2015, 244-247

Kümin 2001

Beatrice Kümin: *So eine Reise wäre famos. Zur Geschichte und Bilderwelt der Ansichtskarte*. In: Beatrice Kümin; Susanna Kumschick (Hg.): *Gruss aus der Ferne. Fremde Welten auf frühen Ansichtskarten*. Ausstellungskatalog Völkerkundemuseum Zürich, Völkerkundemuseum Zürich, Zürich 2001, 32-39

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2009

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): *James Cook und die Entdeckung der Südsee*. Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Hirmer, München 2009

Kunsthistorischen Museum Wien 1988

Kunsthistorischen Museum Wien (Hg.): *Kunsthistorischen Museum Wien. Führer durch die Sammlungen*. Christian Brandstätter, Wien 1988

Leibetseder 2004

Mathis Leibetseder: *Die Kavalierstour. Adlige Erziehungsreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 56, Böhlau, Wien u. a. 2004

Leoshko 2003

Janice Leoshko: Sacred Traces. British Explorations of Buddhism in South Asia. Ashgate, Aldershot u. a. 2003

Levell 2000a

Nicky Levell: Reproducing India. International Exhibitions and Victorian Tourism. In: Michael Hitchcock; Ken Teague (Hg.): Souvenirs: The Material Culture of Tourism. Ashgate, Aldershot u. a. 2000, 36-51

Levell 2000b

Nicky Levell: Oriental Visions. Exhibitions, Travel, and Collecting in the Victorian Age. Contributions in Critical Museology and Material Culture, Ausstellungskatalog The Horniman Museum and Gardens London, The Horniman Museum and Gardens London, The Museu Antropologico da Universidade de Coimbra, London u. a. 2000

Lexikon der Kunst 1987

Wolf Stadler (Hg.): Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Bd. 2, Barn-Buc, Herder, Freiburg 1987

Linden-Museum Stuttgart 1995

Linden-Museum Stuttgart (Hg.): Rajasthan. Land der Könige. Ausstellungskatalog Linden-Museum Stuttgart, Linden-Museum Stuttgart, Stuttgart 1995

Lipsey 1977

Roger Lipsey: Coomaraswamy. Life and Writings. Bollingen Series, Princeton University Press, Princeton 1977

Loehr 1918

August Loehr: Die Münzen- und Medaillensammlungen des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 34, F. Tempisky, G. Freytag, Wien u. a. 1918

Luther 2003

Narendra Luther: Raja Deen Dayal. Prince of Photographers. Creative Point, Hyderabad 2003

Macarthur 2007

John Macarthur: *The Picturesque. Architecture, Disgust and other Irregularities*. Routledge, London u. a. 2007

Manndorff 1978

Hans Manndorff: *Geschichte des Museums für Völkerkunde von 1928-1978*. *Archiv für Völkerkunde*, 32, 1978, 9-17

Markham; Hargreaves 1936

S. F. Markham; H. Hargreaves: *The Museums of India*. The Museums Association, London 1936

Masuda 2009

Indrajit Singh Masuda: *Foreword*. In: Chandramani Singh (Hg.): *Treasures of the Albert Hall Museum Jaipur*. Mapin, Ahmedabad 2009, 7-11

Mathur 2007

Saloni Mathur: *India by Design. Colonial History and Cultural Display*. University of California Press, Berkeley u. a. 2007

Mathur 2000

Saloni Mathur: *Living Ethnological Exhibits. The Case of 1886*. *Cultural Anthropology*, 15, 4, Nov. 2000, 492-524

Mathur; Singh 2015

Saloni Mathur; Kavita Singh (Hg.): *No Touching, No Spitting, No Praying. The Museum in South Asia*. Monica Juneja (Hg.): *Visual and Media Histories*, Routledge India, New Delhi 2015

Mayer 2008

Roberta A. Mayer: *Lockwood de Forest. Furnishing the Gilded Age with a Passion for India*. University of Delaware Press, Newark 2008

McGowan 2009

Abigail McGowan: *Crafting the Nation in Colonial India*. Palgrave Macmillan, New York 2009

Mehta 2002

Binita Mehta: *Widows, Pariahs, and Bayadères. India as Spectacle*. Bucknell University Press, Lewisburg 2002

Mehta 1960

Rustam J. Mehta: *The Handicrafts and Industrial Arts of India*. Taraporevala, Bombay 1960

Metcalf 1995

Thomas R. Metcalf: *Ideologies of the Raj*. Cambridge University Press, Cambridge 1995

Metcalf 1989

Thomas R. Metcalf: *An Imperial Vision. Indian Architecture and Britain's Raj*. University of California Press, Berkeley u. a. 1989

Michael 2009

Kristine Michael: *Earthen Jewels. Pottery Treasures from the Hendley Collection*. In: Chandramani Singh (Hg.): *Treasures of the Albert Hall Museum Jaipur*. Mapin, Ahmedabad 2009, 48-57

Michell 1979

George Michell: *Der Hindu-Tempel. Bauformen und Bedeutung*. DuMont, Köln 1979

Mitter 2012

Partha Mitter: *Frameworks for Considering Cultural Exchange. The Case of India and America*. In: Cynthia Mills; Lee Stephens Glazer; Amelia A. Goerlitz (Hg.): *East-West Interchanges in American Art. A Long and Tumultuous Relationship*. Smithsonian Institution Scholarly Press, Washington DC 2012, 20-37

Mitter 2007

Partha Mitter: *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922-47.* Reaktion Books, London 2007

Mitter 2001

Partha Mitter: *Indian Art. Oxford History of Art*, Oxford University Press, Oxford 2001

Mitter 1994

Partha Mitter: *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922. Occidental Orientations.* Cambridge University Press, Cambridge 1994

Mitter 1992

Partha Mitter: *Much Maligned Monsters. A History of European Reactions to Indian Art.* Clarendon Press, Oxford 1992 (1977)

Mode; Chandra 1984

Heinz Mode; Subodh Chandra: *Indische Volkskunst. Edition Leipzig*, Leipzig 1984

Moschner 1964

Irmgard Moschner: *Bemerkenswerte Objekte der Sammlung Franz Ferdinand von Österreich-Este aus Melanesien.* In: *Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): Archiv für Völkerkunde*, 19, 102-119

Müller 2012

Susanne Müller: *Die Welt des Baedeker. Eine Medienkulturgeschichte des Reiseführers 1830-1945.* Campus, Frankfurt a. M. 2012

Mundt 1974

Barbara Mundt: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 22, Prestel, München 1974

Nadelhoffer 2007

Hans Nadelhoffer: *Cartier.* Chronicle Books, San Francisco 2007

Nayeem 2011

M. A. Nayeem: Splendour of Hyderabad. The Last Phase of an Oriental Culture (1591-1948 A.D.). Hyderabad Publishers, Hyderabad 2011

Nehls 1998

Harry Nehls: Der große und der kleine Brugsch. In: Berlinische Monatsschrift, Bd. 7, 1998, 45–51

Neudhart 2011

Heinrich G. Neudhart: Wiener Internationale Messe: Vorgeschichte, Anfänge und Entwicklung bis zur kriegsbedingten Einstellung 1942. Eul, Lohmar u. a. 2011

Nierhaus 2012

Andreas Nierhaus: Corps de logis und Corps de musée. In: Werner Telesco (Hg.): Die Wiener Hofburg 1835-1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2012

Noda 2009

Renate Noda (Hg.): Made in Japan. Aus den Sammlungen des Museums für Völkerkunde. Ausstellungskatalog des Museums für Völkerkunde Wien, Museums für Völkerkunde, Wien 2009

Noever 2009

Peter Noever (Hg.): Global Lab. Kunst als Botschaft. Asien und Europa 1500-1700. Ausstellungskatalog Museum für Angewandte Kunst, Wien, Hatje Cantz, Berlin 2009

Oesterle 2006

Günter Oesterle: Souvenir und Andenken. In: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken. Wienand, Köln 2006, 16-20

Österreichische Akademie der Wissenschaften 1983

Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL). Bd. 8, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983

Österreichische Akademie der Wissenschaften 1969

Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation 1815-1950. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 4, Lfg. 20, 1969

Österreichische Akademie der Wissenschaften 1957

Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950 (ÖBL). Bd. 1, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1957

Österreichische Akademie der Wissenschaften 1956

Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation 1815-1950. Bd. 1, Lfg. 4, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1956

Österreichische Nationalbibliothek 2008

Österreichische Nationalbibliothek (Hg.): Zur Erinnerung an schönere Zeiten. Bilder aus der versunkenen Welt des jüdischen Sammlers Raoul Korty. Ausstellungskatalog Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 2008

Panton 2011

Kenneth James Panton: Historical Dictionary of the British Monarchy. Scarecrow Press, Plymouth 2011

Parikh 2013

Rachel Parikh: Shiva Riding a Composite Bull. Comprehending Indian Composite Illustrations. In: Orientations, 44, 4, Mai 2013, 71

Pearce 1995

Susan M. Pearce: *On Collecting. An Investigation Into Collecting in the European Tradition.* Routledge, London u. a. 1995

Peebles 2015

Patrick Peebles: *Historical Dictionary of Sri Lanka.* Historical Dictionaries of Asia, Oceania, and the Middle East. Rowman & Littlefield, Lanham 2015

Peers 2006

Douglas M. Peers: *India under Colonial Rule 1700-1885.* Seminar Studies in History, Peason Education Unlimited, Harlow 2006

Pelizzari 2003

Maria Antonelle Pelizzari (Hg.): *Traces of India. Photography, Architecture, and the Politics of Representation, 1850-1900.* Yale Center for British Art Series, Ausstellungskatalog UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles, Yale University Press, New Haven 2003

Pérez González 2014

Carmen Pérez González (Hg.): *From Istanbul to Yokohama. The Camera Meets Asia 1839-1900.* Von Istanbul bis Yokohama. Die Reise der Kamera nach Asien 1839-1900. Ausstellungskatalog Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Walter König, Köln 2014

Perryman 2000

Jane Perryman: *Traditional Pottery of India.* A. & C. Black, London 2000

Phillips 2015

Kristy Phillips: *Grace McCann Morley and the national museum of India.* In: Saloni Mathur; Kavita Singh (Hg.): *No Touching, No Spitting, No Praying. The Museum in South Asia.* Monica Juneja (Hg.): *Visual and Media Histories,* Routledge India, New Delhi 2015, 132-147

Pinney 2011

Christopher Pinney: *Photography and anthropology.* Reaktion Books, London 2011

Pinney 2008

Christopher Pinney: The coming of Photography in India. British Library, London 2008

Planiscic 1919

Leo Planiscic: Die Estensische Kunstsammlung. Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe, Bd. 1, Julius von Schlosser, Anton Schroll & Co., Wien 1919

Pohlmann; Siegert; Ruelfs 2001

Ulrich Pohlmann; Dietmar Siegert; Esther Ruelfs (Hg.): Sieben Jahre Indien. Samuel Bourne. Photographien und Reiseberichte 1863-1870. Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum u. a., Schirmer Mosel, München 2001

Prakash 1995/1996

Satya Prakash: An Ideal Modern Museum. Its Philosophy. In: The Researcher. A Bulletin of Rajasthan's Archaeology and Museums, XVI-XVII, 1995/1996, 38-42

Raheem; Thomè 2000

Ismeth Raheem; Percy Colin Thomè: Images of British Ceylon. Nineteenth Century Photography of Sri Lanka. Times Editions, Singapore 2000

Rampley 2010

Matthew Rampley: Design Reform in the Habsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology. In: Journal of Design History, 23, 3, 2010, 247-264

Rao 2003

M. Basava Rao: Selected Treasures of China and Japan in the Salar Jung Museum. Salar Jung Museum Bi-annual Research Journal, XXXV-XXXVI, 1998-1999, 2003, 90-103

Ray 2014

Sugata Ray: Colonial Frames, "Native" Claims. The Jaipur Economic and Industrial Museum. In: The Art Bulletin, 96, 2, 2014, 196-212

Rayner 2004

Hugh Rayner (Hg.): *Photographic Journeys in the Himalayas 1863-1866* by Samuel Bourne. Pagoda Tree Press, Bath 2004

Reddy 2011

A. K. V. S. Reddy: *Salar Jung Museum Guide Book*. Salar Jung Museum, Hyderabad 2011

Redford 1996

Bruce Redford: *Venice & the Grand Tour*. Yale University Press, New Haven 1996

Reynolds-Cordileone 2010

Diana Reynolds-Cordileone: *Zentrum und Peripherie. Hegemonialer Diskurs oder kreativer Dialog? Wien und die Volkskünste 1878-1900*. In: Anita Aigner (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Transcript, Bielefeld 2010, 85-116

Rigele 2001

Georg Rigele: *Erzherzog Franz Ferdinand in Japan. Wahrnehmungen zur Lektüre im „Tagebuch meiner Reise um die Erde“*. In: Justin Stagl (Hg.): *Ein Erzherzog reist. Beiträge zu Franz Ferdinands Weltreise*, Salzburg 2001, 63-119

Rigele; Winiwarter 1999

Georg Rigele; Verena Winiwarter: *Kontextualisierung der Weltreise mit früheren Reiseerfahrungen. Die Reisetagebücher Orient 1885, Rußland 1891 (Konzept)*. In: Georg Rigele (Hg.): *Die tote Menagerie. Erzherzog Franz Ferdinands Reise um die Erde*. Buchmanuskript Rohfassung, Bd. 1: Ergebnisse. Endbericht zum Projekt P 11905-OEK unter der Leitung von Univ.Prof. Dr. Justin Stagl zusammengestellt von Georg Rigele unter Verwendung von Beiträgen von Ulrich Arco-Zinneberg und Verena Winiwarter, Wien u. a. 1999, 1-2

Ryan 1997

James R. Ryan: *Picturing Empire. Photography and the Visualisation of the British Empire*. Reaktion Books, London 1997

Rydell 1984

Robert W. Rydell: All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916. University of Chicago Press, Chicago 1984

Sachdev; Tillotson 2002

Vibhuti Sachdev; Giles Tillotson: Building Jaipur. The Making of an Indian City. Reaktion Books, London 2002

Sahai 1996

Yaduendra Sahai: Maharaja Sawai Ram Singh II of Jaipur, the photographer prince. Dr. Durga Sahai Foundation, Jaipur 1996

Said 1978

Edward W. Said: Orientalism. Pantheon Books, New York 1978

Sampson 2002

Gary D. Sampson: Unmasking the colonial picturesque. Samuel Bourne's photographs of Barrackpore Park. In: Eleanor M. Hight; Gary D. Sampson (Hg.): Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place. Routledge, London u. a. 2002, 84-106

Sarma 2003

Suguna Sarma: Himroo Fabrics of Hyderabad in Salar Jung Museum. Bi-Annual Research Journal, XXXV-XXXVI, 1998-1999, 2003, 135-140

Scheicher 1986

Elisabeth Scheicher: Schloss Ambras. In: Johanna Felmayer; Karl Oettinger; Ricarda Oettinger; Elisabeth Scheicher; Herta Arnold-Oetll; Monika Frenzl (Hg.): Österreichische Kunsttopographie, Bd. 47, Die Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck. Teil 3, Die Hofbauten, Österreichisches Bundesdenkmalamt, Wien 1986, 508-623

Schicklgruber; Steinmann 2014

Christian Schicklgruber; Axel Steinmann (Hg.): Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde. Ausstellungskatalog Weltmuseum Wien, Weltmuseum Wien, Wien 2014

Schneider 2006

Ulrich Schneider: Straßen des Glaubens. Der Souvenir im Mittelalter. In: Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Hg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken. Wienand, Köln 2006, 60-72

Schröder; Höhler 2005

Iris Schröder; Sabine Höhler (Hg.): Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900. Campus Verlag, Frankfurt a. M. u. a. 2005

Seipel 2001

Wilfried Seipel (Hg.): Die Entdeckung der Welt - die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien u. a., Skira, Mailand 2001

Shivadas 2003

Vidya Shivadas: National Gallery of Modern Art. Museums and the Making of National Art. In: Shivaji Panikkar; Parul Dave Mukherji; Deeptha Achar; Ratan Parimoo (Hg.): Towards A New Art History. Studies in Indian Art. Essays presented in honour of Prof. Ratan Parimoo. D.K. Printworld, New Delhi 2003, 400-409

Singh 2009

Chandramani Singh: Albert Hall. A 19th Century Museum in Historical Perspective. In: Chandramani Singh (Hg.): Museums of Rajasthan. Mapin, Ahmedabad 2009, 13-17

Singh 2003

Kavita Singh: Museums and the Making of the Indian Art Historical Canon. In: Shivaji Panikkar; Parul Dave Mukherji; Deeptha Achar; Ratan Parimoo (Hg.): Towards A New Art History. Studies in Indian Art. Essays presented in honour of Prof. Ratan Parimoo. D.K. Printworld, New Delhi 2003, 333-357

Singh, Rajesh 2003

Rajesh Singh: The Writings of Stella Kramrisch with Reference to Indian Art History. The Issues of Object, Method and Language Within the Grand Narrative. In: East and West, 53, 1/4, 2003, 127-148

Sivaramamurti 1959

C. Sivaramamurti: Directory of Museums in India. Ministry of Scientific Research & Cultural Affairs, New Delhi 1959

Smith; Stevenson 2010

Charlotte H. F. Smith; Michelle Stevenson (Hg.): Modeling Cultures. 19th Century Indian Clay Figures. In: Museum Anthropology, 33, 1, 2010, 37-48

Srivastava 1996/1997

Vijay Shankar Srivastava: Alwar Collections. The Researcher. A Bulletin of Rajasthan's Archaeology and Museums, XVIII 1996/1997, 15-23

Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1990

Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Einführung in das Grüne Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1990 (1975)

Stagl 2001

Justin Stagl (Hg.): Ein Erzherzog reist. Beiträge zu Franz Ferdinands Weltreise. Gesellschaft für Kultursoziologie der Universität Salzburg, Salzburg 2001

Stagl 2000

Justin Stagl: Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1550-1800. Böhlau, Wien u. a. 2000

Starl 2006

Timm Starl: Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945. In: Fotogeschichte, 99, 2006, 1-88

Starl 2005

Timm Starl: Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839 bis 1945. Albumverlag, Wien 2005

Steinmann 2014

Axel Steinmann: Franz is here! In: Christian Schicklgruber; Axel Steinmann (Hg.): Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde. Ausstellungskatalog Weltmuseum Wien, Weltmuseum Wien, Wien 2014

Stenger 1950

Erich Stenger: Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik. Heering, Seebruck am Chiemsee 1950

Stronge 1990

Susan Stronge: Indian Jewellery and the West. Stylistic Exchanges 1750-1930. Journal of South Asian Studies, 6, 1990, 143-155

Sumathi 2004

G. J. Sumathi: Elements of Fashion and Apparel Design. New Age International Limited, New Delhi u. a. 2004 (2002)

Swallow 1998

Deborah Swallow: Colonial Architecture, international exhibitions and official patronage of the Indian artisan. The case of a gateway from Gwalior in the Victoria and Albert Museum. In: Tim Barringer; Tom Flynn (Hg.): Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum. Routledge, London 1998, 52-67

Swarup 1968

Shanti Swarup: 5000 years of arts and crafts in India and Pakistan. A survey of sculpture, architecture, painting, dance, music, handicrafts, and ritual decorations from the earliest times to the present day. D. B. Taraporevala, Bombay 1968

Swoboda 2013

Guadrn Swoboda (Hg.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Europäische Museumskulturen um 1800, Bd. 2, Böhlau, Wien u. a. 2013

Tallian 2003a

Timea Tallian: Großmoguln, Prinzessinnen und Maharajas. Indische „Portrait-Miniaturen“ auf Elfenbein. 73 „Company Paintings“ des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Museum für Völkerkunde, Wien. Geschichte, Bestandsaufnahme, Material, Technik, Konservierung-Restaurierung, Präsentation. Diplomarbeit Akademie der Künste Wien, Wien 2003

Tallian 2003b

Timea Tallian: Großmoguln, Prinzessinnen und Maharajas im Museum für Völkerkunde Wien. Eine einzigartige Sammlung von Portraitminiaturen im Delhi Style. In: Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): Archiv 53. Archiv für Völkerkunde, 53, 2003, 73-94

Thomas 1986

G. Thomas: Maharaja Sawai Ram Singh II of Jaipur, Photographer-Prince. In: History of Photography, 10, 3, 1986, 181-191

Turner 1994

Ingrid Turner: Kunst für Touristen. Die Welt der Reisenden im Souvenir. In: Sociologus. Zeitschrift für empirische Ethnosoziologie und Ethnopsychologie, 44, 1994, 1, 1-21

Tillotson 2010

Giles Tillotson: Palastbau und Stilpolitik. In: Anna Jackson; Amin Jaffer (Hg.): Maharaja. Pracht der indischen Fürstenhöfe. Hirmer, München 2010, 170-189

Tillotson 2004

Giles Tillotson: The Jaipur Exhibition of 1883. In: Journal of the Royal Asiatic Society, 14, 2, Jul., 2004, 111-126

Timothy 2005

Dallen J. Timothy: Shopping Tourism, Retailing, and Leisure. Aspects of Tourism Series, 23, Channel View Publications, Bristol 2005

Topsfield 2014

Andrew Topsfield (Hg.): In the Realm of Gods and Kings. Arts of India. Philip Wilson, London 2014 (2004)

Trivedi 2010

Madhu Trivedi: *The Making of the Awadh Culture*. Primus Books, New Delhi 2010

Trivedi 1996

Madhu Trivedi: *Encounter and Transition. European Impact in Awadh (1765-1856)*. In: Ahsan Jan Qaisar; Som Prakash Verma (Hg.): *Art and Culture. Endeavours in Interpretation*. Abhinav, New Delhi 1996, 17-48

Turner 2013

Sarah Victoria Turner: *Crafting Connections. The India Society and the Formation of an Imperial Artistic Network in Early Twentieth-Century Britain*. In: Susheila Nasta (Hg.): *India in Britain: South Asian Networks and Connections, 1858-1950*. Palgrave Macmillan, Hampshire 2013, 96-114

Van Bussel 2014

Gerard van Bussel: *Inkognito in Nordamerika*. In: Christian Schicklgruber; Axel Steinmann (Hg.): *Franz Is Here! Franz Ferdinands Reise um die Erde*. Ausstellungskatalog Weltmuseum Wien, Weltmuseum Wien, Wien 2014, 197-227

Van Woerkens 2002

Martine van Woerkens: *The Strangled Traveler. Colonial Imaginings and the Thugs of India*. The University of Chicago Press, Chicago 2002

Varma 1970

K. M. Varma: *The Indian Technique of Clay Modelling*. Proddu, Santiniketan 1970

Verein Freunde der Völkerkunde 1978

Verein Freunde der Völkerkunde (Hg.): *Archiv für Völkerkunde*, 32, 1978, 29-50

Vieregg 2008

Hildegard K. Vieregg: *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. Wilhelm Fink, München 2008

Von Brescius; Kaiser; Kleidt 2015

Moritz von Brescius; Friederike Kaiser; Stephanie Kleidt (Hg.): Über den Himalaya. Die Expedition der Brüder Schlagintweit nach Indien und Zentralasien 1854-1858. Böhlau, Wien u. a. 2015

Walther 2007

Christine Walther: Siegertypen. Zur fotografischen Vermittlung eines gesellschaftlichen Selbstbildes um 1900. Königshausen und Neumann, Würzburg 2007

Wentker 2001

Sibylle Wentker: Eine Jagdpartie in den Orient. Die Reise des Erzherzogs Franz Ferdinand ins Heilige Land. In: Justin Stagl (Hg.): Ein Erzherzog reist. Beiträge zu Franz Ferdinands Weltreise, Gesellschaft für Kultursoziologie der Universität Salzburg, Salzburg 2001, 9-23

Winiwarter 2001

Verena Winiwarter: Die Welt der Natur und die Natur der Welt. Ansätze zu einer Poetik der Reiseerzählung als biographischer Quelle. In: Justin Stagl (Hg.): Ein Erzherzog reist. Beiträge zu Franz Ferdinands Weltreise, Gesellschaft für Kultursoziologie der Universität Salzburg, Salzburg 2001, 121-158

Winiwarter, Rigele 1998

Verena Winiwarter; Georg Rigele: Die wunderbare Würdigkeit des Sehens. Erzherzog Franz Ferdinand als Tourist in Kanton. Wissenschaftliche Beiträge aus dem Erzherzog Franz Ferdinand Museum Artstetten, Bd. 1, Wien 1998

Worswick 1980

Clark Worswick (Hg.): Princely India. Photographs by Raja Deen Dayal 1884-1911. Knopf, New York 1980

Wyss 1989

Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. Batterien 37, Matthes & Seitz, München 1989 (1985)

Young Choi 2013

Tina Young Choi: The Late-Victorian Histories of Indian Art Objects. Politics and Aesthetics in Jaipur's Albert Hall Museum. In: Victorian literature and culture, 41, 2, 199-217

Archivalien

Archiv MVK:

Archiv MVK: Agra Nr. 711

Archiv MVK: Bd. 1 Este 102001-106957

Archiv MVK: Bd. 2 Este 106957a-116785

Archiv MVK: Bombay 12.1.1893

Archiv MVK: Bombay 1.2.1893

Archiv MVK: Bombay 16.2.1893

Archiv MVK: Brief Kandy 6.1.1893

Archiv MVK: Calcutta 22.3.1893

Archiv MVK: Calcutta 14.3.1893

Archiv MVK: Calcutta 15.3.1893

Archiv MVK: Calcutta 16.2.1893

Archiv MVK: Camp Nipal Terai 14.3.1893

Archiv MVK: Colombo 24.3.1893

Archiv MVK: Colombo o. A.

Archiv MVK: Collection Dschaipur 3.2.1894

Archiv MVK: Dardschiling 6.2.1893

Archiv MVK: Delhi 18.2.1893

Archiv MVK: Delhi 18.3.1893

Archiv MVK: Este-Journal 1954

Archiv MVK: Haidarabad 24.1.1893

Archiv MVK: Indian Museum Calcutta 8.3.1893

Archiv MVK: Inventarbuch Slg. Este-Inventar

Archiv MVK: Rānī von Jhansi o. A.

Archiv MVK: Raumverhältnisse des ethnographischen Materials der Weltreise-Sammlung

Archiv MVK: Sikkim 8.3.1893

Archiv MVK: Schussliste o. A.

Archiv MVK: Tour in India o. A.

Archiv MVK: Wien 17.8.1893

Archiv Schloss Artstetten:

Archiv Schloss Artstetten: Abschrift 4.6.1913
Archiv Schloss Artstetten: Brief 1.2.1893
Archiv Schloss Artstetten: Brief 23.2.1893
Archiv Schloss Artstetten: Brief 5.3.1912
Archiv Schloss Artstetten: Brief 8.3.1912
Archiv Schloss Artstetten: Brief 13.3.1893
Archiv Schloss Artstetten: Briefe 26.3.1893, 11.4.1893
Archiv Schloss Artstetten: Briefe 3.12.1991, 28.1.1992
Archiv Schloss Artstetten: Brief Hodek o. A.
Archiv Schloss Artstetten: Bombay 17.1.1893
Archiv Schloss Artstetten: Calcutta 4.2.1893
Archiv Schloss Artstetten: Rechnung 22.12.1914
Archiv Schloss Artstetten: Rechnungen 6.9.1915, 23.10.1917
Archiv Schloss Artstetten: Ullwar 23.2.1893

National Archives of India, New Delhi:

National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, Mai 1893, Nr. 72-75
National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, März 1893, Nr. 73-106
National Archives of India, New Delhi: Foreign Department, März 1893, Nr. 107-118
National Archives of India New Delhi: Foreign Department, Internal A, November 1893, Nr. 1-11
National Archives of India New Delhi: Telléry an Foreign Department 10.8.1893
National Archives of India, New Delhi: Calcutta 8.12.1906

Sonstige:

Alkazi Foundation for the Arts, New Delhi: 95.0093
Alkazi Foundation for the Arts, New Delhi: 2000.17.0007.1, 95.0093, 95.0044
Bourne & Shepherd, Calcutta: Sichtung Firmensitz 2.4.2012
British Library, London: Asian and African Studies, Mss Eur Photo Eur 120
British Library, London: India Office Select Materials, Mss Eur E267/189(1), Photo 17/3(34)

British Library, London: India Office Select Materials, Photo 6/(7)
British Library, London: India Office Select Materials, Photo 15/1 (75)-(80)
British Library, London: India Office Select Materials, Photo 17/3 (7-8) + (11-13)
British Library, London: Photo 127/(67)
British Library, London: Photo 752/15(49)-(52), Photo 406/2(29), Photo 406/2(31)
British Library, London: India Office Select Materials, Photo 984
British Library, London: India Office Select Materials: The Lewin Bentham Bowring
Albums, Mss Eur G38/1(52h)
British Museum, London: As2006, Prt.269
Email Manfred Kaufmann, Fotoarchiv MVK: 2.12.2015
Email Brigitte Majlis, Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln: 31.1.2011
Email Jana Sedláčková, Schloss Konopiště, Benesov: 24.7.2015
Email Johannes Wieninger, Museum für Angewandte Kunst, Wien: 27.4.2009
Foto R. Höfer: National Museum, Kathmandu, 7.1.2015
Foto R. Höfer Dschaipur, 6.3.2012
Foto R. Höfer: Museum, Norbulingka Tibetan Institute, Sidhpur, 25.2.2012
Mündl. Auskunft Bandana Chakrabarty, Rajasthan School of Art, Dschaipur: 6.3.2012
Mündl. Auskunft Rakesh Cholak, Albert Hall Museum, Dschaipur: 7.3.2012
Mündl. Auskunft Rakesh Cholak, Albert Hall Museum, Dschaipur: 6.3.2012
Mündl. Auskunft J. B. Gandhi, Bourne & Shepherd, Calcutta: 2.4.2012
Mündl. Auskunft Tagdeeb Habeeb, Chowmahalla Palace, Haidarabad: 26.3.2012
Mündl. Auskunft Miklós Székely, Budapest: 7.4.2016
National Library, Calcutta: Sichtung 2.4.2012
Telefonat Clam-Martinic, Burg Clam: 19.9.2012
The Goethels Indian Library and Research Society Calcutta: Jahresbericht 1893
Uma Jain Deen Dayal, Sikandarabad: Sichtung 23.3.2012
Verkaufskatalog Raja Lala Deen Dayal & Sons, o. A.

Internetquellen

Adamson 2013

John Adamson: Maharaja Jewelry About The Princes And The British Empire. 7.2.2013,

<http://blog.legendartbeads.com/2013/02/maharaja-jewelry-about-princes-and.html>, 15.6.2016

Banerjee o. A.

Jacqueline Banerjee: Bertie's Progress. The Prince of Wales in India, 1875-76: Part I, Bombay to Delhi. The Victorian Web, <http://www.victorianweb.org/history/empire/india/32.html>, 13.1.2016

Boeckler; Buberl; Wegener 1950

Albert Boeckler; Paul Buberl; Hans Wegener: Buchmalerei. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, II, 1950, Spalte 1420-1524. In: RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=95480>, 4.6.2016

Briefel 2016

Aviva Briefel: On the 1886 Colonial and Indian Exhibition. In: Dino Franco Felluga (Hg.): Britain, Representation and Nineteenth-Century History, http://www.branchcollective.org/?ps_articles=aviva-briefel-on-the-1886-colonial-and-indian-exhibition, 8.8.2016

Burton 2015

Anthony Burton: Cultivating the First Generation of Scholars at the Victoria and Albert Museum. In: Nineteenth-Century Art Worldwide, 14, 2, Sommer 2015, <http://www.19thc-artworldwide.org/summer15/burton-on-first-generation-of-scholars-at-victoria-and-albert-museum>, 6.8.2016

Edwards 2016

Rebecca Edwards: National Buildings and the Woman's Building. <http://www.rebeccaedwards.org/buildings.html>, 13.8.2016

Epelde 2004

Kathleen Epelde: Travel guidebooks to India. A century and a half of orientalism. PhD thesis University of Wollongong 2004, <http://ro.uow.edu.au/theses/195>, 11.8.2015

Falconer o. A.

John Falconer: A Biographical Dictionary of 19th Century Photographers in South and South-East Asia. In: Luminous-Lint, Photography: History, Evolution and Analysis, http://www.luminous-lint.com/app/photographer/1_Johnston_Hoffmann/A/, 13.1.2016

Firla 2004

Monika Firla: Angelo Soliman und seine Freunde im Adel und in der geistigen Elite.

Bundeszentrale für politische Bildung,

http://www.bpb.de/themen/G67MG5,1,0,Angelo_Soliman_und_seine_Freunde_im_Adel_und_in_der_geistigen_Elite.html, 30.7.2004

Geppert 2013

Alexander C.T. Geppert: Weltausstellungen. In: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz: Europäische Geschichte Online (EGO), 20.6.2013, <http://www.ieg-ego.eu/gepperta-2013-de>, 8.8.2016

Gyr 2010

Ueli Gyr: Geschichte des Tourismus. Strukturen auf dem Weg zur Moderne. In: Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz: Europäische Geschichte Online (EGO), 3.12.2010, <http://www.ieg-ego.eu/gyru-2010-de>, 12.8.2015

Leibetseder 2013

Mathis Leibetseder: Kavalierstour, Bildungsreise, Grand Tour. Reisen, Bildung und Wissenserwerb in der Frühen Neuzeit. In: Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz: Europäische Geschichte Online (EGO), 14.8.2013, <http://www.ieg-ego.eu/leibetsederm-2013-de>, 13.02.2016

Mayer 2012

Gernot Mayer: Maria Beatrice d'Este (1750-1829) als Auftraggeberin zwischen Italien und Österreich. Diplomarbeit Universität Wien 2012, <http://othes.univie.ac.at/20354/>, 8.8.2015

McKeich 2008a

Cherie McKeich: Botanical Fortunes: T.N. Mukharji, International Exhibitions & Trade Between India & Australia in Museum Victoria Collections, 2008, Museum Victoria Collections, <http://collections.museumvictoria.com.au/articles/1674>, 24.4.2015

McKeich 2008b

Cherie McKeich: TN Mukharji, international exhibitions and trade between India and Australia. In: reCollections. Journal of the National Museum of Australia, 3, 1, Mär. 2008, o. A.

http://recollections.nma.gov.au/issues/vol_3_no_1/papers/botanical_fortunes_tn_mukharji#8, 24.4.2015

Much 1999

Michael Torsten Much: Nebesky-Wojkowitz, René Mario. Neue Deutsche Biographie, 19, 1999, 18 f. (Onlinefassung), <http://www.deutsche-biographie.de/pnd123844207.html>, 19.1.2016

Mutschlechner o. A.

Martin Mutschlechner: Franz Ferdinand. Der konservative Erzherzog. Schloß Schönbrunn Kultur- und Betriebsges. m.b.H., <http://www.habsburger.net/de/kapitel/franz-ferdinand-der-konservative-erzherzog>, 3.2.2016

Pidgley 2003

Michael Pidgley: Picturesque. In: Hugh Brigstocke (Hg.): The Oxford Companion to Western Art, Oxford University Press, Oxford 2003,

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-2043?p=emailAyq6BBv5i2i5Y&d=/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-2043>, 2.9.2016

Polleroß o. A.

Friedrich Polleroß: Wiener Schule der Kunstgeschichte in Asien, Amerika und jetzt auch in Afrika. Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien,

<https://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/ifk-vergangenes0/wiener-schule-in-asien-amerika-und-afrika/>, 19.1.2016

Ray 2012

Romita Ray: Misty Mediations. Spectral Imaginings and the Himalayan Picturesque. In: Nineteenth-Century Art Worldwide, 11, 3, Herbst 2012, <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn12/ray-spectral-imaginings-and-the-himalayan-picturesque>, 5.8.2016

Rayner o. A.

Hugh Rayner:

http://www.indiabooks.co.uk/Indiabooks.co.uk/TOPOGRAPHIC_PHOTOGRAPHY/Pages/Bourne_%26_Shepherd.html, 15.1.2016

Sorensen o. A.

Lee Sorensen: Kramrisch, Stella. Dictionary of Art Historians, www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm, 24.3.2016

Turner 1995

Ingrid Thurner: Das Souvenir als Symbol und Bedürfnis. In: Wiener völkerkundliche Mitteilungen, 36/37, 1995, 105-122, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-13015>, 1.8.2016

Verhoeven; Pendray; Dauksch 1998

J. D. Verhoeven, A. H. Pendray, and W. E. Dauksch: The Key Role of Impurities in Ancient Damascus Steel Blades. In: JOM. The Journal of The Minerals, Metals & Materials Society (TMS), 50, 9, 1998, 58-64 <http://www.tms.org/pubs/journals/JOM/9809/Verhoeven-9809.html#Ref3>, 17.3.2016

Winiewicz-Wolska o. A.

Joanna Winiewicz-Wolska: Karl Lanckoroński. Der letzte Humanist der europäischen Aristokratie. Polnische Akademie der Wissenschaften, <http://www.viennapan.org/index.php/lanckoronski/biographie?showall=1&limitstart>, 30.1.2016