

Thema: Prater Wien

Autor:

## Meteor-Nachrichten 1/2015

# 86-mal Prater-Hauptallee

### Die verblüffende Wanderung eines Postkartenmotivs

Vor etwas über zehn Jahren begann der Sammler Robert Fürhacker, Postkarten mit Abbildungen des Wiener Praters zusammenzutragen. Zunächst verfolgte er dabei, wie die allermeisten anderen Sammler, den Anspruch einer Zusammenstellung möglichst unterschiedlicher Motive. Doch da begann die Häufung einer einzelnen Ansicht seine Aufmerksamkeit zu erregen: der Blick auf die Hauptallee, links davon der Eingang in den sogenannten Volksprater, den Vergnügungspark mit dem Riesenrad. Dieses Motiv zirkulierte, wie sich nach und nach herausstellte, in unterschiedlichen Farbgebungen, in verschiedenen Reproduktionstechniken und über einen längeren Zeitraum, von 1908 bis in die 1940er-Jahre, hinweg. Doch nicht nur das: Die einzelnen Karten zeigten auch unterschiedliche gestalterische Eingriffe und waren von unterschiedlichen Verlagen herausgebracht worden. Fürhacker beschloss, ganz gezielt nach Varianten dieses einen Motivs zu suchen, und trug über die Jahre eine der erstaunlichsten Sammlungen zusammen, die mehr Fragen aufwirft, als zum gegenwärtigen Zeitpunkt beantwortet werden können: insgesamt 86 Karten, die mehr als 50 unterschiedliche Adaptierungen dieses einen Sujets aufweisen. Die Ansichten sind alle vom selben Standpunkt aus aufgenommen und weisen in einem so hohen Maß Übereinstimmungen auf, dass davon auszugehen ist, dass nur wenige Negative dabei Verwendung fanden – wenn nicht überhaupt ein einzelnes, das zur Grundlage unterschiedlicher Duplikate wurde.

Vermutlich handelt es sich hier nicht um einen Einzelfall, sondern eher um ein besonders anschauliches Beispiel gängiger Produktions- und Distributionspraktiken. Wie aber kann man sich die Wanderung eines solchen, offenbar besonders erfolgreichen Motivs vorstellen? Etwa ein Viertel der Karten ist im Verlag der Brüder Kohn erschienen, einem der aktivsten Postkartenverlage in Wien, der, 1898 gegründet, nicht zuletzt für seine Serien prominenter Zeitgenossen bekannt war. Daneben finden sich, wenn sie nicht gänzlich fehlen, insgesamt zwölf weitere Produzentenangaben auf den Karten, alles Wiener Verlage, wie etwa derjenige der Koloristen Brüder Timár aus dem dritten Bezirk oder der Verlag Anton Böhm mit Sitz am Hohen Markt. Hat hier ein findiger Fotograf sein Negativ mehreren Abnehmern verkauft? Waren die Brüder Timár, von denen eine der frühesten datierbaren Karten (Abb. 1) stammt, dabei involviert? Nicht immer stehen hinter den Angaben Bildproduzenten; manchmal verweisen diese auch auf Händler, die das Motiv vertrieben haben, wie etwa auf die Gemischtwarenhandlung der Brüder Kantor in der Oberen Donaustraße oder auf die Papierwarenhandlung Max Hausen in der Karmelitergasse. Die Gewerbebehörden subsumierten das Medium der Ministerialverordnung vom

3. August 1890 (Reichsgesetzblatt, 1890, Nr. 160), die bestimmte Erzeugnisse der Drucker- und Verlagsindustrie von der Konzessionspflicht hinsichtlich der Erzeugung und des Verkaufs ausnahm. Illustrierte Postkarten konnten daher von Betrieben aller Art verkauft werden. Vielleicht haben die Gemischtwarenhandler Kantor ein bestimmtes Kontingent der Prater-Ansicht bei Vertretern der Firma Kohn bestellt und ihrerseits ihre Firmendaten aufdrucken lassen? Der Umstand, dass sie Karten mit identen Bildstaffagen wie Kohn in Umlauf brachten, lässt diesen Schluss zu (vergleiche die Kutsche auf Abb. 7, 8). Die Brüder Kohn jedenfalls unterhielten in ihren Geschäftslokalitäten unter anderem eine große Abteilung speziell für solche Endverkäufer. Dort konnte »der Papierhändler, der seine Einkäufe persönlich besorgen will«, seine Auswahl aus dem laufenden Sortiment treffen und diese im eigenen Umfeld weiterverkaufen.

Allerdings legen die verschiedenen gestalterischen Abweichungen und Eingriffe nahe, dass nicht nur ein ausgeprägter Zwischenhandel, sondern auch Praktiken einer Reproduktion der Reproduktion hinter den zahlreichen Varianten der Prateransicht stehen. Denn illustrierte Postkarten waren nach dem österreichischen Urheberrechtsgesetz vom 26. Dezember 1895 (Reichsgesetzblatt, 1895, Nr. 197) nur teilweise gegen Nachahmung geschützt. Das Kopieren erfolgreicher Motive war daher durchaus nicht ungewöhnlich; entweder, indem das originale Negativ – mit Erlaubnis des Fotografen – dupliziert wurde, oder aber durch Anfertigung einer sogenannten Raubkopie, indem eine bereits zirkulierende Postkarte abfotografiert und überarbeitet wurde.

Eingriffe und Retuschen waren in der Postkartenproduktion ganz generell gängige Praxis; sie betrafen sowohl das Entfernen wie das Hinzufügen von Bildelementen. Beides ist im Zusammenhang mit der Ansicht der Prater-Hauptallee in hohem Maß zum Einsatz gekommen. Auch wenn die jeweiligen Negative nicht vorliegen, so lässt sich vermuten, dass Abbildung 1 die am wenigsten retuschierte Ansicht zeigt – und damit möglicherweise den Ausgangspunkt der Bilderserie. Eine Mutter mit zwei Töchtern ist im Bildvordergrund zu sehen, dem Betrachter den Rücken zuwendend, daneben ein Ordnungswächter in Uniform und links davon eine Frau mit geschürztem Rock, den Kopf unbedeckt. Ihr hastiger Schritt und ihre Haltung deuten darauf hin, dass ihr Ziel möglicherweise nicht der Vergnügungspark hinter der Kassenhalle ist. Nur drei der insgesamt 86 Karten zeigen diese Frau, überall sonst fehlt ihre Spur. Auch wenn solche Retuschen einen in technischer Hinsicht nicht weiter bemerkenswerten Eingriff darstellen, so verweisen sie doch auf hegemoniale Deutungsmuster und Werthaltungen jener Klientel, die als Adressat solcher Karten vorgesehen war. Passte die Frau mit dem unbürgerlichen Habitus nicht

in das Bild, das vermittelt werden sollte? Im Gegensatz zu der Frau mit dem geschürzten Rock ist die Mutter mit den beiden Töchtern im Bildvordergrund jedenfalls auf zahlreichen Motivvarianten Teil der Szene, wobei die verschiedenen Versionen ihres Erscheinens allesamt im Rahmen bürgerlicher Selbstentwürfe bleiben: mit zwei Kindern (Abb. 2), mit einem Kind (Abb. 3), mit Hut oder Federschmuck, mit und ohne Hund (Abb. 3, 4). Es verweist auf die komplexe soziale Semantik des Wiener Praters, dass diese Personengruppe nicht vor dem Eingang zum Volksprater, sondern gewissermaßen an der Gabelung zwischen diesem und der Hauptallee positioniert ist – dort, wo der großbürgerliche Teil des Areals beginnt. Im Gegensatz zum Volks- oder Wurstelprater mit seinen Schaubuden, Karussells und Schaukeln, die sich an das »große Publikum« wandten, war die Hauptallee jener Ort, an dem sich die Aristokratie und das Großbürgertum repräsentiert fühlten – in Blumenkorsos und Paraden, beim Spazierengehen oder in einem der standesgemäßen Kaffeehäuser. Indem der Standpunkt des Fotografen beides vereint, kommt der Wiener Prater als ein Ort in den Blick, an dem sich unterschiedliche urbane Schichten mischen – wenn auch mit gewissen Einschränkungen, wie sie der generellen, bürgerlich geprägten Rhetorik der Postkartenproduktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsprechen. Als »Individuen« nämlich – auch so ließe sich das Retuschieren der Frau mit dem geschürzten Rock lesen – treten in erster Linie die Akteure mit bürgerlichen Merkmalen auf, während das »einfache Volk« auf eine mehr oder weniger uniforme Menge reduziert wird, die auf den Eingang des Vergnügungsparks zuströmt oder diesen gerade verlässt.

Es ist ganz generell eine bereinigte Stadtlandschaft, die aus den Praktiken der Bildbearbeitung hervorgeht – bis zur völligen Leerung des Platzes (Abb. 5, 6). Teils sind die Nässe des Bodens und die Struktur des Kopfsteinflechters verschwunden, teils sind störende Elemente innerhalb der zentralen Sichtachse (Fahrzeuge auf der Prater-Hauptallee etwa, Personen im Hintergrund) entfernt worden, wobei graduelle Vergrößerungen beziehungsweise Verkleinerungen der Vorlage unterschiedliche Ausschnitte freigeben. Auf dieser Basis wird der Platz auf etwa einem Drittel der Karten verkehrstechnisch belebt. Eine Kutsche, die Besucherwillige in Richtung Prater chauffiert, ist von Hand eingezeichnet worden (Abb. 7, 8). Eine Karte, die ist aus dem Verlag Otto Chiger, Wien, zeigt eine fotografisch aufgenommene Kutsche, die in das Motiv einkopiert worden ist, eine andere zwei Automobile (Abb. 9, 10). Es war in Postkartenverlagen üblich, solche Fotostaffagen auf Vorrat anzulegen, um sie bei Bedarf in unterschiedliche Motive hineinzu montieren. Im Verlag der Brüder Metz in Tübingen, einem der wenigen Beispiele, bei dem ein Postkartenarchiv erhalten und auch aufgearbeitet werden konnte, fanden sich etwa

Thema: Prater Wien

Autor:

## Meteor-Nachrichten 1/2015

Abb. 1  
Verlag Brüder Tímár,  
Wien: »Wien II – Prater  
Hauptallee«  
Handkolorierter Lichtdruck,  
gelaufen 1908 oder 1909  
von Wien nach Seissan  
(Frankreich)



Abb. 2  
Anonym: »Wien, Prater,  
Hauptallee (sic)«  
Autochrome druck, gelaufen  
1914 von Wien nach  
Schwarzenau

Abb. 3  
Verlag A. B. & C., Wien:  
»Wien II. Prater Haupt-  
Allee«  
Photochrome druck, gelaufen  
1916 von Wien nach (?)



Abb. 4  
Verlag A(nton). Böhm, Wien:  
»Wien, Prater-Hauptallee«  
Autotypie, ungelaufen, um  
1910

Abb. 5  
Anonym: »Wien, II – K. k.  
Prater, Hauptallee Einfahrt«  
Lichtdruck, gelaufen 1913  
von Wien nach Neustadt  
an der Tafelfichte/Nové  
Město pod Smrkem (heute:  
Tschechien)



Abb. 6  
Brüder Kohn, Wien: »Wien.  
Prater Hauptallee«  
Autochrome druck, gelaufen  
1933 von Wien nach  
Reichenau

Abb. 7  
Brüder Kohn, Wien: »Wien,  
Prater-Hauptallee«  
Kupfertiefdruck, gelaufen  
1917 von Wien nach Falken-  
stein (Sachsen)



Abb. 8  
Verlag Brüder Kantor, Wien:  
»Wien – Prater-Hauptallee«  
Autotypie, gelaufen 1913  
von Wien nach Senftenberg  
(Niederösterreich)

Abb. 9  
Verlag O(tto). Ch(iger).,  
Wien: »Wien II/2 – K.  
k. Prater, Hauptallee mit  
Riesenrad«  
Handkolorierter Lichtdruck,  
ungelaufen, produziert 1913



Abb. 10  
Verlag O(tto). Ch(iger).,  
Wien: »Wien II/2 – K.  
k. Prater, Hauptallee mit  
Riesenrad«  
Autochrome druck, ungelaufen,  
um 1910

Abb. 11  
Anonym: »Wien, Prater  
Hauptallee«  
Autochrome druck, gelaufen  
1910 von Wien nach Brüssel



Abb. 12  
Verlag Max Hausen, Wien:  
»Wien. Prater Hauptallee«  
Autochrome druck, gelaufen  
1911 von Wien nach  
Gröschmauth/Gréilové Mýto  
(heute: Tschechien)

Thema: Prater Wien

Autor:

## Meteor-Nachrichten 1/2015

Staffagemappen mit einer Auswahl von Passanten und Verkehrsmitteln, die eigens bei Fotografen in Auftrag gegeben und dann in Mappen gesammelt worden waren. Eine ganze Population von Stadtbewohnerinnen und -bewohnern wurde so zur Befüllung von Straßensichten bereitgestellt, deren ›Belebtheit‹ zum Repertoire zeitgenössischer Urbanitätsdiskurse gehörte und noch immer gehört.

Wolkenstaffagen bilden eine entsprechende, gewissermaßen natürliche Belebungsstrategie. Auch hier war es üblich, verschiedene Bildelemente zu montieren oder einzuzeichnen. Im Bestand Fürhacker begegnet ein solcher sprichwörtlicher Postkartenhimmel vor allem auf den farbenfrohen Kombinationsdrucken, die durch die Postkartenindustrie erst zu ihrer Bedeutung kamen (Abb. 2, 6, 10, 11, 12). Die Wolken wurden dabei mittels lithografischer Farbplatten ins Bild gebracht, die über die fotografische Grundplatte, eine Autotypie oder einen Lichtdruck, gesetzt wurden.

Der Bestand insgesamt zeugt von jener Phase, in der das Gebot einer möglichst billigen Produktionsweise das Gewerbe bereits voll erfasst hatte. Unter den zum Einsatz gekommenen Verfahren dominieren die Autochromdrucke (mehr als die Hälfte des Bestands!), die in den Fachzeitschriften der Zeit wegen ihrer geringen

Herstellungspreise propagiert wurden. Bezeichnenderweise sind nur einige wenige Lichtdrucke vertreten, die zwar das wichtigste Verfahren der Jahrhundertwende gewesen waren, ab 1910 aber langsam an Bedeutung verloren, wohingegen sich die Mode, die Karten im Kupfertiefdruck herzustellen, klar abzeichnet. Diese Drucktechnik verbreitete sich in den 1910er-Jahren und avancierte im folgenden Jahrzehnt zu einem der wichtigsten Reproduktionsverfahren. Ihre einfarbige Strenge kontrastiert mit der Buntheit der Autochromdrucke, die den Prater zuweilen bis ins Hyperreale entrücken und an Detailgenauigkeit weit hinter anderen Verfahren, allen voran dem Lichtdruck, zurückbleiben. Zu den unterschiedlichen Präsentationsweisen des Motivs gehört auch das Einkopieren in Rahmenelemente; diese reichen von neutralem Weiß bis zu Jagdmotiven (Abb. 11, 12). Solche Vignetten wurden nicht eigens angefertigt, sondern sind, vorrätig produziert, auch für andere Postkarten verwendet worden.

Nach den Verfahren und Präsentationsweisen, aber auch nach den Verwendungszeiträumen zu urteilen, liegt der Schwerpunkt der Verbreitung des Motivs in den 1910er-Jahren. Es ist zu vermuten, dass es nach den mittleren 1920er-Jahren nicht mehr gedruckt worden ist, auch wenn es noch bis Anfang der 1940er-Jahre in Umlauf

blieb. Dass nur ein einziger fotografischer Originalabzug in der Sammlung vertreten ist, deutet ebenso in diese Richtung – wurde die Produktion topografischer Ansichten ab den 1920er-Jahren neben Kupfertiefdrucken doch zu einem großen Teil durch industriell produzierte Fotokarten abgedeckt. Der Bestand ist also wohl in den Zeitraum vor dieser Trendwende einzuordnen.

Während Forschungen zu den Produktionszusammenhängen rund um illustrierte Postkarten sonst meistens vor dem Problem stehen, dass nur Einzelkarten verfügbar sind, öffnet eine Sammlung wie diese den Blick auf die Zusammenhänge. Es ist davon auszugehen, dass der Bestand Fürhacker kein Ausnahmephänomen dokumentiert. Er lässt vielmehr – dank einer ungewöhnlichen Sammlungsstrategie – die Komplexität der Produktions- und Distributionsbedingungen illustrierter Postkarten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sichtbar werden. Er gibt Einblick in die Langlebigkeit einzelner Motive und ihr Potenzial, in immer wieder veränderter Gestalt neu aufzutauhen.

Eva Tropper

Alle Bilder: © Sammlung Fürhacker

Der Text ist ein Abdruck aus dem unten vorgestellten Band „Format Postkarte“.