



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Victor Angerer – Momentfotografie in Österreich“

Verfasserin

Laura Tomicek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Monika Drechsler-Faber

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Stand der Forschung	3
3. Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert	4
4. Biografische Daten	11
4.1 In der Lehre beim älteren Bruder: Ludwig Angerer.....	11
4.2 Victor Angerer	12
4.3 Victor Angerers Nachfolger: Moritz Johann Winter	18
4.4 Mitarbeiter	19
4.5 Vertrieb	19
5. Victor Angerer – Oeuvre	21
6. Die Momentfotografie	26
6.1 Technische Aspekte der Momentfotografie	26
6.2 Ästhetik der Momentfotografie.....	30
6.3 Themen der Momentfotografie	32
6.4 Die internationale Momentfotografie	33
6.5 Die Momentfotografie in Österreich	35
7. Victor Angerer und die Momentfotografie.....	37
7.1 Planung und Organisation.....	38
7.2 Vorgehensweise und Reaktionen	38
7.3 Kundenkreis.....	40
8. Victor Angerers Momentaufnahmen	42
Exkurs: Geschichte der Stadtdarstellungen	42
8.1 Die Momenthafte Vedute – <i>Veduta animata momentanea</i>	48
8.1.1 Einfluss von Bernardo Bellotto	53
8.1.2 Einfluss von Stichen des Artaria-Verlags	54
8.1.3 Einfluss von/auf Rudolf von Alt.....	55
8.1.4 Vergleich zwischen Victor Angerer und Otto Schmidt	56
8.2 Die Kombination von Vedute, Ereignis und Zufall.....	56
8.3 Personen im Vordergrund.....	59
8.3.1 Repoussoir-Figuren.....	60
8.3.2 Zufällige Repoussoir-Figuren.....	62
8.3.3 Bildbestimmende Gruppen im Vordergrund	64

8.3.4 Die Zirkulare Vordergrundgruppe	66
Exkurs: Geschichte der Praterbilder	71
8.4 Der Leere Vordergrund.....	75
8.5 Prägung durch Format	79
8.5.1 Motiv legt Format vor.....	79
8.5.2 Das Hochformat als ästhetische Herausforderung.....	80
8.6 Die Dominanz der Zentralperspektive	83
8.7 Die Dominanz der Diagonale.....	85
8.7.1 Ringstraße	86
8.7.2 Wasser	89
8.7.3 Märkte.....	93
Exkurs: Marktdarstellungen in der Kunst.....	98
8.8 Der Zufall als willkürlicher Gestalter	104
8.9 Betrachter der Betrachtenden.....	108
8.10 Der beobachtete Fotograf – Der Blick in die Kamera	113
8.11 Der arrangierte Mensch.....	115
8.12 Sicht in der Totale	118
8.12.1 Totale aus erhöhter Position	118
8.12.2 Totale aus Augenhöhe	119
8.13 Massenszenen.....	121
8.13.1 Freudenu	122
8.13.2 Schmelz	125
9. Zusammenfassung	128
10. Literaturverzeichnis.....	134
11. Abbildungsanhang	142
11.1 Schwarzweißabbildungen.....	142
11.2 Farbabbildungen	185
12. Abbildungsnachweis.....	192
12.1 Schwarzweißabbildungen.....	192
12.2 Farbabbildungen	198
13. Lebenslauf	201
14. Danksagung.....	202
15. Abstract	203

1. Einleitung

In der folgenden Arbeit beschäftige ich mich eingehend mit dem – bis dato weitgehend unerforschten – Schaffen des Fotografen Victor Angerer. Als Einstieg in das Thema erläutere ich zunächst den geschichtlichen Hintergrund der Fotografie des 19. Jahrhunderts samt dem damaligen Stand der Aufnahmetechnik (als prinzipielle Voraussetzung der Momentfotografie). Im Anschluss daran wende ich mich kurz der Aufarbeitung Angerers biografischer Daten zu und versuche in diesem Zusammenhang, einen repräsentativen Überblick über sein fotografisches Oeuvre zu geben. Den zweiten Teil meiner Ausführungen widme ich der Momentfotografie im Allgemeinen und anschließend – sozusagen als Kernstück – den Aufnahmen Angerers im Besonderen.

Das momentfotografische Werk Victor Angerers stellt sich als höchst differenziert dar. Aus diesem Grund behandle ich seine Fotografien an Hand einiger ihrer heterogenen Themen und der räumlichen Organisation sowie in Hinblick auf die unterschiedlichsten Aufnahmeperspektiven, um einen möglichst umfassenden Einblick zu gewähren. Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, den Stellenwert von Victor Angerers gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Momentaufnahmen aufzuzeigen, sie in Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Schaffen anderer Künstler zu stellen und auch in die Traditionen der bildenden Kunst einzureihen.

2. Stand der Forschung

Bei der Suche nach Basisinformationen zu Victor Angerer, seinem Leben und seiner Tätigkeit zieht man am besten den lexikalischen Teil der „Geschichte der Fotografie in Österreich“ (Band 2) von Otto Hochreiter und Timm Starl aus dem Jahr 1983 heran. Zudem bietet Timm Starls „Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839-1945“ aus dem Jahr 2005 einen kurzen Überblick über Angerers Biografie – weiterführende Informationen finden sich in der Biobibliografischen Datenbank zur Fotografie in Österreich (Timm Starl seit 1995).

Michael Ponstingl widmet in seinem – ebenfalls 2005 erschienenen – Buch „Straßenleben in Wien, Fotografien von 1861 bis 1913“ auch einen Abschnitt Victor Angerer und dessen Tätigkeit. Des Weiteren finden sich in der Fachzeitschrift „Photographische Correspondenz“ zahlreiche Informationen – in Artikeln diverser Jahrgänge (beispielsweise 1890 und 1894) – über sein fotografisches Werk, seine Teilnahme an aktuellen Ausstellungen und seine Position als Inhaber einer Trockenplattenfabrik. Nach Victor Angerers Tod erscheint ein ausführlicher

Nachruf; auch die Zeitschriften „Photographische Revue“ und „Die Photographie“ würdigen ihn als bedeutenden zeitgenössischen Fotografen.

3. Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert

Am Beginn der Geschichte der Fotografie steht eine einfache, altbewährte Erfindung, die Camera Obscura, welche bereits Jahrhunderte vor der Präsentation des neuen Mediums intensiv von Wissenschaftlern und Künstlern benutzt worden ist. War sie in der Antike zunächst ein Hilfsmittel, das Astronomen bei wissenschaftlichen Himmelsbeobachtungen diente,¹ so erlebt ihr Gebrauch vor allem im 18. Jahrhundert einen regelrechten Aufschwung.² Als Hilfsmittel für Bildkonstruktionen und exakte perspektivische Darstellungen wird die Camera Obscura auch zum Apparat von Malern, deren Hauptaugenmerk in der möglichst detailgetreuen Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit besteht.

Das Prinzip der Camera Obscura ist ein Einfaches: in einen abgedunkelten, rechteckigen Raum fällt durch ein kleines Loch Licht ein. Auf der gegenüberliegenden Seite der Öffnung entsteht dabei ein auf dem Kopf stehendes, seitenverkehrtes Bild der Objekte und der Landschaft außerhalb des abgedunkelten Quaders, wobei die Abbildung unscharfe Ränder aufweist. Die Größe des Raumes spielt dabei eine untergeordnete Rolle, es kann sich um ein Zimmer, aber auch um eine lichtdichte Schachtel oder einen Kasten handeln. Durch die Anbringung eines Spiegels in einem Winkel von 45 Grad kann das Bild der Camera Obscura auf eine an deren Oberseite angebrachte Mattscheibe projiziert werden. Durch diese Adaption entwickelt sich die Camera Obscura zu einem höchst nützlichen, oft verwendeten Utensil von Künstlern. Die tragbaren Modelle werden zuweilen mit Linsen ausgestattet und erlauben eine präzise, einfach zu bewerkstellende Übertragung von Proportionen und Perspektiven auf Papier oder Leinwand. John Dollond verbessert die Abbildungsqualität der Camera Obscura 1757 durch ein achromatisches Objektiv^{3,4}.

Der entscheidende Schritt in Richtung Fotografie folgt dem lang gehegten Wunsch nach einem fehlerlosen, getreuen und objektiven „Abbild der Wirklichkeit“ und wird von Joseph Nicéphore Niépce⁵ vollführt. Der pensionierte französische Offizier experimentiert seit 1816 mit diversen Substanzen, um das Bild der Camera Obscura *fixieren* zu können. Verschiedene

¹ Bereits im vierten vorchristlichen Jahrhundert finden sich in Schriften des Aristoteles Erwähnungen über den Gebrauch der Camera Obscura. Vgl. Frizot 1998, S. 18.

² Vgl. Braunbeck 1989, S. 118.

³ Bei einem achromatischen Objektiv handelt es sich um ein Linsensystem, das Abbildungsfehler der chromatischen Aberration (Farbzerstreuung) korrigiert. Vgl. Duden, Fremdwörterbuch 2001, S. 23, S. 176.

⁴ Vgl. Braunbeck 1989, S. 118. Schöttle 1978, S. 54.

⁵ Joseph Nicéphore Niépce (1765 Chalon-sur-Saône – 1833 Gras), Vgl. Schöttle 1978, S. 324.

Materialien⁶ zeigen nicht den gewünschten Erfolg, erst Versuche mit lichtempfindlichem Asphalt bringen die gewünschten Resultate. Zwar existieren die beiden Forschungsfelder der objektiven Bildproduktion und Bildkonservierung bereits seit ein oder zwei Jahrhunderten parallel zueinander, finden aber erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts gegenseitige Annäherung und Verbindung.⁷ Die erste Fotografie im eigentlichen Sinn entsteht vermutlich 1826, als Nièpce aus dem Fenster seines Arbeitszimmers auf seinem französischen Anwesen „Le Gras“ in Chalon-sur-Saone mit einer Belichtungszeit von sagenhaften acht Stunden das erste vom Licht gefertigte Bild fixieren kann.⁸ Seine Kameras lässt sich Nièpce von einem Pariser Optiker namens Charles Chevalier anfertigen.⁹ Im Jahr 1829 gibt er seiner Erfindung den Namen *Heliographie*: Sonnen-Schrift.¹⁰

Louis-Jacques-Mandé Daguerre¹¹, Pariser Maler, Theaterdekorateur, Direktor des Pariser Dioramas und äußerst arrivierter Geschäftsmann, setzt sich mit derselben Thematik auseinander und tritt über den Optiker Chevalier mit Nièpce in Kontakt. Dieser hofft, sein mangelndes Wissen auf dem Gebiet der Optik und auch seinen diesbezüglich geringen Erfolg durch eine Zusammenarbeit mit Daguerre verbessern zu können. Am 14. Dezember 1829 besiegeln die beiden vertraglich ihre Kooperation; Nièpce steuert seine Invention bei, Daguerre bringt eine neue Camera Obscura-Konstruktion ein. Es ist schließlich Daguerre, der Nièpces Erfindung die ersehnte Anerkennung verschafft. Beide arbeiten – getrennt voneinander – an der Perfektionierung der Methode, der Materialien und der Verkürzung der Belichtungszeit. Als Nièpce jedoch 1833 verstirbt, forscht Daguerre seinerseits alleine beharrlich weiter.¹²

Das ausgereifte Verfahren schließlich, das schon bald zukunftsweisende Bedeutung erlangen soll, stammt aus dem Jahr 1837 und wird dem Staat Frankreich von dem als Daguerres Mittelsmann agierenden Physiker Dominique François Arago präsentiert. Der Staat kauft die Erfindung unter dem Namen „*Daguerrotypie*“ gegen eine lebenslange Rentenzahlung an Daguerre und Nièpces Sohn Isidore. Am 19. August 1839 stellt Arago schließlich das neue Verfahren der Daguerrotypie am Institut de France in Paris der Öffentlichkeit vor, die *Grande Nation* Frankreich „schenkt“ daraufhin „der Menschheit“ symbolisch die technologische

⁶ Er experimentiert auf Papier, Stein und Metall – mit Guajakharz, Phosphor und Dippelsöl – weiters versucht er bestimmte Stoffe in die Camera Obscura einfließen zu lassen, z.B. Wasserstoff, Kohlendioxid oder Säuredämpfe. Vgl. Frizot 1998, S. 20.

⁷ Vgl. Frizot 1998, S. 18.

⁸ Vgl. Baatz 2002, S. 18.

⁹ Vgl. Schöttle 1978, S. 324.

¹⁰ Vgl. Frizot 1998, S. 16.

¹¹ Louis Jacques Mandé Daguerre (1787 Corneilles-en-Parisis – 1851 Bry-sur-Marne), Vgl. Schöttle 1978, S. 316.

¹² Vgl. Frizot 1998, S. 21.

Neuerung Fotografie. Die Innovation wird nicht, wie sonst üblich, patentiert und ihre Benutzung damit reguliert und finanziell eingeschränkt. Vielmehr wird das fotografische Verfahren der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und unentgeltlich zur Verfügung gestellt.¹³ Daguerres „ausgereifte“ Methode von 1837 beruht im Übrigen auf der Benützung von Silberjodid als lichtempfindliche Substanz, wobei die Lichtbilder mit giftigen Quecksilberdämpfen entwickelt werden.¹⁴

Der Name „*Photographie*“ wird erstmals im Februar 1839 vom deutschen Astronomen Julius Mädler und seinem englischen Kollegen Sir John Herschel¹⁵ formuliert.¹⁶ Diese Bezeichnung setzt sich durch und ist bis heute gebräuchlich, sie wird im Übrigen aus der griechischen Wörtern *phos*, (Licht) und *gráphein* (schreiben, aufzeichnen) gebildet. Die Fotografie ist, so suggeriert der Name, demzufolge eine *Lichtschrift* und *Lichtzeichnung* – die sichtbaren Dinge der Welt werden im Prinzip von sich aus – ohne Zutun – durch Licht abgebildet. Der Mensch ist lediglich ein Helfer, der den „von selbst“ geschehenden Akt in bestimmte Bahnen leitet.

In England macht der vielseitige Wissenschaftler Herschel im Jahr 1819 eine wichtige Entdeckung: nämlich, dass Natriumthiosulfat Silberchlorid auflöst. Er entwickelt daraus ein einfaches Verfahren, um das durch Licht geschwärzte Silber durch Elimination der Restsalze zu fixieren. 1839 zeigt Herschel seinem Freund, dem Amateurwissenschaftler William Henry Fox Talbot, diese neue revolutionäre Methode, welche in der Folge die Fotografie im heutigen Sinne erst ermöglicht.¹⁷ Talbot setzt das Verfahren sozusagen in künstlerische Praxis – in Fotografien – um. Am 31. Jänner 1839 berichtet er der Royal Society in London von der Entdeckung und seiner Anwendung, bei der die Natur – ohne Zutun eines Stiftes oder Pinsels – sich *selbst* abbildet. Diese Schilderung des fotografischen Prozedere erfolgt bereits ein halbes Jahr vor der Veröffentlichung von Daguerre.¹⁸ Talbot geht wie folgt vor: er platziert Pflanzenteile oder Gegenstände auf ein mit Silbernitrat und Salzlösung getränktes Papier, um anschließend das Papier samt Objekten dem Sonnenlicht auszusetzen. Durch die Sonneneinstrahlung färbt sich das Papier an den exponierten Stellen braun, während die durch die Gegenstände abgedeckten Stellen in der ursprünglichen Farbigkeit der Trägerschicht erhalten bleiben. Es entstehen somit Negative – die ersten Photogramme¹⁹ – welche mit Kochsalzlösung haltbar gemacht werden können.²⁰

¹³ Vgl. Braunbeck 1989, S. 119f. Frizot 1998, S. 23.

¹⁴ Vgl. Hochreiter 1983/2, S. 33.

¹⁵ Sir John Frederick William Herschel.

¹⁶ Vgl. Mraz/Fischer 1998, S. 37.

¹⁷ Vgl. Frizot 1998, S. 19.

¹⁸ Vgl. Frizot 1998, S. 23.

¹⁹ Das älteste erhaltene Negativ entstand im August 1835. Vgl. Baatz 2002, S. 21.

²⁰ Vgl. Baatz 2002, S. 20f.

Mit den Erfindungen von Daguerre und Talbot entstehen im Grunde zwei unterschiedliche Ansätze der Fotografie, wobei ihr beider Anliegen dasselbe ist: ein durch Licht gezeichnetes Bild der Welt. Dieser gemeinsame Grundanspruch führt über konträre Wege zu jeweils einzigartigen Resultaten. Während im Falle Daguerres der Bildentstehungsprozess mittels der Camera Obscura geschieht – also auf apparativem Weg – und dabei stets nur ein Positiv liefert, bedarf es bei Talbots Photogrammen keinerlei optischer Hilfsmittel. Das Objekt formt durch seine Positionierung auf dem lichtempfindlichen Untergrund selbst sein Negativ.

Neben Daguerre und Talbot publiziert auch der Franzose Hippolyte Bayard Positivbilder, die mit der Camera Obscura gefertigt worden sind. Am 20. Mai 1839 – also noch vor Bekanntgabe der Daguerrotypie – zeigt dieser seine Bilder der Öffentlichkeit; am 24. Juni desselben Jahres präsentiert er die weltweit erste Fotografie-Ausstellung.²¹

Im Jahr 1840 ist es erneut Talbot, der einen entscheidenden Schritt in der Entwicklung der „Lichtschrift“ macht; er entdeckt das Positiv-Negativverfahren, das er *Kalotypie*²² nennt.²³ Diese Methode ist es, welche die Fotografie in der Zukunft noch wesentlich bestimmen wird. Durch das Hinzufügen von Bienenwachs wird das Papiernegativ transparent gemacht und dient somit als Vorlage für positive Abzüge. Im Rahmen seiner Forschungstätigkeit gelingt es Talbot, die Belichtungszeit von ca. einer Stunde auf den Sekundenbereich zu reduzieren. Er meldet die Kalotypie als Patent an und verhindert dadurch einerseits die Verbreitung seiner neuen fotografischen Methode, andererseits aber auch, dass diese allgemeine Bekanntheit erlangt.²⁴ Trotzdem gelingt Talbot mit der Publikation seiner Fotografien ein beachtliches Werk, *The Pencil of Nature*, das er ab 1843 produziert und ab 1844 herausgibt. In fortlaufend erscheinenden Ausgaben zeigt er Bilder, die vor allem auf seinem Landsitz Lacock Abbey entstehen, es handelt sich dabei um Alltagsszenen mit Menschenabbildungen. Das in sechs Teilen erscheinende Fotoalbum – das erste Buch mit Fotografien – ist gleichzeitig eine „Hymne“ an die Kalotypie und der Beginn der Fotografie als ein Medium der Masse.²⁵

Frankreich und England stellen sich als die beiden bestimmenden Länder der Genese der Fotografie dar. Das in der folgenden Zeit vorherrschende Verfahren ist aber hauptsächlich die französische Daguerrotypie. Bereits mit Bekanntmachung der Fotografie beginnt auch ihr unaufhaltbarer Siegeszug in der Geschichte: die Innovation stößt weltweit sofort auf enormes Interesse.

²¹ Vgl. Frizot 1998, S. 23.

²² Kalotypie: aus dem Griechischen, *kalos* = schön, *typie* = Schrift. Später wird dieses Verfahren nach seinem Erfinder manchmal auch *Talbotypie* genannt.

²³ Vgl. Frizot 1998, S. 23.

²⁴ Vgl. Baatz, 2002, S. 21f.

²⁵ Vgl. Frizot 1998, S. 62.

Wie fast jede andere Innovation, haben auch Kalotypie und Daguerrotypie in der Anfangszeit noch mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen. Ein langer Weg der Weiterentwicklung und Verbesserung steht bevor. Als Komplikation für die Fotografien der Frühzeit erweist sich deren lange Belichtungszeit: Die verfügbaren Objektive weisen noch vergleichsweise geringe Qualität auf und erfordern minutenlange Belichtungen. Aufnahmen dieser archaischen Phase weisen immer wieder verschwommene Schatten auf, Spuren von sogar nur leicht bewegten Objekten. Stark bewegte Elemente indessen geraten sogar unsichtbar.²⁶ Die Herstellung von Porträts erweist sich als Herausforderung, denn schon das geringste Zittern oder Drehen des Kopfs ruft jene Bewegungsunschärfe hervor, die man vermeiden will. Es werden in Folge komplizierte Halterungen erfunden; sie sollen den Porträtierten helfen, statisch zu verharren.

Die Daguerrotypie wird durch besondere Schärfe und Plastizität gekennzeichnet; es handelt sich hier um die Wiedergabe eines seitenverkehrten Unikats auf einer Kupferplatte. Die englische Kalotypie hingegen kann zwar im Wesentlichen unbegrenzt vervielfältigt werden, doch sind ihre geringere Schärfe und der Verlust der Bildqualität bei der Reproduktion ein entscheidender Nachteil.

Österreich nimmt einen äußerst wichtigen Stellenwert in der Frühzeit der Fotografie ein. Bereits kurz vor Veröffentlichung der fotografischen Methode in Paris sendet Daguerre erste Anschauungsexemplare nach Österreich,²⁷ wonach das neue Verfahren hier sofort zum Gegenstand intensiver Forschungen wird.²⁸ So entwickelt und präsentiert beispielweise der Wiener Physiker Josef Petzval im Jahre 1840 ein neues Objektiv, das die Lichtstärke der damals gebräuchlichen Optiken um das 20-fache übertrifft.²⁹ Das Petzval-Objektiv eignet sich besonders für Porträts und senkt die Belichtungszeit auf 45 Sekunden. Das hervorragende optische Gerät wird ab 1841 vom Wiener Johann Friedrich Voigtländer produziert und vertrieben.³⁰

Basierend auf österreichischen Forschungen gelingt es 1841 den Brüdern Johann und Joseph Natterer in Wien, die Sensibilität der fotografischen Platten so stark zu steigern, dass erste Bilder mit Belichtungszeiten von weniger als einer Sekunde entstehen.³¹

²⁶ Vgl. Braunbeck 1989, S. 120.

²⁷ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/1, S. 16. Die zwei Exemplare erhalten Kaiser Ferdinand I. und der Kanzler Metternich, die Bilder werden im Ratsaal der k.u.k. Akademie der bildenden Künste präsentiert.

²⁸ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/1, S. 16.

²⁹ Vergleicht man das Objektiv mit jenen von heute, so wies es schon eine Lichtstärke von beeindruckenden 1:3,5 auf. Vgl. Hochreiter/Starl 1983/1, S. 17.

³⁰ Vgl. Baatz 2002, S. 23f. Vgl. Hochreiter/Starl 1983/1, S. 17.

³¹ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 35. Siehe außerdem Kapitel 6.5 Die Momentfotografie in Österreich.

Das Nasses Kollodiumverfahren bestimmt die Fotografie von den 1860er bis in die 1880er Jahre maßgeblich.³² Es handelt sich dabei jedoch keineswegs um ein „einfaches“ Verfahren, die korrekte Anwendung erfordert selbst von Fachmännern Geschick und Erfahrung.³³ Das 1851 von Frederick Scott Archer publizierte Verfahren beruht auf einer Platte, die lichtempfindlich gemacht wird und noch in nassem Zustand belichtet werden muss. Unmittelbar nach der Exposition ist die Entwicklung und Fixierung der Fotografie erforderlich.³⁴ Der gesamte Prozess muss im Dunklen und ebenfalls noch in nassem Zustand erfolgen; so steht eine Zeitspanne von ungefähr fünf bis fünfzehn Minuten pro Aufnahme zur Verfügung, und an heißen Tagen ist es sogar Usus, nasse Tücher in die Kamera zu legen, um ein Auftrocknen der Platte während der Belichtung zu verhindern.³⁵ Das Nasses Kollodiumverfahren entschädigt jedoch – trotz seiner komplizierten Handhabung – mit hoher Lichtstärke, feinem Korn und beachtlichen Tonwerten.³⁶ Innerhalb weniger Jahre ersetzt dieses neue Prozedere Daguerrotypie und Kalotypie fast zur Gänze.³⁷

Weitaus einfachere Benutzung erlaubt eine Erfindung, die vor allem ab den 1880er Jahren Verwendung findet: die Gelatine-Trockenplatte. Die dadurch weniger kompliziert gewordene Herstellung von Lichtbildern bewirkt einen deutlichen Anstieg der Amateurfotografie.³⁸ 1871 wird diese – später erfolgreiche – Bromsilber-Gelatine-Emulsionsmethode, die auf in Gelatine eingebetteten, lichtempfindlichen Silberhalogenen basiert, vom Engländer Richard Leach Maddox präsentiert.³⁹ An dem noch nicht zur Gänze ausgereiften System, das gegenüber dem Nasses Kollodiumverfahren den Nachteil wesentlich geringerer Empfindlichkeit aufweist, wird weiter experimentiert; dem Engländer Charles Harper Bennett gelingt 1878 durch die „chemische Sensibilisierung“⁴⁰ eine erstaunliche Steigerung der Lichtempfindlichkeit. Die dadurch gegebene Verkürzung der Belichtungszeit ermöglicht eine Exposition von Sekundenbruchteilen, hiermit ist eine der Grundbedingungen für die Momentfotografie

³² Vgl. Eder 1932/1, S. 481.

³³ Vgl. Eder 1932/1, S. 481.

³⁴ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 22. Auf eine Glasplatte wird eine Lösung aus Kollodium, Jod- und Bromsalzen aufgetragen, diese Schicht wird durch die Zugabe von Silbernitrat lichtempfindlich. Nach der Belichtung wird das Bild mit Pyrogallsäure entwickelt und unter schwefelig-saurem Natron oder Zyankalium fixiert.

³⁵ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 22f.

³⁶ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 22.

³⁷ Vgl. Baatz 2002, S. 28f.

³⁸ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 15.

³⁹ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 24.

⁴⁰ Unter der chemischen Sensibilisierung versteht man ein Reifen der lichtempfindlichen Emulsion für mehrere Tage bei einer bestimmten höheren Temperatur. Vgl. Baatz 2002, S. 59.

geschaffen.⁴¹ Ab 1878 werden Trockenplatten industriell hergestellt und lösen schon bald das wesentlich aufwändigere Nass Kollodiumverfahren weitestgehend ab.⁴²

Die neue Praktik erlaubt in der Folge am Beginn der 1890er Jahre die Einführung des Rollfilms⁴³ und die Herstellung kleiner, kompakter Kameras, beispielweise durch die Film- und Fotofirma Kodak.⁴⁴ Erst die Trockenplatten befreien die Fotografen vom Stativ und von den äußerst umfangreichen, schwer zu transportierenden Dunkelkammern, die für das Nass Kollodiumverfahren unerlässlich waren.⁴⁵

Die Erfindung der Fotografie löst rund um den Globus eine Welle der Begeisterung aus. Die komplizierten und aufwändigen Verfahren bedürfen jedoch nicht nur genauer, technischer Kenntnisse, sondern auch erheblicher finanzieller Mittel. Die teure Ausrüstung (Kameras, Objektive und fotografische Grundausstattung) lässt die Benutzung des Mediums insgesamt zu einer fast luxuriösen Angelegenheit werden, die in den Anfängen der Fotografie – sieht man von ihrer professionellen Verwendung ab – der wohlhabenden Gesellschaft vorbehalten bleibt. Erst durch die Vereinfachung der Bildherstellung und durch kleinere, billigere Kameras wird die Fotografie allmählich auch für einen weiteren Adressatenkreis erschwinglich. Sie zieht somit auch Amateure an, die bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts aber auch wieder vorrangig aus wohlhabenden Kreisen kommen.⁴⁶

Die Erfindung des Lichtbildnis' verändert nicht nur die Kunstszene und öffnet neue Märkte, sie verändert vor allem grundlegend das Verhältnis der Menschheit zur Realität. Die Fotografie selbst wird zu einem neuen Bezug zur Wirklichkeit und darüber hinaus entsteht eine neue Form von Wirklichkeit. In manchen Fällen tendiert sie sogar dazu, die Wirklichkeit zu ersetzen.

⁴¹ Vgl. Baatz 2002, S. 59

⁴² Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 24.

⁴³ Der Rollfilm wird 1887 von H. W. Goodwin erfunden. Der große Vorteil des Rollfilms ist neben der trockenen Emulsion die Möglichkeit, mehrere Belichtungen auf einem Film tätigen zu können, ohne, wie bei früheren Verfahren, den Schichtträger auszuwechseln. Vgl. Baatz 2002, S. 59.

⁴⁴ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 24, S. 15.

⁴⁵ Vgl. Baatz 2002, S. 58.

⁴⁶ Vgl. und ausführlichere Informationen dazu, Timm Starl, Die Verbreitung der Fotografie im 19. Jahrhundert, Hochreiter/Starl 1983/2, S. 9-18.

4. Biografische Daten

Die Biografie Victor Angerers ist Zeit seines Lebens stark mit der seines älteren Bruders Ludwig verbunden, der vor ihm das fotografische Metier erlernt und für Victor als Lehrmeister fungiert.

4.1 In der Lehre beim älteren Bruder: Ludwig Angerer

Ludwig Angerer (1827-1879) ist das zweitälteste von fünf Kindern; er studiert in Pest⁴⁷ Chemie und Physik, übt den Pharmazeuten-Beruf aus und gelangt wahrscheinlich über die dadurch erworbenen Kenntnisse zur Fotografie. Zwischen 1854 und 1856 fotografiert er an den Schauplätzen des Krimkriegs. Obwohl er nur den Status eines niedrigen Militärbeamten inne hat (eigentlich ist er in der Feldapotheke tätig), wird er – vermutlich seiner Sprachkenntnisse wegen⁴⁸ – mit der Aufgabe betraut, die Situation rund um den Krimkrieg in Bukarest⁴⁹ fotografisch zu dokumentieren. Ludwig Angerer lichtet einerseits Repräsentanten des k.u.k. Heeres und damit zusammenhängende Geschehnisse (z.B. hochrangige Treffen) ab, fotografiert aber auch die türkischen und russischen Truppen. Zur selben Zeit und im Rahmen desselben Krieges avanciert im Übrigen der britische Fotograf Roger Fenton zum ersten sogenannten Kriegsfotografen.⁵⁰

Der junge Ludwig Angerer widmet seine fotografische Tätigkeit in dieser Zeit auch einem gänzlich anderen Aspekt abseits des Krieges: er macht sich mit seiner gesamten – damals noch äußerst umfangreichen Ausrüstung – auch auf den Weg, die Zivilbevölkerung und Umgebung von Bukarest zu fotografieren. Man kann davon ausgehen, dass er diese Freiheiten nur aufgrund besonderer Beziehungen genießt. Er lichtet die Bewohner der Donaufürstentümer Moldau und Walachei ab und schafft mit den dabei entstehenden Bildern ein ethnografisches Gesellschaftsportrait der Bevölkerung. Er dokumentiert Berufe, Typen und Situationen, die durchaus den Klischeevorstellungen der damaligen Zeit entsprechen: Roma und Sinti werden z.B. so pittoresk positioniert und „arrangiert“, dass sie der romantisierenden „Idee vom Zigeuner“ gerecht werden. Darüber hinaus nutzt er die Zeit seines Auslandsaufenthaltes in Bukarest, um seine anfänglich geringen fotografischen Fähigkeiten zu verbessern. Ist er 1854 als unbekannter Fotograf nach Rumänien gefahren, so kommt er

⁴⁷ Pest ist eine der „Urstädte“ des heutigen Budapest, das seit 1872 aus den vereinten Städten Buda (dt. Ofen), Pest sowie Obuda (Markt Altofen) und der Margareteninsel besteht. Vgl. Meyers Großes Konversationslexikon 1907/Bd.3, S. 557.

⁴⁸ Ludwig Angerer sprach neben Deutsch und Ungarisch auch Latein und die „Slawische Sprache“. Vgl. Holzer 2004, S. 26.

⁴⁹ Nachdem im Mai 1853 zwischen Osmanen und Russen Streitigkeiten über Heilige Stätten aufkommen, besetzt Russland im Juli desselben Jahres Moldawien und Walachei. Später verlagern sich die Kampfhandlungen Richtung Schwarzes Meer, Halbinsel Krim und Sewastopol. Vgl. Teeple 2003, S. 365.

⁵⁰ Roger Fenton schafft zahlreiche dokumentarische Aufnahmen des Krimkriegs und gilt durch seine inszenierten, aber lebendigen Fotografien, nicht nur als erster Kriegsfotograf, sondern auch als einer der Vorläufer der Bewegungsfotografie.

zwei Jahre später mit beträchtlichem Reichtum an Erfahrungen und technischer Kenntnisse nach Wien.⁵¹ Bereits 1857 ist es Ludwig Angerer, der die neuen, aus Frankreich stammenden *Carte de Visite*-Fotografien⁵² in Österreich erfolgreich einführt.⁵³ Er betreibt mit Hugo von Strassern ab 1858 ein Atelier,⁵⁴ verkauft seine Bukarester Fotografien nun in der kaiserlichen Residenzstadt und reüssiert mit diesen technisch brillanten Bildern⁵⁵ „vom Rand des Reiches“ ebenso wie mit seiner Tätigkeit als Wiener Atelierfotograf.⁵⁶ Nach weniger als zwei Jahren verlässt er den gemeinsamen Betrieb und führt fortan ein eigenes Fotografie-Studio; mit den hier entstehenden Arbeiten avanciert er zu einem der renommiertesten Porträtisten der Wiener Gesellschaft.⁵⁷

Innerhalb nur weniger Jahre erlangt der gelernte Pharmazeut mit seinen Aufnahmen Anerkennung und Ruhm und erhält bereits im Dezember 1860 als erster Fotograf der Monarchie den Titel eines Hoffotografen.⁵⁸ Dieser Titel zeichnet Ludwig Angerer nicht nur als herausragenden Meister seines Metiers aus, sondern weist auch darauf hin, dass er Mitglieder des Kaiserhauses zu seiner Kundschaft zählt. Vor allem Bilder der kaiserlichen Familie im relativ preiswerten Visitenkarten-Format finden reißenden Anklang bei seiner Kundschaft.⁵⁹ Von ihm stammt das vermutlich einzige Bildnis Kaiserin Elisabeths im Kreise ihrer Familie, darüber hinaus eine Anzahl von Porträts Kaiser Franz Josephs samt seiner Kinder.⁶⁰

4.2 Victor Angerer

Victor Angerer (Abb. 1) wird am 3. Oktober 1839 im ungarischen Malaczka, einem Ort im Pressburger Komitat,⁶¹ geboren. Sein deutscher Vater ist als beamteter Förster des Fürsten Pálffy tätig, vermutlich in dessen Schloss in Malaczka; seine Mutter stammt aus Dotis⁶², der heutigen Stadt Tata. Er wächst in einer katholischen Familie auf und spricht sowohl ungarisch

⁵¹ Vgl. Holzer 2004, S. 23-50.

⁵² Bei der *Carte de Visite* handelt es sich um ein 1854 vom französischen Fotografen Adolphe-Eugène Disdéri patentiertes Verfahren, bei dem auf einer Kollodiumplatte mehrere Negative entstehen. Als kleinformatige Positive können Porträts somit billig produziert werden. Auf einen Karton aufkaschiert und in einer Normgröße vervielfältigt, lösen die Visitenkarten einen regelrechten Boom aus und drängen das klassische Porträt in den Hintergrund. Es beginnt bald eine wahre Sammelwut, die kleinformatigen Bilder dienen als Erinnerungs- oder Sammlerstücke. Vgl. Frizot 1998, S. 109f.

⁵³ Vgl. Starl 2005, S. 21.

⁵⁴ Vgl. Starl 2005, S. 21.

⁵⁵ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 242.

⁵⁶ Holzer 2004, S. 47.

⁵⁷ Vgl. Holzer 2004, S. 23-50. Vgl. Starl 2005, S. 21.

⁵⁸ Vgl. Karton 731 r. 12/23.

⁵⁹ Vgl. Gernsheim 1971, S. 118.

⁶⁰ Vgl. Mraz/Fischer 1998, S. 105, S. 108. Beim Bild der Kaiserin mit ihren Kindern handelt es sich um die Aufnahme „Die Allerhöchste Familie“, auf der neben anderen Familienmitgliedern auch die Kaiserin mit dem Kronprinzen Rudolf auf dem Schoß und ihrer Tochter Gisela neben ihr zu sehen sind. Diese Aufnahme wurde von Ludwig Angerer in seinem Atelier bzw. im Garten seines Ateliers 1859 aufgenommen.

⁶¹ Heute befindet sich der einst ungarische Ort in der Slowakei.

⁶² Die Stadt *Dotis* wird manchmal auch *Totis* geschrieben.

als auch deutsch. Mit seinen zwei Brüdern, August⁶³ und Ludwig⁶⁴, steht er Zeit seines Lebens in Verbindung. Sie alle vereint ein Beruf mit fotografischem Bezug und der gemeinsame Wohnort Wien. Auch ihre Schwester ist eng mit der Fotografie verbunden, sie heiratet Johann Bauer⁶⁵, den zweiten Präsidenten der Wiener Photographischen Gesellschaft.⁶⁶ Der älteste Bruder Ferdinand übt einen Beruf fernab der Fotografie aus, er wird Direktor der Reichszentralkassa.⁶⁷

Nach dem Besuch der Mittelschule in Dotis, setzt Victor Angerer seine Ausbildung an der *K.K. Pionier-Schul-Kompagnie zu Tulln* fort und nimmt dort in den Jahren 1855 bis 1857 den Status eines Zahlzöglings⁶⁸ ein. Er wird in den Akten stets als „still, bescheiden und nett“ charakterisiert⁶⁹, hat keinerlei Probleme mit Kollegen und Vorgesetzten und versteht es, sich zu integrieren.⁷⁰ 1857 wird er als Kadett ausgemustert und wirkt im Jahr 1859 bereits als Leutnant⁷¹ der Pioniertruppe an der *Landesvertheidigung von Tyrol* mit. Angerer kommt mit seinen Mitmenschen stets gut aus⁷², wird als „heiter“, „ziemlich fleißig“ und „anständig“ beschrieben.⁷³ Der einzige Hinweis auf ein etwaiges Fehlverhalten während seiner militärischen Laufbahn geht aus der Conduite Liste aus dem Jahr 1859⁷⁴ hervor: hier findet sich ein Eintrag bezüglich eines Betrugsverdachts, er soll für die Anschaffung von Uniformen bestimmtes Geld unterschlagen haben.⁷⁵ Dieses Verdachtsmoment scheint jedoch in keinem weiteren Zeugnis auf, wird weder genauer belegt, noch lassen sich Konsequenzen in Angerers militärischen Akten finden. Dessen ungeachtet ist seine Laufbahn beim Heer von kurzer Dauer; nach 1860 finden sich keine Aufzeichnungen mehr über militärische Aktivitäten. Kurze Zeit nach Ausscheiden aus dem Militärdienst wendet sich Victor Angerer 1860 der Fotografie zu und wird Schüler seines inzwischen als Hoffotograf sehr geschätzten älteren

⁶³ August Angerer, der jüngste Bruder, wird Kunsthändler und Kassier der Photographischen Gesellschaft. Gegen Ende seines Lebens erkrankt er psychisch und stirbt an einer „Geistestrübung“. Vgl. Photographische. Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 242f.

⁶⁴ Ludwig Angerer, 15.08.1827 Malaczka - 12.05.1879 Wien. Er ist der zweitälteste Sohn der Familie. Vgl. Photographische. Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 242. Siehe Kapitel 4.1.

⁶⁵ Johann Bauer (1810-1901) ist im Zeitraum 1867-1868 Präsident der Photographischen Gesellschaft. Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 100.

⁶⁶ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 243.

⁶⁷ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 243.

⁶⁸ Den Status eines sogenannten Zahlzöglings erhalten jene Schüler, die für die Kosten der Ausbildung selber aufkommen müssen.

⁶⁹ Vgl. Militärschulen Conduite Liste 1854-1857, Österreichisches Staatsarchiv.

⁷⁰ Angerer wird in den Dokumenten der Abgangsklassen des 62. Infanterie-Regiments außerdem folgendermaßen beschrieben: er ist von großer Statur, hat blonde Haare und blaue Augen, ein rundes Angesicht und eine Narbe am Kopf. Vgl. Grundbuchblatt Victor Angerer 1857-1860, Österreichisches Staatsarchiv.

⁷¹ Victor Angerer ist zuerst beim 5. Pionier Bataillon als Korporal, nimmt darauf beim 62. Infanterie Regiment zuerst den Rang eines „Lieutnants 2. Classe“ ein, dann wird er „Lieutenant 1. Classe“. Vgl. Conduite Liste 1859, Österreichisches Staatsarchiv.

⁷² „[...]gegen Vorgesetzte achtungsvoll, Gleichgestellte kameradschaftlich, Untergebene angemessen.“ Conduite Liste 1859, Österreichisches Staatsarchiv.

⁷³ Vgl. Conduite Liste 1859, Österreichisches Staatsarchiv.

⁷⁴ Vgl. Conduite Liste 1859, Österreichisches Staatsarchiv.

⁷⁵ Der Wortlaut in dem Dokument ist folgender: „Ist gegen denselben die Voruntersuchung wegen ihm zur Last gelegten Defraudation von Offizirs Uniformirungs Gelde im Zuge.“ Conduite Liste 1859, Österreichisches Staatsarchiv.

Bruders Ludwig in Wien.⁷⁶ Schon bald hat er sein fotografisches Können so weit entwickelt, dass er 1862 ein eigenes Fotoatelier⁷⁷ im vierten Bezirk, in der Unteren Alleegasse 14, eröffnet.⁷⁸ Zu dieser Zeit tritt er auch der Photographischen Gesellschaft in Wien bei, der er bis zu seinem Tode angehört.⁷⁹ In den 1860er Jahren betreibt er zudem gemeinsam mit Béla Gevay eine Zweigstelle in Budapest. Sein enormer Erfolg veranlasst ihn zur Eröffnung einer weiteren Filiale im Kurort Ischl⁸⁰, wo sich die kaiserliche Sommerresidenz⁸¹ befindet. Bei der Ischler Zweigstelle handelt es sich um ein Freilicht- bzw. Sommeratelier⁸², das Angerer im Zeitraum von ca. 1865 bis 1873 neben seinem Wiener Atelier führt.⁸³

Ab 1866/67 leitet er ein gemeinsam mit seinem Bruder Ludwig gegründetes Atelier in der Johannesgasse im ersten Wiener Bezirk: *L. & V. Angerer*. Neben der Produktion von Stereobildern betreiben die Beiden auch einen Foto-Vertrieb; neben eigenen Fotografien werden auch die anderer Fotografen verkauft.⁸⁴

Im Jahr 1868 gründet er zusammen mit seinem Bruder August die Kunst- und Fotohandlung *A. & V. Angerer* in der Kärntnerstraße.⁸⁵ Gemeinsam bauen sie einen Verlag inklusive Vertrieb auf, welcher alle erdenklichen fotografischen Materialien samt Zubehör für Amateure und Professionisten (z.B. Rahmen oder Dekorationselemente) in seiner Sortimentshandlung anbietet. Das Unternehmen entwickelt sich zu einem fixen Bestandteil der Fotografie in Wien.⁸⁶ Der Name „Angerer“ ist ab den späten 1860ern in der fotografischen Szene Wiens omnipräsent und nicht mehr wegzudenken.

1873 eröffnet Victor Angerer ein weiteres, diesmal eigenes Atelier in der Johannesgasse,⁸⁷ welches er jedoch nach kurzer Zeit wieder schließt, da das Gebäude einem Neubau weichen muss.⁸⁸ In Adolph Lehmanns allgemeinem Wohnungs-Anzeiger, dem damaligen Wiener

⁷⁶ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 97.

⁷⁷ Vgl. Starl 2005, S. 22.

⁷⁸ Vgl. Lehmann 1870.

⁷⁹ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 244.

⁸⁰ Erst später wird der Ort „Bad Ischl“ genannt.

⁸¹ Ischl ist ab 1856 regelmäßige Sommerresidenz der kaiserlichen Familie. Vgl. Meyers Großes Konversationslexikon 1908/Bd.10, S. 43.

⁸² In einem Freilichtatelier werden Porträts vor einer echten Kulisse oder vor eigens gefertigten, realistisch gemalten oder einfarbigen Hintergründen aufgenommen, wobei die Möglichkeit bestand, das Tageslicht mit Tüchern, Schirmen oder Ähnlichem zu beeinflussen.

⁸³ Vgl. Starl 2005, S. 22, Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 97. Josef Maria Eder schreibt hingegen von einem Porträtatelier in Ischl, das bereits ab 1859 existiert. Vgl. Eder 1932/1, S. 489.

⁸⁴ Vgl. Starl 2005, S. 20.

⁸⁵ Vgl. Starl 2005, S. 21.

⁸⁶ Vgl. Starl 2005, S. 19.

⁸⁷ Das Atelier befand sich in der Johannesgasse 10. Vgl. Lehmann 1874.

⁸⁸ Vgl. Photographische Revue 1894, S. 29.

Adressverzeichnis, wird das Fotografische Studio in der Johannesgasse nur in den Jahren 1874 und 1875 angeführt, Angerer wohnt weiterhin im vierten Bezirk, in der Unteren Alleegasse (der Adresse seines früheren Ateliers).⁸⁹

Ab Mitte 1875 übernimmt Victor Angerer die alleinige Leitung im Betrieb *L. & V. Angerer*, da sich sein Bruder aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes aus dem Geschäft zurückziehen muss.⁹⁰ Das florierende Studio ist mittlerweile in die Theresianumgasse im vierten Bezirk verlegt; das Haus, seit einigen Jahren zugleich auch Ludwigs Wohnsitz,⁹¹ verfügt über einen Garten, der sich insbesondere für Freilichtaufnahmen größerer Gruppen eignet (Abb. 2).⁹² Das fotografische Studio der Brüder Angerer soll damals das größte der Monarchie-Hauptstadt gewesen sein: wegen seiner zum Garten hin gelegenen, 17m langen Glasfront galt es nahezu als optimales Atelier.⁹³

Ludwig Angerer stirbt am 12. Mai 1879 im Alter von 52 Jahren an einer Lungenentzündung,⁹⁴ Victor Angerer führt den Betrieb unter seinem eigenen Namen weiter.⁹⁵ In den folgenden Jahren arbeitet Victor Angerer als vielseitig spezialisierter Fotograf; Zeit seines Lebens wird er, immer wieder dieselben fotografischen Sparten und Bereiche aufgreifen wie sein Bruder Ludwig, der ihn nachhaltig geprägt hat.

Um 1880 weitet Victor Angerer seinen Tätigkeitsbereich erneut aus und gründet eine lithografische Anstalt und einen Fotoverlag, wo Heliogravüren angefertigt und in Mappen vertrieben werden.⁹⁶ 1884 bzw. 1885⁹⁷ wird er erneut als Firmengründer tätig, gemeinsam mit seinem Partner Dr. Josef Székely führt er fortan eine Trockenplattenfabrik, in der Gelatine-Emulsionsplatten hergestellt werden. Der Standort der neuen Fabrik (Weyringergasse 13) im vierten Bezirk,⁹⁸ befindet sich in unmittelbarer Nähe zu seinem Atelier in der Theresianumgasse.⁹⁹ In der Zeitschrift „Photographische Notizen“ lobt man die beiden

⁸⁹ Vgl. Lehmann 1874, 1875.

⁹⁰ Vgl. Starl 2005, S. 21f.

⁹¹ Bereits 1876 wird neben dem Atelier in der Theresianumgasse, Victor Angerers Wohnadresse im dritten Bezirk in der Detzeltgasse 4 angegeben. Vgl. Lehmann 1876.

⁹² Vgl. Eder 1932/1, S. 489.

⁹³ Vgl. Starl 2005, S. 21f.

⁹⁴ Zit. n. Bayer 1965, S. 309. (Baden-Pritchard, Die fotografischen Ateliers, 1882 (engl. Ausgabe)).

⁹⁵ Vgl. Totenbeschauprotokoll, Stadt- und Landesarchiv Wien. Ludwig Angerer stirbt am 12.05.1879 um 3 Uhr morgens und wird am 14. Mai begraben. Vgl. Photographische Correspondenz 1879, Nr. 185, S. 92.

⁹⁶ Vgl. Starl 2005, S. 20. Wahrscheinlich wohnt Victor Angerer nach dem Tod seines Bruders in der Theresianumgasse. Im Wiener Adressverzeichnis Lehmann ist ab 1878 bis 1891 das Atelier-Gebäude die einzig angegebene Adresse. Da das Haus zuvor auch das Heim Ludwigs war, stehen mit Sicherheit Wohnräume zur Verfügung. Vgl. Lehmann 1878-1892.

⁹⁷ Vgl. Starl 2005, S. 22. Vgl. Hochreiter /Starl 1983/2, S. 97.

⁹⁸ Angaben in der Literatur divergieren. In Starl 2005 ist von einem Bestehen der Trockenplattenfabrik von 1884-1891 die Rede, bei Hochreiter 1983 sind die Jahreszahlen 1885-1891 erwähnt.

⁹⁹ Vgl. Eder 1932/2, S. 601.

⁹⁹ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 97; Vgl. Starl 2005, S. 22.

Inhaber als „zwei der renommiertesten Portrait-Photographen Wien's“. ¹⁰⁰ Sie werden zudem für die hohe Qualität ihrer Platten gepriesen, da durch die Verwendung von Maschinen ein besonders gleichmäßiger Schichtauftrag entstehe. Es heißt: „[...] *der ausgezeichnete Ruf der beiden als hochechternen Experimentatoren geltenden Fachmänner bürgt für eine vorzügliche Qualität ihrer Erzeugnisse.*“ ¹⁰¹ Die Fotografie-Fachzeitschrift erwähnt weiters die Vorteile des Betriebes, beliebige Plattengrößen und enorme Quantitäten bei guten Preisen produzieren zu können. Nach einigen Jahren tritt Székely aus der Gesellschaft wieder aus, ¹⁰² danach betreibt Angerer das Geschäft nur wenige Jahre weiter, denn 1891 wird die Firma verkauft und geht in den Besitz von Stankovits, Preininger & Co. über. ¹⁰³

In seiner Freizeit geht Victor Angerer dem Vergnügen des Fischens nach. Ein schwerer Angel-Unfall im Jahr 1890 beeinträchtigt sein weiteres Leben nachhaltig: da er sich einen Beinbruch zuzieht, der nie ganz abheilt, hinkt er ab diesem Zeitpunkt. ¹⁰⁴

Im November 1891 siedelt Victor Angerer um und zieht in ein eigens für ihn vom Architekten Julius Deininger gebautes Haus samt Atelierräumlichkeiten. ¹⁰⁵ Er verlegt die seit 1880 bestehende *Porträt- und Reproductionsanstalt* und das heliographische Atelier von Jacob Blechinger in einen Neubau im neunten Bezirk. ¹⁰⁶ Angerer lässt dieses neue Atelier entsprechend seiner Bedürfnisse erbauen und einrichten; die Photographische Revue nennt es: „[...] *ein eigenes Haus mit einem nach den gesammelten Erfahrungen ausgeführten und ausgestatteten prachtvollen Atelier* [...]“. ¹⁰⁷ Das Gebäude befindet sich in der Waisenhausgasse 16, gegenüber der Kirche „Santa Maria de Mercede“ ¹⁰⁸, in der heutigen Boltzmannsgasse. ¹⁰⁹ Die Fassade des zweistöckigen Baus ist am Stil der Hochrenaissance orientiert, das Erdgeschoss erscheint „[...] *in Mörtelputz mit Quadertheilung ausgeführt, während die Stockwerke mit farbigen Thonfliesen verkleidet sind* [...]“. ¹¹⁰ Das Portal weist – im Gegensatz zur restlichen Fassadengestaltung – reichen architektonischen Schmuck auf und

¹⁰⁰ Vgl. Photographische Notizen 1884, Band 20, S. 11.

¹⁰¹ Photographische Notizen 1884, S. 11.

¹⁰² Vgl. Die Photographie 1894, S. 73.

¹⁰³ Vgl. Photographische Correspondenz 1891, Nr. 371, S. 402. Im selben Jahr übersiedelt der Betrieb auch in ein eigens gebautes Fabrikgebäude in der *Blechthurm-gasse* 5, im fünften Wiener Gemeindebezirk.

¹⁰⁴ Vgl. Photographische Correspondenz 1890, Nr. 362, S. 544.

¹⁰⁵ Vgl. Bautechniker 1893, S. 49.

¹⁰⁶ Vgl. Photographische Correspondenz 1891, Nr. 371, S. 402.

¹⁰⁷ Photographische Revue 1894, S. 29.

¹⁰⁸ Die Kirche befindet sich noch an der ursprünglichen Stelle und gehört heute zum erzbischöflichen Priesterseminar. Victor Angerers Haus existiert nicht mehr. Es hat sich wahrscheinlich zwischen den heutigen Hausnummern 14 und 16 befunden, etwa auf Höhe der Amerikanischen Botschaft.

¹⁰⁹ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 97; Vgl. Photographische Correspondenz 1891, Nr. 371, S. 402. Die Fotografie von August Stauda (Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 97), die Angerers Atelier zur Zeit seines Todes zeigen soll, stellt wider den übereinstimmenden Meinungen in der Literatur nicht das Atelier in der Waisenhausgasse dar, sondern vielmehr ein Haus an der Ecke zur Währingerstraße, an dem Hinweisschilder mit einem Pfeil (bzw. einer zeigenden Hand) in jene Richtung deuten, in der sich das Studio einige Häuser weiter befunden hat.

¹¹⁰ Bautechniker 1893, S. 49.

wird durch prunkvolle Gitter ergänzt. Um ausreichende Helligkeit in den Atelierräumen im ersten Stock zu gewährleisten, weisen die Fenster eine Breite von zwei Metern auf. Das fotografische Studio ist von der Hofseite aus zu betreten, Gäste werden direkt in die Arbeitsräume geleitet, ohne Einblick in die zahlreichen Privat-, Wirtschafts- und Personalräume zu erlangen. Viele der eigens hierfür geplanten Räumlichkeiten dienen den unterschiedlichen technischen Arbeitsschritten der Fotografie (*Retouchier-Raum, Retouchier-Zimmer, Copierraum, Atelier für Plan-Aufnahmen* und Reproduktion, *Dunkelkammer*) und der Heliogravüre (*Ätzelei, Laboratorium für Heliogravure und Zinkotypie*).¹¹¹

Die neuen Vorzüge seines Ateliers und Wohnhauses vermag Victor Angerer nicht lange zu genießen – nur zweieinhalb Jahre lebt und arbeitet er an diesem Ort – er stirbt schließlich am 10. April 1894¹¹² an einer Gehirnblutung im Alter von 55 Jahren.¹¹³

In der Photographischen Correspondenz erscheinen eine Todesanzeige und ein Nachruf samt Bildnis. Seine Frau, über die ansonst keinerlei weitere Informationen überliefert sind, ist zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben.¹¹⁴ Angerer hinterlässt zwei Töchter, Christine und Louise. Christine ist mit dem berühmten Heliographen Jacob Blechinger¹¹⁵ verheiratet, der zahlreiche Fotografien Angerers publiziert hat. Louise ist zum Zeitpunkt des Todes ihres Vaters mit Moritz Johann Winter verlobt, der den Betrieb *V. Angerer* fortführen wird. Diese Geschäftsübernahme wurde von Angerer bereits einige Zeit vor seinem Ableben geplant. Dabei blickte er der Vorstellung, den rein geschäftlichen Teil seiner Arbeit übergeben zu können, durchaus positiv entgegen und plante gleichzeitig, die Sommermonate – ungebunden fotografierend – im Salzkammergut zu verbringen.¹¹⁶

Am 12. April 1894 wird Victor Angerer in der Pfarrkirche Maria Verkündigung in der Rossau eingesegnet und anschließend am Zentralfriedhof im Familiengrab beerdigt.¹¹⁷ Seine Tochter Louise tritt als unbedingte Erbin ein, das Atelier samt umfangreichem Zubehör und erstklassiger fotografischer Ausstattung¹¹⁸ geht vermutlich in den Besitz ihres Ehemannes Moritz Johann Winter über.

¹¹¹ Vgl. Bautechniker 1893, S. 49-51

¹¹² Victor Angerer stirbt am Dienstag, 10.04.1894 um 17h nach kurzem Leiden und nachdem er die Sterbesakramente empfangen hat. Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404. S. 244. Das Grundstück in der Theresianumgasse wird nach seinem Tod von den Erben verkauft, der neue Besitzer Nathaniel Baron Rothschild baut später an diesem Ort sein Palais. Vgl. Eder 1932/2, S. 858. Eder 1932/1, S. 489.

¹¹³ Vgl. Totenbeschauprotokoll, Stadt- und Landesarchiv Wien.

¹¹⁴ Weder scheint ihr Name in Dokumenten auf, noch wird sie im Nachruf erwähnt.

¹¹⁵ Angerers Schwiegersohn Jacob Blechinger wird zumeist nur „J. Blechinger“ bezeichnet. Sein vollständiger Name findet sich z.B. in der Photographischen Correspondenz 1892, Nr. 385, S. 528. Jacob Blechinger wohnte im Haus neben dem Angerer'schen Atelier im vierten Bezirk.

¹¹⁶ Diese Angaben stammen aus einem Gespräch mit Ludwig Schrank (1828-1905), dem Verfasser des Nachrufs in der Photographischen Correspondenz, Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404. S. 244.

¹¹⁷ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 244.

¹¹⁸ In Victor Angerers Verlassenschaft werden sämtliche Besitztümer des Verstorbenen aufgelistet, darunter befinden sich einige Kameras und Objektiv: Voigtländer 8 Zoll, 6 Zoll, 3 1/2 Zoll, 5 Zoll, ein Steinheil Aplanat, ein Weitwinkelobjektiv,

Victor Angerer, dessen Namen sowohl zu Lebzeiten wie nach seinem Tode, oftmals der Titel des k.u.k. Hoffotografen hinzugefügt wird, hat diesen de facto nie besessen. In seinem Nachruf heißt es: „*Ungeachtet seiner Anknüpfungspunkte in den höchsten Kreisen, und obgleich es ihm ohne besondere Anstrengung erreichbar gewesen wäre – ambitionierte er nie den Titel eines Hof-Photographen [...]*“.¹¹⁹

Ab 10. Juni 1894 ist Angerers Schwiegersohn Johann Moritz Winter protokollierter Inhaber der *Firma V. Angerer*; dieser sucht in einem Schreiben an das *Hohe k.k. Oberstallmeister-Amt* um Verleihung des k.u.k. Hoftitels an¹²⁰ und stützt sein Ansuchen auf die Begründung, dass sowohl er als auch sein Schwiegervater des Öfteren sowohl Franz Joseph als auch andere Mitglieder des Kaiserhauses fotografiert hätten.¹²¹ Im selben Jahr erscheint in der Photographischen Correspondenz, dem Magazin der Photographischen Gesellschaft, eine Mitteilung, dass der Firma *V. Angerer, photographische Anstalt und Kunstverlag* eben jene Auszeichnung verliehen worden sei.¹²²

4.3 Victor Angerers Nachfolger: Moritz Johann Winter

Moritz Johann Winter wird 1862 in Prag geboren und erlernt vermutlich bei seinem Vater das fotografische Handwerk. Seine schulische Ausbildung erhält er in seiner Heimatstadt, er besucht die Oberrealschule, danach zwei Jahre lang die technische Hochschule. 1881/82 dient er beim 2. k.u.k. Corps-Artillerie-Regiment und wird danach zum Reserveleutnant ernannt. Nach dem Militärdienst arbeitet er bis zum Jahr 1888 als Geschäftsführer im väterlichen Betrieb und gründet dann ein eigenes Foto-Atelier in Prag, das er jedoch 1892 veräußert. Winter kommt nach Wien, heiratet Louise Angerer und wird Victor Angerers stiller Gesellschafter. Nach dessen Tod führt er in Übereinkunft mit den Erben den fotografischen Betrieb erfolgreich im Namen seines Schwiegervaters fort. Mittlerweile hat Winter zudem den vermutlich väterlichen Betrieb *Fotografische Anstalt Wilhelm Winter* in der Reisnerstraße 11a¹²³ im dritten Bezirk übernommen.¹²⁴

zwei „große“ Kameras, eine „kleinere“ Kamera und eine Reisekamera. Vgl. Verlassenschaftsabhandlung 1894, Handelsgericht Wien.

¹¹⁹ Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 244.

¹²⁰ In dem Antragsschreiben um den Hoftitel weist Winter darauf hin, dass sein Schwiegervater und er in den Jahren vor 1894 des Öfteren zusammengearbeitet hätten. Im Rahmen dieser Kooperation entsteht z.B. ein Album mit dem Titel „Historische und moderne Wagen des österreichischen allerhöchsten Hofes“ mit zwanzig Heliogravüren (von Angerers zweitem Schwiegersohn Jacob Blechinger) nach photographischen Aufnahmen von „Victor Angerer k.u.k. Hof-Photograph“, das erst 1895 herausgegeben wird. Vgl. OMeA, Österreichisches Staatsarchiv, Karton 1264, r.12/40, 1894. Das Wagenalbum befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur 730146-D. NeuMag).

¹²¹ Vgl. OMeA, Österreichisches Staatsarchiv, Karton 1264, r.12/40, 1894.

¹²² Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 409, S. 500.

¹²³ Es existiert außerdem eine *Niederlage* auf dem Kolowratring 6, im ersten Bezirk. Vgl. OMeA, Österreichisches Staatsarchiv, Karton 1264, r.12/40 1894.

¹²⁴ Vgl. OMeA, Österreichisches Staatsarchiv, Karton 1264, r.12/40, 1894.

Aufgrund der Tatsache, dass Moritz Johann Winter das Unternehmen unter dem ursprünglichen Namen „Victor Angerer“ fortführt, existieren zahlreiche fotografische Arbeiten, die nach Angerers Tod entstanden sind, aber dennoch dessen Namen tragen.

4.4 Mitarbeiter

Victor Angerer beschäftigt sowohl im Atelier als auch in der Trockenplattenfabrik eine Reihe von Mitarbeitern, in diesem Zusammenhang tauchen mindestens neun unterschiedliche Namen von Beschäftigten auf. Einige dieser Personen arbeiten gemeinsam in der Fabrik, andere leisten Dienste im Atelier. Der erfolgreiche Geschäftsmann Angerer gibt Aufgabenbereiche, wie Retusche oder Bildreproduktion, an seine Angestellten ab. Es bleibt unklar, ob sämtliche unter seinem Namen erschienenen Porträts und auch andere Aufnahmen tatsächlich von ihm persönlich fotografiert worden sind.

Ein mindestens 40-jähriges Dienstverhältnis besteht zwischen den Brüdern Angerer und Katharina Schauer, die als *Copistin* tätig ist. Als Operateur in Victor Angerers Atelier arbeiten beispielsweise auch Ernst Havelka (1886/87) und Alfred Zotzmann¹²⁵; ein gewisser Eduard Hupfauft betätigt sich als Reproduktionsfotograf. Bruno Reiffenstein wird als Abteilungsleiter in der Gelatine-Emulsionsfabrik beschäftigt, Friedrich Johann Schmid als Fotochemiker. Karl Rückhardt, Rudolf Schandalik und F. Adolph Beyersdorff sind zwar namentlich überliefert, ihr genauer Tätigkeitsbereich hingegen nicht.¹²⁶

4.5 Vertrieb

Victor Angerer kann aufgrund der gemeinsam mit seinem Bruder August geführten Kunst- und Fotohandlung *A. & V. Angerer* (ab 1868) auf einen eigenen, direkten Verlags- und Vertriebsweg für seine Fotografien zurückgreifen. Einen zusätzlichen Vorteil bietet der von ihm in den 1880er Jahren gegründete Fotoverlag samt lithografischer Anstalt. Es stehen ihm also ideale Vertriebsmöglichkeiten seiner Momentfotografien zur Verfügung.

Im Gegensatz zu anderen Fotografen, steht er deshalb in keinerlei Abhängigkeitsverhältnis zu Kunsthändlern oder Verlegern; aus diesem Grund verfügt er über größtmögliche Freiheit bezüglich der Vervielfältigung, Preisgestaltung und Präsentation seiner Arbeiten.

In der *Oesterreichisch-ungarischen Buchhändler-Correspondenz* erscheint in der Ausgabe vom 29. November 1890 eine Liste von Künstlern und Werken, die durch den Kunstverlag

¹²⁵ Vgl. Photographische Correspondenz 1879, Nr. 190, S. 192.

¹²⁶ Vgl. Bibliografie zur Fotografie in Österreich.

Victor Angerer vertrieben werden. Neben Preislisten und unterschiedlichen Formaten¹²⁷ werden ab 1894 im selben Blatt bereits Verlagsnummern angegeben, anhand derer eine vereinfachte Bild-Bestellung ermöglicht wird.

Hinweise auf eine weitere Vertriebsform findet man auf jenen Kartons, auf welchen Angerer seine Fotografien für den Verkauf aufkaschiert. Einige Exemplare aus den 1880er und 1890er Jahren sind auf der Rückseite mit folgender Aufschrift gekennzeichnet:

„PHOTOGRAPHISCHES ATELIER U. KUNSTVERLAG von VICTOR ANGERER, WIEN, Wieden, Theresianumgasse N.º 4 DEPÔTS: LEIPZIG: HERMANN VOGEL. PARIS: A. MOUILLERON. LONDON: WILLIAM LUKS. K.KRZIWANEK WIEN“.

Victor Angerer pflegt internationale Verbindungen nach Leipzig, Paris und London. In den dortigen Depots findet er auch einen weitreichenden Absatzmarkt seiner Straßen-Momentfotografie. Er ist damit im Besitz eines weit über die Grenzen der Monarchie hinausreichenden Netzes fotografischer Präsenz.¹²⁸

¹²⁷ In dem Inserat werden die gängigsten Größenangaben samt den entsprechenden Preisen aufgelistet: I Extraform (90-120cm) Preis 22,50; II Imperialform (64-83cm) 6,-; III Royalform (48-63cm) 3,-; IV Folioformat 1,50-/pro Blatt, V Quartformat 1-/pro Blatt, VI Cabinetformat -,50/pro Blatt. Vgl. Buchhändler-Correspondenz 1890, Nr. 48, S. 548.

¹²⁸ Vgl. Buchhändler-Correspondenz 1894, Nr. 27, S. 390.

5. Victor Angerer – Oeuvre

In der zeitgenössischen Fachpresse erscheint Victor Angerer als vielgerühmter Mann. Er engagiert sich in den unterschiedlichsten Bereichen der Fotografie und verfasst Artikel in Fachzeitschriften. Dem Fortschritt gegenüber zeigt er sich zeitlebens aufgeschlossen und erweitert ständig seine Arbeits- und Interessensbereiche. In einem Nachruf in der Zeitschrift „Die Photographie“ würdigt man ihn folgendermaßen: „*So gross nun auch Victor Angerer als Fachmann dastand, so werden die Eigenschaften, welche ihn als Techniker und Künstler auszeichneten, fast verdunkelt durch die Vorzüge, welche der Mensch in ihm besass.*“¹²⁹

Victor Angerer greift aktuelle Entwicklungen schnell auf und etabliert sich auf diese Weise in der Fotografie immer wieder von Neuem. Ist er anfangs auf das Metier der Porträtfotografie spezialisiert, ergeben sich für ihn mit den Weiterentwicklungen der Technik bald neue Betätigungsfelder. Von seinem Bruder, dem Porträt-Spezialisten, in die Fotografie eingeführt, erscheint es ihm nur folgerichtig, sich ebenfalls in dieser Sparte zu vertiefen. In einer Zeit großer fotografischer Porträt-Beliebtheit findet er rasch einen attraktiven und weitgespannten Markt, denn nicht nur den aristokratischen Spitzen ist es ein Anliegen, sich ablichten zu lassen, auch Künstler und reichere Bürger trachten nach dem Besitz fotografischer, lebensgetreuer Abbilder ihrer selbst.

Victor Angerer lernt bei seinem renommierten Bruder Ludwig, avanciert aber schon bald zu dessen Konkurrenten: Wie sein Lehrmeister fotografiert er die *High Society* Wiens. In der Zeit um 1860 entstehen Porträts ausschließlich in Atelierräumlichkeiten und fotografisch ausgestatteten Freilichtateliers. Selbst die kaiserliche Familie nimmt hier keine Sonderstellung ein und begibt sich für Aufnahmen in die jeweiligen Ateliers.¹³⁰ Victor Angerer beschränkt sich bei seinen Porträts nicht nur auf österreichische und Wiener Größen, er fotografiert auch die europäische Prominenz (Abb. 3, Abb. 4).¹³¹ Auch auf dem Spezialgebiet „Gruppenporträt“ entwickelt er sich, wie sein Bruder Ludwig,¹³² zu einem anerkannten Könnler: „*In Herstellung directer Aufnahmen in allergrösstem Format und von vielköpfigen Gruppen war Angerer der von allen Collegen neidlos anerkannte Meister.*“¹³³ (Abb. 5).

¹²⁹ Die Photographie 1894, S. 74.

¹³⁰ Vgl. Mraz/Fischer 1998, S. 38. Im Garten bzw. Freilichtatelier Ludwig Angerers entsteht z.B. 1859 die vermutlich einzige Aufnahme der Kaiserin mit ihren Kindern und ihrer Familie. Sie lässt nicht nur sich selbst ablichten, sondern ist auch dem Sammeln von Fotografien äußerst zugetan. Vgl. Mraz/Fischer 1998, S. 38; S. 105.

¹³¹ Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 97. Es existieren unter anderen Fotos der Clementine von Coburg (Clementine d'Orléans, Tochter Louis Philippes), der Gräfin Khevenhüller, der Gräfin Hungary-Liechtenstein, des Don Carlos von Braganza, des Sir William de Wiveleslie Abney (englischer Fotochemiker), der Mathilde Braun, des Alexander Girardi und des Erzherzogs Rainer.

¹³² Vgl. Hochreiter/Starl 1983/1, Abb. S. 101.

¹³³ Photographische Notizen 1894, Nr. 353, S. 68.

Bald sind es auch Landschaftsaufnahmen, die Angerers Interesse auf sich ziehen. Vor allem das oberösterreichische Salzkammergut, genauer die Umgebung von Ischl, wo er ab Mitte der 60er Jahre auch ein Freilichtatelier führt, wird zum beliebten Sujet seiner Fotografien. Er arbeitet in dieser Zeit mit dem Wiener Amateurfotograf Achilles Melingo von Saginth¹³⁴ zusammen, eine Ischler Stadtansicht zeugt von dieser Kooperation¹³⁵ (Abb. 6). Ebenso hält er die Umgebung Wiens dokumentarisch in Fotografien fest. Es entstehen ab dieser Zeit immer wieder wohl komponierte, idyllische Landschaftslichtbilder, die auf Kartons montiert und vertrieben werden (Abb. 7).

Besondere Beachtung schenkt Angerer dem Betätigungsfeld der Reproduktionsfotografie. Seine hervorragenden Technikenkenntnisse lassen ihn auch in diesem Bereich der Fotografie zum Spezialisten werden; Aufträge renommierter Künstler oder Galerien sichern den Absatz. Abermals kann er sich auf Ergebnisse und Erfahrungen seines Bruders Ludwig stützen, der unter anderem bereits für das Museum für Kunst und Industrie (heutiges MAK) kunstgewerbliche Gegenstände fotografisch dokumentiert hat.¹³⁶ Victor Angerer nimmt gemalte oder gezeichnete Bilder auf, wodurch es möglich wird, die „Originale“ in Schwarzweiß beliebig oft zu vervielfältigen. Es gelingt ihm, in dieser Sparte ebenfalls internationale Reputation zu erlangen.¹³⁷ Berühmt werden seine Reproduktionen Hans Makarts, dessen Werk er umfassend fotografiert. Es bedarf großer Kenntnisse, um farbige Gemälde tonwertgetreu in schwarzweißen, fotografischen Abbildern zu reproduzieren. Das damalige Aufnahmematerial ist mit heutigen, panchromatischen Negativ-Filmen kaum zu vergleichen. Angerer wendet die neuen orthochromatischen Methoden an und erreicht bezüglich der Vervielfältigungsqualität vortreffliche Resultate.¹³⁸ Seine Verbindungen zu Makart manifestieren sich darüber hinaus in der 1879 entstandenen fotografischen Dokumentation des berühmten, sogenannten „Makart-Festzugs“, eines Huldigungs-Defilees anlässlich der Feierlichkeiten zur Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares Franz Joseph I. und Elisabeth mit von Makart entworfenen historischen Kostümen.¹³⁹

¹³⁴ Der Privatier und Museumskurator Achilles Melingo von Saginth betätigt sich auch als engagierter Amateur-Photograph mit eigenem Atelier. Außerdem zählt er zu den führenden Mitgliedern der Photographischen Gesellschaft.

Vgl. Hochreiter/Starl 1983/2, S. 156.

¹³⁵ Zwei Abbildungen in „Oberösterreich in alten Fotografien“ nennen die beiden als Co-Autoren der Aufnahmen.

Vgl. Petschar/Friedlmeier 2005, S. 259, S. 304, S. 54, S. 299.

¹³⁶ [http://fotobiografie.albertina.at/cgi-](http://fotobiografie.albertina.at/cgi-bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=2006&pos=0&max=1&lang=de&n=ludwig&n=angerer&t=reproduktion)

[bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=2006&pos=0&max=1&lang=de&n=ludwig&n=angerer&t=reproduktion](http://fotobiografie.albertina.at/cgi-bin/biobibl_ausgabe.pl?scid=2006&pos=0&max=1&lang=de&n=ludwig&n=angerer&t=reproduktion) (02.03.09)

¹³⁷ Vgl. Photographische Notizen 1894, Nr. 353, S. 68.

¹³⁸ Vgl. Photographische Notizen 1894, Nr. 353, S. 68.

¹³⁹ Einige dieser Fotografien befinden sich im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, in der Sammlung des Bildarchives. Siehe dazu unter anderem Inv.Nr. 436.653; 198.048; 420.268; 284.753.

Außerordentlich interessant sind auch Victor Angerers Arbeiten, in denen er sogenannte *Tableaux-Vivants*¹⁴⁰ fotografiert. Szenen dieser ephemeren Kunstdarbietung fotografisch festhaltend, tritt er auch hier erfolgreich die Nachfolge seines Bruders Ludwig an.¹⁴¹ In Räumen mit mehr oder minder großem Publikum werden, durch einen kunstvoll gebauten Rahmen von den Zuschauern getrennt, Bilder berühmter Maler oder eigens für den Zweck geschaffene Kompositionen mit „echten Protagonisten“ nachgestellt. Texte in Versform und Musik begleiten diese Inszenierungen.¹⁴² Sowohl Schauspieler respektive Schausteller als auch Zuschauer stammen zu Beginn durchwegs aus den obersten Gesellschaftsschichten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird diese Mode oder Kunstform auch vom Bildungsbürgertum übernommen.¹⁴³ *Tableaux-Vivants*, deren künstlerisches Charakteristikum Vergänglichkeit ist, das Verharren der Schausteller bloß für einige erlauchte Momente, wollen nichtsdestoweniger in Erinnerung gehalten bzw. fotografisch festgehalten werden. Am 28. Februar 1893 findet im Ringstraßen-Palais des Freiherrn von Todesco eine Vorführung solch „Lebender Bilder“ statt, bei der Kunstwerke des 17., 18. und 19. Jahrhunderts nachgestellt werden, Publikum sowie Protagonisten sind Persönlichkeiten der oberen Gesellschaft Wiens.¹⁴⁴ Begleitet wird die Schau von einem Pro- und Epilog des jungen Hugo von Hofmannsthal.¹⁴⁵ Victor Angerer hält das Schaustück fotografisch fest, sein Schwiegersohn Jacob Blechinger heliograviert und druckt diese Bilder, die in der Folge als großformatige Mappen in prunkvoller Edition verlegt werden. Es sind darin *Tableaux-Vivants* nach künstlerischen Vorlagen von Lawrence Alma Tadema, Frederik Hendrik Kämmerer oder Hans Makart zu sehen.¹⁴⁶

Da die Arbeit eines Fotografen sowohl Inszenierung als auch den gesellschaftlichen Rahmen solcher Präsentationen stören würde, werden sie in der Regel eigens für den Fotoapparat wiederholt: bis etwa 1880 zumeist in technisch perfekt ausgestatteten Fotoateliers, später direkt am Aufführungsort, und zwar nach erfolgter eigentlicher Darbietung. Über Angerers Arbeitsweise in diesem Bereich sind keine Informationen tradiert; er hat die Aufnahme bzw. Aufnahmen wahrscheinlich direkt nach der Vorstellung im Palais Todesco angefertigt.¹⁴⁷ Die Dokumentation des an einen bestimmten Moment und definierten Ort gebundenen Arrangements in Form fotografischer Aufnahmen lässt die Lebenden Bilder somit zu eigenen,

¹⁴⁰ Der Name *Tableaux-Vivants* kommt aus dem Französischen und bedeutet „lebende Bilder“.

Es kann sich bei den *Tableaux-Vivants* auch um Nachstellungen schriftlicher Vorlagen handeln. Vgl. Krauss 2005, S. 58.

¹⁴¹ Ludwig Angerer widmet sich bereits in den 1860er Jahren den *Tableaux-Vivants*. Vgl. Hochreiter/Starl 1983/1, Abb. S. 136.

¹⁴² Vgl. Reissberger 1994, S. 3-18.

¹⁴³ Vgl. Krauss 2005, S. 58.

¹⁴⁴ Vgl. Reissberger 1994, S. 7. Vgl. Krauss 2005, S. 59.

¹⁴⁵ Vgl. Reissberger 1998, S. 36.

¹⁴⁶ Vgl. Reissberger 1994, S. 6-9.

¹⁴⁷ Vgl. Krauss 2005, S. 60. Vgl. Reissberger 1998, S. 39.

selbständigen Sammlungsobjekten werden¹⁴⁸: „[...] nun ist eben hier die Gemäldereproduktion selbst, in Gestalt des Lebenden Bildes, als zu reproduzierendes „neues“ Original in den Rang einer „echten“ Kunstproduktion erhoben, die es zu sammeln und zu bewahren gilt.“¹⁴⁹

Als engagierter Geschäftsmann etabliert sich Victor Angerer in den 1870er Jahren auch in der Industrie- und Interieurfotografie.¹⁵⁰ Für Industrieunternehmen dokumentiert er deren Fortschrittlichkeit und Modernität anhand der Fabrikräumlichkeiten und Maschinen (Abb. 8), für Vertreter des Adels und des Bürgertums schafft er Beweise ihres Reichtums, indem er prunkvoll ausgestattete, noble Wohn- und Repräsentationszimmer, z.B. in Villen und Palästen, fotografiert (Abb. 9). Er muss sich auch in diesem Zweig der Fotografie entsprechend fortbilden, so sind gerade hier genaue Kenntnisse über die Beleuchtung von Innenräumen elementar. Um die erforderliche Helligkeit zu erreichen, verwendet er eine Kombination aus Tages- und Kunstlicht¹⁵¹ und vermag solcherweise die zumeist unzureichend beleuchteten Räumlichkeiten gekonnt in Szene zu setzen. Eine Serie von Interieuraufnahmen der k.u.k. Hof-Bibliothek lässt ihm explizit Anerkennung zuteil werden.¹⁵²

In den 1880er Jahren wendet sich Angerer einem weiteren Bereich zu: er fotografiert militärische Manöver¹⁵³ – vermutlich gedacht als Erinnerungsbilder für Armeeingehörige. Es entstehen Aufnahmen in Wiener Kasernen, auf welchen z.B. Soldaten bei Truppenübungen oder beim Hantieren mit Waffen zu sehen sind. Gemeinsam mit anderen Zuschauern begibt sich Angerer zu diesem Zweck auf öffentlich zugängliche Kasernen-Übungsplätze oder auf das Gelände des Arsenal, gesellt sich unter abseits stehende Betrachter und integriert diese auch in seine Kompositionen (Abb. 10). Für diese, das Militär betreffende Aufnahmen muss er sehr wahrscheinlich spezielle Genehmigungen einholen (Abb. 11).

In Österreichs Fotografie-Szene ist Victor Angerer durch seine stete Wandlungsfähigkeit omnipräsent. Er spezialisiert sich nicht nur auf Bildproduktion im engeren Sinne, sondern beschäftigt sich darüber hinaus mit den relevanten chemischen und physikalischen Innovationen, forscht und experimentiert, verfasst eigenständig Fachartikel und setzt die

¹⁴⁸ Vgl. Reissberger 1994, S. 9.

¹⁴⁹ Reissberger 1994, S. 7.

¹⁵⁰ Vgl. Kristan 2003, S. 118 (Text von Timm Starl).

¹⁵¹ Vgl. Photographische Notizen 1894, Nr. 353, S. 69.

¹⁵² Vgl. Photographische Notizen 1894, Nr. 353, S. 68.

¹⁵³ Vgl. Starl 2005, S. 22. Auch in diesem Bereich kann sich Victor auf die Erfahrungen seines Bruders Ludwig bei militärischen Aufnahmen stützen.

Neuerungen und Kenntnisse in seinen eigenen Fotografien um. Er ist auch an den Errungenschaften seiner in- und ausländischen Kollegen interessiert. So erlernt er während seiner Reisen neue Praktiken und vielversprechende Methoden, die er in die österreichische Fotografie einführt.¹⁵⁴ Angerer nimmt rege an nationalen Ausstellungen teil, präsentiert seine Werke aber auch im Ausland und wird mit Anerkennungen und Verdienstorden ausgezeichnet. In seiner gewerblichen Anzeige im Wiener Adressbuch Lehmann rühmt er sich des Besitzes der Bronze-Medaille der Stadt Paris aus dem Jahr 1867, sowie der „Medaille für den guten Geschmack“ der Stadt Wien von 1873.¹⁵⁵ Außerdem ist er, laut zeitgenössischen Berichten, Träger des „Goldenen Verdienstkreuzes mit der Krone“.¹⁵⁶

Ebenfalls in den 1880er Jahren wendet sich Victor Angerer einer neuen Art von Dokumentation zu: er fotografiert bei öffentlichen Ereignissen und Veranstaltungen. So hält er etwa die Enthüllung des Maria-Theresien-Denkmal zwischen Kunst- und Naturhistorischem Museum fest: das heute noch als größtes Denkmal Wiens geltende Monument wird mit ausgedehnten Feierlichkeiten am 13. Mai 1888 eingeweiht (Abb. 12). Aus deutlich erhöhter Position entstehen hierbei mehrere Bilder, offenkundig aus einem Fenster des Kunsthistorischen Museums fotografiert.¹⁵⁷ Aus dieser Art von Dokumentation entwickelt sich eine neue, eigens zu differenzierende Sparte, die *Momentfotografie*, mit der sich Victor Angerer im letzten Jahrzehnt seines Lebens intensiv auseinandersetzt. Dabei avanciert er auf diesem Gebiet nicht nur zu einem Vorreiter, sondern zu einem tonangebenden Künstler, der sowohl in Österreich als auch international beträchtliches Renommee erlangt.

¹⁵⁴ Zu nennen wäre z.B. das Klič'sche Verfahren, das Angerer erlernt und in Wien einführt. Es handelt sich hierbei um eine Herstellung von Heliogravüren nach Diapositiven auf Kaffee-kollodium-Trockenplatten. Der in Böhmen geborene Karl Klič lässt bei Victor Angerer produzieren, später ist es Angerer selbst, der unter anderen Käufern die Verfahrenslizenz erwirbt. Vgl. Eder 1932/2, S. 858-860. Vgl. Die Photographie 1894, Nr. 53, S. 73. Zum Klič'schen Verfahren siehe außerdem Eder 1932/2, S. 852-861.

¹⁵⁵ Vgl. Lehmann, z.B. 1875.

¹⁵⁶ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 404, S. 244.

¹⁵⁷ Victor Angerer betätigt sich auch hier in einer fotografischen Sparte, in der zuvor sein Bruder Ludwig Erfolge erzielen konnte. Dieser dokumentierte bereits 28 Jahre zuvor die prunkvollen Feierlichkeiten zur Enthüllung des Erzherzog Carl-Denkmal am Heldenplatz (22. Mai 1860). Vgl. Simmler 2002, S. 40ff, Abb. 1.

6. Die Momentfotografie

Zu Beginn möchte ich den Terminus Technicus der *Momentfotografie* klären, da mit diesem Begriff üblicherweise zwei Aspekte der Fotografie bezeichnet werden. Einerseits handelt es sich um die *Chronofotografie*¹⁵⁸, die untrennbar mit den Namen Eadweard Muybridge¹⁵⁹ und Étienne-Jules Marey¹⁶⁰ verbunden ist, andererseits um die *Augenblicksfotografie*.

Beide Bereiche der Fotografie verbindet der Faktor Zeit, genauer das Interesse an der Manifestation physischer Bewegung in der Kürze der Zeit. Die Vergänglichkeit eines Moments und die deshalb notwendige, möglichst kurze Belichtung des Filmmaterials ist sowohl für Chrono- als auch für Augenblicksfotografie elementar. Doch während bei der Chronofotografie eine Bewegung systematisch in *Phasenaufnahmen* zerlegt wird – ein Ablauf isoliert in einzelne Momente – wird bei der Augenblicksfotografie durch die vorhandenen technischen Möglichkeiten ein einziges Moment im alltäglichen Geschehen festgehalten. Es geht bei letzterer nicht um die Aufschlüsselung eines Ablaufes oder die Rekonstruktion der *Kinesis*¹⁶¹, bzw. Re-Kombination der einzelnen Aufnahmen zu einer fließenden Bewegung, sondern um das spontane Festhalten eines Momentes im Fluss der sich zeigenden Phänomene. Im weiteren Verlauf vorliegender Arbeit werde ich mich bei dem Begriff Momentfotografie stets auf die *Augenblicksfotografie*¹⁶² beziehen.

6.1 Technische Aspekte der Momentfotografie

Die Momentfotografie gilt als Beginn bzw. als Vorläufer der *Street Photography* des 20. Jahrhunderts.¹⁶³

Das Bedürfnis nach Augenblicksaufnahmen scheint seit Anbeginn der Fotografie bestanden zu haben, erste Momentbilder aus der Zeit um 1840 sind Zeugnis für diesen Wunsch.¹⁶⁴ Die technischen Gegebenheiten der Anfangszeit gestatten es indes noch nicht, das Anliegen,

¹⁵⁸ Die Chronofotografie beschäftigt sich mit der Zeit bzw. mit Bewegungen, die im Lichtbild bzw. der Lichtschrift (= Photographie) festgehalten werden (*chronos* = griechisch: Zeit).

¹⁵⁹ Eadweard Muybridge (1830-1904), geborener Engländer, wandert nach Amerika aus, arbeitet als Landschaftsfotograf und wird für seine fotografischen Zeitablauf-Studien mit Tieren und Menschen berühmt. Er schlüsselt z.B. die Bewegungsabläufe eines galoppierenden Pferdes in einzelne Phasen auf, in dem er in Palo Alto einen komplizierten Versuchsaufbau errichtet, der ihm erlaubt in kürzesten Abständen hintereinander zu fotografieren. Um diese Phasen der Bewegung anschaulich zu machen, bedient er sich in den späten 1870er Jahren eines Apparats zur schnellen, fließenden Betrachtung seiner Momentaufnahmen, das *Zoopraxiscop*, das als unmittelbarer Vorläufer der Kinematografie gilt. Vgl. Frizot 1998, S. 244-248.

¹⁶⁰ Der französische Wissenschaftler Étienne-Jules Marey (1830-1904) experimentiert mit Fotografie, hält die einzelnen Phasen von Bewegungsabläufen in *inem* Bild fest und entwirft dafür die „fotografische Flinte“, eine Kamera-Konstruktion, die imstande ist, einen Aktionsablauf auf einem Negativ bzw. einer Platte festzuhalten. Die Aufnahmen erfolgen kontinuierlich und in kürzesten Zeitabständen. Marey gilt als ein unmittelbarer Vorläufer der Kinematografie, des gemäß Filmmechanik bewegten Bildes. Vgl. Frizot 1998, S. 248-250.

¹⁶¹ *Kinesis* = griechisch: Bewegung.

¹⁶² Die Resultate der Momentfotografie werden oft auch als Sekundenbilder oder Schnappschüsse bezeichnet.

¹⁶³ Vgl. Faber 2002, S. 440.

¹⁶⁴ Es handelt sich hierbei z.B. um Bilder der Gebrüder Natterer, die kurze Zeit nach der Bekanntmachung der Fotografie entstehen. Siehe Kapitel 6.5.

Bewegung fotografisch darzustellen, befriedigend zu realisieren. Die erforderlichen Belichtungszeiten sind zu lange, die Objektive nicht lichtstark genug. Da bei einer Freiluft-Szene mit einer einzigen Exposition keine „korrekte“ Belichtung samt Durchzeichnung aller Bereiche erreicht werden kann, bedarf es komplizierter Koptertechniken, um augenblicksfotografie-ähnliche Effekte zu imitieren: jedes einzelne Element eines Bildes (z.B. Himmel, Landschaft, Personen) wird separat aufgenommen und in der Dunkelkammer zusammenkopiert. Außerdem werden Szenen gestellt, die den Eindruck der Zufälligkeit erwecken sollen.

Erst die Stereofotografie erlaubt ab den 1860er Jahren „echte“ Momentaufnahmen. Im Verlauf der 1850er Jahren kommt erstmals der Trend zu Stereofotografien auf, welcher sich rapide ausbreitet und im folgenden Jahrzehnt als eigene Sparte und erfolgreicher Geschäftszweig etabliert. Die mit dem Aufkommen der Stereofotografie einhergehende Technik begünstigt durch qualitativ hochwertige Objektive und kurze Belichtungszeiten die Augenblicksfotografie. Durch das Einnehmen erhöhter Aufnahmepositionen und dem daraus resultierenden Abstand zum Motiv, kann die Bewegungsunschärfe reduziert werden. Die stereofotografische Methode wird durch intensive Betonung der Tiefe bestimmt, die als Phänomen erst bei gleichzeitiger Betrachtung beider Bilder in einem Stereoskop entsteht. Es handelt sich um eine die Sehweise des menschlichen Auges imitierende Aufnahmetechnik: zwei Bilder werden mit zwei parallel leicht verschobenen Kameras, bzw. zwei nebeneinander platzierten Objektiven aufgenommen. Das Ergebnis sind zwei weitgehend ähnliche, vom Ausschnitt und Blickwinkel aber geringfügig voneinander abweichende Bilder. Betrachtet man sie durch einen Sehbehelf (das Stereoskop), der jedem Auge nur ein Bild zeigt, generiert das Gehirn des Betrachters einen dreidimensional wirkenden, äußerst plastischen Effekt. Ein Nachteil dieser Aufnahmeart ist jedoch das kleine Aufnahmeformat und die damit zusammenhängende Ausgabegröße der tatsächlichen Fotografien.¹⁶⁵ Stereofotografien entwickeln sich bald zum Unterhaltungsmedium nicht nur der oberen Schichten. Bilder aus aller Welt werden gesammelt und getauscht; man verabredet Treffen, um gemeinsam Stereofotografien zu betrachten.¹⁶⁶ Der Boom der Stereoaufnahmen überflutet alle Themenbereiche der Fotografie. Durch die der Stereofotografie inhärente Technik – lichtstarke Objektive mit kurzer Brennweite erlauben kurze Belichtungszeiten mit brillanten

¹⁶⁵ Bis zur Einführung des elektrischen Lichtes konnten Fotografien nicht vergrößert werden, das Aufnahmeformat entspricht bis ca. 1880 immer der Größe des tatsächlichen Fotos.

¹⁶⁶ Gesamter Absatz: Vgl. Vorlesung Dr. Monika Faber, Momentfotografie: Ihre Entwicklung seit 1840, ihr Vor- und Nachleben in der bildenden Kunst, Universität Wien, WS 2008/09, 20.11.2008.

Schärfeergebnissen – werden insbesondere Momentfotografien begünstigt – ein sich zur Hauptsache entwickelnder Nebeneffekt.¹⁶⁷

In der Anfangszeit der Fotografie war es aufgrund des noch relativ wenig lichtempfindlichen Aufnahmematerials und der daraus resultierenden langen Expositionsdauer nicht möglich, Menschen in ihrer Bewegung abzulichten, in den letzten Jahren des Jahrhunderts ist dies aufgrund der Arbeit mit Trockenplatten und Gelatineemulsion kein Problem mehr. Die ursprünglich verschwommenen, geisterhaften Schatten bewegter Dinge haben sich zu scharf gezeichneten Umrissen und zur visuell genauen Wiedergabe eines bestimmten Jetzt-Moments und der in ihm vollzogenen Bewegungen gewandelt.

Erst mittels der erwähnten neuen technologischen Errungenschaften kann die Momentfotografie eine überzeugende Entwicklung nehmen. Nicht mehr eine Zeitspanne von einigen Sekunden wird festgehalten, sondern der Bruchteil eines Augenblicks eingefangen, die Bewegungsphase „angehalten“ und im Jetzt-Zustand gewissermaßen „eingefroren“. Durch das offenbare „Festhalten“ der Bewegung und das vermeintliche „Anhalten“ der Zeit entstehen fotografische Bilder, welche das menschliche Auge im Akt des Sehens solcherweise nicht zu isolieren vermag.¹⁶⁸ Unsere Wahrnehmung ist ein kontinuierlicher, unaufhaltbarer Ablauf, welcher Analogien mit der „fließenden Bewegung“ in der Kinematografie aufweist. Der temporale Aspekt des Separierens eines Anblicks aus dem Zeit-Bewegungs-Fluss und dessen Speicherung stellt den bestimmenden und essentiellen Charakter der Fotografie dar.

Zu einer Zeit, in der in der Fotografie nicht mehr von „Sekunden-langen Belichtungen“ die Rede sein kann und keine unweigerliche Gebundenheit ans Stativ mehr besteht, drängt es die Fotografen zur Nutzung der sich dadurch ergebenden neuen Möglichkeiten auf ein Terrain, das in der bildenden Kunst bereits seit geraumer Zeit ein etabliertes Thema darstellt: *die Straße*. Seit Beginn der Momentfotografie bieten sich Alltagsszenen und Passanten als besonders interessante Motive an. Die Entwicklung der Technologie ist im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bereits so weit fortgeschritten, dass das Arbeiten mit handlichen Apparaten ohne Stativ den Fotografierenden nicht mehr auffällig aus der Masse hervorhebt. Kleine Kameras und kurze Belichtungszeiten von bis zu 1/500 Sekunde¹⁶⁹ ermöglichen wesentlich unauffälligeres Aufnehmen. Man kann unbemerkt agieren und alltägliche Ereignisse oder besondere Vorkommnisse manchmal sogar im Geheimen dokumentieren.

¹⁶⁷ Vgl. Newhall 1989, S. 111.

¹⁶⁸ Besonders relevant scheint in diesem Zusammenhang das Forschungsergebnis Eadweard Muybridges, dank dessen fotografischer Versuchsanordnung ersichtlich wurde, dass die bisherige Annahme der Fußposition eines galoppierenden Pferdes einfach falsch war. Die Bewegung vollzieht sich dermaßen schnell, dass die menschliche Wahrnehmung zwar den Ablauf erkennt, aber keine einzelnen Körperhaltungen „herauslesen“ kann.

¹⁶⁹ Vgl. Photographische Revue 1894, S. 30.

In der damaligen Fach-Literatur, die sich auf Momentaufnahmen bezieht, werden vor allem sogenannte „Detektiv“- bzw. Handkameras, Momentverschlüsse und geeignete Entwicklungsmethoden für „Momentplatten“ besprochen.¹⁷⁰ Die Moment-Kamera kann aber auch ein ganz gewöhnlicher Fotoapparat sein, der für Reisen und Transporte möglichst leicht und kompakt gestaltet worden ist.¹⁷¹ 1894 erscheint in der Zeitschrift „Photographische Revue“ ein Artikel, der den Lesern eine Anleitung zum Erstellen von Momentaufnahmen bietet. Punkt für Punkt werden fünf maßgebliche Faktoren besprochen, die bei der Aufnahme von Momentfotografien beachtet werden sollten: Licht, Verschluss, Blende, Objektiv und beschichtetes Trägermaterial.¹⁷²

Der erste Punkt behandelt das Licht. Dieses kann, im Gegensatz zu geplanten Studioaufnahmen, bei Expositionen im Freien nicht beeinflusst werden und ist darüber hinaus ständiger Veränderung unterworfen. Der Fotograf hat allerdings die Möglichkeit, eine geeignete Tageszeit zu wählen, um die gewünschte Lichtmenge und Lichtwirkung zu erhalten. Ferner muss bei der Wahl des Standpunktes und der Blickrichtung das vorhandene Licht in die Überlegung miteinbezogen werden. *„An sehr trüben Tagen oder unter Laubwerk hat es keinen Zweck, Momentaufnahmen zu versuchen [...]“*.¹⁷³

Der zweite zu beachtende Punkt beim Erstellen von Augenblicksfotografien ist der Verschluss, seine Öffnungsdauer kann variiert werden. Die kürzeste erreichbare Belichtungszeit im Jahr 1894 beläuft sich auf 1/500 Sekunde, wobei für Bilder von bewegten Objekten eine Verschlusszeit von 1/10 Sekunde empfohlen wird. Der Chemiker, Physiker und Fotograf Josef Maria Eder nennt 1886 für herkömmliche Momentbilder eine Dauer von 1/10 bis 1/50 Sekunde, schnell bewegte Gegenstände müssen mit 1/100-1/200 Sekunde abgelichtet werden.¹⁷⁴

Die Blende erlaubt zu dieser Zeit eine Einstellung zwischen f/6 und f/44, wobei das grundsätzliche Prinzip heutiger Fotografie natürlich auch schon damals gilt: je mehr Licht vorhanden ist, desto kleiner muss die Blendenöffnung sein, das heißt die Blendenzahl vergrößert sich. Ist hingegen wenig Licht verfügbar, so öffnet man die Blende, sie wird größer, die Blendenzahl kleiner.

¹⁷⁰ Vgl. z.B. Photographische Correspondenz 1892, Nr. 377, S. 111, Die Praxis der Moment-Photographie, Buchrezension über „Photographie mit Bromsilbergelatine, Bd.3, Charles Scolik, Ludwig David, Halle an der Saale 1892.“

¹⁷¹ Vgl. Eder 1886, S. 3.

¹⁷² Gesamter Absatz: Vgl. Andrews 1894, S. 30-31.

¹⁷³ Vgl. Andrews 1894, S. 31.

¹⁷⁴ Vgl. Eder 1886, S. 10.

Für Momentaufnahmen bietet sich die Verwendung eines guten aplanatischen Doppelobjektivs¹⁷⁵ oder einer einfachen Linse mit einer Brennweite von 15,5cm an. Jede dieser Optiken hat ihre Vor- und Nachteile. Das Doppelobjektiv kann stärker abgeblendet werden, dafür erweist sich die Anschaffung als erheblich teurer und es liefert weniger brillante Ergebnisse. Die einfache Linse eignet sich für die meisten Aufnahmen aus freier Hand, bei Architekturaufnahmen ist sie jedoch weniger zweckmäßig als das Doppelobjektiv. Eder erwartet von einer für Sekundenbilder geeigneten Linse neben korrekter Zeichnung eine große Lichtstärke und möglichst große Tiefe der Bildfläche.¹⁷⁶

Die Platte ist der letzte entscheidende Parameter; ihre Lichtempfindlichkeit wird im 19. Jahrhundert in drei verschiedenen Empfindlichkeitsstufen angegeben: wenig empfindlich (die „Landschaftsplatte“), hochempfindlich (die „normale Platte“) und höchste Lichtempfindlichkeit („extra-rapide Platte“).¹⁷⁷

6.2 Ästhetik der Momentfotografie

Die Fotografie der Frühzeit ist nachhaltig durch die Sichtweise der Malerei geprägt. Aufnahmen werden meist an genau jenen Stellen gemacht, an denen sich zuvor auch Maler positioniert hatten. Fotografische Porträts imitieren die repräsentativen Darstellungen von Personen in Gemälden, Landschaftsfotos orientieren sich an den bereits etablierten Formen und Motiven der europäischen und amerikanischen Landschaftsmalerei. Durch die neuen technischen Errungenschaften wird es gegen Ende des 19. Jahrhunderts möglich, den *Zufall* als Bild bestimmenden Faktor in die Fotografie einzubeziehen. Es entsteht eine noch nie dagewesene Bildästhetik, in der nicht mehr nur der Mensch hinter der Kamera das Bild komponiert, sondern die Zufälligkeit des Augenblicks entscheidend mit gestaltet.

Anfänglich sind Spontaneität und Zufall nur von untergeordneter Bedeutung, im Laufe der Jahre wird das aleatorische Moment immer konsequenter und häufiger als konkretes Gestaltungsmittel eingesetzt.

Ein wesentlicher Punkt, in dem sich Fotografie und Malerei sofort unterscheiden, ist die Unschärfe. Als Ergebnis eines technischen Mankos der frühen Fotografie wird hier etwas dem menschlichen Auge nicht sichtbares wiedergegeben, das gerade durch seine Ungewohnheit Aufmerksamkeit auf sich zieht und alsbald auch Eingang in die bildende Kunst findet. Die durch das Fotografieren bewegter Objekte entstehende Unschärfe (Verwischungseffekt der

¹⁷⁵ Bei einem Aplanat handelt es sich um eine Linsenkombination, durch welche die Aberration (optischer, Unschärfe erzeugender Abbildungsfehler) korrigiert wird. Vgl. Duden, Fremdwörterbuch 2001, S. 18, S. 77.

¹⁷⁶ Vgl. Eder 1886, S. 6.

¹⁷⁷ Gesamter Absatz: Vgl. J. Andrews, Belichtung und Blenden bei Momentaufnahmen, in: Photographische Revue 1894, S. 30-31.

Konturen und Details) wird in die Malerei integriert und gerät zur Signifikanz von Bewegung und Dynamik.

Einen weiteren Indikator für abgebildete Kinesis in der frühen Fotografie stellt das Phänomen dar, dass schnell bewegte Dinge in mehreren Bewegungsstadien in Erscheinung treten (oft eine zwei- oder mehrfache Abbildung eines Elements oder Personen, verbunden durch „Schlieren“ der Bewegungsunschärfe). Beide Aspekte (Bewegungsunschärfe und verdoppelte oder mehrmalige Abbildung) werden in der Folge von Malern der Avantgarde aufgegriffen und in ihr Medium übersetzt.¹⁷⁸

Die Dynamik, die aus den *Schnappschüssen* spricht, wird als typisches Zeichen einer Zeit der Veränderungen gedeutet. Es sind etwa vom Bildrand angeschnittene Personen oder bewegte Objekte, die durch ein unvermitteltes „Aus-dem-Bild-Entweichen“ den Eindruck von unkontrollierter Kinesis und Spontaneität erzeugen. Die Bildentstehung mittels Fotokamera weist einen deutlichen Unterschied zum menschlichen Sehvermögen auf: die Abgrenzung des Bildes, der *Ausschnitt*. Beim Blick durch eine Kamera endet der sichtbare Bereich abrupt an den Kanten des Suchers. Unsere visuelle Wahrnehmung ist dieser eindeutigen Seh-Grenze nicht unterworfen, nach Außen hin verringert sich das Sichtfeld kontinuierlich. Befindet sich etwas Interessantes oder Aufmerksamkeit-Erregendes außerhalb unseres Blickfeldes, so wenden wir den Kopf und adaptieren unseren Sichtbereich. Fotografien zeigen hingegen ein abgegrenztes Feld – es kommt zu den für dieses Medium spezifischen Aus- und Anschnitten. Während Maler die Möglichkeit nutzen, den Bildausschnitt beliebig anzupassen und Blickwinkel sowie Perspektive je nach Situation zu wählen, ist der Fotograf weitaus mehr an die momentane Gegebenheit gebunden. Ist nicht genügend Raum vorhanden, um entsprechende Distanz zu einem Objekt einzunehmen, können eigentümliche, unbeabsichtigte Anschnitte „passieren“. Durch sich bewegende Menschen, Tiere oder Fahrzeuge vermag der oben bereits erwähnte Effekt des „Aus-dem-Bild-Weichens“ hervorgerufen werden. Diese Art des Ausschnitts entsteht durch die medienspezifische Technik der Fotografie und findet Einzug in die zeitgenössische Malerei. Nicht wenige Maler greifen diese gänzlich neue Auffassung von Bewegung, Zeit und Dynamik auf. Sie bedienen sich entweder selbst des Mediums Fotografie oder kaufen Lichtbilder, um Elemente daraus in ihre Kunst einfließen zu lassen. Besonders augenfällig lassen sich insbesondere einige Impressionisten durch die neue

¹⁷⁸ Berühmt geworden sind die von Unschärfezonen umgebenen, vielfältigen Beine eines laufenden Dackels von Giacomo Balla (*Dinamismo di un carne al guinzaglio*). Weitere Künstler, die Errungenschaften von Marey und Muybridge, der Fotografie im Allgemeinen sowie der Momentfotografie in ihr Werk einfließen lassen sind z.B. Carlo Carrà, Umberto Boccioni oder Marcel Duchamps.

Sichtweise beeinflussen.¹⁷⁹ Es werden nun Augenblicke festgehalten, die in dieser Art vorher nicht bewusst wahrgenommen werden konnten.

Durch den Gebrauch von Handkameras¹⁸⁰ im ausgehenden 19. Jahrhundert ändert sich auch der fotografische Blickwinkel. Aufnahmen werden nicht mehr ausschließlich mittels Stativ in Augenhöhe aufgenommen. Neue kleine, kompakte Kameras erlauben es z.B. etwa auch aus Hüfthöhe zu fotografieren. So entstehen vom herkömmlichen Sehen gelegentlich stark abweichende Perspektiven (z.B. extreme Untersicht). Manche dieser Apparate weisen keinen Sucher auf, Bildausschnitt und Bildwinkel werden vom Fotografierenden approximativ gewählt.

Extravagante Bildanschnitte, extreme, ungewöhnliche Blickwinkel und Unschärfe sind die neuen Gestaltungsmittel in der Malerei, die durch die Fotografie etabliert werden und den Stil der Zeit prägen.

Da die neue Sichtweise anfangs herausfordernd und ungewöhnlich erscheint, beruft sich die Ästhetik des Zufalls noch ansatzweise auf „klassische Motive“ und auf Gestaltungsprinzipien der Malerei. Momentfotografien werden demnach nicht allein durch Zufall komponiert, bewusste Inszenierungen bereichern die festgehaltenen Momente.¹⁸¹ Personen werden z.B. visuell effektiv an zentralen oder signifikanten Punkten positioniert. Solche Figuren erfüllen bestimmte Funktionen wie „*Eye-Catcher*“ oder „*Repoussoir*“. Besonders zu Beginn der Momentaufnahmen wird das Bildgeschehen auf diese Weise mitbestimmt.

6.3 Themen der Momentfotografie

Durch das Aufkommen der Momentaufnahme und durch technische Errungenschaften finden auch neue und innovative Themen Einzug in die Fotografie. Alles, was sich bewegt, was schnell und flüchtig ist, sowie jede Art von Leben rückt in den Fokus der Momentfotografen. In zunehmendem Maß spielt die „Besonderheit“ einer Szene keine wichtige Rolle mehr, nun sind es gewöhnliche Szenen aus dem normalen Alltagsleben, die favorisiert werden.

Der österreichische Chemiker, Physiker und Pionier der wissenschaftlichen Fotografie Dr. Josef Maria Eder verfasst 1886 das Buch „Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft“, in welchem er den Versuch unternimmt, „[...] die Vielseitigkeit der Photographie bei der Aufnahme sehr flüchtiger Erscheinungen vor[zu]führen.“¹⁸²

¹⁷⁹ Als Beispiel hierfür dient Edgar Degas, er fotografiert selbst und übernimmt Ergebnisse samt schnappschuss-ähnlicher An- und Ausschnitte in seine Gemälde.

¹⁸⁰ Neben den kleinen, praktischen Handkameras existieren auch sogenannte *Detectivcameras*, die als alltägliche Gegenstände getarnt, ein unauffälliges Fotografieren erlauben sollen. Vgl. Eder 1886, S. 33ff.

¹⁸¹ Vgl. Ponstingl 2005, S. 17.

¹⁸² Eder 1886, S. IV. Aus dem Vorwort des Verfassers.

1888 veröffentlicht Eder zwei Momentfotografie-Mappen mit je 17 bzw. 18 Lichtdrucktafeln und einer Heliogravüre. Neben Straßenszenen, Bildern von Booten auf dem Wasser oder sich mehr oder weniger bewegenden Tieren und Menschen werden auch genrehafte Landschaftsbilder mit „lebenden Figuren“ präsentiert. Zufällig aufgenommene Momente und solche aus bewusst herbeigeführten Versuchsanordnungen (springender Mann in der Luft) treffen in Eders Publikation, die repräsentativ für viele frühe Werke der Momentfotografen steht, aufeinander.

6.4 Die internationale Momentfotografie

Josef Maria Eder erwähnt in seiner Schrift über die Geschichte der Fotografie (1932) die Existenz der seines Erachtens ältesten Momentfotografie, einer Daguerrotypie, die im Oktober 1841 entstanden sei und die Pariser Pont Neuf zeige; diese Aufnahme wird 1900 auf der Weltausstellung in Paris präsentiert.¹⁸³ Jedoch schon 1840 fotografierte der Deutsche Carl August von Steinheil eine Szene, die man bereits als Augenblicksbild bezeichnen könnte. Es handelt sich um den Blick auf die Münchner Akademie mit Personen am Rande einer Parade.¹⁸⁴

In diesem Zusammenhang sind auch sehr frühe Fotografien des französischen Malers Charles Nègre nennenswert, der sich ab ca. 1850 der Fotokamera bedient, um Straßenszenen und Vertreter alltäglicher Berufe abzulichten, dabei aber sichtlich noch mit den technischen Problemen der frühen Fotografie zu kämpfen hat.¹⁸⁵

Um 1861 entstehen Daguerrotypien des Franzosen Hippolyte Macaire mit bewegten Motiven – wie etwa einer gehenden Person, eines trabenden Pferdes, fahrender Fahrzeuge oder „laufender“ Wellen. Einige der Sekundenbilder erwirbt der Marinemaler Eugène Isabey, der sie für seine Zwecke nutzt. Um den gewünschten Schärfegrad zu erzielen, muss bei diesen Aufnahmen ein beträchtlicher Abstand zu den bewegten Elementen eingehalten werden.¹⁸⁶

Momentfotografien von Valentine Blanchard aus Jahren 1862 und 1863 zeigen „*momentan aufgenommene Strassenscenen, langsam segelnde Schiffe, Scenen an einer Landungsbrücke*“¹⁸⁷, die sich alle im Besitz von Josef Maria Eder befinden. Weiters besitzt Eder eine 1863 gefertigte Seestudie von Sayce, „*in welcher das Spiel der Wellen, sowie ein fahrendes Dampfschiff ziemlich scharf dargestellt ist.*“¹⁸⁸

¹⁸³ Vgl. Eder 1932/1, S. 368.

¹⁸⁴ Vgl. Adam 1979, S. 111.

¹⁸⁵ Vgl. Westerbeck/Meyerowitz 1994, S. 68, Abb. S. 48 (u.a.).

¹⁸⁶ Vgl. Gernsheim 1971, S. 155.

¹⁸⁷ Eder 1886, S. 1.

¹⁸⁸ Eder 1886, S. 1.

Einhergehend mit der fortschreitenden Technik und den qualitativ hochwertigen Resultaten der Gelatine-Trockenplatten ab Ende der 1870er Jahre entwickelt sich im Jahrzehnt danach der unaufhaltbare Trend zur Momentfotografie. Die neue Möglichkeit des „Festhaltens von Bewegung“ – ohne den unerwünschten Nebeneffekt der Unschärfe – wird bald in vielen Ländern in die Realität umgesetzt. Professionelle Fotografen und Amateure experimentieren umfassend und inszenieren teils waghalsige Versuchsanordnungen.¹⁸⁹

Die Mode der Augenblicksaufnahme samt Erforschung ihrer innovativen Möglichkeiten stellt keineswegs ein nur regional beschränktes Phänomen dar, sondern tritt in all jenen Ländern auf, welche bereits zuvor fotografisch engagiert und interessiert waren (z.B. England, Frankreich, USA, Österreich).¹⁹⁰

Der 1837 geborene schottische Fotograf John Thomson kehrt nach jahrelangen Reisen und Foto-Expeditionen im fernen Osten nach Großbritannien zurück und nimmt 1877 mit seiner Kamera eine Serie des Londoner Straßenlebens auf. Thomson nutzt seine über Jahrzehnte hinweg gesammelten technischen Kenntnisse und Erfahrungen im Umgang mit sozial schwächer gestellten Menschen, um das Leben auf den Straßen der englischen Metropole mit der Kamera zu erforschen und Straßenarbeiter in ihrem natürlichen Umfeld darzustellen. Das Ergebnis ist ein gemeinsam mit dem Journalisten Adolphe Smith Headingly erstelltes Bild-Text-Dokument über die Ärmsten der Gesellschaft und gleichzeitig ein Meisterwerk viktorianischer sozial engagierter Fotografie: *Street Life in London* erscheint ab 1877 in zwölf monatlichen Ausgaben mit je drei Geschichten sowie einer illustrierenden Fotografie von Thomson. Bereits 1878 werden Fotos und Texte in einem Band als erstes „Street Photography-Buch“ veröffentlicht, im folgenden Jahr wird eine gekürzte Fassung publiziert.

Die von hart arbeitenden Individuen und Berufstätigen am unteren Rand der Gesellschaft handelnden Texte weisen die Leser darauf hin, dass die Armut mitten unter ihnen weilt. John Thomsons Aufnahmen zeigen die einfache Bevölkerung Londons in nahsichtigen und äußerst modern wirkenden Fotografien, die in manchen Partien technisch bedingte Unschärfen aufweisen, was ihre Qualität jedoch nicht mindert. Die Abgebildeten sind sich in manchen Fällen bewusst, dass sie fotografiert werden und verhalten sich dementsprechend regungslos,

¹⁸⁹ Vgl. Frizot 1998, S. 233ff. H. H. Bennett fotografiert 1885 einen äußerst gefährlich aussehenden Sprung eines Mannes von einem Felsen zum anderen. Der abseits stehende Fotograf zeigt in diesem Bild auch den tiefen Abgrund, in den der mutige Springer fallen könnte.

¹⁹⁰ Josef Maria Eder hebt in seinem 1886 erschienenen Buch über die Momentfotografie die besonderen Leistungen diverser internationaler Fotografen auf diesem Gebiet hervor, unter anderen sind dies: der Genfer Fotograf Albert Lugardon (laufende oder springende Menschen und Tiere), der New Yorker H. J. Newton (Schiffsbilder), die Fotografen Boissonas in Genf, der Deutsche Ottomar Anschütz (Einzel-, Gruppen- und Serienbilder) und der Österreicher R. Haensel (Blitzschlag). Vgl. Eder 1886, S. 2. Vgl. Eder 1887/ Eder 1888, I. + II. Serie der Illustrationen. Interessant sind außerdem die spontanen Impressionen des Londoners Charles A. Wilson. Vgl. Gernsheim 1971, S. 155f.

die Fotos wirken indes trotz längerer Belichtungszeit spontan, authentisch und voller Leben. Nicht zuletzt durch die vom Fotografen eingenommene Nähe zu seinen „Modellen“ tritt der sozialkritische Aspekt der Serie deutlich hervor (Abb. 13, Abb. 14 und Abb. 15).¹⁹¹

6.5 Die Momentfotografie in Österreich

Noch in der Zeit der Daguerrotypie sind es die Wiener Brüder Josef und Johann Natterer, die die ersten Sekundenbilder, also Momentaufnahmen, in Österreich produzieren. Im Sommer 1841 dokumentieren die Beiden zwei Augenblicke einer Szene in Bereich der Hofburg: die Fronleichnamsprozession am Josephsplatz. Beide Fotografien sind aus deutlich erhöhter Position aufgenommen und zeigen eine Menschenmenge bzw. regungslose Burggendarmen zu Pferd. Man geht von einer nach damaligen Verhältnissen unglaublichen Belichtungszeit von unter einer Sekunde aus, diese Lichtbilder erlauben es daher, erstmals von „lebendig eingefangenen Straßenszenen“ zu sprechen – es handelt sich tatsächlich um die ersten ihrer Art.¹⁹² Sie sind kein Einzelphänomen, sondern stehen am Anfang der Geschichte der Momentaufnahmen, einer neuen Spezies von Fotografien, die im Laufe der Zeit, Hand in Hand mit der Verbesserung der technischen Bedingungen, ehrgeizig vorangetrieben werden und vielbeachtete Erfolge erzielen.

Besonders intensiv wird die Momentfotografie in der Residenzstadt Wien betrieben. Die Wiener betrachten das Abbild ihrer Stadt mit dem Aufkommen der Momentfotografie aus einer anderen Perspektive: durch ein neues Medium hindurch, das Zeitläufe „einzufrieren“ vermag, erfahren sie eine innovative Betrachtungsart, die unlöslich mit der *apparativen* Herstellung von Bildern verbunden ist. Die Stadt gerät in den Momentaufnahmen zum fokussierten und komplexen Symbol des Fortschritts, zum Ort des Aufeinanderprallens von Altem und Neuem und zum Austragungsort sozialer und nationaler Spannungen.¹⁹³

Die Örtlichkeiten, an denen die Momentbilder entstehen, sind bewusst ausgewählt. Keineswegs rein zufällig stehen z.B. Männer vor dem *Wiener Parlament* oder eine Kutsche demonstrativ vor der *Karlskirche*: verkauft sich eine Aufnahme, auf der *Sehenswürdigkeiten* abgebildet sind doch wesentlich besser als Fotos unbedeutender Wiener Plätze.¹⁹⁴ Äußerst beliebtes Kaufobjekt sind etwa Fotografien und Postkarten der eben erst vollendeten

¹⁹¹ Vgl. White 1985, S. 7, S. 31. Vgl. Westerbeck/Meyerowitz 1994, S. 73f. Es handelt sich außerdem auch um den ersten sozial geprägten Text über das Englische Leben, der mit fotografischen Bildern illustriert wird.

¹⁹² Vgl. Eder 1932/1, S. 366-68.

¹⁹³ Vgl. Ponstingl 2005, S. 15-17.

¹⁹⁴ Vgl. Ponstingl 2005, S. 20.

Ringstraße mit ihren repräsentativen Gebäuden, nimmt sie zur damaligen Zeit doch den Rang einer der bekanntesten Prachtstraßen der gesamten Welt ein.¹⁹⁵

Etwa zeitgleich mit Victor Angerers Momentaufnahmen entstehen Sekundenbilder des Fotografen Charles Scolik. Im Jahr 1886 findet er durch ein in der Josefstadt aufgenommenes Bild eine lobende Erwähnung in Eders Buch über die Momentfotografie¹⁹⁶, größeren Bekanntheitsgrad erlangt z.B. seine Aufnahme der belebten Prater Hauptallee von 1887. Diese ebenfalls in Eders Werk angeführte Fotografie zeigt die Allee, aufgenommen aus der Position einer Eisenbahnbrücke. Trotz zahlreicher bewegter Objekte weist das Bild große Schärfe auf und wird sogar in mehreren Versionen vertrieben.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Vgl. Seemann/Lunzer 1995, Einleitung (Seitenangabe nicht vorhanden).

¹⁹⁶ Josef Maria Eder, Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle an der Saale 1886.

¹⁹⁷ Dr. Monika Faber, Stoßverkehr in der Hauptallee, Wiener Zeitung, 15.09.2007.

7. Victor Angerer und die Momentfotografie

Victor Angerer schafft ab den 1880er Jahren Momentfotografien in der Wiener Innenstadt und auch in den weniger bekannten Randbezirken und Vororten. Er ist auf der Suche nach dem „Straßenleben“, das er sowohl in den nobleren Bezirken als auch in den ärmeren Gegenden findet. Seien es Passanten, Arbeiter, Kutschen, Pferdestraßenbahnen, öffentliche Gebäude, Plätze, Märkte oder Vergnügungsstätten, Angerer interessiert sich für ein weites Spektrum an Alltäglichkeiten und Vergnügungen der Großstadt. Die Aufnahmen liefern heute eine bedeutende historische Quelle des damaligen öffentlichen Lebens. Es sind auch die großen Straßenzüge der Hauptstadt wie Praterstraße, Mariahilfer Straße, Ring oder Kai, die Angerer ablichtet und auch damit wichtige Zeitdokumente schafft. Wir verfügen heute in erster Linie durch derartige Fotografien über visuelle Eindrücke vom Wien vor der Jahrhundertwende.

Angerer trifft bei der Wahl der Personen, die er auf den Straßen darstellt, eine prinzipielle soziale Entscheidung zugunsten des Bürgertums und des einfachen Volkes. Die heute sogenannte High-Society wird in seinen Momentfotografien ebenso ausgeblendet wie Adel und Kaiserhaus. Hier steht er in starkem Kontrast zu einigen seiner Kollegen, die bevorzugt die prominente Gesellschaft bei bedeutungsvollen Ereignissen rund um Kaiser und Kaiserhaus dokumentieren.¹⁹⁸ Spätestens seit Barock- und Biedermeierzeit werden in Österreich Volksszenen bildwürdig; Angerer steht durchaus in langer Tradition, wenn er „einfache Leute“ und die „normalen Wiener“ in ihrem Umfeld fotografiert. Immer wieder jedoch finden, entsprechend der sozialen Durchmischtheit des damaligen Straßenbildes, natürlich auch einzelne, augenscheinlich privilegierte Personen oder elegante Gruppen Einzug in seine Fotografien.

Die grundsätzliche Entscheidung zum Alltäglichen und bürgerlich Gewöhnlichen zieht sich durch Victor Angerers Werk und unterscheidet sich dadurch von dem seines Bruders und Lehrmeisters Ludwig Angerer, der als Hoffotograf vorwiegend der oberen Gesellschaft verpflichtet bleibt. Die Motivwahl „gewöhnliches Volk“ ist für Victor Angerer dermaßen selbstverständlich, dass er sogar bei herausragenden Ereignissen, wie den Pferderennen in der Freudenau, nicht das Publikum der Kaisertribüne, sondern, abseits der Reichen und Schönen, das einfache Volk fotografiert und dieses damit der Bildzuwendung für würdig erklärt.

¹⁹⁸ Hier wäre etwa die Firma R. Lechner zu nennen. In ihrem Auftrag entstehen Fotografien des Wilhelm Müller, der wie Angerer auch das Freizeitvergnügen in der Freudenau momentfotografisch dokumentiert, aber bewusst die bessere Gesellschaft rund um die Kaisertribüne in Szene setzt. Vgl. Ponstingl 2005, S. 54f.

7.1 Planung und Organisation

Victor Angerers Absicht, an verschiedensten städtischen Orten und Plätzen zu fotografieren, muss zuvor von oberster, kaiserlicher Stelle genehmigt werden. Angerer bittet z.B. in einem handschriftlichen Brief vom 12. Juni 1889 ausdrücklich um die Bewilligung, an von ihm genannten Orten „*photographische Moment-Aufnahmen*“ erstellen zu dürfen.¹⁹⁹ Es sind auch zahlreiche weitere Schreiben²⁰⁰ erhalten, in denen Angerer beim Obersten Hofmeisteramt um Fotografie-Bewilligungen für bestimmte Plätze ansucht: es handelt sich um Orte, die in direktem Zusammenhang mit dem Kaiserhaus stehen, etwa Innerer und Äußerer Burghof, die Burggärten (Volks- und Burgarten), der Prater, weiters die kaiserlichen Schlösser Schönbrunn und Laxenburg.

Die Genehmigungen werden nur über einen limitierten Zeitraum ausgestellt und bedürfen regelmäßiger Erneuerung. Dem ansuchenden Fotografen gestattet das Oberste Hofmeisteramt in diesen stets mitzuführenden und auf Aufforderung vorzuweisenden Schriftstücken das Anfertigen von Aufnahmen, jedoch mit der Auflage, dass keine Angehörigen des allerhöchsten Kaiserhauses an den jeweiligen Orten dargestellt werden dürfen. Ferner ermahnt der Bescheid den Antragsteller, den Anweisungen des Garde-Wachpersonals unbedingt Folge zu leisten.

7.2 Vorgehensweise und Reaktionen

Victor Angerer nutzt seine aus jahrelanger Arbeit als Berufsfotograf gewonnene Beobachtungsgabe bei seinen Streifzügen durch die Straßen. Er gilt Ende der 1880er/Anfang der 1890er Jahre als führender Momentfotograf in Österreich, seine angewandten Techniken und Vorgehensweisen stoßen auf beträchtliches kollegiales Interesse. So erscheint in der fotografischen Fachzeitschrift schlechthin, der Photographischen Correspondenz, 1890 ein Text über die technische Ausstattung seiner Kamera.

„Zu seinen bewundernswürdigen Momentbildern gibt Herr Victor Angerer folgende Erklärung: Die Camera besteht aus einem einfachen Kästchen in der Grösse von 25:20:24cm für Platten zu 16:21cm, an welchem das Objectiv derart angebracht ist, dass man dasselbe kaum bemerkt; ebenso ist der Momentverschluss unauffällig, da dieser hinter dem Objectiv angebracht ist. Da das Objectiv ein Weitwinkel (von der Firma Francais aus Paris) ist und Objecte schon bei einer Distanz von 7 Meter ziemlich scharf erscheinen, weiterliegende Gegenstände umsomehr scharf wiedergeben, da der Focus des Objectivs auf das Unendliche ermittelt ist, so bedarf man keiner speciellen Einstellung bei der Handhabung des Apparates.“²⁰¹

¹⁹⁹ Vgl. OMeA, Österreichisches Staatsarchiv, 1889, Karton 1167, r.34/6.

²⁰⁰ Vgl. OMeA, Österreichisches Staatsarchiv, 1890, Karton 1180, r.10/42; 1890, Karton 1187, r.34/2; 1891, Karton 1120, r.155/12.

²⁰¹ Photographische Correspondenz 1890, Nr. 362, S. 532.

Angerer besitzt demnach eine vorzüglichst an seine Ansprüche angepasste Kamera. Das versteckt montierte Objektiv ermöglicht, dass er bei seiner Arbeit oftmals unbemerkt bleibt.

„Will man nun eine Aufnahme machen, so schaltet man einfach eine Cassette im Apparate ein, zieht mit dem Schlüssel den Momentverschluss auf, öffnet den Cassettenschuber und ist sofort in der Lage, die Exposition vorzunehmen. Einen Sucher, wie ihn andere Geheim-Cameras haben, benützt man nicht, da dieser bei Strassenaufnahmen oft nur hinderlich ist, weil man ohne Sucher mehr Ueberblick hat, ob der Moment zur Exposition geeignet ist oder nicht.“²⁰²

Aufgrund seiner langjährigen Berufserfahrung besitzt Angerer präzise Kenntnisse der technischen Möglichkeiten und Ausstattungen diverser Kameras; er kann folglich treffsicher entscheiden, welche Apparate und Mittel für jeweilige Momentaufnahmen von Vor- bzw. Nachteil sind. In seinem „auf der Straße“ entstandenem Werk ist eine gewisse technisch bedingte Gebundenheit an bestimmte Tages- und Jahreszeiten zu erwähnen. Für Belichtungen im Sekundenbruchteil muss genügend Licht vorhanden sein, demnach sind frühe Morgen- und Abendstunden, Dämmerung und Nacht als Entstehungszeit für seine Momentaufnahmen prinzipiell auszuschließen. Es existieren im Übrigen weder Fotografien Angerers bei schlechter Witterung noch Winterbilder mit Schnee oder Eis.

1890, im Jahr der Textpublikation über Angerers Momentkamera, stellt er im Rahmen der Fotografischen Gesellschaft (Plenarversammlung, 7. Oktober 1890) auch eine Reihe von Momentaufnahmen aus; es handelt sich namentlich um Bilder „*Aus dem Strassen- und Volksleben*.“²⁰³ Die Neugierde seiner Kollegen wird durch veröffentlichte technische Details gestillt (der Zeitungsartikel in der Photographischen Correspondenz, s.o.), die Bilder, denen man höchste Qualität bescheinigt, werden für wert befunden, das höchste Niveau aktueller Fotokunst in Ausstellungen zu repräsentieren. Im gleichen Jahr erscheint als Beilage der Photographischen Correspondenz eine von Angerer stammende Momentaufnahme der Ringstraße, deren Originalformat 19,5x12,5cm beträgt und die aus freier Hand aufgenommen worden ist. Die Photographische Correspondenz erwähnt, dass Angerers Momentbilder-Kollektion bereits weit mehr als 200 Fotografien umfasst und er für das Exponat der Ringstraßenfotografie im Besonderen und für die Ergebnisse seiner Plattenfabrik im Allgemeinen bei der Budapester Amateurausstellung die Vermeilmedaille²⁰⁴ erhalten habe.²⁰⁵ Im Jahr 1891 ist er in der Vereinsausstellung mit „*bekannt schönen Momentaufnahmen in Grösse 16x21cm*“ vertreten.²⁰⁶ Er avanciert nicht nur in der Sparte Straßenaufnahme zu einem

²⁰² Photographische Correspondenz 1890, Nr. 362, S. 532.

²⁰³ Vgl. Photographische Correspondenz 1890, Nr. 362, S. 535; S. 529.

²⁰⁴ Bei einer Vermeilmedaille handelt es sich um eine vergoldete Silbermedaille.

²⁰⁵ Vgl. Photographische Correspondenz 1890, Nr. 358, S. 354.

²⁰⁶ Vgl. Photographische Correspondenz 1891, Nr. 366, S. 146.

führenden Fotografen der Monarchie, sondern erlangt über deren Grenzen hinaus Berühmtheit. Bei der Internationalen photographischen Ausstellung in Genf im August 1893 präsentiert er z.B. eine Auswahl von acht „Momentfotografien mit der Handkamera“.²⁰⁷ In seinem Todesjahr 1894 zeigt er auf einer Exposition in St. Petersburg mit dem Titel *„Vierte photographische Ausstellung der fünften Section der kaiserlich russischen technischen Gesellschaft“*, unter anderem, acht Momentbilder.²⁰⁸

Noch hatte 1886 Joseph Maria Eder über Straßenaufnahmen bedauernd vermerkt: *„In Folge der Schwierigkeiten und Verdriesslichkeiten bei Strassenaufnahmen kommt es, dass man wohl ab und zu einzelne gute Strassenansichten Londons sieht, aber ganze Serien von solchen Bildern sind selten.“*²⁰⁹ Durch Angerers in dieser Zeit und etwas später entstandenen Momentbilder mit Motivwahl „Straße“ (allesamt technisch und ästhetisch strahlend brillant) ändert sich dies jedoch. Wie ein aus seinem Todesjahr stammender Text zu sagen weiß: *„[...] seine reizenden Momentaufnahmen haben seinerzeit gerechte Bewunderung erregt [...]“*.²¹⁰

7.3 Kundenkreis

Victor Angerer ist in seiner Entscheidung bezüglich der Auswahl seiner „Szenen“ völlig frei und kann daher den Wünschen seiner potenziellen Käuferschaft weitestgehend nachkommen. Das Repertoire „klassisch“ gewordener Sehenswürdigkeiten Wiens steht nun gänzlich unkonventionellen, neuen fotografischen Themen ohne Bekanntheitsfaktor oder Wiedererkennungswert gegenüber.

Indem Angerer alltägliche Straßenszenen ablichtet, die im Hintergrund oder im Nebenbei sogenannten bedeutende Örtlichkeiten Wiens zur Darstellung bringen, vereint er in einer Aufnahme durchaus unterschiedliche Sichtweisen auf das Thema Stadt. Durch die Integration von Sehenswürdigkeiten sprechen seine Straßenfotografien neben der Stammkundschaft auch Touristen und *Reisende* an. Als Fotograf und Verleger in einer Person sichert er sich durch diese Taktik eine breit gefächerte Käuferschaft. Routiniert setzt er dabei sein Talent ein, Alltagsgeschehen und zwischenmenschliche Begegnungen auf der Bühne „Großstadt“ in unmittelbarer Nähe wieder erkennbarer Orte mit „Publikumswert“ stattfinden zu lassen. Albertina, Parlament, Universität oder Burgtheater werden solcherweise zur scheinbar natürlichen Kulisse der tatsächlich bewusst ausgewählten, städtischen Momentgeschehnisse

²⁰⁷ Vgl. Photographische Correspondenz 1893, Nr. 396, S. 440.

²⁰⁸ Vgl. Photographische Correspondenz 1894, Nr. 407, S. 368-374, S. 374.

²⁰⁹ Eder 1886, S. 61.

²¹⁰ Photographische Revue 1894, S. 29.

im Vordergrund. Als geschickter Geschäftsmann positioniert sich Angerer samt Kamera im Umkreis von *curiosités* an strategisch perfekten Punkten, als geübter Fotograf obliegt es ihm danach nur mehr, den geeigneten Moment zur Belichtung zu wählen.

Victor Angerers Momentaufnahmen sprechen einen ähnlich großen Kundenkreis an, wie die berühmten Wien-Stiche des späten 18. bzw. beginnenden 19. Jahrhunderts. Neben Wien-Stichen, Wien-Aquarellen, Wien-Gemälden oder Wien-Ansichten auf Gläsern und Produkten der Wiener Porzellanmanufaktur finden schließlich auch Wien-Fotografien – nicht nur bei der Aristokratie, sondern auch beim aufstrebendem städtischen Bildungsbürgertum – Anklang. Wie die Stiche des bekannten Artaria-Verlags²¹¹, mutieren auch sie zu Sammlerstücken, Wanddekorationen und Reisesouvenirs.²¹² Angerers Momentbilder erschließen durch die unkomplizierte Reproduzierbarkeit und den mittlerweile bereits *relativ* geringen Preis von Fotografien einen ähnlich großen Markt.

Neben Reisenden – bei dieser Gruppe ist wohl von einer grundsätzlichen Begeisterung für Fotografien (sei es als Erinnerungsstück oder Trophäe) auszugehen – bilden nunmehr *Fotobegeisterte* einen weiteren wichtigen potenziellen Adressatenkreis der Momentfotografen des 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Liebhaber des modernen Mediums müssen besonderes Interesse an innovativen Momentfotografien gezeigt haben, deren ästhetischer Wert und Spontaneität zudem einen wichtigeren Stellenwert einnehmen als das Bildthema an sich. Angerer und zweifelsohne auch andere Momentfotografen greifen ab den 1880er Jahren fotografische Sujets auf, die weder „Sehenswürdigkeiten“ sind, noch besondere Ereignisse zeigen. Zuschauer-Massen oder Straßenarbeiter reihen sich als Motive an Katastrophenbilder, Freizeitthemen oder Ansichten von Wiener Verbindungsstraßen.

Stellt man die Frage, ob Victor Angerers Momentfotografien auch Künstler, respektive Maler inspiriert haben, so gibt ein Satz in der *Oesterreichisch-ungarischen Buchhändler-Correspondenz* vom 29. November 1890 auf so selbstverständliche Art Hinweis auf die Verwendung der Sekundenbilder als Künstlervorlagen, dass man geneigt ist, die Frage mit ja zu beantworten. „*Moment-Aufnahmen von Landschaften, Wiener Strassenleben, Militär-Genre, zu Studien für Maler etc. geeignet, Boudoirformat auf Gold-Carton -.60*“.²¹³ Auf mögliche Einflüsse der Fotografien Angerers auf Maler wie Rudolf von Alt (und potentielle Einflüsse dieser Maler auf Angerer) wird vorliegende Arbeit an anderen Stellen eingehen.²¹⁴

²¹¹ Siehe Exkurs: Geschichte der Stadtdarstellungen, Die Bildtradition von Wienansichten, ab S. 45.

²¹² Vgl. Witzmann/Békési 2007, S. 6f.

²¹³ Buchhändler-Correspondenz 1890, Nr. 48, S. 548.

²¹⁴ Siehe z.B. Kapitel 8.1.1.

8. Victor Angerers Momentaufnahmen

Victor Angerer erschafft in seinen letzten Lebensjahren mit den Straßenansichten des städtischen Wiener Lebens äußerst spannende, vielfältige und außergewöhnliche Momentaufnahmen. Um die Vielfalt der erhalten gebliebenen Fotografien besser analysieren zu können, möchte ich eine nachträgliche Einteilung vornehmen, die den Bestand der Momentaufnahmen gliedern soll. Bei der Zusammenfassung der Bilder in Typen wie „Vordergrundpersonen“, „Dominanz der Diagonale“, oder „Massenszenen“, versuche ich anhand einiger signifikanter Beispiele, Angerers Arbeitsweisen und Gestaltungsvorlieben herauszuarbeiten und fotospezifische Elemente zu analysieren.

Auf ein bestimmtes, oft wiederkehrendes Merkmal in Angerers Fotografien möchte ich vorab hinweisen. An den seitlichen Rändern zahlreicher Bilder ist jeweils ein hellerer und stark unscharfer vertikaler „Streifen“ zu erkennen. Da dieser „Fehler“ in nicht wenigen Momentaufnahmen wiederkehrt, ist zu vermuten, dass er auf ein technisches Manko von Angerers Kamera (etwa einen Abbildungsfehler des Objektivs) zurückzuführen ist (z.B. Abb. 31).

Exkurs: Geschichte der Stadtdarstellungen

Realistische Züge der Wirklichkeit finden etwa ab der giottesken Ära Einzug in die Malerei des Abendlandes; anfangs nur vereinzelt und zeitlich in zögerndem Entwicklungszug treten zuerst stilisiert gemalte Versatzstücke oder Kürzel der Wirklichkeit, später auch naturnahe, aber immer noch formelhafte Stadtansichten in Bildhintergründen zumeist religiöser Motive in Erscheinung.

Die Darstellung des Guten sowie des Schlechten Regiments von Ambrogio Lorenzetti (*Allegorie ed effetti del Buono e Cattivo Governo*) im Palazzo Pubblico in Siena aus der Zeit um 1340 zeigt eine sehr frühe, profan motivierte und bewusste Stadtdarstellung. Die Panoramasicht auf eine Idealstadt und ihre ländliche Umgebung lässt tatsächlich auch bereits reale Elemente der Stadt Siena sichtbar werden: so etwa können Kuppel und Turm des Sieneser Doms in einer Partie der Allegorie des *Buono Governo* eindeutig identifiziert werden.

In den *Très Riches Heures de Duc du Berry*, jenem kostbar illustrierten Stundenbuch der Brüder Limburg vom Beginn des 15. Jahrhunderts,²¹⁵ erkennt man auf dem Juni-

²¹⁵ Vgl. Gombrich 1996, S. 218f. Als Datum *ante quem* kann hier das Jahr 1416 gelten, in welchem alle drei Brüder vermutlich an der Pest starben.

Kalenderblatt²¹⁶ mit vorne am Feld arbeitenden Bauern im Hintergrund eine zumindest teilweise genau beobachtete Ansicht von Paris. In der von Mauern begrenzten Stadt treten die Sainte Chapelle und das Palais de la Cité detailliert gemalt und eindeutig verifizierbar aus der Häusermasse hervor (Abb. I).

In der *Schedelschen Weltchronik* aus dem Jahr 1439 von Michael Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwuff (samt Werkstatt) zeigt ein kolorierter Holzschnitt die Stadt Nürnberg als ein Konglomerat aus realen Details (Kirchen und Burg) und Elementen der visuellen Pauschalidee einer Stadt.²¹⁷ Eine frühe, durchgehend präzise topografische Stadt-Bestandsaufnahme, realistisch sowohl in Anspruch als Durchführung, ist hingegen in Dürers Innsbruck-Ansichten vom Ende des 15. Jahrhunderts auszumachen.²¹⁸

Insgesamt entstehen in der Zeit der Renaissance vermehrt Stadtdarstellungen, die weniger aus der Phantasie als aus der sorgfältigen Beobachtung hervorgehen; neben Ansichten aus der Vogelperspektive und planähnlichen Panoramabildern werden auch, gleichsam näher gerückt im Blick, Ausschnitte urbaner Szenerien wiedergegeben. Gentile Bellinis *Prozession auf der Piazza San Marco* von 1496 stellt eine prunkvolle Dogenprozession dar, der Menschengzug wird auf Venedigs berühmtestem Platz situiert, wobei die Kirche San Marco, Teile des Dogenpalastes sowie umliegende Gebäude mit beinahe „fotorealistischer“ Detailsorgfalt in höchstem Maß authentisch und präzise abgebildet werden.

Der Basler Kupferstecher Matthäus Merian beschäftigt sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausgiebig mit vedutenhaften Stadtdarstellungen. In seiner 1642 in Druck gehenden Serie deutscher²¹⁹ und europäischer Städte porträtiert er, zumeist in Luftperspektive oder Fernsicht, das damalige Aussehen zahlreicher größerer Orte. Merian reist durch Europa und begründet mit seinem Verlagshaus den florierenden Gewerbezweig abendländischer Stadtansichten, die in späteren Zeiten häufig als beliebte Vergleichsbeispiele zum Thema urbaner Veränderung fungieren. Bei den Bildern handelt es sich entweder um pittoreske Panoramen oder Stadtplan-Bilder mit genau wiedergegebenen einzelnen Straßenzügen und Plätzen.

Einhergehend mit der Entwicklung reger Wissens-Neugierde und des enzyklopädischen Interesses an der realen Welt im 17. und 18. Jahrhundert werden Städte und ihr urbanes Leben vermehrt zum Thema bildlicher Auseinandersetzungen.

²¹⁶ In den Stundenbüchern befand sich normalerweise vor den Offizien ein Kalender mit traditionellen Darstellungen der Monate, die sich bei den Brüdern Limburg zu einer stets ganzseitigen Miniatur entwickelt hat und immer in Bezug zu ihrem Auftraggeber, in diesem Fall dem Duc du Berry, gesetzt wurde.

²¹⁷ Vgl. Schröder/Sternath 2003, S. 28.

²¹⁸ Vgl. Schröder/Sternath 2003, S. 150-153.

²¹⁹ *Topographia Germaniae*.

Einen frühen Höhepunkt im Bereich der Stadt-Veduten²²⁰ markiert Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, der im Venedig des 18. Jahrhunderts mithilfe der Camera Obscura eine Vielzahl exakter Abbilder der Lagunenstadt schafft. Unter der Käuferschaft dieser in Mode kommenden Stadtveduten befinden sich anfänglich vor allem adelige Touristen, die im Zuge ihrer Grand-Tour, der großen Bildungsreise zu ruhmvollen Orten Italiens, den Wunsch verspüren, Bilder von Venedig oder anderen Städten als Souvenir in die Heimat mitzunehmen.²²¹ Canalettos Veduten lösen sich schon sehr bald aus dem Zusammenhang bloßer Andenken-Fabrikation und begründen eine emanzipierte, künstlerisch eigenständige Bildgattung.

Die vielleicht intensivste und künstlerisch nachhaltigste Auseinandersetzung mit dem Thema Stadt bzw. Straße findet etwas mehr als ein Jahrhundert nach Canaletto im Impressionismus statt. Im Zuge der Pariser Stadterneuerung durch Haussmann ab Mitte des 19. Jahrhunderts gewinnt die französische Metropole als Fokus von Innovation und modernem Leben (Bahnhöfe, Schiffe, Straßenbeleuchtung, Fahrzeuge, Cafés, Theater) beispielhafte Bedeutung. Claude Monets Gemälde *Le Boulevard des Capucines* aus dem Jahr 1873²²² ist nur eines von vielen Bildern, das pars pro toto die Thematik der *Street Photography* vorwegnimmt.

Die Bildtradition von Wienansichten

Die derzeit als älteste vermutete eindeutig erkennbare bildliche Darstellung Wiens verbirgt sich im Hintergrund der *Flucht nach Ägypten* des Meisters des Wiener Schottenaltars aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.²²³ Im 16. Jahrhundert entstehen z.B. planartige Wienansichten mit topografischen und zeitgeschichtlichen Details aus der Vogelperspektive, im 17. Jahrhundert außerdem Stadtansichten mit aufgeklappt wirkenden Hintergründen.²²⁴

²²⁰ Prinzipiell ist zwischen drei verschiedenen Stadtansichten zu unterscheiden, die oft unter dem Begriff Vedute zusammengefasst werden. Neben dem Stadtpanorama existieren eine Verquickung von Landschaftsbild und urbaner Szene und ein genauer, auf wenige Gebäude beschränkter Blick in die Stadt, das städtische Interieur. Vgl. Seipel 2005, S. 12.

²²¹ Vgl. Seipel 2005, S. 11f. In diesem Rahmen entdecken auch die Reisenden Owen Mc Swiney und der englische Sammler Joseph Smith die umwälzenden Venedig-Veduten. Letzterer wird später Canalettos wichtigster Auftraggeber und Verkaufsagent, der auch die Englandreise des Künstlers 1746-1756 unterstützen wird. Vgl. Romanelli 1997/2, S. 755.

²²² Claude Monet, *Le Boulevard des Capucines*, 1873, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Vgl. Walther 2006, S. 102f.

²²³ Die Tafel des „Meisters des Wiener Schottenaltars“ befindet sich im Museum des Schottenstiftes in Wien. Die Entstehung des Bildes geht auf das Jahr 1469 zurück. Vgl. Toman 1999, S. 34.

²²⁴ 1530 entsteht die eigentümlich kreisförmig gestaltete Rundansicht Wiens zur Zeit der Ersten Türkenbelagerung 1529, meist kurz *Meldeman-Plan* bezeichnet, da der Nürnberger Drucker Niclas Meldeman Wien und Umgebung gleichsam aus der Sicht eines Vogels in radspeichen-artig wechselnder Perspektive wie einen Plan plus gezeichneter topografischer und historischer Details wiedergibt. Vgl. Kos 2007, S. 48f. Franz Geffels Ölgemälde *Die Entsatzschlacht* zeigt die finalen Kämpfe bei der Befreiung der 1683 zum zweiten Mal von türkischen Heeren belagerten Reichshauptstadt mit einem wie aufgeklappt wirkendem Hintergrund, auf dem die Zelte der Belagerer, die Ringmauer samt Bastionen, die Wienerwaldberge und das verzweigte Netz der Donau zu erkennen sind. Vgl. Toman 1999, S. 55f.

Im frühen 18. Jahrhundert entsteht in Wien eine Serie von Vedutenbildern der Stadt, die den Beginn einer langen Tradition markiert. Die Kupferstiche nach Zeichnungen von Joseph Emanuel Fischer von Erlach stellen systematisch Plätze und Örtlichkeiten der barocken Residenzstadt dar und nehmen dann den Rang eines Novums ein. Vermutlich geht die Anregung zu diesen bedeutenden Wien-Ansichten auf Joseph Emanuels Vater Johann Bernhard Fischer von Erlach und dessen Vedutenerfahrung in Italien zurück,²²⁵ der ausführende Stecher trägt den Namen Adam Delsenbach. Die erste Auflage der *Prospecte Wiens* erscheint 1713 (13 Tafeln)²²⁶ und präsentiert die Stadt nicht mehr reduziert auf deren starke Befestigungsanlagen oder den Dom zu St. Stephan, sondern in all ihrer barocken Vielfalt und Fülle mitsamt den außerhalb der Mauern gelegenen prunkvollen Gartenpalästen des Adels (Abb. 16).²²⁷

Längstens seit der ab 1724 entstehenden, äußerst umfangreichen Serie genauer Abbildungen Wiener Örtlichkeiten durch den bedeutenden Augsburger Kupferstecher und Zeichner Salomon Kleiner²²⁸ entwickelt sich eine Tradition, die gewisse Plätze, Straßen und Gassen in einen verbindlich werdenden Kanon „darstellungswürdiger“ Motive stellt.

Der für seine prachtvoll in Öl gemalten Stadtveduten (von Wien, Dresden und Warschau etc.) berühmte Künstler Bernardo Bellotto,²²⁹ stellt in seinen Gemälden immer wieder Plätze samt Marktgeschehen dar. Das malerische Verkaufstreiben integriert das Volk als Staffagefiguren in genau konstruierte und mit realistischen, unter Zuhilfenahme der Camera Obscura wiedergegebenen Architekturlandschaften. Bellottos Gemälde veranschaulichen eine weite und überaus detailreiche Palette des damaligen Lebens. Vor allem während eines Wien-Aufenthaltes um 1759 widmet sich Bellotto künstlerisch intensiv der Porträtierung der Reichshauptstadt.²³⁰ Es entstehen zahlreiche Gemälde berühmter Wiener Plätze und Straßenzüge.

²²⁵ Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 13.

²²⁶ Eine erweiterte Ausgabe wird im Jahr 1715 präsentiert, 1719 erscheint die vollständige Version samt zwei Titelblättern und 27 Tafeln. Der ausführliche Titel heißt: „Anfang Einiger Vorstellungen der Vornehmsten Gebäude so wohl innerhalb der Stadt als in den Vorstädten von Wien“. Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 12.

²²⁷ Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 11.

²²⁸ 1724 erscheint Kleiners erster Band der „Wahrhaftten und genauen Abbildung“. Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 13.

²²⁹ Bernardo Bellotto (1722-1780) ist der Neffe des berühmten Vedutisten Canaletto und wird ebenso *Canaletto* genannt. Um eine Verwechslung der beiden Künstler zu verhindern, werde ich stets auf seinen Geburtsnamen *Bellotto* zurückgreifen.

²³⁰ Neben privaten Aufträgen des Adels entstehen allein dreizehn Bilder für die Kaiserin Maria Theresia. Vgl. Seipel 2005, S. 101f.

Gleichfalls in Wien erscheint im Verlag Artaria ab 1799 eine Serie von Ansichten der Metropole,²³¹ die beim Publikum auf sofortiges Interesse stößt. Die handkolorierten Radierungen zeigen berühmte Plätze, Gebäude und Straßen mitsamt dem auf und in ihnen stattfindenden Leben. Mit den ersten farbigen Blättern ihrer Art stellt die Artaria-Serie eine Hommage an die multikulturelle Residenzstadt dar. Neben den berühmten Örtlichkeiten des Zentrums finden auch gewöhnliche und schlichte Motive aus Vorstadt und Wiener Umgebung Einzug in diese grafischen Stadtbilder.²³² Erstmals zeigt sich hier die Bereitschaft, neue Aspekte und Bereiche der Residenzstadt zu präsentieren, die zuvor keinen bildwürdigen Status eingenommen haben.

Als wahrer Meister der Fortführung und Verwandlung Wiener Straßenansichten im 19. Jahrhundert gilt Rudolf von Alt. Zeit seines langen Lebens²³³ entstehen bestechend genau gemalte und atmosphärisch ungemein belebte Aquarelle und Ölgemälde seiner Heimatstadt. Neben sogenannten bedeutenden Örtlichkeiten in der Innenstadt finden auch weniger beachtete außerhalb der Ringstraße (z.B. Fasszieherhaus am Spittelberg) Einzug in sein Werk. Selbst in der Vorstadt geboren, behält Alt stets Verbindung zum „dezentralen Wien“.²³⁴

Bei Stadt-Darstellungen früherer Jahrhunderte handelt es sich durchwegs um Gesamtansichten und Überblicke; erst spät wagen sich Künstler näher an bestimmte urbane Motive heran. Diese in der Art einer Zoom-Bewegung sich vollziehende Geschichte einer Annäherung ist, hier allerdings bedingt durch technische Gegebenheiten, analog auch in der Entwicklung der frühen Fotografie wiederzufinden.

Mit Erfindung der Fotografie, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erfährt das Phänomen Stadt eine neue Betrachtungsart durch ein neues Medium – es wird gezeichnet vom Licht. Eine der ersten berühmten Daguerrotypen ihres Erfinders Daguerre, *Ansicht des Boulevard du Temple*, stellt um 1838 den Blick aus einem Pariser Fenster hinab auf die unmittelbare städtische Umgebung des Grand Boulevards dar. Auch eine sehr frühe Aufnahme Fox Talbots eröffnet einen veduten-artigen Blick auf Paris (*Boulevard des Capucines*, um 1843). Zahlreiche Zeitgenossen zeigen sich sofort fasziniert vom neuartigen Detailreichtum der

²³¹ Bei der ersten Serie handelt es sich um 57 handkolorierte Umriss-Radierungen von Karl Schütz, Johann Ziegler und Laurenz Janscha, die zwischen 1779-98 gefertigt werden und ab dieser Zeit den Markt dominieren. Die Folge trägt auch den Namen *Wiener Ansichten von Schütz, Ziegler und Janscha*. Vgl. Witzmann/Békési 2007, S. 6, S. 8f.

²³² Vgl. Witzmann/Békési 2007, S. 6-11.

²³³ Rudolf von Alt, 1812-1905. Vgl. Koschatzky 1986, S. 2.

²³⁴ Rudolf von Alts Atelier befand sich zeitweise im neunten Bezirk (Alsergrund), sein Stammlokal in der Josefstadt (achter Bezirk). Zahlreiche Bilder dieser Gegend zeugen auch von seiner tiefen Verbundenheit zur Vorstadt.

Fotografien, erstmals werden übersehene Ausschnitte und auch die kleinsten Einzelheiten der Stadt mit dem Pathos der Exaktheit sichtbar gemacht und dokumentiert. Auch in der Folgezeit der Pionierjahre entsteht eine Vielzahl fotografischer urbaner Ansichten. „*Gleichwohl waren die Straßen der Städte schon seit den Anfängen der Fotografie ein häufiges Motiv.*“²³⁵ Das fotografische Interesse an der Thematik Stadt besteht vom Beginn an, es konzentriert sich anfänglich ganz auf Architektur und unbewegte Elemente, verlagert sich mit der einhergehenden Verbesserung der Technik jedoch zusehends auch auf das städtische Leben.²³⁶

Im Jahr 1878 erscheint eine Serie des Fotografen Otto Schmidt, die den Titel *Wiener Straßensbilder* trägt. Die im Freien aufgenommenen Fotografien präsentieren Wiener Typen und Berufe (Lumpensammler, Mistbauern, Maronibrater, Scherenschleifer, Hundefänger), jeweils an deren originalen Wirk- und Arbeitsstätten und können als Vorläufer der Straßen- und Momentfotografie angesehen werden. Der Aufnahmeort mancher Bilder vermag aufgrund etwa eines mit-abgelichteten Straßenschildes oder einer im Hintergrund erkennbaren Sehenswürdigkeit identifiziert werden, andere Aufnahmen zeigen unbekannt bleibende Schauplätze. Neben einer Folge von Fahrzeugbildern (mit Einspannern, Omnibussen, Stellwägen, Tramways, Wasserwägen) entstehen auch Marktbilder (Abb. 17, Abb. 18, Abb. 19) oder alltägliche Szenen wie ein Ringelspiel oder der Mistplatz.²³⁷ All diese Fotografien Otto Schmidts sind fast ausnahmslos geprägt durch Gestell- oder In-Szene-Gesetzsein, also den Charakter oder zumindest Hauch einer Mit-Inszenierung; die Abgelichteten sind sich ihrer Rolle als Fotografierte nur allzu offensichtlich bewusst, schauen in die Kamera oder halten ihre Bewegung zur Pose an. Dabei besitzen Otto Schmidts Wiener Straßensbilder bereits damals den gewichtigen Stellenwert eines dokumentierten, sich wandelnden Stadtbildes und erlauben heute vielfältige Einblicke in Kleidung, Pose, Positionierung, verschwundene Berufe oder ganz und gar „unabbildungswürdige“ Orte in der Art der *Mistgätt'n Kummerhof* (Abb. 20).

Gleichzeitig mit Victor Angerer arbeitet auch Ferdinand von Staudenheim in den Jahren 1880-1895 an Wiener Stadtbildern. „*Er photographierte an Originalschauplätzen, seine Sujets waren vor allem Märkte, typische Verkehrsmittel und militärische Szenen [...]*“.²³⁸ 1894 schenkt Staudenheim dem Historischen Museum der Stadt Wien, heute kurz Wien

²³⁵ Starl 1988, S. 3.

²³⁶ Vgl. Starl 1988, S. 3-6.

²³⁷ Vgl. Seemann 2000, S. 98-107.

²³⁸ Seemann 2000, S. 105.

Museum eine Reihe von teils spontan entstandenen, teils gestellten Aufnahmen mit Titel *Leben und Treiben auf den Linienwällen*. Staudenheims Sujets sind Wiener Vororte und die Umgebung des Linienwalls, naheliegende soziale oder gar sozialkritische Aspekte werden jedoch vollständig ausgeblendet.²³⁹ In einer 1898 erschienenen Postkartenserie seiner Fotografien mit dem Titel *Wiener Typen* hat sich Staudenheim nur allzu augenscheinlich an den erfolgreichen Arbeiten Otto Schmidts orientiert.²⁴⁰

8.1 Die Momenthafte Vedute – *Veduta animata momentanea*

Bei der Erstellung seiner Momentaufnahmen greift Victor Angerer oft auf eine schon lange übliche Weise der Stadtrepräsentation zurück: auf Sehenswürdigkeiten. Er sieht das urbane Geschehen in Zusammenhang mit berühmten Plätzen und Straßenzügen der Hauptstadt. Durch ihren hohen Wiedererkennungswert bei Einheimischen wie Reisenden sprechen bekannte Motive die Käuferschaft stärker an; sie erlauben eine schnelle Verortung der gesehenen Sekundenaufnahme und dienen als Zierde und Souvenirs. Bei der Wahl der Schauplätze agiert Angerer durchaus konventionell bzw. traditionsgebunden. Er greift primär auf jene wichtigen Orte der Wiener Innenstadt zurück, die in Malerei und Fotografie als Stadtveduten bereits etablierte Themen darstellen.

Obwohl bei Momentaufnahmen im Detail das Unkontrollierte und Ungeplante Co-Regie führt, wirkt Angerer hinsichtlich der Gesamtkomposition als Haupt-Regisseur stets wesentlich mit; der Zufall findet dennoch (zumeist nur im Kleinen oder im Nebenbei, dann jedoch heftig und in verblüffender Vielfalt) Eingang in den stets klassischen Bildaufbau und das zumeist traditionelle Arrangement. Just im Moment der Belichtung entstehen also gelegentlich chaotische Überschneidungen von Körpern in der Menge und außerdem Konglomerate aus Details, die ein kennzeichnendes Merkmal der *Street Photography* darstellen. Genau dieser Konflikt von unbeeinflussbaren Parametern des *Augenblicks* und bewusster Komposition des *Nicht-Augenblicklichen* begründet den spezifischen Stellenwert Victor Angerers als Protagonist des Übergangs einer piktoral bestimmten zu einer das Momenthafte favorisierenden Fotografie.

Nicht zuletzt durch Victor Angerers langjährige professionelle Ausübung des Gewerbes, weisen seine Fotografien eine starke Gebundenheit an klassische Traditionen auf. Genau jener Aspekt unterscheidet sie wesentlich von Arbeiten der gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt in Erscheinung tretenden Amateurfotografen, die vielleicht ein weniger

²³⁹ Vgl. Ponstingl 2005, S. 20, S. 23. Ponstingl 2007, S. 91ff.

²⁴⁰ Vgl. Seemann 2000, S. 105.

vorgefertigtes „Bild im Kopf“ haben, eine weniger vorgeformte „Idee“ vom Ergebnis, mehr nach Lust und Laune fotografieren und experimentieren. Die freiere Herangehensweise lässt interessante Aufnahmen voller Dynamik und Unmittelbarkeit entstehen. Unschärfen, Fragmentierungen, verunklärnde Schatten, falsche Belichtungen: Gerade diese – im Sinne der klassischen Fotografie – Fauxpas wirken heute nicht nur modern und extravagant, sondern geradezu „avantgardistisch“, ihrer Zeit voraus. Angerer indes steht selbst beim fortschrittlichen Aspekt seiner Tätigkeit, dem Schaffen von Momentaufnahmen und „Schnappschüssen“, stets unter dem ästhetischen „Zwang“ seiner traditionellen fotografischen Ausbildung. Er vermeidet, wenn möglich, unübliche Blickwinkel, heftige Anschnitte oder unkonventionelle Motive. Seine formale Konstante bleibt auch im Bereich der Sekundenbilder die „schöne Ansicht“ der Stadt und das „richtige Ins-Bild-Rücken“ des Motivs. Er integriert mit anderen Worten das zufällige Geschehen auf der Straße in eine ansonst konventionell und genau durchdachte Vedute.

Palais Lobkowitz (Abb. 21), um 1890

Die alte Rampe der Albertina bietet eine vortreffliche Möglichkeit, aus erhöhter Position einen Blick auf die neunzehnsichtige Front des Palais Lobkowitz-Dietrichstein²⁴¹ zu werfen. Angerer nutzt diesen im Sinne der Vedutentradition idealen Standpunkt im Schatten der Albertina, um eine interessante Zweiachsigkeit im Bild zu etablieren: die schräge Sicht zur Spiegelgasse rechts und die gleichsam zentralperspektivisch in die Tiefe führende Augustinergasse links, in der man im Hintergrund außerdem den Durchgang zur Stallburg und den Redoutensaaltrakt der Hofburg auszumachen vermag.²⁴²

Der „eingefangene“ Zufallsmoment verdeutlicht anhand einzelner Passanten trefflich differente *Tempi der Urbanität*. Neben bedachtsam Gehenden erkennt man schnell eilende Fußgänger. Alle streben aneinander vorbei, nach links und rechts, keiner achtet jedoch auf den anderen (ausgenommen vielleicht der auf seinen Schirm gestützte junge Mann neben dem Eckstein des Palais, der sich der Muße oder Erwartung eines Rendezvous ergibt). Vor dem Palais befindet sich ein wartender Kutscher eines Einspanners, in einem anderen Wagen, der aus der Augustinergasse kommt, sitzen zwei Uniformierte. In der Aufnahme evoziert der hohe

²⁴¹ Das Palais Lobkowitz-Dietrichstein wurde gegen Ende des 17. Jahrhunderts vom Italiener und kaiserlichen Hofingenieur Giovanni Tencala erbaut und ist damit einer der frühen monumentalen Palastbauten nach der Türkenbelagerung. Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 46.

²⁴² Das prachtvolle Palais erstreckt sich auf dem Areal des ursprünglichen Schweinemarktes. Bei der Gestaltung der Fassade, vor allem am Mittelrisalit und am bekrönenden Attikageschoss, ist die Mitarbeit Johann Bernhard Fischer von Erlachs nachgewiesen. Interessant erscheint der Zusammenhang der Portalgestaltung mit dem Altaraufbau der Franziskanerkirche in Salzburg, beide Fischer-Werke weisen über-eck-gestellte Säulen und einen bekrönenden Diadembogen auf. Er greift bei der Gestaltung eines herrschaftlichen Palais-Portals auf dieselben Kunstgriffe zurück, die er kurz zuvor in sakrale Beziehung setzt. Heute beherbergt der palastartige Bau das Österreichische Theatermuseum. Vgl. Grimschitz 1947, S. 4. Vgl. Praschl-Bichler 2001, S. 73f. Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 46-49.

Standpunkt die bühnenhafte Wirkung einer zweiachsigen Theater-Kulisse, deren Dreh- und Angelpunkt das Häuserock bildet.

Angerer folgt bei dieser Innenstadt-Motivwahl nicht zum ersten oder letzten Mal den Traditionen der Vedutenmalerei und sucht darüber hinaus just jene Orte in der Stadt auf, die vor ihm von Künstlern wie Salomon Kleiner, Joseph Emanuel Fischer von Erlach (Abb. 16), Bernardo Bellotto (Abb. II) oder Rudolf von Alt „erprobt“ worden sind.

Doch erst bei Angerer spielt der Standplatz *selbst* eine wichtige Rolle: Die Rampe, auch schon früher als erhöhter Beobachtungsort genützt, tritt in Form der Begrenzungsmauer machtvoll ins Bild – ähnlich wie auch die starke Schattenlinie gliedernd das Geschehen untermalt. Der Stadtraum erscheint viel stärker untergliedert als bei den Vorläufern, die Menschen stärker in architektonische „Kulissen“ eingeschrieben.

Hoher Markt, Blick zur Wipplingerstraße (Abb. 22), 1890

In der Innenstadt gelegen, ausgestattet mit einem bedeutendem öffentlichen Kunstwerk, dem Josephsbrunnen²⁴³ von Vater und Sohn Fischer von Erlach²⁴⁴, und umgeben von prachtvollen Bauten²⁴⁵ nimmt der Hohe Markt einen prominenten Stellenwert in der Reihe der Wiener Plätze ein. Das Motiv „Hoher Markt“ stellt also weder eine ungewöhnliche, noch „innovative“ Blickweise auf die Metropole dar, vielmehr kann ein derartiger Bildinhalt, einer der ältesten Plätze Wiens,²⁴⁶ von Reisenden und Touristen sogar als *pars pro totum* der Reichshauptstadt gesehen werden.

Angerer setzt die Szene schräg ins Bild, im Hintergrund werden die Wipplingerstraße und das alte Rathaus sichtbar. Auf dem von Passanten, Verkäufern, Fuhrwerken und Kutschen belebten Platz findet auf der rechten Seite das Marktgeschehen statt. Baldachin und Säulen des Vermählungsbrunnens²⁴⁷ bilden eine leicht aus dem Zentrum nach links verschobene, vertikale Bildachse, der Schatten der nicht sichtbaren, auf der linken Seite befindlichen Häuserzeile, gliedert den Platz außerdem optisch diagonal in einen kleineren, dunklen und größeren hellen Bereich.

Auf der Sonnenseite des Platzes, vor dem Brunnen, erkennt man den Markt. Vor einem der überdachten Stände steht eine Frau mit weißem Kopftuch, sie hantiert an einem Fass. Etwas

²⁴³Weitere Namen sind Vermählungsbrunnen oder Josephssäule. Vgl. Praschl-Bichler 2001, S. 108.

²⁴⁴Johann Bernhard und Joseph Emanuel Fischer von Erlach. Vgl. Praschl-Bichler 2001, S. 108.

²⁴⁵Rechts des Brunnens an der Ecke zur Judengasse wird ein besonders prunkvoller Bau mit bekrönendem Giebel augenscheinlich, es handelt sich dabei um die „k.k. oktroyierte Kommerzial-, Leih- und Wechselbank“. Das Gebäude fiel später in die Hände der Industriellendynastie Sina und wurde 1945 zerstört. Vgl. Witzmann/Békési 2007, S. 80.

²⁴⁶Seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts befand sich am Hohen Markt „die Schranne“ (Gerichtsgebäude), seit dem späten 13. Jahrhundert wurde hier der Fischmarkt abgehalten. Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 80, S. 82.

²⁴⁷Der Vermählungsbrunnen (oder Josephsbrunnen) wurde 1732 von Kaiser Leopold I. dank einer sieghaften Rückkehr seines Sohns Joseph nach Plänen von Joseph Emanuel Fischer von Erlach errichtet und zeigt die Vermählung von Maria und Joseph durch den Hohepriester. Vgl. Dehio 1973, S. 94f.

links davon werden Waren auf ein Fuhrwerk geladen, ein Mann leert den Inhalt eines großen Korbes auf die Ladefläche. Auf der Fahrbahn sieht man eine Kutsche und Passanten.

Das alltäglichste Geschehnis par excellence in einer Metropole, das Aneinander-Vorbeigehen zweier fremder Menschen im Gewühl der Stadt, findet sich im linken Vordergrund beiläufig und doch unübersehbar wiedergegeben: Ein Mann in Uniform, vermutlich ein Dienstmann²⁴⁸, gesehen von vorne, und eine von hinten gesehene Frau im weißen Kleid sind gerade im Begriff, aneinander vorbei zu gehen, Passanten im wahrsten Sinne des Wortes. Dieses Paar suggeriert einen gegenläufigen Bewegungszug, ins Bild hinein und zugleich heraus.

Die äußerst geschäftige Szene wird durch die angeschnittene Litfaßsäule am rechten Rand und durch fragmentierte Pferde bzw. Passanten und das gleichfalls angeschnittene Eckhaus Wipplingerstraße – Hoher Markt am linken Rand gerahmt, in etwa analog zur „Rahmung“ durch Rampe und Schatten im Bild zuvor.²⁴⁹

Im Park von Schloss Schönbrunn, „Naturstudie“ (Abb. 23), um 1889

Bei der Fotografie des Schönbrunner Schlossparks handelt es sich vielleicht um jene Aufnahme Angerers, die am deutlichsten in der Tradition der herkömmlichen Veduten-Ansichten Wiens steht – aber im Detail dennoch von ihr abweicht. Wie in zahlreichen Stichen des Artaria-Verlags findet sich der Betrachter des Bildes in eine privilegierte Sicht versetzt: er blickt leicht erhöht, aus gemäßigter Vogelperspektive auf die „Sehenswürdigkeit“. Kleine Staffagefiguren beleben die Szenerie vor dem „Motiv“ wie auf einer Bühne: übersichtlich und locker verteilt, manchmal zu Gruppen zusammengefasst.

Der Eindruck eines „Guckkasten-Theaters“ wird durch die Allee verstärkt, die den Blick zentralperspektivisch in die Tiefe führt – direkt hin zum Fluchtpunkt, der mit dem „Motiv“ zusammenfällt. Erst bei genauerem Hinsehen bemerkt man in den Einzelheiten das Nicht-Klassische, Nicht-Komponierte der Momentfotografie. Während die Staffagefiguren gemalter Veduten sorgfältig und stets gut erkenntlich angeordnet sind und mit ihren Gebärden oft kleine, durchaus abgeschlossene Geschichten erzählen, ballen sich die Protagonisten in Angerers Aufnahme teilweise zu verwirrenden Überschneidungen. Sie evozieren im

²⁴⁸ Die Bezeichnung Dienstmann beschreibt einen Mann, der die unterschiedlichsten Arbeiten und Aufträge gegen Bezahlung ausführt, zu seinen Tätigkeitsbereichen zählen unter anderem Tragen, Transportieren und übermitteln von Botschaften; er ist eine Art Dienstbote oder Gepäckträger.

²⁴⁹ Aufgrund der beachtlichen Schärfe des Bildes fordern zahlreiche Details und Aufschriften zum differenzierten Hinsehen und Entziffern auf. Mit Bezug auf die eher sommerliche Kleidung, die kurzen Schatten und ein deutlich lesbares Plakat auf der Litfaßsäule rechts kann ein recht genauer Datierungsrahmen für diese Aufnahme festgelegt zu werden. Die Plakataufschrift verkündet: „Grosse Ausstellung für Land- und Forstwirtschaft Kunst und Industrie Rotunde Wien vom 14. Mai bis 15. October 1890 Fontaine lumineuse Täglich 9 Uhr Früh bis 12 Uhr Nachts geöffnet.“ Offenkundlich ist diese Fotografie, geprägt durch ein zentrales Denkmal und bereichert durch spontan ins Bild tretende Figuren, also auf die Mittagszeit einer der Sommermonate des Jahres 1890 datierbar.

Betrachter Möglichkeiten zu einer narrativen Deutung des Gesehenen. Diese Narrations-Elemente sind überall im Bild anwesend und wirken wie im Erzählstrang „angehalten“.

Die Aufnahme zeigt eine reich bevölkerte Allee des Schönbrunner Schlossparks, ganz im Hintergrund ist das Schlossgebäude auszunehmen. Auf der Wegkreuzung Tiergartenallee/Rustenallee im mittleren Vordergrund (der unmittelbare Vordergrund ist menschenleer) und in der Allee sind zahlreiche Personen sichtbar. Das scheinbar warme Wetter und die vom Menschen gezähmte, domestizierte und in regelmäßige Formen versetzte Natur im Schlosspark bieten den Großstädtern an einem strahlenden Nachmittag Erholung und Entspannung.

Angerer positioniert sich deutlich erhöht, vermutlich auf jenem Gebäude, dessen Schatten am „leeren“ Kiesboden im Vordergrund sichtbar wird: so vermag er den vor bzw. unter ihm befindlichen Platz, das durch ein Tor betretbare, abgezaunte Tiergarten-Terrain rechts im Bild und die gesamte Allee zu überblicken. Überall sind Flaneure, Familien und kleinere Menschengruppen zu sehen, die in Sonntagsgewändern in der Schönbrunner Anlage spazieren.

Interessant ist ein Mann links im Bild, der in der leicht vorgebeugten Haltung eines um Unauffälligkeit bemühten, trotzdem gespannten Beobachters dicht vor dem linken Pfeiler steht. Als wolle er sich verbergen und gleichzeitig auf die Allee spähen, beobachtet er, gleich dem Fotografen, *unbemerkt* die Szenerie. Etwas weiter vorne, am linken Bildrand, schaut ein sein Stöckchen in der Hand haltender Junge, der gleichsam als Rahmen-Figur fungiert und einen seitlichen Abschluss bildet, intensiv auf Personen zu seiner rechten Seite. In der Platzmitte am Ausgang der Allee, finden sich zwei Männer einander gegenüber positioniert – so als wären sie durch ein unbekanntes Ereignis aufeinander bezogen. Jener, der dem Schlossgebäude bzw. der Allee zugewendet und von hinten abgebildet ist, stützt sich auf seinen hinter dem Gesäß gehaltenen Spazierstock, der andere stützt seinen Kopf auf seine Linke. Vielleicht blickt er Ersteren bzw. den Fotografen fordernd an, vielleicht schaut er aber auch nur ins Leere. Die beiden Männer, die wie schweigende Gegner oder Duellanten aussehen, sind wohl durch nichts als den Zufall bzw. das Warten auf unbekannte Personen verbunden. Wie auch immer: einander gegenüber stehend, bilden sie ein interessantes Gegensatz-Paar: nicht zuletzt für die Aufnahme als Verkörperungen des Blicks ins Bild „hinein“ und des Blicks aus dem Bild „heraus“.

Einige Spazierende sind im Begriff, Allee und Mittelachse des Bildes in einer bogenförmigen Bewegung nach rechts hin zu verlassen, um in den seitlichen, durch Gitter und Tor

abgegrenzten Tiergarten zu schlendern: sie werden so zu Verbindungselementen der zwei dominierenden Achsen, der zentralen Allee und des abgezäunten, schräg nach rechts weiterführenden Weges.

Die Ansicht wird geprägt durch den Gegensatz von illustrer „Vedute“ und einem in sich vielfältigen Moment äußerst spontaner, authentischer, zufallsdirigierter Natur. Die Abgebildeten sind sich der Anwesenheit der Kamera kaum bewusst, lediglich ein Spaziergänger am rechten Bildrand und der rätselhaft bleibende junge Mann mit Hand am Kinn links vom Zentrum der Aufnahme scheinen den Fotografen bemerkt zu haben. Die anderen Passanten gehen ihrer Freizeitbeschäftigung nach, flanieren, schauen, plaudern und gehen umher. Durch ihre geringe Größe werden sie als Gesamtheit namens „Spaziergänger“ wahrgenommen. Erst bei gründlicherer Betrachtung erlangen die Einzelnen als diese ihre Bedeutung – und dann in mannigfach divergierender und oft auch unentschlüsselter Art und Weise. Die Fotografie weist wie gesagt eine Bühnenbild-Wirkung auf. Auf zwei unterschiedlichen in die Tiefe führenden Achsen agiert indes statt der Schauspielertruppe die aleatorisch dirigierte Flanier-Menge. Im Gegensatz zu den beiden vorher gezeigten Fotografien (Abb. 21, Abb. 22) wird der Vordergrund dieser Aufnahme nicht von ins Bild ragenden Elementen (Rampe, Litfaßsäule) geprägt.

Der berühmte Schönbrunner Schlossgarten war und ist Wiens barocker Prunkgarten par excellence. Als beliebtes, renommiertes und leicht wiederzuerkennendes Motiv haben Bilder dieser kaiserlichen Anlage sicher einen entsprechend guten kommerziellen Absatz und zahlreiche in- wie ausländische Kunden garantiert.

Wie die genannten Beispiele belegen, lässt sich Angerer bei der Auswahl seiner Aufnahmeorte oft und gerne von den Traditionen der Malerei inspirieren. Für seine Wiener Straßensichten greift er etwa ähnliche oder analoge Ansichten auf wie bereits berühmte Maler/Künstler zuvor.

8.1.1 Einfluss von Bernardo Bellotto

Victor Angerer greift bei der Wahl seiner Standpunkte mehr als 100 Jahre später nicht selten auf die berühmten Wien-Ansichten des venezianischen Künstlers Bernardo Bellotto zurück; der Blick auf den Schönbrunner Ehrenhof oder das Palais Lobkowitz etwa entsprechen Bellottos Sichtweisen auf nahezu identische Weise (Abb. 21, Abb. II). Inhaltlich wie formal, sowohl in Bezug auf Themenwahl als auch Perspektive weisen Angerers Momentaufnahmen beträchtliche Ähnlichkeiten mit Bellottos Bildern auf, wenngleich bei Angerer eine meist

größere, ungeordnetere, anders verteilte und verschieden (nämlich zufällig und chaotisch) bewegte Menschenmenge auftritt.

8.1.2 Einfluss von Stichen des Artaria-Verlags

Die Gemeinsamkeiten zwischen Angerers Fotografien und den Artaria-Kupferstichen begründen sich nicht nur aus der gemeinsamen Thematik „Wien samt Vorstädten und Vororten“, sondern auch aus der Tatsache, dass hier wie dort Straßen und Plätze durch Passanten bzw. Staffage-Figuren belebt werden. Während bei Angerer jedoch die Abgebildeten zumeist durch Zufall Eingang in die Aufnahmen finden und dementsprechend aleatorisch „aufblitzen“, manchmal wirr positioniert, unklar überlagert, fragmentiert oder vom Rand angeschnitten sind, vergleicht Wolfgang Kos die Akteure der Artaria-Blätter mit artig platzierten Komparsen: „*Doch die liebliche Verteilung der Figuren auf den Straßen, Plätzen und Promenaden Wiens folgt primär dekorativen Mustern.*“²⁵⁰

Victor Angerer fügt sich also in eine vor allem in Wien berühmte, das Wien-Renommee mitbegründete Tradition der Stadtansichten. Die Artaria-Stiche von Schütz, Ziegler und Janscha präsentieren die prunkvolle Wiener Innenstadt und die einfacheren Vorstädte aus pittoresken und Übersicht gewährenden Gründen zumeist aus „*imaginären oder wirklichen Erhöhungen*“;²⁵¹ selten nur blickt der Betrachter vom Standpunkt der Straße, das heißt aus der Sicht der Passanten auf die urbanen Szenen (Abb. III, Abb. IV, Abb. V, Abb. VI). Angerer indes wählt in der Mehrzahl seiner Aufnahmen die wesentlich mehr ins Stadtleben eingebundene Position auf Straßenniveau; nur in vereinzelt Fällen blickt er gemäß Fischer-Kleiner-Artaria-Tradition von erhöhter und entrückter Übersichtsstellung auf das urbane Geschehen hinab.

Auch die bei Angerer häufige Verquickung von Stadtansicht und der Wiedergabe bestimmter Begebnisse ist bereits bei der Artaria-Serie zu entdecken. Im kolorierten Blatt *Innere Ansicht der K. K. Hofburg* (Abb. III) von Carl Schütz und Sebastian Mansfeld etwa wird der Innere Burghof anlässlich eines kaiserlichen Festzuges zum Stephansplatz präsentiert. An die Ränder des herrschaftlichen Zuges mit seinen Uniformierten und kaiserlicher Prachtkutsche komponieren die ausführenden Stecher Zuschauermengen hinzu, in die Zone des linken Vordergrundes Mitglieder der Burgwache.

²⁵⁰ Witzmann/Békési 2007, S. 8 (Aus dem Vorwort von Wolfgang Kos).

²⁵¹ Witzmann/Békési 2007, S. 10.

8.1.3 Einfluss von/auf Rudolf von Alt

Die Gemälde des Zeitgenossen Angerers Rudolf von Alt bilden damals wie heute eine wichtige visuelle Quelle bezüglich Aussehen und Atmosphäre der Donaumetropole im 19. Jahrhundert. Sie finden bereits zu Lebzeiten Alts enthusiastischen künstlerischen Anklang und beeinflussen sowohl andere Maler als auch Fotografen. Mit Sicherheit hat Victor Angerer Werke des unermüdlich schaffenden Wiener Künstlers gekannt. Einige Fotografien Angerers erinnern nicht nur durch ihre Standpunktwahl an diesen berühmten Wiener Maler, zuweilen erkennt man auch ähnliche Blickwinkel, die auf einen künstlerischen „Alt-Einfluss“ schließen lassen.

Betrachtet man Alts umfangreiches Oeuvre, entdeckt man, dass mit dessen – gemäß Zeit und Qualität fortschreitender Entwicklung – einige Aspekte vermehrt in Erscheinung treten, so beispielsweise ein ungewöhnlich starkes Sich-Überschneiden von Figuren oder der dem Betrachter zugewandte Blick von Personen (analog zum „Blick in die Kamera“ in der Momentfotografie). Als weltoffener und interessierter Künstler ist Rudolf von Alt über die Errungenschaften und Fortschritte im Bereich der Fotografie zweifellos bestens informiert gewesen. Bereits 1878 malt er eine Bildfolge über den Russisch-Türkischen Krieg nach bereits vorhandenen Fotografien.²⁵² Demnach war Alt der Fotografie gegenüber nicht voreingenommen und eine weitere Verwendung des Mediums für seine Zwecke liegt nahe. Seine im letzten Jahrhundertviertel entstehenden Bilder weisen wie gesagt stärkere Fragmentierung im Bildvordergrund, fotospezifische Überschneidungen und den „Blick aus dem Bild heraus“ auf und lassen begründeterweise auf eine Beeinflussung durch Fotografien im Besonderen und das Medium Fotografie im Allgemeinen schließen.

Besonders zwei späte Alt-Bilder aus dem Jahr 1894 erscheinen in hohem Maße fotografisch: der Blick aus seinem Wohnhaus auf den Straßenzug der Skodagasse (Abb. VII) und die Sicht auf die Eisengießerei im Hof vor seinem Wohnungsatelier.

Betrachtet man Alts Aquarell vom Michaelerplatz aus dem Jahr 1883 (Abb. VIII), stechen die für seinen Spätstil charakteristischen starken Anschnitte im Bildvordergrund und die markanten Überlagerungen (im Bereich der Straßenlaterne) ins Auge. Im Aquarell des Neuen Marktes mit Raphael-Donner-Brunnen²⁵³ (1893) (Abb. IX) treten vor allem im Bereich des Fuhrwerks rechts Figurenkonglomerate auf, die schwer lesbar erscheinen und an ähnliche Ballungen in Fotografien Angerers erinnern. Ein den Fotografen bzw. Maler gleich einem Fotografen „ertappender“ Blick ist bei jenem kleinen Burschen links im Bild erkennbar, der

²⁵² Vgl. Koschatzky 1986, S. 11.

²⁵³ Der sogenannte Mehlmarktbrunnen ist auch zentrales Motiv einer Fotografie von Victor Angerer, die um 1890 entstanden ist, in diesem Rahmen aber keine Betrachtung findet (Albertina Wien, Inv.Nr. Foto2005/166/61).

forsch direkten Augenkontakt sucht und an einen aus der marschierenden Masse kaum hervortretenden Buben am linken Eck des Burgtheaters bei Angerer (Abb. 24) erinnert. Besonders eklatant treten die genannten Merkmale hervor, wenn man die Bilder der 1880er und 1890er mit wesentlich früher entstandenen Werken Alts vergleicht, z.B. mit der Ansicht des Inneren Burghofs von 1859 (Abb. X).

8.1.4 Vergleich zwischen Victor Angerer und Otto Schmidt

Vergleicht man Victor Angerers Aufnahmen mit Otto Schmidts äußerst reizvollen Fotografien, so erwecken letztere in der Gesamtwirkung trotz ihres „Makels“ der Gestelltheit einen gänzlich anderen, proletarischeren, ungeglätteten Eindruck von Wien als Angerers authentische, mit zufälligen Passanten bestückte, aber zumeist an illustren, dem bürgerlichen Geschmack nach „schönen“ Stellen aufgenommenen Sekundenbilder.

8.2 Die Kombination von Vedute, Ereignis und Zufall

Das letztendlich favorisierte Motiv Victor Angerers stellt die Wiener Innenstadt dar, deren pittoreske Gassen, repräsentative Gebäude, monumentale Prachtstraßen, denkwürdige Plätze, historische Kirchen und Denkmäler der Momentfotografie dankbare und interessante Motive offerieren. Das Stadtzentrum fungiert weiters als Ort „fotogener“ Veranstaltungen, Musikkonzerte, Aufmärsche und Kundgebungen, allesamt als spannendes Surplus der Schauplätze dienend und die Attraktivität der abgelichteten Örtlichkeit durch den Zusatzreiz „Ereignis“ steigernd.

Insbesondere die regelmäßigen Wachablösen am Inneren Burghof und die zahlreichen Märkte bieten sich als kollektive Treffpunkte verschiedener sozialer Schichten, Einheimischer und Fremder, als illustre und kommerziell bestens verwertbare Bildthemen an. Angerer nimmt Ereignisse bzw. „Sehenswürdigkeiten“ dieser Art zum Anlass, die Szenerie rund um das Geschehen zu zeigen, das eigentliche „Ereignis“ bleibt dabei manchmal sogar außerhalb des Bildes, rückt in den Hintergrund oder ist erst auf den zweiten Blick ersichtlich (siehe Wachablöse); Passanten und Schaulustige geraten in der Folge zum eigentlichen und zentralen Inhalt der Fotografie. Angerer dokumentiert Paraden, Feste, Veranstaltungen, militärische Rituale – und in all dem eigentlich nicht sie, sondern ihre Wirkung auf ein neues Thema der Fotografie: die *Zuschauermasse*.

Der Bildtypus *Vedute-Ereignis-Zufall* (oder *Vedute-Sehenswürdigkeit-Ereignis-Masse-Zufall*) prägt zahlreiche Aufnahmen Angerers und verweist wechselweise auf sein künstlerisches Interesse und auf den kommerziellen Aspekt von Fotografien. Zusammengefasst: Die im städtischen Bereich fotografierten Sekundenbilder präsentieren die Wiener Bevölkerung in

ihrem natürlichen Umfeld und erwecken bei Kunden vielfältige Interessen; gezeigte Orte, „exotische“ oder „heimische“, außergewöhnliche Aktivitäten, das allerorts waltende Alltägliche und nicht zuletzt die Faszination der Momentfotografie als solche.

Aspernbrücke von der Leopoldstadt aus gesehen (Abb. 25), um 1890

Diese Aufnahme präsentiert einen von Menschenmassen begleiteten Festzug, der, von der Franz-Josephs-Kaserne kommend, den Donaukanal auf der Aspernbrücke²⁵⁴ überquert. Angerer fotografiert aus deutlich erhöhter Position, wahrscheinlich vom Fenster eines Eckhauses hinab, um einen möglichst weitwinkeligen Panorama-Überblick über den Festzug, die Menschenversammlung am diesseitigen und die Situation am jenseitigen Donaukanalufer zu vermitteln. Der Moment des Aufzugs zeigt die Brücke dichtbevölkert. Gedrängte Massen füllen den Kai im Vordergrund und auch das gegenüberliegende Ufer. Die Festgäste stehen an den Brückenrändern und deren Umkreis Spalier und bestaunen den fahngeschmückten Aufmarsch. Einige Personen führen auf Stangen montierte Schilder mit und halten sie wie römische Feldzeichen in die Höhe. Jeder der Anwesenden versucht einen Blick auf das, was geschieht zu erhaschen, selbst die Stangen der Geländer am Kai dienen als prädestinierte Zuschauerplätze. Unter der Brücke fährt gerade ein Raddampfer vorbei, der von einigen, sich ihm eben zuwendenden Zuschauern bemerkt wird; es handelt sich wahrscheinlich um ein Ausflugsschiff mit Destination Prater.

Ganz im Hintergrund der ausschließlich kleinfigurig bestückten Szene werden links der angeschnittene Kirchturm der Pfarrkirche St. Othmar bzw. Weißgerber Pfarrkirche²⁵⁵, das k.u.k. Hauptzollamt²⁵⁶ und die Radetzkybrücke²⁵⁷ über der Wienfluss-Mündung in den Donaukanal sichtbar, unmittelbar rechts daneben würde sich heute die 1910 fertig gestellte Wiener Urania²⁵⁸ befinden. Durch die Gesamtschau aus stark erhöhter Position erhält diese Aufnahme, auf der sich niemand als Individuum aus der Masse hervorhebt, einen traditionellen, vedutenhaften Charakter. Grund und Anlass des ausgedehnt zelebrierten Festzugs bleibt weithin unklar, als Ziel des eben zur Praterstraße hin biegenden Zuges fungiert höchstwahrscheinlich wie beim Ausflugsschiff der Prater. Vor der Kulisse

²⁵⁴ Die Aspernbrücke wurde 1863/64 von Schnirch und Fillunger erbaut und ersetzte einen hölzernen Vorgängerbau, der längst nicht mehr den aktuellen Verkehrsansprüchen gerecht zu werden vermochte. Als versteifte Kettenbrücke über den Donaukanal sollte sie eine moderne Verkehrsverbindung zwischen Leopoldstadt und Ringstraße herstellen. Auf der 1913 abermals abgebrochenen und durch eine noch tragfähigere Version ersetzten Brücke zieren vier allegorische, steinerne Statuen von Franz Melnitzky die Kettenpfeiler, personifizierend Frieden, Krieg, Ruhm und Wohlfahrt. Vgl. Pauser 2005, S. 107ff.

²⁵⁵ Die Pfarrkirche St. Othmar befindet sich am Kolonitzplatz, im dritten Bezirk. Als Bau des Friedrich Schmidt wurde sie 1874 geweiht. Vgl. Dehio 1954, S. 107.

²⁵⁶ Vgl. Buchmann/Sterk/Schickl 1984, S. 81f.

²⁵⁷ Die aus dem Jahr 1855 stammende Brücke mit einer Breite von ca. 17 Metern wurde 1899/1900 durch eine breitere ersetzt. Vgl. Pauser 2005, S. 202f.

²⁵⁸ Vgl. Hamann 2007, S. 233.

Donaukanal präsentiert Angerer einen generell von der Vedutentradition, im Detail jedoch aleatorisch geprägten Moment eines menschenreichen Festzugs. Im Vergleich zu gemalten Bildern oder Stichen, weist die „Bühne“ eine Überfülle an Menschen auf, die in dieser überbordenden und gedrängten Weise in der bildenden Kunst jedoch keine Darstellung findet.

Wache vor dem Kriegsministerium am Hof (Abb. 26), um 1890

Diese Aufnahme des Platzes am Hof entsteht von der Ecke der Bognergasse aus; zu sehen sind eine angetretene Wachmannschaft, Zuseher, Passanten und, auf der linken Seite des Bildes und Platzes, das Treiben eines innerstädtischen Marktes. Vor dem Reichskriegsministerium²⁵⁹ am rechten Bildrand (es erscheint in extremer Verkürzung, wodurch es eigentlich nur anhand der gezeigten vorderen Ecke und diese wieder nur anhand des Schilderhauses ersichtlich wird) erkennt man eine in zwei Linien ausgerichtete Abteilung der Wiener Garnison²⁶⁰, welche in ihrer Funktion als Wachmannschaft in *Habacht*-Stellung von einem (in Rückenansicht gezeigten) befehlenden Offizier mit gezücktem Säbel kommandiert wird. Am rechten Bildrand zeigt sich, den militärischen Charakter nachhaltig unterstreichend, das steinerne Schilderhaus mit Guckloch und helmbekrönter Kuppel.

In losem Halbkreis um die stramm stehenden Soldaten haben sich einzelne Zuseher eingefunden, neben ein paar Männern bewundert ein kleiner Bub mit Milchkanne in der Hand das Prozedere. Wie so häufig bei Victor Angerer, befinden sich im unmittelbaren Vordergrundbereich weder Personen noch Gegenstände, lediglich Pflastersteine, teils in der Sonne glänzend, teils im Schatten von Häusern (ganz vorne). Einige Schritte entfernt, und der Kamera am nächsten, ist ein Mann mit Schirmkappe auszumachen. Aus der Bildtiefe kommend fährt – als dynamisches Element dieser Aufnahme – eine Kutsche am Kriegsministerium und an den Soldatenreihen vorbei. Die Marktstände im linken Bereich des Bildes sind zum Schutz gegen Sonne und Wetter von großen, hellen Schirmen überspannt. Der Markt ist um die zentral am Platz errichtete Mariensäule gruppiert, deren barocke *Maria Immaculata*-Figur (als triumphales Moment der Gegenreformation) sich gegen den hellen Himmel abhebt. Bei dem niedrigeren, durch Statuen und eine Weltkugel bekrönten Gebäude auf der Rückseite des Platzes handelt es sich um das von Anton Ospel 1731 umgebaute Bürgerliche Zeughaus,²⁶¹ das seit dem 19. Jahrhundert (und auch heute noch) die Wiener Feuerwehr beherbergt. Das Reiterdenkmal Feldmarschalls Radetzky wurde erst 1892 zentral

²⁵⁹ Das Reichskriegsministerium war von 1867 bis ins Jahr 1912 der Sitz der obersten Militärbehörden der Monarchie, das Hofkriegsratsgebäude wurde 1774 von F. A. Hillebrand umgebaut. Vgl. Seemann/Lunzer 2005, S. 78.

²⁶⁰ Vgl. Seemann/Lunzer 2005, S. 78.

²⁶¹ Vgl. Grimschitz 1947, S. 36f.

am Hof aufgestellt (es verblieb an dieser Stelle bis 1912), daher muss die Aufnahme des (1913 abgerissenen) Kriegsministeriums vorher entstanden sein.²⁶²

Vor der malerischen, vedutenerprobten Kulisse „am Hof“ findet ein regelmäßig zelebriertes, militärisches Ereignis statt, das alltägliche Stadtleben wird anhand der fahrenden Kutsche, der Zuseher und der Vorgänge am Markt im Hintergrund sichtbar.

Eine weiteres Beispiel für eine „Ereignis-Aufnahme“ in der formalen Tradition der klassischen Stadtansicht stellt eine 1890 erstellte Fotografie der Donauüberschwemmung dar (Abb. 27). Aus stark erhöhter Position aufgenommen, erlaubt sie einen vedutenhaften, alles überschauenden, umfassenden Panoramablick auf die Zuschauer im Vordergrund, die den Mittelgrund bestimmenden Wassermassen, das jenseitige Flussufer und die in weiter Ferne schemenhaft sichtbar werdenden Berge des Wienerwalds. Das Thema des Bildes weicht deutlich von Motivik und Sujetwahl traditioneller Veduten ab: Angerer präsentiert das „Ereignis“ einer Naturkatastrophe und die davon wie von einem Schauspiel angezogenen Zuschauer.

Als weitere, an bekannten Orten stattfindende und von Angerer fotografierte Ereignisse wären etwa die Burgmusik am Ring (Abb. 28) oder die Feierlichkeiten anlässlich der Präsentation des Maria-Theresien-Denkmal auf dem Museumsplatz 1888 zu nennen (Abb. 12).

Anhand der gezeigten Beispiele wird deutlich, dass es zwei ganz unterschiedliche Gesamteindrücke gibt: Einerseits setzt sich die Szenerie aus einzelnen Personen und ihren unterschiedlichen Haltungen dem „Ereignis“ gegenüber zusammen, andererseits sind es unüberschaubare Massen, welche die Bildfläche füllen und sich sogar noch weit über den Bildrand hinaus erstrecken.

8.3 Personen im Vordergrund

Victor Angerers Momentaufnahmen stellen das städtische Geschehen und Agieren der Bürger in deren urbanem Lebensraum dar. Das ergiebige und methodisch wiederkehrende Auftreten einzelner Individuen oder Gruppen im Vordergrund der Aufnahmen lässt auf ein fotografisches Konzept Angerers schließen; es belebt bzw. dynamisiert auf richtungweisende und progressive Art die Blickweise auf das Thema der Stadt. Formale Aspekte und Erscheinungsweisen dieser divergierenden Vordergrund-Motive werden in den folgenden Kapiteln besprochen.

²⁶² Vgl. Kos/Rapp 2005, S. 391.

8.3.1 Repoussoir-Figuren

Gelegentlich allzu malerisch platzierte Personen im Vordergrund mancher Angerer-Aufnahmen erwecken unwiderlegbar den Eindruck, gestellt bzw. inszeniert zu sein. Sie finden Vorläufer und Parallelen im Typus der *Repoussoir-Figuren* in der bildenden Kunst. Vor allem in der Malerei der Romantik, etwa bei Caspar David Friedrich, tauchen immer wieder den Blick des Betrachters auf sich ziehende Personen oder Elemente wie Bäume oder Felsen auf, die durch ihre Anordnung im vorderen Bildbereich und durch den damit erzielten Größenunterschied zu Dingen oder Geschehnissen im Hintergrund eine gesteigerte Tiefenwirkung evozieren. Angerer setzt dieses, zu seiner Zeit bereits „klassisch“ gewordene Gestaltungsmittel, bisweilen inszenierend in seinen Fotografien ein. Ganzfigurig wiedergegebene, zumeist von hinten gesehene und „schön“ in den Vordergrund gesetzte Personen, beleben die urbanen Augenblicksaufnahmen und erzielen durch Hell-Dunkel- bzw. Größenkontraste eine gesteigerte Illusion von Raumtiefe.

Exerzierplatz vor der Franz-Josephs-Kaserne (Abb. 10), um 1890

Der Blick auf eine Exerzierübung der Truppe vor der Franz-Josephs-Kaserne²⁶³ erfolgt aus leicht erhöhter Position. Unmittelbar vor dem Fotografen ist eine Reihe anmutig verteilter Personen postiert, die in Rückenansicht abgebildet ist und auf klassische Weise als Repoussoir-Statisten fungiert. Sie verfolgen aufmerksam das Schauspiel der Soldaten hinter Holzzaun und Mauerabspernung. Die linke Bildhälfte findet sich durch das mächtige, wehrhafte Kasernengebäude im Tudor-Stil bestimmt. Auf der weiten, freien Fläche des Übungsfeldes stehen, sehr klein wiedergegeben, Uniformierte in Reih und Glied. Weit entfernt sind hinter dem Exerzierplatz, blass wiedergegeben, kahle Bäume und eine Häuserzeile am jenseitigen Wienfluss-Ufer zu sehen.

Die Besucher des militärischen Schauspiels, bis auf die beiden links und rechts außen stehenden Personen der Reihe ausschließlich Frauen, blicken offensichtlich gebannt auf die Vorgänge am Exerzierfeld. Allesamt sind nur von hinten zu sehen: Ihre Blicke – es handelt sich also um vermutete Blicke – leiten den Blick des Betrachters weiter ins Bild hinein, direkt auf die Reihen der Soldaten. Einige Frauen halten ihre Kinder im Arm. Auch durch ihre Positionen betonen die malerisch platzierten Personen (vor allem die beiden Damen links und rechts der Zaunöffnung) den zentralen Durchblick auf das Geschehen im Hintergrund. Auf

²⁶³ Die Franz-Josephs-Kaserne auf der Dominikanerbastei wurde in den Jahren 1854-57 erbaut und sollte im Sinne moderner Befestigung als Verstärkung der städtischen Nordost-Flanke dienen. Gemeinsam mit Roßauerkaserne, Arsenal und weiteren Vorstadtkasernen bildete diese militärische Basis einen strategisch wichtigen Stützpunkt, um sowohl eventuell eindringende Feinde als auch in der Ära nach 1848 primär aufsässige Bürger im Zaum zu halten. Der massive Rohziegelbau bestand aus zwei vierflügeligen Komplexen um je einen zentralen Hof, zwischen beiden Gebäuden befand sich somit eines der bestens bewachten Stadttore. Vgl. Buchmann/Sterk/Schickl 1984, S. 85f.

der linken Seite sind am Holzzaun Schilder angebracht, der Text einer auf einem Pfahl montierten Tafel verkündet: „*Das Betreten des Exerzirplatzes sowie jede Verunreinigung ist strengstens verboten*“. Rechts darunter trägt ein reich bebildertes Plakat den Schriftzug „*Nigerl's Reise nach Paris*“. Die gesamte Szene wirkt trotz ihres militärischen Inhalts ruhig, beschaulich und fast meditativ. Eine ähnlich anmutende Darstellung aus der Reihe der im späten 18. Jahrhundert entstandenen Artaria-Blätter zeigt in grafischer Form gleichfalls einen Truppenübungsplatz samt Zuschauern (Abb. VI).

Am Hof (Abb. 29), um 1890

Angerers Ansicht vom Hof zeigt den Platz von der Heidenschuß-Seite aus, mit Blick auf Mariensäule, Marktgeschehen und die seitlich angeschnittene „Kirche am Hof“. Die Darstellung „Am Hof“ zählt in der bildenden Kunst zu einem der beliebtesten Sujets der „Wiener Motive“. Das Zusammentreffen verschiedener Baustile und Gebäudeformen verleiht dem Platz spezifischen Reiz und macht ihn zu einem der prunkvollsten und pittoresksten in der Innenstadt. Neben dem prächtigen Barockpalais des Grafen Collalto, dem repräsentativen Zeughaus und dem Kriegsministerium befinden sich hier gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufwendig gestaltete Bürgerhäuser und die Bühnenwirkung evozierende Kirche „Zu den neun Chören der Engeln“²⁶⁴.

Das Marktgeschehen und die damit beschworene Volkstümlichkeit rechts im Bildmittelgrund erfährt durch die beiden im Vordergrund links abgebildeten Personen aus der arbeitenden Bevölkerung – es handelt sich um eine Bäuerin und einen Dienstmann – zusätzliche Akzentuierung. Die Frau mit hölzerner Putte und gepunktetem Kopftuch und der neben ihr stehende, stämmige Mann in Dienstmannuniform fungieren offensichtlich als Repoussoir-Figuren: sie wirken auf besondere Weise piktoral und erwecken den Eindruck einer bewusst in Szene gesetzten Platzierung. Auch jene gänzlich schwarz gekleidete Frau mit einem Einkaufskorb am linken Arm, die strikt von hinten gesehen in die Mitte des Bildes hinein schreitet, wirkt demonstrativ arrangiert.

Im Vergleich zur vorigen Aufnahme, wird die Dynamik durch Asymmetrien verstärkt, Passanten und Gefährte häufen sich unten auf der linken Seite, während der entfernte Bereich des Marktgeschehens kaum bewegte Elemente aufweist, das Pflaster im Vordergrund rechts

²⁶⁴ Vgl. Witzmann/Békési 2007, S. 78f. Die *Kirche am Hof*, wie sie auch genannt wird, nimmt kirchenpolitisch einen besonderen Stellenwert ein, sie wurde bei beiden Wien-Besuchen des Papstes (1782 und 2008) durch seine Anwesenheit beehrt, wobei der Kirchenfürst Pius VI. während seines religionspolitischen Wien-Besuchs 1782 bei Joseph II. in diesem Gotteshaus sogar das Osterfest zelebrierte. Vgl. Witzmann/Békési 2007, S. 64. Vgl. Praschl-Bichler 2001, S. 94. Genau an der Position der Kirche befand sich im Übrigen einstmal die Herzogsburg der Babenberger, die einhergehend mit der Verlegung der Residenz nach Wien um 1154 unter Heinrich II. Jasomirgott erbaut wurde und dem Platz seinen Namen gab. Vgl. Praschl-Bichler 2001, S. 91. Vgl. Lorenz/Weigl 2007, S. 72.

hell und menschenleer erscheint, und die Silhouette der Gebäude auf der rechten Platzseite zur rechten oberen Bildecke ansteigt.

Die Repoussoir-Figuren zweier gänzlich unterschiedlicher Aufnahmen fungieren dennoch in gleicher Weise als Blickfänger und belebende Vordergrundmotive, die eine Identifikation des Betrachters mit den gezeigten Figuren zulassen und an Werke der bildenden Kunst erinnern.

Variationen dieses Repoussoir-Motivs lassen sich außerdem besonders deutlich anhand der im vorderen Bildbereich „platzierten“ Personen im Bild der Kahlenbergbahn (Abb. 30) und in der Aufnahme der Karlskirche (Abb. 31) erkennen.

8.3.2 Zufällige Repoussoir-Figuren

Neben sichtlich ganz bewusst gestellten und arrangierten Vordergrundmotiven treten auch solche auf, die im Moment der Belichtung anscheinend zufällig ins Bild geraten. Als unbeabsichtigte oder zumindest vorgeblich aleatorisch gebildete Repoussoir-Figuren oder -Elemente geraten sie manchmal unmittelbar vor die Kamera und werden folglich unscharf dargestellt.

Mariahilfer Straße, Schwendermarkt (Abb. 32), um 1890

Angerer blickt vom Fahrbahnrand der Mariahilfer Straße stadteinwärts auf den außerhalb des Linienwalls befindlichen Schwendermarkt auf der rechten Seite im Hintergrund. Die Mariahilfer Straße war als wichtiger Verbindungsweg in die Vororte schon im 19. Jahrhundert durch öffentliche Verkehrsmittel erreichbar. Auf der linken Bildseite erkennt man eine soeben im Bereich einer Station haltende Pferdestraßenbahn. Während der „Rudolfsheimer Viktualienmarkt“ nur abgerückt und klein rechts hinten in der Tiefe aufscheint und in der Fotografie keinen markanten Stellenwert erlangt, wird die Aufnahme eher durch Passanten im Vordergrund und den stark akzentuierten Kontrast von Nähe und Ferne geprägt.

Die Personen im rechten Teil der Aufnahme bilden einen dynamischen Zug ins Bild hinein und eine gegenläufige Bewegung aus dem Bild heraus. Der Kamera am nächsten ist ein Schwarz gekleideter, bewegter Fußgänger mit Stock und Hut in Rückenansicht, unmittelbar dahinter eine auf den Fotografen zugehende vornehme Frau und ein kleiner Junge; die Aufmerksamkeit beider richtet sich für einen Augenblick auf etwas rechts außerhalb des Bildes. Einige Schritte weiter hinten geht eine ältere, Kopftuch tragende Frau einfacherer Herkunft neben dem Gehsteig und hält ein weißes Bündel in Händen. Auch auf der abschüssigen, zum Markt hinführenden Nebenfahrbahn werden Passanten sichtbar, einige vom Markt kommend, andere zu ihm hineilend. Alle Abgebildeten scheinen zielstrebig und

geschäftig unterwegs, niemand schlendert, flaniert oder steht grundlos herum. Fußgänger und Pferdeisenbahn bilden in dieser Fotografie eine von rechts nach links ansteigende, diagonale Kompositionslinie, die eine Variation und Wiederholung in der rechts in die Tiefe führenden Häuserzeile findet. Die Asymmetrie der Fotografie wird verstärkt durch die Dynamik der menschlichen Bewegungszüge im Bildvordergrund.

Angerer dokumentiert in dieser Aufnahme eine jener Partien der Vororte außerhalb des Linienwalls, die insgesamt weniger Beachtung von Seiten zeitgenössischer Fotografen fanden als andere geschichtsträchtige und bekannte Orte Wiens und seiner Umgebung. Angerer erachtet das im traditionellen Sinn unspektakuläre Thema einer alltäglichen Straßenszene in Marktnähe auf der Mariahilfer Straße im heutigen fünfzehnten Bezirk als durchaus bildwürdig. Ein nicht unerhebliches Element dieser Aufnahme stellt die Eile der Abgebildeten dar, die einen Kontrapunkt zum Müßiggang oder eleganten Flanieren der Passanten in der Innenstadt bildet. Die geschäftigen, umtriebigen Vororte, hier die Rudolphstadt, finden im beschleunigten Rhythmus der Fußgänger ihre Verkörperung.

Aus dem Wiener Volksprater (Abb. 33), 1887

Zahlreiche Passanten dominieren eine Praterszene, in der vor einer üppig mit Bildern bemalten Holzbude ein Ausrufer wild gestikulierend potentielle Kunden anlockt. Er hebt pathetisch seine Linke himmelwärts, um das „Lebende Weltwunder“ – wie die Inschrift auf der Fassade verheißt – anzupreisen und die durchwegs von hinten oder im Profil gesehenen Schaulustigen ins Lokalinnere zu locken. Auf einem Stangengerüst vor dem Gebäude turnt ein Äffchen als kostenlose Galanummer und zusätzlicher Anreiz. Wenn nicht die Attraktion, dann ihre Anpreisung scheint erfolgreich zu sein, bereits ein Großteil der Passanten wendet sich in Neugierde der Schaubude zu. Lediglich ein Mann rechts der Mitte mit Melone und am Rücken verschränkten Händen samt Stock und eine etwas abseits gehende Frau zeigen sich von der Anziehungskraft der Sensation unbeeindruckt. Der geübte Berufsfotograf Angerer versucht in seinen Sekundenbildern (üblicherweise mit Erfolg), ein Anschneiden der Figuren im Vordergrund sowie Unschärfe tunlichst zu vermeiden. In dieser Aufnahme jedoch dringt der Oberarm eines Mannes spontan und mächtig ins Blickfeld der Kamera und bildet im rechten, unteren Eck ein unscharfes, schwarzes Fragment. Als ein – in Angerers Oeuvre ungewöhnliches – „Störelement“, nimmt der fragmentierte Körper eine repoussoir-mäßige Funktion ein, betont zeitgleich Vordergrund und Raamtiefe, sowie Unmittelbarkeit und Zufall.

Angerer rückt bedingt durch seine Position innerhalb der Menge beim Erstellen dieser Fotografie wesentlich näher als üblich ans unmittelbare Geschehen heran, das demgemäß im

Vergleich mit anderen Praterbildern des Fotografen auch deutlich erkennbarer und darüber hinaus physisch nahezu greifbar wird. Die unterschiedlichen Bewegungen, Blicke und Interessen erzeugen außerdem eine spannende, lebendige Wirkung.

Ein formal ähnlich gestaltetes Bild des Praters stellt das 1894 entstandene Aquarell *Schlangenhändiger vor einer Tierschau*, von Richard Weix dar (Abb. XI): Ebenfalls vor einer Schaubude platziert, präsentiert ein Herr den neugierigen Zuschauern eine exotische Würgeschlange. Das Bild vermittelt einen Hinweis auf die überaus reiche Vielfalt an Attraktionen und Anreizen, mit denen der Wurstelprater damals gewissermaßen konkurrenzlos aufwarten kann.

In beiden Bildern findet sich vor einer Schaubude auf der linken Seite eine potentielle Kunden anlockende Person, im Aquarell der Schlangenhändiger, bei Angerer der Ausrufer. Den Erfolg dieser Lock-Methode erkennt man hier wie dort anhand der zahlreichen Schaulustigen, die in der Fotografie jedoch wesentlich uneinheitlicher und zufälliger erscheinen.

Bei den zufällig ins Bild geratenen Repoussoir-Figuren handelt es sich in beiden Aufnahmen um Passanten. Angerer versucht diese manchmal unscharf erscheinenden, äußerst momenthaften Elemente zwar zu vermeiden, in einigen Fällen – oftmals bei „menschenreichen“ Situationen – finden sie dennoch Einzug in seine Fotografien.

8.3.3 Bildbestimmende Gruppen im Vordergrund

In Angerers Oeuvre treten wiederkehrend Personen oder Personengruppen im Vordergrund von Fotografien auf, die einerseits nicht eindeutig „zufällig“ erscheinen, andererseits aber auch nicht eine unbedingt „gestellte“ Wirkung evozieren, in jedem Fall aber den Gesamtcharakter der Aufnahme prägen.

Aspernbrücke, Leopoldstädter Seite, (Abb. 34), um 1890

Angerer blickt schräg auf die Aspernbrücke²⁶⁵, die durch ein Namensschild rechts identifiziert werden kann. Ein sonniger Sommertag; eine elegant gekleidete Frau geht mit drei kleinen Mädchen spazieren: als Gruppe dominieren sie den Vordergrund der Aufnahme. Von der Brücke kommend, eilen sie, einander an der Hand haltend, auf den Fotografen zu, alle drei Kinder wenden ihm den Blick zu. Es ist nicht auszumachen, ob diese Vierergruppe

²⁶⁵ Die Errichtung der Aspernbrücke fiel in die Jahre 1863/64, es handelte sich um eine Kettenbrücke mit vier pompösen allegorischen Figuren auf hohen Postamenten, symbolisch bewacht von vier davor liegende Steinlöwen. Der nach der Schlacht bei Aspern benannte und stark frequentierte Verbindungsweg zwischen Leopoldstadt und dem Stadtzentrum (insbesondere der strategisch bedeutsamen Franz-Josephs-Kaserne beim Stubentor) wurde im Jahr 1913 wieder abgetragen und durch eine neuere, schlichtere Variante ersetzt. Vgl. Klusacek/Stimmer 1995, S. 72-74.

schnappschussmäßig „eingefangen“ oder von Angerer aufgefordert worden ist, wie “zufällig“ auf ihn zuzugehen. Beides erscheint möglich und könnte eine Bildinterpretation mit Berufung auf den Augenschein behaupten.

Die Brücke wird auf beiden Fahrbahnrändern von je einem Uniformierten bewacht; links, breitbeinig stehend, einer mit Säbel, rechts sitzend ein anderer im Schatten eines Schilderhauses. Eine weitere Gruppe von Frauen und Kindern ist gerade im Begriff, die Brücke zu betreten, wo eben, einander überschneidend, eine Kutsche und zwei weitere Personen im Hintergrund sichtbar werden. Besonders augenfällig wird das vom rechten Bildrand stark fragmentierte – auf Kopf, Hals und Vorderbeine reduzierte – Pferd einer allerdings unsichtbar außerhalb des Bildes parkenden Kutsche.

Im Hintergrund auf der linken Seite das Zolloberamtsgebäude, die Urania ist zum Zeitpunkt der Aufnahme noch nicht gebaut, sie wird erst im Jahre 1910 vollendet.²⁶⁶ Dynamisches Kommen und Gehen von Personen und Gefährten prägt diese Fotografie, die Alltagsleben einfängt und zugleich eine neue Wiener Sehenswürdigkeit präsentiert. Die Brücke erhält durch ihre vervielfachten „Bewacher“ – Soldaten, Löwen, Allegorien – nicht nur einen annähernd militärischen, sondern darüber hinaus monumental-imperialen Charakter.

Kutsche am Kolowratring (Abb. 35), 1890

Die Ansicht einer Kutsche am Kolowratring sticht insofern aus der Reihe der anderen Momentfotografien Angerers hervor, als hier eine einzige Person bzw. einzige Kutsche samt Person das Bildgeschehen definiert. Der Fotograf richtet seinen Blick vom heutigen Schubertplatz aus auf das der Innenstadt zugelegene Häuserblock im Vordergrund, die Ringstraßenzeile gegenüber und den Stadtpark ganz in der Ferne. Vor der *Société Franco-Autrichienne* hat ein eleganter Wagen angehalten, in Decken gehüllt sitzt ein mit Zylinder gekleideter Herr (Fiaker? Privatkutscher? Gentleman?) offenbar wartend im Fond des Gefährts. Die Sonne strahlt und da die Bäume auf der Ringstraße keine Blätter tragen, handelt es sich hier mutmaßlich um einen Frühlingstag. Vor einer Auslage links im Bild erkennt man im Schatten der Markise ein Kind samt erwachsener Begleitperson, hinter den wartenden Pferden werden die Fragmente eines Schirms, eines Huts und eines kleinen Mädchens sichtbar. Auf dem Kopfsteinpflaster rechts tritt ein damals allgegenwärtiges Großstadtdetail ins Bild: Pferdemit.

²⁶⁶ Vgl. Hamann 2007, S. 233.

Hier stehen einander zwei gänzlich unterschiedliche Varianten gegenüber. Die Figurengruppe auf der Aspernbrücke erscheint äußerst dynamisch und bewegt sich auf den Fotografen zu, das Vordergrundelement der parkenden Kutsche am Kolowratring evoziert hingegen eine ruhige, statische Wirkung.

8.3.4 Die Zirkulare Vordergrundgruppe

Besonders interessante wie malerische Motive im vorderen Bildbereich einiger Aufnahmen stellen kreisförmig angeordnete, kleinere oder größere Figurengruppen dar. Es bleibt unklar, ob der Fotograf bei derartigen Personenformationen komponierend ins Bildgeschehen eingreift oder sie einfach zufällig entdeckt und fotografisch festhält. Zirkulare Vordergrundgruppen ziehen den Blick des Betrachters auf sich und konstituieren ein geschlossenes Spannungszentrum mit genau abschätzbaren räumlichen Dimensionen innerhalb der Fotografie. Bleiben Grund und Anlass der kreisförmigen Anordnung unbekannt oder unsichtbar, entwickelt sich beim Betrachter zumeist „forscherisch“ gesteigerte Aufmerksamkeit.

Das zirkulare „Arrangement“ von Personengruppen tritt primär in einigen Prater-Aufnahmen zutage, ist aber auch besonders schön in der vermutlich auf der Schmelz entstandenen Aufnahme (Abb. 36) zu erkennen.

Einige vom kreisförmigen Figurenarrangement geprägte, zugleich interessante und abwechslungsreiche Momentaufnahmen entstehen im Wiener Wurstelprater, jenem Vergnügungsgelände auf dem ausgedehnten Bereich einstiger habsburgischer Pratergründe.²⁶⁷ Schaubuden, Stände, Etablissements, Lokale, fliegende Verkäufer locken mit Attraktionen, Vorführungen und Köstlichkeiten.²⁶⁸ Arme wie Reiche, Kinder wie Erwachsene, Soldaten und Zivilisten, eigentlich die gesamte zusammen gewürfelte Klassen-, Stände- und

²⁶⁷ Der Name Wurstelprater stammt von den dort ansässigen „Kasperl-“ bzw. Puppentheatern. Der Protagonist und Held dieser Vorführungen hieß „Hanswurst“ und so wurden die hauptsächlich für Kinder geplanten Marionettenspiele auch als „Wurstel“-Theater bezeichnet. Der Wiener Wurstelprater zieht auch heute noch Menschenmengen an, damals war der geläufigere Name allerdings „Wiener Volksprater“. Vgl. www.prater.at/Geschichten.php (08.01.2009). Dieses ehemalige kaiserliche Jagdgebiet wurde im 18. und gesamten 19. Jahrhundert nach erfolgter „Schenkung ans Volk“ zunehmend von Einheimischen und Wien-Besuchern genutzt; besonderer Beliebtheit hierbei erfreute sich der Wurstelprater, der in unmittelbarer Nähe zum Stadtgebiet als permanenter Jahrmarkt in der „warmen Jahreszeit“ den prominentesten und populärsten Anziehungspunkt Wiens darstellte.

²⁶⁸ Neben gefährlichen und seltenen Tieren, fand man im Prater auch exotische Menschen (z.B. Aschanti-„Neger“), oder Personen mit Miss- und Fehlbildungen, Riesen, Zwerge, siamesischen Zwillinge, barttragende Damen oder gänzlich behaarte Menschen, weiters Zaubervorführungen, Gruselkabinette, Schaukeln oder Rutschen (Toboggans) jeglicher Art. Allen vorstellbaren, internationalen Belustigungen konnte im Prater nachgegangen werden, es existierten Maschinen zur Kraftmessung (z.B. der berühmte „Watschenmann“), Wahrsager- und Heiratsvermittlungsapparate, mehrere Varietés und Theaterbühnen, ein Ansichten der weiten Welt (von Konstantinopel bis San Francisco) offerierendes Panorama-Gebäude, später Kinos, Karusselle und ab 1897 das rasch zum Wahrzeichen Wiens avancierende Riesenrad. Musik, Tanz, Speis' und Trank unterstützen das lustige Treiben im Wurstelprater. Dessen genaues Gegenteil – nämlich Erholung, Einsamkeit, Natur, Wildwuchs samt undomestizierten Tieren – vermochte man nur unweit entfernt im sogenannten „Grünen Prater“ zu finden.

Völkervielfalt Wiens (Österreich-Ungarn) finden sich hier flüchtig im Amüsement vereint – und von Victor Angerers Kamera festgehalten. Der Betrachter seiner Bilder wird nicht nur zum Voyeur der Vergnügungen, Sensationen und Genüsse sondern auch zum Voyeur der Zuschauer – der begeisterten Menge. Deren Lebendigkeit wird bildhaft vor allem durch unterschiedliche Blick- und Spannungsparameter geprägt, die just in einem Moment zusammentreffen. Einzelne Personen, aus der Menge herausragend oder herausstrebend, lenken die Aufmerksamkeit auf sich und erhöhen den dynamischen Effekt der Praterbilder. Die von Zufall und Augenblick geformten Aufnahmen haben bei Interessierten sicher beträchtlichen Anklang gefunden. Die in diesen Fotografien auffällig malerischen, zirkularen Figurenkonstellationen ziehen als eigenständige Blick- und Konzentrationszentren die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

Im Volksprater (Abb. 37), um 1890

Umringt von jahreszeitlich bedingt kahlen Bäumen befindet sich auf einer Lichtung ein Pavillon mit planengedecktem Zeltdach. In und rund um diesen flaggengeschmückten Holzbau scharen sich Menschengruppen. Ein beinahe mannshoher Holzzaun trennt das Innere des Pavillons von dem ab, was ringsum geschieht. Einige Schaulustige und Neugierige spähen über die Absperrung hinweg, um einen Blick auf die Attraktion in seinem Inneren zu erhaschen. Diese und damit der Grund der Ansammlung bleiben dem Betrachter des Bildes verschlossen. Man sieht Angeschchnittenes, dunkle, vom weißen Zaun verdeckte oberer Teile von Dingen oder Lebewesen, die nicht zu identifizieren sind. Der Gestus der über die Absperrung Spähenden verrät Neugierde, die sich jedoch in Grenzen hält, es liegt daher nahe, dass das Objekt der Observation interessant, aber weder außergewöhnlich, noch beunruhigend erscheint. Es ist ein sonniger, der Kleidung der Praterbesucher nach eher kalter Tag, vermutlich im Spätherbst oder Frühling. Im Bildvordergrund hat sich eine kleinere Gruppe (drei Männer, ein Mädchen, ein Kind) versammelt; sie stehen im Kreis zueinander und blicken konzentriert zu Boden, als befände sich hier das Objekt ihrer Aufmerksamkeit – vermutlich ein Bottich oder Korb voll Waren. Ein kleines, abseits stehendes Mädchen in Zaunnähe auf der rechten Bildseite scheint die zirkular im Vordergrund aufgestellte (und von Angerer eventuell in Szene gesetzte) Gruppe zu beobachten. Im Zentrum der Fotografie ist ein kleiner, von hinten gesehener Bub vor dem Zaun auszumachen, er hebt gerade seine Hände, um auf der Absperrung eventuell ein klein wenig höher zu klettern und so die Sensation besser bestaunen zu können. Ein Schattenspiel kahler Äste ziert den Erdboden im Vordergrund.

Die Aufnahme lässt zwei „Kreise“ und eine „Mauer der Aufmerksamkeit“ sichtbar werden, die Gruppe links vorne, die Zuseher rund um den Pavillon und die ausnahmslos von hinten gezeigte Menge der Schaulustigen links hinten. In allen drei Fällen bleibt der Grund des Interesses und der Konzentration unklar. Die Verdopplung des „Kreis-Motivs“ beruht entweder auf aleatorischer Koinzidenz, könnte aber auch Hinweis auf eine Mitgestaltung Angerers geben.

Eigenartigerweise wird der nahe der kleinen Vordergrund-Gruppe und des Pavillons postierte Fotograf von keinem der Anwesenden registriert, deren gesamte Aufmerksamkeit sich einer nicht sichtbaren Sache am Boden und unbekanntem Vorgängen oder Attraktionen hinter dem Pavillonzaun bzw. Gitter im Hintergrund zuwendet.

Angerer hegt keine Intention, die eigentlichen „Ereignisse“ oder Gegenstände der Schaulust zu präsentieren. Es ist das Publikum, das ins Zentrum seiner Aufnahme rückt: umherstehende Betrachter, ihre Haltungen und Gesten, Freizeit-Protagonisten eines alltäglichen Moments im Wiener Wurstelprater, allesamt von Neugierde und Schaulust derart absorbiert, dass der Fotograf unbemerkt bleibt.

Schnellfotograf im Prater (Abb. 38), um 1890

Das sonnendurchflutete und durch Baumschatten am Boden geprägte Bild hält einen menschenreichen Augenblick im Wiener Prater fest. Vor geöffneten Buden finden sich Kinder und Erwachsene ein, um Freizeitangebote zu nutzen oder Kuriositäten zu bestaunen. An einer nach rechts hinten in die Tiefe führenden und von Bäumen begrenzten Straße befinden sich nebeneinander aufgereiht Etablissements und Holzbuden mit schattenspendenden Markisen. Davor spaziert und scharf sich das Prater-Publikum, das teilweise im Dunkel der Markisenschatten und im Netz der Baumschatten kontinuierlich zu verschwinden scheint.

Die Aufnahme vermittelt ein aus Aufregung und Muße gemischtes Jahrmarkts-Flair: gespannte Kindergemüter und entspannte, flanierende Erwachsene vereinen sich zu einer typischen Praterszene. Inhaltliches Bildzentrum sind nicht besondere Ereignisse oder Attraktionen, sondern der Prater-Alltag „am Rande“, ganz gewöhnliche Geschehnisse und unspektakuläre Szenerien eines Vergnügungsparks. Kleidung und blätterlose Bäume legen die Vermutung nahe, dass die Fotografie an einem Spätwinter- oder Vorfrühlingstag entstanden ist.

Angerer steht einige Schritte abseits der Buden am Rand einer Wegkreuzung, um die gesamte „Bühne“ mit ihren vielfältigen Aktionen besser in den fotografischen Blick nehmen zu können. Der Stand links im Vordergrund trägt auf seiner seitlichen Flanke eine vom Bildrand

fragmentierte Werbeaufschrift, die nicht vollständig lesbar, aber dennoch eindeutig verständlich ist. Der sichtbare Schriftzug „...RAFIE ...ild 40“ stellt zweifellos die Werbung für das ein Gebäude weiter befindliche „Fotografische Etablissement“ dar. Bei der ersten hölzernen Bude am Rand des breiten Weges handelt es sich um eine offensichtlich gut besuchte *Schiess-Halle*, das vom Mast einer schmiedeeisernen Wetterfahne bekrönte angrenzende Fotografen-Studio trägt als Aufschrift vermutlich den Familiennamen „Krieger“ und das Schild „*ETABLIRT 1869*“, und bietet Bilder um 40 Kreuzer feil: „*Ein Bild gleich zum mitnehmen 40*“. Unmittelbar neben dem Fotografischen Etablissement befindet sich eine weit kleinere Holzhütte, wo man im selben Metier Gewinn zu machen versucht: auf einem weiteren Schild sind die Schriftzüge „*Schnell Fotografie*“ auszunehmen.

Am rechten Bildrand ist, von diesem angeschnitten oder vielmehr „halbiert“, eine Frau zu entdecken, die auf ihrem Arm einen kleinen Buben trägt. Dieser ist auf das vergnügliche, belebte Geschehen direkt vor ihm konzentriert und hält in der Hand ein kleines Kärtchen – eventuell eine Eintrittskarte oder eine gefertigte Schnell-Fotografie.

Weiter im Hintergrund der Szene zeigt sich ein von zwei Türmen flankiertes höheres Holzgebäude, das mit plakatgeschmückter Front für Attraktionen wirbt und Besucher anlockt. Das von Angerer abgebildete Publikum weist die Tendenz auf, unterschiedlich große Gruppen und Grüppchen zu formen. Vorne links scharen sich Kinder halbkreisförmig um einen Mann mit Schulterriemen, vermutlich einen mobilen Verkäufer. Die zirkular angeordnete Kinderschar befindet sich außerhalb der durch Bäume verschatteten Zone und zieht den Betrachterblick als Vordergrundmotiv auf sich. Gleich rechts davon, nahe dem Bildzentrum, drängen sich erneut Kinder zusammen, auch sie bilden ein eigenes, kleines Spannungszentrum und einen zweiten Personenkreis. Weiters können die Besucher unter den Markisen und jene auf der Straße als eigene Figurenanordnungen zusammengefasst werden. Die räumliche Komplexität und Verteilungsvielfalt der gezeigten Menschenmenge wird durch mannigfache Blickrichtungen und Blick-Konzentrationspunkte noch intensiviert; Ballungszentren evozieren in Angerers Momentaufnahmen stets eine Lebendigkeit, die durch Divergenzen und Nicht-Einhelligkeit im Erscheinungsbild der Menge geprägt wird. Zwei Kompositionslinien tragen zur Wirkung des Bildes bei. Die zentralperspektivisch gleichsam von links nach rechts fluchtende Straße einerseits, und die schräg von rechts nach links gelagerten Schatten von Bäumen, Menschen und Pfosten am Boden andererseits, formieren einen dynamisch entgegengesetzten und spitzwinkelig zusammenlaufenden Spannungszug. Die „leere“, helle Zone links unten im Bild findet diagonal eine Entsprechung im rechten oberen Himmelsbereich.

Indem Angerer einen fotografischen Arbeitsbereich – den eines Schnellfotografen im Prater – in Fotoform thematisiert, stellt er in diesem Dokument neben einer alltäglichen Freizeit- und Vergnügungsszene auch einen fotografischen Bezug zu seinem eigenen Metier her.

Einige Zeit nach Entstehen der Aufnahme (und nach Angerers Tod) wird eben dieser Blick auf den Wurstelprater in Form einer Postkarte aus dem Verlag C. Ledermann Jun. (Abb. 39) in- und ausländische „Bekanntheit“ erlangen.²⁶⁹

Im Prater (Abb. 40), um 1890

Diese sehr dichte Prater-Szene gliedert sich in eine Dreierpersonengruppe im Vorder- und einen reich bevölkerten Hintergrund. Im hinteren Bereich der Fotografie erstreckt sich über die gesamte Bildbreite hin eine annähernd geschlossene Menschenmasse; eine Hundertschaft von hauptsächlich männlichen Besuchern richtet, die Rücken ausnahmslos dem Fotografen zugewandt, ihre Aufmerksamkeit gleichförmig auf ein Geschehen innerhalb des fahnen- und girlandengeschmückten Holzpavillons, das von der Masse wie von einer Mauer abgedeckt wird und daher für den Bildbetrachter unsichtbar bleibt.

Am rechten Bildrand erscheint reizvoll der diagonal in die Fotografie hereinragende Schatten einer Person, die sich außerhalb der gezeigten Szene befindet. Etwas rechts vom Bildzentrum bückt sich ein vor der Menschenmasse stehender Brezenverkäufer mit weißer Schürze und Melone gerade demonstrativ zu seinem prall gefüllten Verkaufskorb am Boden hinab.

Eine kleine Verkaufsszene prägt den vorderen Bildbereich links der Mitte. Ein Bein angewinkelt und an einen Holzzaun gelehnt, verkauft ein Mann Waren aus seinem Bauchladen. Ein äußerst elegant gekleidetes Paar hat sich zu ihm gesellt und betrachtet die feilgebotenen Produkte – vermutlich Ess- oder Genusswaren. Der Verkäufer, dessen Gesicht durch die Krempe eines weichen Hutes teilweise verdeckt wird, senkt seinen Blick und schaut scheinbar starr vor sich hin, als würde die anwesende Kundschaft gar nicht existieren. Diese kreisförmige Dreiergruppe evoziert eine höchst malerische Wirkung; sie zieht gleich einem *Eye-Catcher* den Betrachterblick auf sich und staffelt den Raum tiefenwirksam in Vorne und Hinten. Solche im Bild eine wichtige Funktion ausübende Konstellation könnte von Angerer herbeigeführt, also bewusst inszeniert worden sein.

Ein interessanter Aspekt zirkularer Vordergrundgruppen ist ihre jeweils unterschiedliche Dichte, wodurch von Fall zu Fall eine gänzlich andere Stimmung und Dynamik hervorgerufen

²⁶⁹ Vgl. Ponstingl 2005, S. 22. Die Postkarte trägt folgende blass rote Aufschrift: „Gruß aus Wien. Volks-Prater Schnell-Fotograf. 121“.

werden kann. Der Grund der kreisförmigen Aufstellung bleibt zumeist unklar und weckt zuweilen Forscherdrang beim Betrachter.

Exkurs: Geschichte der Praterbilder

Angerers Prateraufnahmen stehen in einer Wiener Tradition von Praterbildern, die das „Reich der Belustigungen“ bereits ab dem späten 18. Jahrhundert zum Thema von Freizeit-Darstellungen erhoben haben.

Bald nach der 1766 erfolgten Öffnung der Kaiserlichen Jagdgründe für das Volk entwickelt sich der Prater zu einem beliebten und vielbesuchten Freizeit- und Vergnügungszentrum der Wiener. Der permanente Jahrmarkt oder Rummelplatz wird neben den Etablissements entlang der Hauptallee auch bald Motiv zahlreicher österreichischer Künstler.

Ein Blatt aus dem Artaria-Verlag, gestochen und koloriert von Laurenz Janscha und Johann Ziegler, zeigt die Praterhauptallee mit einem der drei dort errichteten Cafés (*Versammlung der schönen Welt bey den Kaffée-Häusern in der großen Prater=Allée*) (Abb. 41). Der um 1794 entstandene Stich bezeugt keine dreißig Jahre nach der Öffnung des Prater-Geländes dessen allgemeine Beliebtheit bei der Wiener Bevölkerung, die hier *ihr* neues Freizeitparadies im Grünen findet. Zahlreiche Personen, darunter auch Männer in orientalischen Kleidern mit turbanbekrönten Häuptionen, bewegen sich direkt auf oder in unmittelbarer Nähe der Hauptallee und präsentieren sich lustwandelnd in ihren Sonntagsgewändern.

Es existieren weitere Blätter aus dem selben Verlagshaus von Laurenz Janscha und Johann Ziegler, die ein *Prater-Panorama* oder den *Circus Gymnasticus*, sowie Ansichten vom *Lusthaus* zeigen und somit nicht nur die häufig dargestellte Hauptallee samt Promenade-Besuchern thematisieren, sondern auch auf Attraktionen und Vergnügungs-Etablissements eingehen.

Da sich die Artaria-Blätter beträchtlicher Reputation erfreuen und in den Zeiten vor Erfindung der Fotografie (aber auch in der Ära danach) den „massenmedialen“ Status relativ preisgünstiger Bildnisse der Donaumetropole innehaben, ist davon auszugehen, dass Victor Angerer diese Wien-Ansichten im Allgemeinen und Darstellungen des Praters im Besonderen gekannt hat.

Ein Vorbild (vielleicht auch Korrektiv) für seine Prater-Momentaufnahmen findet Angerer, wie vermutet werden darf, in Fotografien seines Kollegen Otto Schmidt. Der 1849 in Gotha geborene Schmidt erlernt Malerei und betätigt sich anfänglich als Aquarellist. Zu Beginn der 1870er Jahre arbeitet er als Retuscheur beim Wiener Kunst- und Fotoverlag A.F. Czihak am Graben, avanciert bald danach zum Fotografen und erstellt für den Verlag eine fotografische

Serie *Wiener Typen*. In Atelieraufnahmen präsentiert er die prominenten „Typen“ bzw. Berufe wie Wäschermädl, Hausmeister, Fiaker, Schusterbub, Lumpensammlerin. Mit dem Namen des ausführenden „Künstlers“ versehen, reüssieren die Bilder binnen kürzester Zeit und werden im Rahmen der Wiener Weltausstellung 1873 präsentiert. 1878 schließt der Verlag Czihak seine Türen, und Schmidt geht mit Eröffnung eines eigenen Ateliers in der Mariahilfer Straße den Weg der Selbständigkeit. Als sein eigener Herr führt er die erfolgreiche Wiener Typen-Serie weiter und arbeitet zeitgleich an einer weiteren Folge mit der Bezeichnung *Wiener Straßensbilder*, die er, was auf der Hand liegt, nun nicht mehr im Studio, sondern im Freien, an Originalschauplätzen fotografiert.²⁷⁰ Die Serie präsentiert prominente wie wenig bekannte Ansichten Wiens in publikumswirksamem Verbund mit Wiener Typen.²⁷¹

In der Serie *Wiener Typen* widmet Schmidt einige Bilder dem Pratergeschehen. Er fotografiert im Wurstelprater heitere Szenen rund um Vergnügungsbetriebe; so entstehen beispielsweise *Der Haschp'l* (Abb. 42) oder *D'Hutschn* (Abb. XII). Beide Aufnahmen zeigen Praterszenen mit beliebten Schaukel-Anlagen und wirken trotz der Dynamik des Sujets merkwürdig statisch. In *Der Haschp'l* werden eine Dame und ein Kind sichtbar, die beide dem Schaukelvergnügen nachgehen. Während die Schaukel des Kindes in der Höhe angehalten hat, und das Kind starr zum Fotografen schaut, wirkt die Schaukel der Erwachsenen gleicher Weise unbewegt, da der schaukelstuhllartige Sitz in Bodennähe von zwei Männern festgehalten wird. Alle Abgebildeten sind sich des fotografischen Vorgangs bewusst, sie posieren und verharren bewegungslos. Sogar die anwesenden Kinder wirken arrangiert und wie erstarrt: ein Bub blickt, als hätte man ihn dazu angewiesen, zu dem Jungen in der Gondel empor, die anderen verharren unbeweglich und fixieren die Kamera. Auch zwei Frauen im Vordergrund halten inne und blicken wie in marmorner Andacht zu Boden. Die Fotografien evozieren keine – wie die Motivik erwarten lassen würde – momenthafte, spontane oder lebensvoll animierte Wirkung, sondern erscheinen vielmehr als inszenierte und damit „unnatürliche“ Momente, herausgerissen aus dem Geschehen des Vergnügungsparks und ästhetisch „versteinert“.

Das kolorierte Bild *D'Hutschn* (Abb. XII) zeigt eine ähnliche Szene mit einer Boots-Schaukel. Alle Personen bis auf einen Mann, der in Rückenansicht neben der Schaukel steht, blicken demonstrativ in Richtung Kamera. Die aufgesetzt ernsten Gesichter der Abgebildeten

²⁷⁰ Vgl. Seemann 2000, S. 98f. Schmidt betätigt sich außerdem an der Produktion zahlloser Künstlervorlagen in den Gebieten Landschaft, Genrebild und Architektur. Seine 1897 bereits mehr als 2500 Bilder umfassenden Serien erscheinen im eigenen Verlag und erfreuen sich großer Beliebtheit. Die Aufnahmen werden auch einzeln um 60 Kreuzer pro Stück oder in Mappen vertrieben.

²⁷¹ Die Serie *Wiener Straßensbilder* präsentiert z.B. Innenstadtansichten, „g'standene“ Fiaker mit ihren Kutschen, den Markt am Hof samt Verkäufern, die Votivkirche samt Wasserwagen zur „Straßenbespritzung“ oder die Mistgätt'n Kummerhof samt Müll abladenden Arbeitern.

zeugen davon, dass sie sich des Fotografiert-Werdens nur allzu bewusst sind und jegliche Leichtigkeit und Unbeschwertheit des Moments abgelegt haben, um bewegungslos darauf zu warten, von einer Fotografie (einer damals noch bedeutungsschweren Instanz) verewigt zu werden.

In der Aufnahme *Der Wurscht'l*²⁷² ist ein kleines Puppentheater bzw. Wurstel-Theater zu sehen; auf davor befindlichen Sitzgelegenheiten haben sich eine Frau und ein Mädchen als Zuschauer des Puppenspiels eingefunden. Sie und drei weitere, stehende Frauen finden sich ebenso wenig bewegt wie die Marionetten auf der Bühne. Die im Grunde heitere und lustvolle Situation findet sich durch ihre In-Szene-Setzung angestrengt, unfreiwillig ernst und abermals wie von Zauberhand versteinert.

Schmidts Fotografien stehen in der Geschichte der Praterbilder als „Vorläufer“ von Angerers Momentbildern, erzeugen indes durch das in ihnen bewusst und vorsätzlich inne gehaltene Leben einen gänzlich anderen Eindruck. Nicht zuletzt im Vergleich mit Schmidts Aufnahmen wird das Lebendige und Leichte deutlich, das in Victor Angerers mehr als zehn Jahre später entstandenen Praterbildern vorherrscht. Zwar sind es auch hier keine lachenden Kindergesichter oder stark bewegten Elemente, die das Prater-Gefühl von Dynamik und Unbeschwertheit vermitteln, stattdessen authentische Momente einer in divergierenden Rhythmen bewegten Menge, Konzentration auf Vorführungen einerseits, müßig und ziellose Menschenströme andererseits; zufällig ins Bild geratene Schatten oder aleatorische Personen-Fragmente, zufällige Überschneidungen, allesamt spezifische Reize einer mit Leben erfüllten, vom Leben geleiteten Fotografie.

Um die Jahrhundertwende entstehen im Bereich der *Malerei* vermehrt Bilder regionaler Künstler, die das heitere Chaos und vergnügliche Leben des Wurstelpraters thematisieren. Der Maler Karl Feiertag aus Weidling bei Klosterneuburg greift in seinen Gemälden – zugleich naiv wie illustrativ – das Thema Prater auf und erschafft gut verkäufliche, bestens komponierte und leicht konsumierbare Porträts des belebten Vergnügungsparks. Durch Gedrängtheit, Anschnitte und Überlagerungen fühlt man sich bei Feiertag durchaus an Angerer-Fotografien erinnert (Abb. XIII, Abb. XIV). Alle chaotischen Elemente jedoch sind gelenkter, üppiger und „momenthafter“ als bei Angerer, dessen Fotografien letztendlich weniger „fotografisch gestaltet“, daher offener und authentischer erscheinen als von Fotografien „inspirierte“ Gemälde.

²⁷² Die Fotografie befindet sich in der Sammlung der Albertina. Der Wurscht'l, Wiener Typen 35, Inv.Nr. Foto2007/76.

Ein überaus wertvolles, fotografisch reich ausgestattetes Dokument bildet das zeitlich ein wenig später als Angerers Fotografien entstandene Buch *Wurstelprater* von Felix Salten. Der jüdische Anwalt und Amateurfotograf Dr. Emil Mayer fotografiert für das 1911 erschienene literarische Werk des renommierten Bambi-Autors²⁷³ eine Serie von 75 Praterszenen. Die etwa 20 Jahre nach Angerers Praterbildern entstandenen Aufnahmen wirken äußerst lebendig und direkt. Sie zeigen Begeisterung in Kinderaugen, neugierige Erwachsene, alltägliche Berufsbilder (Abb. 43) und erneut die berühmten – nun vehement unmittelbar eingefangenen – Wiener Typen. Ein Teil der für Salten fotografierten Szenen erscheint bereits 1908 in Form von Postkartenmotiven im Verlag der Brüder Kohn.²⁷⁴ Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Emil Mayer die Wurstelprater-Serien seiner Vorgänger Otto Schmidt aus den späten 1870er Jahren und Victor Angerers aus den 1890er Jahren gekannt hat (Abb. 44, Abb. 45, Abb. 46). Die starke, unmittelbare Wirkung von Mayers Praterbildern begründet sich vor allem aus dem näher gerückten Blick auf die gezeigten Personen und Szenen. Aufgrund fortgeschrittener Technik erschließt sich den Nachfolgern Angerers die Möglichkeit, mit gleich bleibender kurzer Belichtungszeit näher ans Geschehen heranzugehen und bewegte Elemente weitgehend scharf abzubilden. Bessere Objektive und lichtempfindlichere Chemie ermöglichen diese moderne Form der Bildgestaltung.

Die Weiterentwicklung technischer Grundbedingungen erlaubt es Fotografen und immer häufiger in Erscheinung tretenden Amateuren am Beginn des 20. Jahrhunderts folglich, nahe am Motiv zu stehen: Personen und Orte erscheinen großformatig wie bildfüllend und erzielen dadurch eine direktere, modernere und unwiderlegbar lebensnahe Wirkung. Mayer verweist auf bereits zuvor etablierte Motive wie Kasperltheater (Abb. XIV) und den *Hau hin-Kraftmesser* oder auf einzelne Typen (z.B. Luftballonverkäufer Abb. 45) und Verkäufer (Abb. 40), setzt sie jedoch bildlich in die Manier des beginnenden zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts um.

Das Thema Prater wird auch im 20. Jahrhundert aufgegriffen; z.B. wendet sich der gelernte Architekt Oskar Laske (1874-1951) der Malerei zu, um über einen langen Zeitraum hinweg immer wieder äußerst bunte und belebte Aquarelle des Wiener Wurstelpraters zu schaffen.²⁷⁵

²⁷³ Der ebenfalls jüdische Felix Salten ist der Autor der durch Walt Disney späterhin weltweit berühmt gewordenen Geschichte „Bambi“, ebenfalls aus seiner Feder stammt unter anderem die zu Teilen authentische, zu Teilen fingierte Geschichte der Josephine Mutzenbacher.

²⁷⁴ Vgl. Seemann 2000, S. 107.

²⁷⁵ Vgl. Sammlung der Albertina (z.B. Oskar Laske, Illustration *Zaubervorstellung im Prater*, 1946) und Bestand des Wiener Pratermuseums.

8.4 Der Leere Vordergrund

Die „Leere“ im Vordergrund, die in vielen Momentaufnahmen Angerers zu finden ist, entsteht zunächst durch die beschränkten Möglichkeiten seiner Kamera und deren Weitwinkelobjektiv: letzteres bildet erst ab einer Distanz von ca. sieben Metern scharf ab.²⁷⁶

Die fotografische Technik, bzw. jener gewisse Mangel des Objektivs, Elemente erst ab einer bestimmten Distanz scharf abbilden zu können, beeinflusst demnach sowohl das Verhältnis zum Sujet (manchmal die Wahl des Sujets selbst) als auch den tatsächlichen Standpunkt des Fotografen. Um „gute“, sprich scharfe Ergebnisse zu erlangen, muss er sich an technische Vorgaben halten. Angerer komponiert seine Aufnahmen folglich so, dass er einen möglichst menschenleeren und neutralen, respektive „leeren“ Bereich im vorderen Blickfeld bevorzugt.

Das menschliche Auge weist die Fähigkeit auf, Schärfe ständig neu zu adaptieren, es bildet entweder bewusst fokussierte Elemente oder interessante, Aufmerksamkeit erregende Inhalte scharf ab. Die fotografische Technik bzw. Optik etabliert stets einen bestimmten fixen Schärfebereich,²⁷⁷ wodurch andere Partien unscharf wiedergegeben werden. Dieses technische Manko, der Fotokamera prinzipiell, Angerers Modell im Besonderen, bringt seine Bilder in starken Kontrast zur Bildkomposition und Tradition der Malerei. Vollkommen leerer Vordergrund widerspricht vor 1880 den Konventionen der Bildenden Kunst, denn Maler füllen ihre Bildwerke auch und gerade im Vordergrund nach freiem Belieben mit Figuren oder Gegenständen aus. Nicht zum ersten und zum letzten Mal entwickelt sich indes ein Handicap der Fotografie (hier die Verbannung von Objekten aus dem Vordergrund zwecks Vermeidung von Unschärfe) in einem künstlerischen Paradoxon gerade zu einem medienspezifischen Vorzug, der über den Weg der Fotografie auch als Gestaltungsmittel Eingang in die Malerei finden wird.

Victor Angerer versucht den Aspekt der Unschärfe tunlichst zu vermeiden, zahlreiche seiner Bilder weisen, um unscharfen Darstellungen zu entgehen, demnach „leere“ Vordergründe auf. Dass sie nicht wirklich „leer“ sind, ist eine Sache, dass sie zum spezifischen Reiz der Aufnahmen beitragen eine andere. Ob Angerer selbst den „leeren“ Vordergrund als Bereicherung oder Nachteil empfunden hat, ist nicht überliefert.

Albertinaplatz mit Philipphof (Abb. 47), um 1890

Angerer steht am Albrechtsplatz (gegenwärtig Albertinaplatz) auf Höhe der Maysedergasse und fotografiert Albertina und Philipphof. Im Hintergrund werden das herrschaftliche Palais

²⁷⁶ Siehe Kapitel 7.2.

²⁷⁷ Der Bereich der größten Schärfe liegt in einer Ebene, die Verteilung der Schärfe breitet sich zu 1/3 nach vorne und 2/3 hinter dieser Ebene aus.

Lobkowitz-Dietrichstein und der Turm der Franziskanerkirche sichtbar. Auf der Straße sind zahlreiche Kutschen und Passanten unterwegs; es handelt sich um eine belebte Straßenszene der Wiener Innenstadt an einem sonnigen Tag um die Mittagszeit.

Die um 1890 entstandene Aufnahme zeigt die Albertina noch vor Errichtung des Reiterstandbildes Erzherzog Albrechts auf dem Plateau vor dem heutigen Museumseingang im Jahre 1899; noch verhindert eine Reihe großer Laubbäume den Blick auf das ehemalige Palais Sylva-Tarouca.²⁷⁸

Als vormalige Bastei erinnert die Rampe der Albertina, genannt Albrechtsrampe, noch an den Verteidigungsring um die Innere Stadt.²⁷⁹ Nach Ende des zweiten Weltkriegs weicht die Rampe einer steilen Treppe, die links vom Tor auf Straßenniveau (dem heutigen Eingang des Filmmuseums) ansteigt und einen breiten Gehsteig-Bereich in Richtung Franziskanerkirche erlaubt. Der sogenannte Philipphof, ein ausladender historischer Prunkbau mit Statuen, Säulen und prominenter Kuppel, wurde 1884 vom jüdischen Architekten Karl König für den Bankier Wilhelm Zierer erbaut.²⁸⁰

Die im vorderen Bereich von Angerers Aufnahme menschenleere Szene am Albrechtsplatz wird im Mittelgrund durch einige Kutschen und Passanten bevölkert. Die Kleinfigurigkeit der Personen im Bild entspricht klassischen Vedutenbildern. Ein in hohem Maße fotografisches Element stellen jedoch die Überlagerungen mehrerer Kutschen und Passanten vor dem statuengeschmückten Danubius-Brunnen dar. Es handelt sich hierbei um ein auf den ersten Blick schwer lesbares Konglomerat aus Menschen und Fahrzeugen. Diese Art von zufälliger Sichtbehinderung durch Interferenz ist ein interessantes und typisches Merkmal der urbanen Augenblicksfotografie, die später unter dem Namen *Street Photography* firmieren wird. Der stark medien-spezifische Aspekt solcher Zufalls-Überlagerungen wäre in der Malerei der damaligen Zeit noch undenkbar, kein Maler oder Zeichner hätte derart drastische Verunklärungen im Bild geduldet. Die spontan zu einem untrennbaren Gemenge verschmolzenen Elemente huldigen gleichsam die aleatorische Regie des Moments und fordern den Blick des Betrachters zur Entschlüsselung der Details heraus.

Bemerkenswert erscheinen zwei Kleingruppen: die beiden Männer, etwas rechts der Mitte einen Wagen schiebend, und die zwei Frauen am rechten Bildrand. Letztere gehen auf den

²⁷⁸ Vgl. Hamann 2007, S. 7-10.

²⁷⁹ Am 20. Dezember 1857 erging ein Handbillet des Kaisers Franz Joseph, welches beschloss, die Stadtmauern Wiens schleifen zu lassen und das Glacis zu verbauen. Vgl. Mattl-Wurm 1989, S. 208.

²⁸⁰ Zuvor war das Areal ein Teil des im 13. Jahrhundert gegründeten Bürgerspitals, im späten 18. Jahrhundert befand sich hier Wiens größtes Mietzinshaus der Innenstadt mit über 200 Wohnungen, zehn Höfen und sechzehn Stiegen. Der Philipphof ging in kaiserlichen Besitz über, diente im zweiten Weltkrieg der umliegenden Bevölkerung als Luftschuttkeller und wurde am 12. März 1945 durch Luftangriffe zerstört. Die Trümmer des Gebäudes gerieten zum Massengrab hunderter Menschen, woran heute das 1988 enthüllte Alfred Hrdlicka-Denkmal vis-à-vis der Albertina erinnert. Vgl. Mally/Schediwy 2007, S. 146-149. Vgl. Gabriele Praschl-Bichler 2001, S. 73.

Fotografen zu, gleich rechts daneben entfernt sich ein Mann. So entsteht ein dynamischer Zug in der Fotografie, die Suggestion einer Bewegung aus dem Bild *heraus* und in dieses *hinein*.

Vorstadtszene, Philadelphiabrücke (Abb. 48), um 1890

Dem flüchtigen Blick auf diese Fotografie mag ihr Vordergrund als völlig leer und ungestaltet erscheinen. Erst bei genauerer Betrachtung erkennt man ein Spiel aus zahlreichen, „unbedeutenden“ Details: ein Schattenmuster in geometrischen Formen am linken Bildrand, eine zentrale, gebogene Linie entlang des Straßenverlaufs, das Muster der Pflastersteine und – als besonders delikates Vordergrundmotiv – der Haufen Pferdeäpfel auf der rechten Seite. Bei diesen Vordergrundmotiven handelt es sich um „unbedeutende“ Details, die keiner unbedingten Schärfe bedürfen.

Erst im Mittelgrund der Vorstadtszene spielt sich urbanes Geschehen ab. Ein Mann, gewissermaßen Urbild des Wiener Arbeiters, überquert großen Schrittes auf der linken Bildhälfte die Straße. Der „eingefrorene“ Bewegungsmoment evoziert einen manifesten, fotospezifischen Effekt. Eine Pferdekutsche biegt von rechts ins Bild und fährt auf den Fotografen zu. Gleich daneben wird die Figur einer Frau mit aufgespanntem Schirm sichtbar. Sie befindet sich direkt neben einem merkwürdig schräg aufragenden, mächtigen Holzmast. Die Fotografie weist durch den zentral in die Tiefe führenden Straßenzug links und die nach rechts wegbiegende Straße eine betonte Zweiachsigkeit auf, die das Bild, verstärkt durch seinen „leeren“ Vordergrund, visuell äußerst spannend erscheinen lässt.

Die abfallende Straße links, die den Blick auf ein tiefer liegendes verbautes städtisches Gebiet öffnet, erinnert an den Bereich um die heutige Philadelphiabrücke in Meidling und den Blick hinab Richtung Wiental. Der mit der Lupe entzifferbare Name des Vorstadtgasthauses mit Gastgarten im Freien „Gasthof zur Stadt Philadelphia“ bekräftigt die Vermutung, den Standort Angerer in der Nähe der heutigen Meidlinger Hauptstraße bzw. Ruckergasse oder Wilhelmstraße zu situieren.

Freizeitvergnügen an der Donau (Abb. 49), um 1890

Am Ufer eines ruhigen Gewässers erblickt man einen Bootssteg und Männer in sportlichen, weißen Gewändern. Sie sind im Begriff, ein Sportruderboot über zwei hölzerne Bootsstege an Land zu tragen, wo sich eine elegante Zuschauertribüne befindet, die, voll besetzt, auf das Ende einer Regatta schließen lässt. Vor diesem einstöckigen, überdachten Zuschauerbereich entdeckt man eine zweite, kleinere, näher am Wasser gelegene Tribüne, vermutlich den Sitz der Wettkampf-Jury. Bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass Angerer die Belichtung des

Ruder-Ereignisses²⁸¹ offenbar von einem Boot aus durchgeführt hat, der Vordergrund erscheint somit „leer“ und ausschließlich von leicht gewelltem Wasser geprägt.

Sportereignisse werden in der bildenden Kunst spätestens ab dem Impressionismus zu bildwürdigen Themen, man denke an Pferderennen bei Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec und Max Liebermann oder Regatta-Darstellungen in Alfred Sisleys Malerei.

Angerer zeigt den sportlichen Wettkampf (auch durch Aufschrift auf einem Plakat als solcher identifizierbar) nicht in einer Phase des aktuellen Verlaufs, sondern im Augenblick „danach“, als die Boote bereits aus dem Wasser gehievt werden. Die Totale auf Tribünen und Steg wird – sieht man vom schimmernden Wasser ab – ganz ohne Vordergrundelemente gezeigt; lediglich Mittel- bzw. Hintergrund finden sich durch Personen bereichert, die allerdings aufgrund der Distanz sehr kleinfigurig wiedergegeben werden. Die Aufnahme erfährt „Verlebendigung“ durch die nicht bildparallele, sondern leicht diagonal „gekippte“ Anordnung von Ufer, Tribünen und Menge im Raum.

Als weitere Aufnahmen, in denen der Typus des leeren Vordergrunds deutlich und Bild bestimmend hervortritt, sind beispielsweise die Fotografie vom Ehrenhof des Schloss Schönbrunn (Abb. 50) oder das Bild der Praterstraße (Abb. 51) zu nennen. Besondere Betonung erfährt der menschenleere Vordergrund in einem im Prater entstandenen Foto (Abb. 38), auf dem Schatten naher Bäume am Erdboden ein filigranes Muster erzeugen. Das am Inneren Burghof aufgenommene Bild der Zuschauermenge der Wachablöse (Abb. 52) zeigt im unmittelbaren Vordergrund zwar keine Personen, zahlreiche Tauben und Spatzen hingegen zieren als städtisch-animalisches Detail besonderer Art den Boden des großen, „alten“ Platzes.

Angerer evoziert durch diese und ähnliche Bildkompositionen innerhalb des städtischen Ambientes den Eindruck von Weite und damit einhergehend damit eine moderne Sichtweise auf Wien. Im Zuge der Stadterweiterung im 19. Jahrhundert werden große, weite Plätze angelegt, breite Straßen gebaut und monumentale Brücken errichtet, die als Zeichen der fortschrittlichen Metropole im Gegensatz zur Enge und Gedrängtheit der mittelalterlichen Stadtstruktur stehen. Angerer wählt genau jene Orte und Straßenzüge als Schauplätze seiner „modernen“ Momentfotografien und präsentiert somit auch einen zukunftsweisenden Blick auf das „neue Wien“.

²⁸¹ Das Rudern fand in Österreich erstmalig Verbreitung in der Zeit um 1850; englischem Vorbild nacheifernd, bedienten sich junge Männer des Kaiserwassers, eines Donaunebenarms zwischen Nußdorf und Reichsbrücke, um dort den neuen Sport auszuüben. 1863 wurde der erste Wiener Ruderclub „LIA“ ins Leben gerufen, bereits fünf Jahr später fand am Kaiserwasser die erste Regatta statt. Unter den Wiener Ruder-Vereinen befand sich auch der sogenannte „Donauhort“, dessen Clubhaus sich in unmittelbarer Nähe des Sperrschiffs am Brigittenauser Sporn befindet und auf Angerers Fotografie von diesem im Hintergrund erkennbar wird (Abb. 67). Vgl. Haberl 2002, S. 24f.

Victor Angerer setzt den „leeren Vordergrund“ in diversen Szenen ein, sowohl Plätze, Straßenzüge als auch Freizeitveranstaltungen erfahren durch die Leere im vorderen Bildbereich unterschiedliche Akzentuierungen.

8.5 Prägung durch Format

In Angerers Oeuvre treten einige Bilder aufgrund ihres *Formates* aus der Menge der anderen Momentaufnahmen hervor. Einerseits handelt es sich um seltene, hochformatige Bilder, andererseits um extrem breit angelegte Panoramafotografien wie bei jenen beiden, die aller Wahrscheinlichkeit nach, in der Freudenau aufgenommen worden sind (Abb. 53, Abb. 54).

8.5.1 Motiv legt Format vor

Einige der Aufnahmen, die aufgrund des gewählten, ungewöhnlichen Formats hervorstechen, finden eine schlüssige Erklärung dieser Formatwahl im dargestellten Motiv. In den vermutlich in der Freudenau aufgenommenen Fotografien bestimmt eine breit gestreute, teils locker, teils dicht gedrängte Menschenmenge das panoramaartige Format. Hier existieren keine besonders in die Höhe ragenden Elemente, die vom oberen Bildrand der extrem breiten Aufnahme „abgeschnitten“ werden könnten. Auch in der Aufnahme der Hohen Brücke (Abb. 55) mit ihrer vertikalen Abfolge von Tiefem Graben, Brücke und Häusern der Wipplingerstraße, greift Angerer begründeterweise auf das Hochformat zurück.

Hohe Brücke (Abb. 55), vor 1894

Die Aufnahme der Hohen Brücke nimmt aufgrund des Formats innerhalb der Straßenszenen eine besondere Stellung ein. Die einzige hochformatige Aufnahme in Angerers Innenstadt-Serie zeigt die Hohe Brücke und den darunter befindlichen Tiefen Graben.²⁸² Die logische Begründung der Wahl des hochrechteckigen Maßes ergibt sich durch das Zusammenspiel von Oben und Unten. Zwei wichtige horizontale Ebenen finden dadurch eine vertikale Verbindung: die Wipplingerstraße samt Brücke oben und das Geschehen am Tiefen Graben unten.

Auf dem Straßenzug des Tiefen Grabens werden Männer und Burschen erkennbar, die inne halten und wie hypnotisiert direkt in die Kamera starren. Am rechten Rand zieht indessen ein Kastenwagen gewissermaßen unbeeindruckt vorbei. Die Brücke und die beiderseits flankierenden Geländer sind bestückt mit Scharen von Neugierigen. Alle konzentrieren sich

²⁸² Der Tiefe Graben befindet sich an jener Stelle, an der ursprünglich der Ottakringer Bach verlief. Die anfänglichen Holzbrücken wurden im 15. Jahrhundert durch eine gotische Spitzbogenbrücke ersetzt. Im Barockzeitalter durch die Johann-Nepomuk-Kapelle (Vgl. Praschl-Bichler 2001, S. 103.) und ein barockes Geländer bereichert, musste die Hohe Brücke 1857/58 (durch einen gotisierenden Ziegelbau) erneuert werden. 1903/04 wurde der Bau abermals ersetzt, durch die vom Jugendstil geprägte und noch heute existente Brücke nach Entwürfen von Josef Hackhofer. Vgl. Pauser 2005, S. 246f.

auf den Straßenzug unter ihnen: vermutlich einzig und allein aufgrund der Tatsache, dass sich hier ein Fotograf positioniert hat, der eben dabei ist, den Ort und auch sie für die Ewigkeit festzuhalten.

Das Bild hebt sich von zahlreichen anderen Momentaufnahmen ab, in denen Angerer völlig oder weitgehend von den Aufgenommenen unbemerkt agiert. Das Fotografieren erhält hier den Status eines *Kuriosums*, der Fotograf avanciert zur Sensation.

Der leere Vordergrund steht im Kontrast zum detailreichen Mittelgrund: Am Fuß der Brücke mit ihren hingerissen gaffenden Zuschauern fordert die zur Gänze plakatierte Wand am linken Mauerteil zu ausgiebiger Entzifferung der Reklameschriftzüge auf. Neben informativen Ankündigungen, erscheinen Werbeslogans in typographisch hervorstechenden Arrangements, begleitet von graphisch anspruchsvoll gestalteten Bildern, auf denen Waren, Symbole, Damen und Herren, Dienstbotinnen und Tänzerinnen dargestellt sind.

Angerers Aufnahme der Hohen Brücke in der Inneren Stadt präsentiert das Phänomen der Reklame auf einem seiner zeitlichen Höhepunkte: eine Vielzahl europäischer Großstädte erscheint in den 1880er und 1890er Jahren mit Werbungen in Bild und Schrift annähernd „zugepflastert“. Während diese alltäglich gewordene Präsenz der Anpreisung und Vermarktung in Gemälden piktoral nicht selten ausgeblendet wird, entlarven Fotografien dieser Zeit die Werbe-Manie, die auch vor öffentlichen Verkehrsmitteln und privaten Hauswänden keinen Halt macht.

An den Gebäuden in der Wipplingerstraße rechts und links der Brücke werden ebenfalls Schriftzüge (wie „Altwaren Verschleiss“ und „Pfandleihhaus“) erkennbar. Oberhalb des Pfandleihers formiert der gotisch gestaltete Erker, aus dem eine weitere neugierige Person auf den Tiefen Graben blickt, eine Entsprechung zum gotischen Bogen der Brücke.

Die unübliche Formatwahl Angerers kann durch die abgebildete Topografie einleuchtend erklärt werden, *Hohe* Brücke und *Tiefer* Graben finden sich in der hochformatigen Fotografie perfekt miteinander verbunden.

8.5.2 Das Hochformat als ästhetische Herausforderung

Zwei weitere hochformatige Aufnahmen weisen ein völlig konträres Grundkonzept auf: Victor Angerer greift bewusst auf ein Format zurück, das in drastischem Widerspruch zum Motiv steht. Die Divergenz von Form und Inhalt erzeugt eine außergewöhnlich ästhetische Spannung und wirkt darüber hinaus, wenn nicht fortschrittlich, dann im hohen Maß unkonventionell.

Straßenarbeiter (Abb. 56), vor 1890

Diese und die folgende Aufnahme (Abb. 57) bilden ein zusammengehörendes Paar; Angerer fotografiert dieselbe Szene in zwei Varianten. Zwischen beiden Belichtungen vergehen nur wenige Momente, in beiden Fällen handelt es sich um für den Fotografen untypische, hochformatige Fotografien.

Auf einer in die Bildtiefe führenden, verkehrsfreien, breiten Straße erkennt man in einigen Metern Entfernung zur Kamera eine nicht sonderlich große, aktuelle Baustelle. Zwei Arbeiter haben ein Loch in der Fahrbahn ausgehoben, was nur – wie die zahlreichen abgestellten Fuhrwerke im Hintergrund der Szene bezeugen – Teil einer umfänglicheren Straßenausbesserung ist. Der Mann links steht in der Grube und bückt sich in intensivster Tätigkeit nach unten, jener weiter rechts mit Schürze und Weste schiebt gerade eine Scheibtruhe heran, um ausgehobenes Erdreich abzutransportieren. Ein Erdhaufen, Pflastersteine und eine eiserne Kanne umgeben den Bauplatz.

Hinter beiden Agierenden wird in einiger Entfernung ein wartender Pferdewagen sichtbar, der Kutscher stützt seinen gesenkten Kopf auf den abgewinkelten Arm, der seinerseits auf das Kutschendach abgestützt ist; er ruht oder – der Anblick legt es nahe – schläft, und zwar tief. Im rechten Bildbereich befindet sich eine kleine Gruppe von Passanten gerade dabei, nach rechts aus dem Bild zu entweichen, sie werden – wider jede feine, piktorale Konvention – vom Bildrand brüsk an- bzw. abgeschnitten. Links hinten, neben der langen Reihe zur Baustelle gehörender Karren, erkennt man weitere Erdhaufen, eine Allee winterkahler Bäume und auffallend große Strommasten. Ganz im Hintergrund dieser erstaunlich *gewöhnlichen* und gerade darin *ungewöhnlichen* Szene befindet sich in beträchtlicher Entfernung eine Häuserzeile.

Beachtlich erscheint nicht nur die Tatsache, dass die alltägliche Arbeit auf einer Baustelle für bildwürdig befunden wurde, sondern insbesondere das gewählte Format: Angerer verwendet hier sonderbarerweise bewusst das zum einen für sein momentfotografisches Oeuvre untypische, zum anderen für das Thema den Konventionen nach „unlogisch“ erscheinende Hochformat. Das Bild erhält dadurch eine „besondere Wirkung“, dreiviertel der Bildfläche findet sich durch hellen, leeren Boden und hellen, leeren Himmel geprägt. Ein Regelverstoß, welcher Betrachter von heute erfreut, Zeitgenossen Angerers aber vermutlich eher befremdet hat, umso mehr, weil das Hochformat für das „Halbieren“ einer Passantin auf dieser und für das „halbierte“, wartende Pferd auf der nächsten Aufnahme verantwortlich ist. Dreiviertel der Bildfläche dominiert helle Leere, das verbleibende Viertel präsentiert (Achtung Baustelle!)

Arbeiter am Werk, Menschen jener Klasse, deren Beitrag zur Zivilisation und Modernisierung von Städten von allen bildenden Künsten bislang sträflich vernachlässigt wurde.

Straßenarbeiter (Abb. 57), vor 1890

Die zweite Aufnahme derselben Baustelle unterscheidet sich nur in einigen Details von der eben beschriebenen Fotografie. Der Arbeiter, der zuvor die Scheibtruhe herbei rollte, hat sich nun zu seinem Kollegen gesellt und werkt ebenfalls mit der Schaufel. Kleine Änderungen sind im Hintergrund links zu erkennen. Die eben noch leere Allee wird jetzt von mehreren Pferdefahrzeugen bevölkert und auch am Werksplatz sind weitere Arbeiter sichtbar geworden. Nur der Kutscher auf seinem Wagen erscheint indessen unverändert in der gleichen, dösenden Position wie zuvor.

Das Vorhandensein der großen Strommasten lässt Vermutungen bezüglich der Verortung beider Aufnahmen in der Vorstadt oder in Vororten zu. Da die Stromleitungen im Stadtzentrum zur Zeit der Aufnahme unterirdisch geführt werden, stehen die Masten als urbane Symbole nicht für Innenstadt, sondern für Außenbezirk und Stadtrand. Es könnte sich demnach um eine Bautätigkeit auf der anstelle des Linienwalls neu angelegten Gürtel-Straße handeln.

Die beiden Sekundenbilder stellen in hohem Maß unkonventionelle hochformatige Abbildungen einer (nach querformatiger Darstellung förmlich verlangenden) Straßenaufgrabung dar. Sie können in ihrem Neben- respektive Nacheinander als eine Art Phasenfotografie angesehen werden und nehmen definitiv in Angerers Schaffen eine Sonderstellung ein.

Angerer fotografiert also, nicht oft, aber doch einige Male, Szenen, deren ungewöhnlicher, einziger und unspektakulärer Inhalt Wiener Straßenarbeiter darstellen. Diese dokumentarischen Bilder zeigen bewusst keine Sehenswürdigkeiten oder Ausflugsziele, sondern proletarische Werktätige beim "ganz gewöhnlichen" Straßenbau, bzw. bei Aufgrabungs- oder Ausbesserungstätigkeiten. Das Bildmotiv „einfache Arbeiter“ steht in deutlichem Kontrast zu jenen Bildern, die bekannte Orte und Gebäude zeigen und erfährt insbesondere durch seine dezidierte „Andersartigkeit“ eine Betonung des Momenthaften. In einer anderen Aufnahme sind neben Pflastersteinen, Werkzeugen und Fuhrwerken an der Seite eines Polizisten Poliere zu sehen, die das Tun der Arbeiter überwachen (Abb. 58). Aufgrund der Fokussierung auf das Geschehen und weitgehender Ausblendung der Umgebung lassen die Fotografien keine eindeutige Identifikation des Aufenthaltsortes zu. Bemerkenswert erscheint die Tatsache, dass Angerer auch diese Bilder „niederer Arbeit“ auf

seinen eleganten Kartons aufkaschieren lässt. Seine Fotografien „vom Bau“ sind demnach zum Verkauf bestimmt. Ein bislang gemiedenes, verdrängtes Sujet – Straßenarbeiter bei der Arbeit – wird als attraktive Visitenkarten-Fotografie zum Motiv eines modernen Mediums. Besonders bei Aufnahmen wie diesen stellt sich die Frage nach ihrer Käuferschaft. Die vermutlich naheliegendste Antwort ist: Fotobegeisterte und Liebhaber der Momentfotografie.

Victor Angerer greift in seinem Oeuvre selten auf das Hochformat zurück. Einerseits nutzt er die Vorteile des Formats, um topographische Gegebenheiten besser ablichten zu können, andererseits *spielt* Angerer mit dem Hochformat, in dem er es in bewussten Kontrast zum Bildsujet setzt und das Momenthafte dadurch intensiviert.

8.6 Die Dominanz der Zentralperspektive

Immer wieder greift Angerer bei seinen Straßenaufnahmen auf die klassische Komposition der Zentralperspektive zurück. Besonders geradlinig geführte Straßenzüge erfahren durch diese Art der Bildgestaltung eine Akzentuierung, die gleichzeitig erlaubt, einen möglichst großen Umgebungsbereich samt Passanten und Fahrzeugen zu dokumentieren.

Praterstraße (Abb. 51), um 1890

Der Blick in die Tiefe der Praterstraße Richtung Praterstern und Tegetthoff-Denkmal zeigt die verkehrsreichste Verbindungs- und Ausfallstraße Wiens samt einem mit zahlreichen Fußgängern bevölkerten Trottoir. Angerer steht unweit des Gehsteigs auf der Fahrbahn und lichtet links auch die heutige Weintraubengasse und weiter hinten die Johann Nepomuk Kirche ab. Vor ihm geht, ebenfalls am Straßenrand, ein Uniformierter, wahrscheinlich handelt es sich um einen Polizisten. In der Mitte der Fahrbahn kommt eine Pferdekutsche in wildem Trab auf den Fotografen zu, weiter links und dahinter sind zahlreiche weitere Fahrzeuge sichtbar.

Auf der rechten Häuserzeile erkennt man das Schild „30 BAZAR Friedman“; die Zahl 30 markiert die Hausnummer im Zuge der Praterstraße. Unmittelbar neben der Kreuzung zur Weintraubengasse auf Hausnummer 31, also vis-à-vis des ausgeschilderten Friedman-Bazars und somit im Bild nicht mehr sichtbar, befand sich eines der beliebtesten und berühmtesten Etablissements der Stadt: das Carl-Theater.²⁸³

Die Praterstraße war einst mehr als bloße Verbindungsstraße; als Vorstadtboulevard in Nähe des kaiserlichen Augebiets siedelten sich im Biedermeier auch Mitglieder des gehobenen

²⁸³ Vgl. Winkler 2006, S. 101. Nach Plänen von Sicardsburg und Van der Nüll erbaut, wurde das Carl-Theater 1847 eröffnet und existierte bis 1929.

Bürgertums und Adels entlang des Straßenzuges an (selbst Fürst Liechtenstein besaß hier ein Wohnhaus, dessen Fassade und Interieur übrigens von Rudolf von Alt in mehreren Aquarellen verewigt wurde).²⁸⁴ Aufgrund der Nähe zu den Jagdgründen im Prater und den ansässigen Jägern wurde die Straße auch als „Jägerzeile“ bezeichnet. Der leere Vordergrund der Aufnahme betont die Weite des Raumes, die Zentralperspektive der Komposition verstärkt den Tiefeneindruck.

Dadurch erfährt die breite Praterstraße – in ihrer Eigenschaft als wichtiger, boulevardartiger Verbindungsweg – eine Akzentuierung, die im krassen Gegensatz zu den mittelalterlichen, oftmals verwinkelten und kleinen Straßenzügen steht.

Nach weitgehend ähnlichen formalen Prinzipien aufgebaut wie die Fotografie der Praterstraße, dokumentiert Angerer einen weiteren wichtigen Ausfall-Boulevard: die Mariahilfer Straße (Abb. 59, Abb. 60). Beide Szenen folgen einem nahezu identischen Aufbau: am Straßenrand oder Gehsteig positioniert, lichtet Angerer den stark ausgeprägten Tiefenzug einer Straße einschließlich angrenzender Gebäude und Passanten ab. Um eine bessere Übersicht zu gewähren, nimmt der Fotograf in beiden Aufnahmen und einigen anderen Fällen eine erhöhte Position ein und fotografiert vermutlich von einem stehenden Wagen herab.

Auf der Reichsbrücke (Abb. 61), um 1890

Um diese Aufnahme, die im Rahmen der fotografisch dokumentierten Donauüberschwemmungen entsteht, durchzuführen, begibt sich Angerer in die Mitte der seinem Bild Zentralperspektive gewährenden Fahrbahn der Kronprinz-Rudolf-Brücke und fotografiert so die angereisten und heimischen „Katastrophen-Touristen“. Nur aufgrund der wegen des Hochwassers gekommenen Zuschauer findet sich diese Brücke vermutlich derartig belebt: Beide Gehsteige links und rechts sind übervoll mit Menschen bestückt, ein Fuhrwerk reiht sich im Zentrum der Fahrbahn ans nächste.

Am rechten Bildrand befindet sich ein Passant der Kamera schon so nahe, dass er bereits ein wenig unscharf wiedergegeben wird. Am linken Fahrbahnrand kommt ein Herr mit ernstem Blick zügigen Schritts auf Victor Angerer zu, seine Augen werden durch die Krempe des hellen Huts verdeckt. Der elegant mit Zylinder gekleidete Kutscher des auf den Fotografen zustrebenden Wagens hat Rücksicht auf dessen Agieren genommen und sein Fahrzeug bereits angehalten, er schaut abwartend der Kamera entgegen. Links neben dem Coupé versucht ein

²⁸⁴ Vgl. Schröder/Sternath 2005, S. 190ff.

Mann das Menschengeschehen gewinnbringend zu nutzen, er bietet in seinem Bauchladen den Hochwasser-Schaulustigen Waren zum Kauf an. Die Aufnahme zentralperspektivisch fluchtender Architektur der alten Reichsbrücke wird durch die seitlich auf beiden Trottoirs eilenden oder stehenden Passanten und die Fahrzeuge in der Mitte der Fahrbahn samt deren gegenläufiger Bewegung (in die Bildtiefe hinein und aus dieser hervor) noch zusätzlich betont. Die bewegten und vielfach einander überschneidenden Personen und Fuhrwerke im Bild formieren ein überaus gelungenes Beispiel für eine Art von *kinetisch strömender* Zentralperspektive und gelten damit folglich als Symbol für die Dynamik des Stadtlebens. Das gleiche lässt sich über die Aufnahme der Militärmusikkapelle am Schottenring (Abb. 28) sagen: der zentralperspektivisch gesehene Straßenzug wird durch die Marschierenden verstärkt. Die Stehenden und Wartenden im Vordergrund etablieren einen Kontrapunkt dazu, der die *zentralperspektivische Dominanz* des Bildes nochmals raffiniert steigert.

Um eine Brücke oder einen Straßenzug fotografisch abzulichten, positioniert sich Victor Angerer beispielsweise zentral auf der Fahrbahn oder am Straßenrand. Deren ohnehin schon existenter Tiefenzug erfährt durch diese Vorgehensweise eine eklatante Betonung, die den Fotografien einen spezifischen Reiz verleiht. Monumentalität und Dimensionen der Verbindungswege werden hervorgehoben und verdeutlichen somit das im Zuge der Stadterweiterung entstandene neue Stadtbild der „Weltmetropole“ Wien.

8.7 Die Dominanz der Diagonale

Durch jahrelange Berufserfahrung geprägt, arbeitet Angerer in einer durchwegs althergebrachten und bereits etablierten Manier. Er gestaltet traditionell komponierte Bilder, die im Sinne der klassischen Ästhetik wohlgeformt erscheinen, vermeidet aber das Anordnen – sprich Anschneiden – der Figuren im Vordergrund und sorgt für eine harmonische Schärfeverteilung (die Hintergründe der Fotografien sind nie ganz unscharf). Prominente Gebäude werden möglichst als gesamte Einheit oder gewissermaßen als ein ausgewogenes Architekturfragment gezeigt. Als spezielle Vorliebe und Charakteristikum Angerers ist häufig eine kompositorische „Schrägsicht“ auf Gebäude auszumachen. Diese diagonale Anordnung im Raum erscheint in zahlreichen Bildern verschiedenster Themenbereiche: sowohl in Straßenszenen und Aufnahmen berühmter Gebäude als auch in Bildern von Gewässerufern (Freizeit) und Märkten. Mit dieser Vorgehensweise evoziert er nicht nur eine deutlich stärkere Dynamik als in bildparallel aufgenommenen Bauwerken und Motiven, sondern er erzielt

gleichzeitig auch durch eine Zweiachsigkeit einen größeren Aktions-Spielraum seiner aleatorisch agierenden „Aktionsfiguren“ (Passanten).

8.7.1 Ringstraße

Eine Reihe von fotografischen Aufnahmen entsteht entlang des Wiener Prunkboulevards, an der Ringstraße. Formale Gemeinsamkeiten dieser Fotografien erkennt man anhand der schräg ins Bild gesetzten Prachtbauten (Universität, Parlament, Oper, MAK), in deren Vordergrund stets Passanten und Bewegungszüge erscheinen, um das pulsierende Leben der Stadt entsprechend hervorzuheben.

Universität (Abb. 62), um 1890

Die belebte Straßenszene vor dem Universitätsgebäude²⁸⁵ nimmt Angerer aus der Position des heutigen „Jonas Reindls“ auf. Die in seinem Oeuvre häufig gewählte „Über-Eck-Ansicht“ eines architektonischen Motivs, eröffnet in dieser Aufnahme die Sicht auf den Ring einerseits und den Beginn der Universitätsstraße andererseits.

Die Fotografie dient als ausgezeichnetes dokumentarisches Studienobjekt für die Vielzahl damals von Pferden gezogenen Gefährten im Wiener Straßenbild. Neben der regulären Pferdeisenbahn und unterschiedlichsten Kutschen erkennt man im Hintergrund auch eine Art doppelstöckigen Wagen, bei dem es sich scheinbar um den sogenannten „Stellwagen“, einen von Rössern gezogenen Omnibus, handelt. Hinter dem Dach des Universitätsgebäudes tritt die Turmspitze des Rathauses mit der bekannten Figur des Rathausmannes in den weiß erscheinenden Himmel. Der – wie so oft bei Angerer – menschenleere Vordergrund weist durch die kurvigen Linien der Straßenbahngleise ein grafisches, auf den Betrachter zuströmendes, Bodenmuster auf. Das bei strahlendem Sonnenschein aufgenommene Lichtbild zeigt eine – nicht zuletzt durch den gewählten Blickwinkel – dynamische Wiener Straßenansicht mit pulsierendem Verkehr und einigen Passanten vor dem monumentalen und prunkvollen Universitätsbau.

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (Abb. 63), um 1885

In dieser Aufnahme zeigt Angerer eine vom Stubenring her gesehene Eckansicht des Museums für Kunst und Industrie,²⁸⁶ wodurch sowohl die stark fluchtende Hauptfront und der

²⁸⁵ Die neue Universität an der luxuriösen Prachtstraße wurde 1884 eröffnet und bot den Lehrenden und Studenten genügend Raum für das zuvor oft in engen oder provisorischen Quartieren vorgetragene Lehrangebot. Die alte Universität am Dr. Ignaz-Seipl-Platz wurde 1848 als Kaserne genutzt, mit dem Neubau konnte erst nach der Freigabe zur Bebauung des alten Paradeplatzes begonnen werden, auf dem in Folge auch das Rathaus errichtet wurde. Vgl. Hamann 2007, S. 230f. Vgl. Dehio 1954, S. 60, S. 81.

²⁸⁶ Dieses von Rudolf von Eitelberger gegründete Museum, das heutige Museum für Angewandte Kunst (MAK), bezog 1871 den von Heinrich von Ferstl auf der Ringstraße beim Stubentor errichteten Neubau im Stil der Neo-Renaissance. Gemeinsam

Seitentrakt als auch ein langer Abschnitt der Ringstraße und der Beginn der in sie mündenden Landstraße sichtbar gemacht wird.

Vor der Fassade des Museumsgebäudes findet am Ring eine geschäftige Straßenszene statt. Neben Fiakern, Kutschen und Pferdefuhrwerken queren Passanten die verkehrsreiche Prachtstraße, auf der soeben eine Pferdestraßenbahn aus der Tiefe des Straßenzugs direkt auf den Fotografen zukommt. Erneut bilden Schienen und Pflastersteine im Vordergrund den grafischen Effekt aus Bögen, Parallelen und Rauten, hinzu kommt der lange Schatten, den ein dem rechten Bildrand zustrebender Passant, gehüllt in einen schwarzen Mantel, auf die hellen Pflastersteine wirft. Diese Komposition mit Schrägansicht eines repräsentativen Bauwerks und einer davor erscheinenden dynamisch-belebten Straßenszene zeigt die moderne Metropole Wien in einer für Victor Angerer typischen Weise.

Burgring, Ecke Bellariastraße (Abb. 64), um 1890

Der Blick auf den Burgring Richtung neu erbautes Parlament zeigt Wiens Prunkstraße an einem schönen Sommertag mit zahlreichen Passanten. Vor der Kulisse berühmter Bauten des Historismus – das diagonal gezeigte Parlament von Theophil Hansen und in der Ferne das Rathaus des Freiherrn von Schmidt (beide weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt) – spielt sich eine alltägliche Großstadtszene ab.

Zwischen den Baumreihen links, in der Nähe der Haltestelle der Pferdeeisenbahn, steht eine Partie von Männern, die, einander zugewandt, offenbar diskutieren. Auf der Ringstraße sind drei verschiedene Pferdestraßenbahnen auszumachen, die Fahrbahn wird von einigen Fußgängern überquert. Im Vordergrund, aber in einigen Metern Entfernung zum Fotografen, biegen gerade drei Männer in die Bellariastraße ein. Zwei unmittelbar sich vor dem Parlament befindliche Passanten gehen nebeneinander, ein anderer kommt ausholenden Schrittes von weiter rechts. In der Bildmitte erkennt man einen Mann mit Bart, Hut und Stock auf der Straße, er wird im Profil gesehen und wendet sich der Bellariastraße zu. Während er keine Notiz von Angerer nimmt, wird dieser von einigen anderen Männern offenbar bemerkt. Weiter hinten und auf den seitlichen Gehwegen der Ringstraße sind einige Passanten zu sehen, darunter auch Frauen und ein Straßenkehrer. Kopfsteinpflaster und Schienenelemente bilden ein grafisches Muster aus Bögen, Parallelen, Dreiecken und Karos im ansonst „leeren“ vorderen Bildbereich.

mit der benachbarten Kunstgewerbeschule, der heutigen Universität für angewandte Kunst, nahm die Einrichtung damals den Status eines Zentrums für moderne Kunst ein. Vgl. Hamann 2007, S. 140ff.

In einem Bruchteil einer Sekunde wird durch die Kamera ein mehr oder minder zufälliger Augenblick festgehalten, neben den offensichtlich real „zusammengehörenden“ Menschengruppen, bilden sich auch aleatorische Gruppen von Passanten und Fahrzeugen.

Diese foto-charakteristischen Akkumulierungen und Überschneidungen von Formen wirken auf den ersten Blick schwer entzifferbar und fordern eine genauere Aufmerksamkeit des Betrachters. Der „eingefangene“ Moment erweckt großstädtisches Flair und wird durch große Kumuluswolken, die den diagonalen Blick auf die Straßenszene hinterfangen, in seiner piktoralen Wirkung verstärkt.

Es existiert noch eine zweite, gänzlich ähnliche Aufnahme, die ebenfalls einen diagonal angeordneten Blick auf Ringstraße und Parlament eröffnet; Angerer positioniert sich dafür allerdings in unmittelbarer Nähe der Ecke Bellariastraße/Ring und präsentiert abermals eine belebte Straßenszene, man erkennt außerdem vermutlich den bereits erwähnten Straßenkehrer. Diese Fotografie wird als Beilage in der Photographischen Correspondenz im Juni 1890 veröffentlicht und mit lobenden Worten erwähnt:

„Das unser heutiges Heft schmückende Bild ist eine Probe aus der grossen Collection von Wiener Momentaufnahmen, welche neben der Wiedergabe der hübschesten Strassenansichten auch einen unvergleichlichen Einblick in das Leben unserer Stadt gestatten. Die Collection zählt schon weit mehr als 200 Nummern, fast jede ist ein kleines Cabinetstück und von einer Feinheit der Auffassung, die überrascht. [...] fast alle sehr malerisch in der Wirkung. [...] Nach den uns vorliegenden Momentbildern zu urtheilen, ist die Zeit der Strassenansichten ohne Staffage, welche den Eindruck machten, als hätte die schwarze Pest alles menschliche Leben zerstört, abgelaufen, und kommt ein besserer Styl in die Mode.“²⁸⁷

Weiters wird es auch Fotografen anderer Städte empfohlen, derartige *Collectionen* anzulegen und sich dabei an Victor Angerer zu orientieren, um „identische Ausführungen herzustellen“.²⁸⁸

Opernring mit Oper (Abb. 65), um 1890

Die geschäftige Szene auf der Ringstraße eröffnet einen dezidiert diagonalen Blick auf die dadurch in fluchtende Perspektive versetzte Staatsoper, die damals als k.u.k. Hofoperntheater²⁸⁹ bezeichnet wurde. Im Hintergrund werden blass die Silhouetten der beiden im Zuge der Ringstraßenverbauung entstandenen Hofmuseen sichtbar.

Die Szene auf dem Kärntnerring im Vordergrund der Fotografie zeigt ein lebhaftes Moment-Konglomerat aus Kutschen, Pferdestraßenbahnen und Passanten vor der dynamisch-schräg gezeigten Kulisse der Opern-Hauptfassade und weiterer Ringstraßen-Prachtbauten.

²⁸⁷ Photographische Correspondenz 1890, Nr. 358, S. 354.

²⁸⁸ Vgl. Photographische Correspondenz 1890, Nr. 358, S. 354.

²⁸⁹ Vgl. Endler 1977, S. 214.

Verschiedene „Richtungsschübe“ bestimmen die Aufnahme: Die Fahrtrichtung der Kutschen, die Biegung der Straßenbahnschienen im Vordergrund und das Queren der Fahrbahn durch Passanten. Vor allem das Paar am rechten Bildrand, ein Herr mit über die Schulter geworfenem Mantel an der Seite einer Dame mit Sonnenschirm, und der junge Mann weiter links, der soeben den Ring Richtung Karlsplatz überquert, bestimmen als momenthafte Motive die Dynamik der Fotografie. Ein einst wie heute typischer und alltäglicher Straßenberuf findet sich links neben der Laterne abgebildet: der Straßenkehrer.

Aufnahmen wie diese müssen bei Reisenden aus In- und Ausland beträchtlichen Anklang gefunden haben. Wien präsentiert sich als pulsierend-moderne Weltmetropole, die mit ihrem Prachtboulevard und ihrer Monumentalarchitektur auch künstlerisch einiges an zeitgenössischem Schauwert zu bieten hat. So steht hier die Oper von August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll als erster und glanzvoller Bau der Ringstraße dem bewegten, alltäglichen Großstadtleben gegenüber.

Diese entlang der Ringstraße aufgenommenen Fotografien weisen einen durchaus ähnlichen Bildaufbau auf: die Ansicht eines prunkvollen und bekannten Gebäudes am Wiener Prachtboulevard, aus einer Perspektive, die das Bauwerk schräg im Raum präsentiert und somit die belebte „Straßenbühne“ im Vordergrund erweitert. Angerer wiederholt dieses Schema in einigen Variationen und vereint damit trefflich bekannte Bauten mit dem alltäglichen Straßenleben.

Eine ähnlich komponierte Aufnahme mit diagonal gesehenem Straßenzug und entsprechend dynamisch gesteigerter Wirkung stellt die Fotografie vom Franz-Josephs-Kai dar, die zudem hinten rechts die Augartenbrücke und links im Hintergrund die aus der Häuserzeile etwas hervorspringende Roßbaurkaserne zeigt (Abb. 66).

8.7.2 Wasser

Das Kompositionsschema diagonaler Anordnung im Raum wendet Angerer auch bei jenen Aufnahmen an, die Menschen in ihrer Freizeit am Wasser zeigen. Wie schon bei den Straßenaufnahmen verleihen auch hier dominierende Schräglinien im Bild den thematisch eher ruhigen Szenen gesteigerte Bewegung und lebhaften Aufbau. Wien, als Donaumetropole, bietet seinen Bewohnern unzählige Möglichkeiten, Arbeit und Freizeit an das Element Wasser

zu knüpfen: Schifffahrt, Holz- oder Warentransporte auf Flößen, Fischfang, Rudersport sowie Flanieren entlang der Ufer.²⁹⁰

Am Brigittenauer Sporn (Abb. 67), um 1890

Die in hohem Maße statisch wirkende Aufnahme gibt den Blick auf den Donaukanal-Beginn wieder, zugleich auch auf jene Absperrvorrichtung, die mehr als 20 Jahre lang die Kontrolle des Kanal-Wasserpegels auf der Höhe Nußdorf regelte: das Schwimmtor.²⁹¹

Vorne links im Bild stehen auf der Nußdorfer Uferseite Neugierige am Wasser, betrachten den Kanal und die technische Konstruktion des Schwimmtors und fungieren von hinten oder halbhinten gesehen, als Repoussoir-Figuren, darüber hinaus stehen die vorwiegend dunkel gekleideten Personen als vertikale, dunkle Kontrast-Muster in der ansonst hellen und horizontal dominierten Fotografie. Eine mächtige, als Absperrung dienende Eisenkette, reicht vom Sperrschiff bis in den unmittelbaren Vordergrund und darüber hinaus. Die Schräge, die sie ins Bild legt, leitet den Blick wechselweise in dieses hinein und aus diesem heraus. Als dunkles Vordergrundelement formt sie eine diagonale Kompositionslinie, wiederholt in einer Variation die helle, kaum sichtbare Uferkante und setzt dem ansonst waagrechten Bildaufbau einen markanten schrägen Akzent entgegen. Insgesamt fünf Personen stehen am Ufer und blicken auf die Woge der Wassermassen, die, unter dem Tor hindurch, den Weg in den Donaukanal finden. Während ein Elternpaar sich mit seinem Kind ordnungsgemäß hinter der Kettensperre befindet, stehen zwei Männer davor. Sie blicken in entgegengesetzte Richtungen, flussauf- und abwärts. Das zwischen Mutter und Vater stehende Kind hat sein Bein auf die Kette gestellt.

Die helle Tonigkeit von Wasser und Himmelspartie prägt den Hauptteil des Bildes. Nur ein schmaler, horizontaler Streifen, bestehend aus Schiff und Gebäuden, „stört“ bzw. belebt als

²⁹⁰ Überhaupt verfügt die Hauptstadt der Monarchie durch ihre Lage an der Donau über eine starke Anbindung an das Wasser. Neben dem Hauptlauf der Donau durchströmt der Donaukanal ab dem Bereich Brigittenau unmittelbar am Rande des historischen Zentrums die Stadt. Durch Separation eines ehemaligen Seitenarms im Zuge der Donauregulierung wird überdies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Alten Donau ein stehendes Gewässer geschaffen, das den Wienern als Freizeitgebiet zur Verfügung steht und sportliche Aktivitäten wie Rudern, Schwimmen, Segeln, Spazieren sowie Einkehr in populäre Uferlokale gewährt. Victor Angerer fotografiert an den Gestaden von Donau, Alter Donau, im innerstädtischen Bereich des Donaukanals und auch am Brigittenauer Sporn, dem Beginn des Kanals auf der Höhe von Nußdorf.

²⁹¹ Das Schwimmtor oder Sperrschiff wurde im Dezember 1873 nach einer vorausgegangenen Präsentation im Rahmen der Wiener Weltausstellung an seinem Bestimmungsort, 166m unterhalb der Nußdorfer Flussteilung, dem Beginn des Donaukanals, installiert. Als mobile Regulierungsmethode des Donaukanal-Wasserstandes und zum Schutz gegen Eisstöße wurde 1870 von der zweiten Donauregulierungskommission der Entwurf des Wilhelm Freiherr von Engerth in Anlehnung an ein Projekt des Josef von Duras auserkoren. Die Regelung des Wassereinflusses sollte durch ein versenkbares, torartiges Schiff organisiert werden. Mit Ausmaßen von 48,5m Länge, 9,5m Breite und einem Höhenmaß von 5,7m senkrechten Seitenwänden war das schwimmende Tor perfekt an seine Aufgabe angepasst. Das Schwimmtor wurde durch die in den Jahren 1894-1899 errichtete Nußdorfer Wehranlage ca. 100m unterhalb der ursprünglichen Anlage ersetzt. Das Schwimmtor blieb dennoch in Funktion und wurde zeitweise zum Schutz gegen Eis im Bereich vor der Wehr in Betrieb genommen. Nach der Renovierung 1906 blieb das Schiff noch ein paar Jahre in Betrieb, wurde dann im Winterhafen Freudenau aufbewahrt und fiel schließlich 1945 der Verschrottung zum Opfer. Vgl. Buchmann/Sterk/Schickl 1984, S. 46-50.

dunkler Kontrast. Gleicher Weise hell erscheint der Boden im Vordergrund. Hinter dem Sperrschiff erkennt man am äußersten Landsporn des Brigittenufer drei niedrige Gebäude, eines samt Aussichtsturm mit Aufschrift „Donauhof“; es handelt sich vermutlich um das Vereinsgebäude des gleichnamigen Wiener Rudervereins.

Die Szene erscheint bezüglich ihres Bildaufbaus und aufgrund der wie eingefroren wirkenden Staffagefiguren seltsam „erstarrt“ zu sein, außer den brodelnden Wellen sind in der Fotografie keine bewegten Elemente auszumachen. Der ein wenig merkwürdige Triumph der Technik über die Naturkraft – ein zur Strömung quergestelltes Eisenschiff als Tor und Sperre – zieht gleichermaßen reale Zuschauer im Bild wie auch Betrachter des Bildes in seinen Bann. Die diagonale Anordnung eines sowohl vereinzelt wie auch dominierenden Bildelements (die Eisenkette im Vordergrund) evoziert eine der sonstigen „Ruhe“ der Fotografie entgegenwirkende lebhaftere Anordnung und „erweitert“ den gezeigten Bildraum an der unteren Kante in einen nicht sichtbaren Bereich, der an die Vorstellungskraft appelliert.

Am Donaukanal (Abb. 68), um 1890

Die Fotografie des Donaukanals zeigt eine unter Männern allseits beliebte Freizeittätigkeit: das Fischen. Noch heute wird in mehr oder minder sauberen Gewässern im Stadtbereich Wiens der eine oder andere Fisch gefangen. Die Wasserqualität dürfte dank Kläranlagen und moderner Filtersysteme derzeit erheblich besser sein als Ende des 19. Jahrhunderts, als noch alle Abwässer der Stadt ungefiltert in Wienfluss und Donaukanal geleitet wurden.

Angerer positioniert sich an der grasigen, stark abfallenden und eine Diagonale formenden Uferböschung des Kanals – vermutlich im Brigittenufer-Bereich zwischen Augarten- und Friedensbrücke – und beobachtet aus einigen Metern Entfernung eine Gruppe von Männern bei ihrer anstrengenden Aktivität des Zusehens. Einige stehen, die meisten aber sitzen am schräg abfallenden begrünten Hang und beobachten einen Fischer. Angerer bleibt beinahe unbemerkt (lediglich der Stehende mit Melone rechts der Mitte späht in seine Richtung). Ein junger Bursche steht auf einem am Ufer montierten, teils im Wasser befindlichen Holzsteg und hält mit Leibeskräften eine lange Stange, an der ein großes Netz befestigt ist. Die idente Netz-Konstruktion mitsamt am Ufer sitzendem Fischer wird auch einige Meter weiter hinten im Bild nochmals sichtbar. Auf dem Wasser erkennt man ein kleines, voll besetztes und quer zum Stromlauf übersetzendes Boot, offensichtlich eine Fähre.

Die beschaulich anmutende und alltägliche Szene spiegelt die Selbstverständlichkeit wider, mit der die Wiener im 19. Jahrhundert das Leben am Wasser genutzt und auch genossen haben. Die Dominanz der schräg abfallenden, mit Neugierigen dicht bestückten Uferböschung

verleiht der statisch und thematisch eher ruhig erscheinenden Aufnahme eine dynamische Wirkung.

An der Alten Donau (Abb. 69), um 1890

Diese Aufnahme von äußerst atmosphärischer Ausstrahlung wird bestimmt durch ein sommerliches Spiel aus nachmittäglichem Licht und langen Schatten, und durch die von links nach rechts abfallende Diagonallinie des Ufers im Vordergrund. Angerer blickt auf eine ruhige Szene am Wasser. Zahlreiche Menschen befinden sich am Ufer der Alten Donau²⁹². Im Hintergrund der Szene – hinter dem nicht sonderlich breiten Wasserstreifen – wird auf der anderen Uferseite dichter Baumbestand sichtbar. Auf der hellen Wasseroberfläche heben sich sowohl in Ufernähe als auch weiter entfernt dunkle Boote ab. In diesen sitzen rudernde Herren und Damen mit aufgespannten Schirmen. Sie scheinen offensichtlich Freizeit und sommerliche Wärme in vollen Zügen zu genießen.

Die Personen am Ufer, darunter einige Kinder, beobachten das Treiben am Wasser und die eben anlegenden Boote. Im locker verteilt stehenden Publikum lassen sich entsprechend ihrer Kleidung Vertreter besserer Gesellschaftsschichten sowie auch solche der einfacheren Bevölkerung ausmachen. Auf kiesigem Boden hebt sich ein auffallend langer Schatten im Vordergrund ab, geworfen von einer außerhalb des Bildes gehenden oder stehenden Person. Aus dem vorderen angelegten Ruderboot steigen zwei gut gekleidete Melonenträger. Der hintere, jüngere der Beiden, setzt eben seinen Fuß auf die Mittelbank, um so das zillenähnliche Gefährt zu verlassen.

Die Schaulustigen auf der linken Seite drängen sich gegen den Bildrand hin zu einer fast einheitlich gewordenen Menge zusammen, während die Platzierung von Personen und Booten nach rechts hin immer lockerer wird, und der Vordergrund am rechten Bildrand überhaupt menschenleer erscheint. Links vorne richten zwei Buben, beide uniform-ähnlich gekleidet, ihren Blick aufmerksam auf das Schauspiel, das sich vor ihnen aufzutut. Etwas rechts der Mitte zeigen sich – von hinten gesehen – Seite an Seite zwei überaus vornehm gekleidete Damen in modischen, bodenlangen Kleidern mit Turnüre und blumengeschmückten Hüten nahe am Wasser stehend.

²⁹² Vor der Donauregulierung in den Jahren 1870-75 war der gesamte Donauraum von ständigen, zum Teil sehr schwerwiegenden Hochwassern, betroffen. Als Nebenprodukt der revolutionären Schutzmaßnahmen der 1870er Jahre entstand die „Alte Donau“. Der zuvor teilweise reißende Seitenarm wurde vom fließenden Gewässer abgetrennt und verwandelte sich ab 1884 in ein Binnengewässer von Seegröße. Die Alte Donau entwickelte sich bald zum beliebten Bade- und Ausflugsort in Stadtnähe, in weiterer Folge entstanden hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielbesuchte Bäder wie Gänsehüfel oder Arbeiterstrandbad. Vgl. Klusacek/Stimmer 1995, S. 34ff; S. 63; S. 123-128. Auch heute noch stellt die Alte Donau mit ihren Lokalen, Schrebergärten, Bade- und Rudersportmöglichkeiten ein populäres Bade- und Freizeitgebiet Wiens dar.

Es ist offensichtlich, dass sie – wie die „herausgeputzten“ Kinder neben ihnen (ein Mädchen mit Blumenhut und ein Knabe im Matrosenanzug) – auf die Boote, die Alte Donau und das jenseitige Ufer schauen. Dieses Schauen ist als solches nicht sichtbar, wird aber durch ihre Haltung und Stellung in der Einbildungskraft des Betrachters evoziert. Es wiederholt den Blick des Betrachters (und den Angerers) und leitet ihn weiter in die Bildtiefe hinein (ein bei Caspar David Friedrich häufig auftretendes Motiv). Repoussoir-Figuren vor einer Landschaft werden so in einen inneren Bestandteil des Bildes verwandelt, der zur Betrachtungsweise der Darstellung beiträgt. Da die Schauenden abgewandt sind, ist ihr Blick – paradox formuliert – anwesend, indem er gleichzeitig abwesend ist: nicht in Form eines Abbildes wiedergegeben, sondern hervorgerufen in der Einbildungskraft und durch logische Schlussfolgerungen. Die Aufnahme stellt ein schönes Beispiel für ein häufiges Bild-Konzept Angerers dar: Sehen und Gesehen-Werden, der Blick der Menge und das Gesehene, kombiniert in einem Bild, dessen Aufbau deutlich durch eine Schräglinie oder Schrägführung der Schwerpunkte dominiert wird. Angerer befindet sich in unmittelbarer Nähe der Personen am Wasser, niemand scheint auf den Mann mit der Kamera aufmerksam geworden zu sein. Der größte Schärfenbereich liegt auf den schon erwähnten beiden Männern, die, von ihrem Bootsausflug zurückgekehrt, im Begriff sind, „an Land zu gehen“; die beiden Jungen links vorne sind hingegen weniger scharf wiedergegeben.

Lange Schatten prägen diese Szene mit impressionistischem Flair und lassen auf tiefen Sonnenstand schließen: die Fotografie scheint an einem Sommerspätnachmittag entstanden zu sein. Delikate Licht-Schatten-Formationen, verschiedene Blickrichtungen und ein medienspezifisches „Knäuel“ einander überlappender, fragmentierender Formen im linken Teil der Aufnahme tragen zu deren unmittelbarer Wirkung und Lebendigkeit bei.

Angerer variiert die diagonal respektive schräg wiedergegebene Uferkante in den drei thematisch ruhigen Aufnahmen derart, dass durch die gebildeten Kompositionslinien unterschiedliche (spitzere oder flachere) „Winkel“ entstehen, die dem Bild eine dynamisch-rhythmische Wirkung verleihen.

8.7.3 Märkte

Victor Angerer besucht auf seinen städtischen Streifzügen auch Wiener Märkte, die einen Treffpunkt verschiedenster Bürgerschichten bilden und dadurch geschäftiges und pulsierendes Treiben auf engstem Raum konzentrieren. Marktszenen offerieren Angerer ein breites Spektrum an interessanten Schauplätzen, Motiven und Typen. Feilgebotene Waren, Verkäufer und Käufer beim Handeln, Verkaufen, Schauen, Plaudern oder Vorbeigehen. Die mehr oder

minder dicht gedrängte Menschenmasse rund um Verkaufsplätze oder -stände lässt den Fotografen im marktypischen Tumult „verschwinden“, er sticht nicht heraus und kann oft weitestgehend unbemerkt arbeiten. Das Interesse aller richtet sich auf die Produkte und auf das „gute Geschäft“, das jedermann anstrebt. Angerer bedient sich bei seinen Marktaufnahmen durchwegs der diagonalen Anordnung der sogenannten Marktzeilen im Raum, die im Gegensatz zu parallelen Darstellungen eine stärkere Lebendigkeit und Bewegtheit der ohnehin schon menschenreichen Szenen evozieren und z.B. in den Schanzlbildern auch einen Blick auf die unmittelbare Umgebung (Häuser, Fabrikschlot) gewähren. Märkte mit ihrer Eigenschaft als Orte des pulsierenden Lebens prägen den Charakter von Städten. Marktfotografien stellen daher substantielle historische Quellen bezüglich Waren, Kostümen, Kleidung, Gebäude und Örtlichkeiten dar. Im konkreten Fall werden wertvolle Informationen über das Erscheinungsbild Wiens vergangener Tage und auch das Aussehen bestimmter Wiener Typen wie *Fratschlerinnen*, sprich „Marktweibern“ geboten.²⁹³ Manche dieser von Angerer festgehaltenen Märkte existieren mehr als hundert Jahre später noch in ähnlicher Weise (Naschmarkt, Schwendermarkt) – andere hingegen, wie der Schanzlmarkt, sind aus dem Stadtbild verschwunden.

Naschmarkt, Blick zum Getreidemarkt (Abb. 70), um 1890

Victor Angerer fotografiert den einst wie heute berühmtesten und größten Markt Wiens, den legendären Naschmarkt,²⁹⁴ der nunmehr entlang der Wienzeile situiert ist, gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber noch auf der östlichen Seite des Karlsplatzes und dem Gebiet des heutigen Porr-Hauses²⁹⁵ angesiedelt war. Der Karlsplatz präsentiert sich in dieser Fotografie Angerers in einem gänzlich anderen Gewand, als wir das Areal samt angrenzender Gebäude heute kennen. Er wird geprägt durch den noch freien Verlauf des Wienflusses, der erst einige Zeit nach Angerers Aufnahme, genauer im Jahr 1898, eingewölbt wird.²⁹⁶ Personen und Marktstände im Foto verdecken hier weitestgehend den Fluss-Verlauf, der durch Bäume flankiert wird, die der Jahreszeit entsprechend (vermutlich Herbst- oder Frühlingsbeginn) keine Blätter tragen. Erst im Jahr 1916 übersiedelt der Naschmarkt auf die Wienzeile, seine

²⁹³ Vgl. Hamann 2007, S. 247.

²⁹⁴ Der Naschmarkt weist eine lange Tradition auf, bereits seit dem frühen 17. Jahrhundert wird der Karlsplatz als Örtlichkeit für das umfanglichste Marktgeschehen der Stadt genutzt. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts findet der Bauermarkt an den Ufern des Wienflusses einen Verkaufsort. Eine Verordnung aus dem Jahr 1793 regelt das Wiener Marktgeschehen folgendermaßen: Alle per Schiff angelieferten Waren müssen am Schanzlmarkt am Donaukanal verkauft werden. Produkte, die man per Wagen in die Stadt transportiert, sind obligatorisch am *Kärntnertormarkt* zu verkaufen. Erst im 19. Jahrhundert kommt anstelle der Bezeichnung „Kärntnertormarkt“ der bis heute verwendete Name „Naschmarkt“ auf.

Vgl. Doppler/Rapp/Békési 2008, S. 376.

²⁹⁵ Das Porr-Haus in der Operngasse gegenüber der Sezession wird 1933 fertig gestellt. Vgl. Doppler/Rapp/Békési 2008, S. 446.

²⁹⁶ Vgl. Doppler/Rapp/Békési 2008, S. 399.

Lage erstreckt sich auch schon davor auf einen Bereich unmittelbar vor der Innenstadt, den nördlichen Teil der Wiedner Vorstadt.²⁹⁷

Angerer dokumentiert einen auslappenden Teilbereich dieses Marktes ohne fix angebrachte Verkaufsstände, wobei die Waren, vermutlich Obst und Gemüse, direkt aus Körben und Kisten am Boden verkauft werden. Dicht am Geschehen, blickt der Fotograf schrägachsig auf mehrere hintereinander verlaufende Verkaufszeilen mit einem chaotisch anmutenden Pulk zahlreicher wirr verstreuter und getürmter, nicht näher erkennbarer Produkte. Käufer und Verkäufer treten aus diesem Gemenge aus Körben und Waren hervor, alle sind auf „ein gutes G’schäft“ konzentriert und nehmen Angerer in keiner Weise wahr.

Im Hintergrund der gezeigten Szene befindet sich der sogenannte Getreidemarkt²⁹⁸ und links jene noch unverbaute Stelle, an der 1897/98 das Gebäude der Secession von Joseph Maria Olbrich errichtet werden wird. In der Bildmitte ist das mächtige Gebäude der Akademie der bildenden Künste sichtbar, rechts davor das Eckhaus an der Ecke Getreidemarkt/Friedrichstraße.

Der Markt findet an einem wolkenlos sonnigen, vermutlich kalten Tag statt, die Anwesenden sind in dicke Mäntel und Jacken gehüllt, ein Mädchen in der Bildmitte trägt sogar einen Muff, um seine Hände zu wärmen. Angerer kann bei dieser Aufnahme aufgrund gedrängter Marktverhältnisse den kamerabedingt erforderlichen und ansonsten von ihm obligat berücksichtigten Mindestabstand nicht einhalten; die Waren im Vordergrund rechts erscheinen einigermaßen unscharf. Trotz der unmittelbaren Nähe zur Verkaufsszene bleibt die Art der Waren unerkennbar, sie sind zum Teil mit Tüchern verdeckt. Eine aleatorisch zusammen gewürfelte Gruppe aus einigen Personen links im Bild, allesamt konzentriert den Produkten zugewendet, ist vorwiegend im Profil oder halb von hinten gezeigt. Ein Knabe, vermutlich ein Verkaufsjunge mit Schlapphut, dunklem Mantel und weißer Schürze, eilt im Vordergrund zu den Waren und erscheint – im Gegensatz zu allen anderen betrachtenden und flanierenden Personen im Bild – im Gestus der Bewegung unscharf abgebildet.

Die geschäftig wirre und verwirrende, schräg angeordnete Marktszene, ist ins statische, städtische Gründerzeit-Umfeld eingebettet, zahlreiche Details dieser alltäglichen Momentaufnahme wecken intensive Schaulust und Neugierde im Betrachter.

²⁹⁷ Vgl. Doppler/Rapp/Békési 2008, S. 406.

²⁹⁸ Getreidemärkte wurden hier bis 1864 abgehalten. Vgl. Datenbank Wiener Straßennamen und ihre historische Bedeutung. Vgl. <http://www.wien.gv.at/strassenlexikon/internet/> (13.01.09).

Fischmarkt am Schanzl (Abb. 71), 1889

Ein weiterer, außerhalb der Stadtmauern gelegener Markt, den Angerer in seinen Momentfotografien dokumentarisch festhält, ist der *Markt am Schanzl* oder *Schanzmarkt* am Donaukanal, der gemäß seiner Kapazität und Lage der zweitwichtigste Güterumschlagplatz der k.u.k. Metropole ist.²⁹⁹

Angerer blickt stromaufwärts auf das geschäftige Marktgeschehen mit zahlreichen Kunden, Käufern und Verkäufern. In unmittelbarer Nähe zum Wasser werden auf kleinen, tischartigen Verkaufsständen diverse Produkte feilgeboten. Hinter den Verkaufsplätzen sind Bäume, moderne Wohnhäuser und ein die Himmelspartie dominierender Fabrikschlot sichtbar.

Angerer fotografiert aus geringer Entfernung und erregt kein Aufsehen. Unmittelbar am Rand der Menge blickt er auf die schräg zu seiner Kamera angeordnete Marktzeile; um die Verkaufsstände drängen sich Personen unterschiedlichster Gesellschaftsschichten. Neben schlicht und bäuerlich gekleideten Personen sind Damen der Gesellschaft auszumachen. Hinter der Marktzeile im mittleren Vordergrund (der vorderste Vordergrund ist leer) gehen zwei Frauen in dunklen und bodenlangen Kleidern, ihre Herkunft aus besseren Kreisen ist an ihrer Kleidung eindeutig zu erkennen. Mit Hut und Schirm gegen Sonnenstrahlen geschützt, besuchen auch sie den einfachen, populären Markt am Donaukanal. Die Aufnahme präsentiert einen ephemeren Moment, einen Vormittagsaugenblick um 1890, festgehalten in all seiner Zufälligkeit in einer bewusst diagonal angeordneten Fotografie Victor Angerers. Das Marktgeschehen an sich ist bereits in eminentem Maß pulsierend-urban. Seine schräge, fluchtende, aller Balance entgegenwirkende Platzierung im Bild, stellt die formale Entsprechung zu diesem städtischen Puls dar.

Es existiert noch eine ähnliche Angerer-Fotografie desselben Marktgeschehens am Donaukanal, welche ebenfalls eine schräge, augenfällig unruhige, bewegte Anordnung aufweist (Abb. 72).

²⁹⁹ Das „Schanzl“, wie das Ufer des Donaukanals im Bereich zwischen der Kirche Maria am Gestade und dem Rotenturmtor genannt wurde, war der Verkaufsort sämtlicher per Schiff angelieferter Produkte und erfreute sich als Markt für Bürger der Innenstadt sowie auch der Vororte (Leopoldstadt, Brigittenau) großer Beliebtheit. Die tagesspezifischen Markt-Bestimmungen der Innenstadt waren für Bereiche außerhalb der Befestigung ungültig, der Verkauf konnte demnach täglich von statten gehen. Eine staatliche Regulierungsmaßnahme von 1839 gliederte den Verkaufsbereich wie folgt: Obst- und Viktualienverkauf (Lebensmittel) direkt aus den Schiffen durften ausschließlich an der rechten, der Stadt zugewandten Uferseite erfolgen. Schiffe mit Kartoffeln, Rüben und Kraut hatten am linken Ufer in der Leopoldstadt anzulegen und dort ihre Waren zu vertreiben. Neben dem Verkauf ab Schiff stand ein eigenes Areal für Marktstände zur Verfügung, es befand sich am rechten Ufer in unmittelbarer Nähe des urbanen Zentrums, wo ebenfalls kein weiter Transportweg der Waren zurückzulegen war. Vgl. <http://www.magwien.gv.at/ma59/h-schanzma.htm> (26.01.09).

Fischmarkt am Schanzl (Abb. 73), um 1890

Die dritte Schanzlmarkt-Aufnahme ist aus größerer Distanz aufgenommen als die eben besprochene Fotografie und präsentiert einen weitwinkeligen Überblick über die Szenerie am Donaukanal und der jenseitigen Häuserzeilen, welche am rechten Bildrand sichtbar werden. Es handelt sich um eine Kombination aus diagonal fotografiertem Marktzeile und die gesamte Komposition dominierender Zentralperspektive. Der am Trottoir-Rand aufgebaute Marktteil findet – wie der Markt insgesamt – bei strahlendem Sonnenschein statt. Aus dem Fabrikschlot im Hintergrund steigen dunkle Rauchschwaden empor. In der Mitte der Markt- und Uferstraße wendet sich in einiger Distanz ein in helles Tuch gekleideter Herr aus besseren Kreisen den Standln zu, während sich links vorne im Bild eine Marktfrau mit weißer Schürze und Kopftuch über den schlichten, hölzernen Verkaufstisch beugt, der sich neben einer Laterne befindet.

Die Fotografie ist durch einen beträchtlichen Tiefenzug geprägt, welcher durch das mit mächtigen Fässern beladene Pferdefuhrwerk am rechten Rand und durch die Häuserzeile am jenseitigen Ufer des Donaukanals noch verstärkt erscheint. Die klassische, annähernd zentrale Perspektive und das links der Mitte in animierender Schräglinie angesiedelte Marktgeschehen lässt in Form eines leicht ansteigenden, sich verjüngenden Frieses ein- und verkaufende, flanierende und Waren betrachtende Personen sichtbar werden; die Markttische bzw. -stände finden sich diesmal von hinten, also von Seiten des Verkäufers aus, dargestellt. Die reizvolle, genrehafte Szene vermittelt dem Betrachter die Impression eines längst verschwundenen, einst bedeutenden Wiener Marktes.

Angerer wählt bei seinen Markt-Fotografien stets einen ähnlichen formalen Aufbau mit mehr oder weniger schräg im Raum gezeigten Marktzeilen, die das ohnehin belebte Geschehen zusätzlich dynamisieren.

Die in diesem Kapitel zusammengefassten Fotografien konzentrieren sich explizit auf das Thema Marktgeschehen. Auch auf weiteren (in anderen Kapiteln behandelten) Aufnahmen Victor Angerers erscheinen Märkte als Surplus im Hintergrund alltäglicher Straßenszenen. Zu nennen wären etwa die Bilder des Hohen Markts (Abb. 22) und des Platzes Am Hof (Abb. 29, Abb. 26) sowie der Äußeren Mariahilfer Straße samt Schwendermarkt (Abb. 32).

Exkurs: Marktdarstellungen in der Kunst

Der Darstellung von Märkten als Zentren urbanen Alltags, wie sie auch auf einigen Fotografien Angerers erfolgt, geht eine lange Tradition voraus. So stellt etwa die neutestamentliche Episode der Vertreibung der Händler aus dem Tempel³⁰⁰ ein marktähnliches Thema dar, das bereits, wenn auch erst schablonisch, im Hochmittelalter bildliche Umsetzungen findet.³⁰¹

Aus dem beginnenden 13. Jahrhundert stammen Zunft-Glasfenster der Kirche *Notre-Dame* in Chartres, auf denen in paradigmatischen Bildkürzeln und leuchtenden Farben Tätigkeiten einzelner Berufe wiedergegeben werden. Bäcker, Fleischer und Händler (alle zu Zünften zusammengefasst) spenden, respektive finanzieren – wie auch in anderen gotischen Kathedralen – Glasfenster und lassen sich darauf in Form einer inbegrifflichen Figur, die *den* Bäcker, *den* Fleischer oder *den* Händler bei Ausübung seines charakteristischen Tuns repräsentiert, abbilden. Die einzelnen Berufe finden sich folglich durch Zunftspenden in einem sakralen Kontext dargestellt.³⁰²

Eine außerhalb des bislang obligaten religiösen Kontextes entstandene, frühe, wenn nicht sogar erstliche Marktszene, respektive marktähnliche Darstellung, nimmt man in Ambrogio Lorenzettis monumentalem Freskenzyklus *Allegorie ed effetti del Buono e Cattivo Governo* (Darstellung des guten und des schlechten Stadtreiments) in der Sala delle Nove im Palazzo Pubblico in Siena wahr.³⁰³ Das um 1340 gemalte Fresko zeigt im Bereich der veranschaulichten Folgen des Guten Regiments unweit der Befestigungsmauer Pferde oder Esel nebst Treibern, die schwere, prallgefüllte Säcke transportieren, welche unter Loggienbögen abgeladen und von einem Marktaufseher oder Händler mit Papier und Feder genauestens registriert werden.

Das Motiv Markt taucht vereinzelt auch in frühen illuminierten Handschriften oder Romanillustrationen auf. Diese Darstellungsform „geringer Größe“ erlaubt es, der mittelalterlichen Detailfreudigkeit volkstümliche Themata zu verschaffen. Eine Ausgabe des um 1394 entstandenen weltlichen Romans *Le chevalier errant*³⁰⁴ von Thomas de Saluces etwa, beinhaltet anonyme kleinteilige Illustrationen, von denen ein 1403/04 entstandenes Bild das Thema Markt zum Inhalt nimmt. Das auf einem mittelalterlichen Platz stattfindende Marktgeschehen findet sich umgeben von einem Kranz von Stadthäusern. Außer

³⁰⁰ Johannes 2,13-17; Markus 11,15-19; Matthäus 21,10-17; Lukas 19,45-48.

³⁰¹ Beispielsweise erkennt man in dem Mosaik im Dom von *Monreale* aus dem 12. Jahrhundert die vor Jesus flüchtenden Händler, deren Marktstand samt Waren und Münzen gerade umkippt. Auch ihr Vieh (Kühe und Schafe) scheint vor dem erzürnten Gottessohn zu fliehen. Vgl. Zuffi 2004, Abb. S. 248.

³⁰² Vgl. Dollinger 2006, S. 167-170.

³⁰³ Neben der Darstellung der Allegorie des Guten Regiments malt Lorenzetti auch die Folgen des Schlechten Regiments.

³⁰⁴ Deutsch: Der flüchtige Ritter.

Lebensmitteln und Tuchwaren werden lebende Tiere in Körben feilgeboten. Neben Verkäufern und Kundschaft erkennt man ein in aristokratischer Mode gekleidetes Paar, das am Markt flaniert und im Rahmen damaliger Bedeutungsperspektive weit über Häusergröße angewachsen ist. Die Romanillustration schildert ohne lähmenden Vorwand religiöser oder politischer Natur vielleicht erstmals einen Markt ausschließlich um seiner selbst Willen und dies aus Vogelperspektive und Panoramasischt.³⁰⁵

Im Italien des 16. Jahrhunderts schaffen die auf dichtgedrängte Tier- und Menschenmassen im atmosphärischen Halbdunkel spezialisierten Künstlerbrüder Francesco und Leandro da Ponte, nach ihrer Heimatstadt genannt Bassano, unter anderem auch bedeutende frühe *Marktszenen*. Im Wiener Kunsthistorischen Museum befinden sich sowohl das Jahrmarktbild von Francesco aus der Zeit um 1580/85³⁰⁶ (Abb. XV), als auch jenes seines Bruders Leandro Bassano von 1590/1600³⁰⁷. Beide Gemälde zeigen äußerst belebte, verwirrend dicht gedrängte Marktszenen mit einer Überfülle an Käufern, Verkäufern, Waren und Tieren; in Leandros später datiertem Werk finden sich deutliche Übernahmen aus dem Bild Francescos. Dieses veranschaulicht das Marktgeschehen in einer zentralperspektivischen Komposition, umgeben von Bäumen und verschatteter Natur, Fruchtbarkeit und enormer Vielfalt, symbolisiert durch ein Füllhorn verschiedenster Gemüse- und Obstsorten, sowie lebendigen und toten Tieren; in der von Menschen und Dingen „überbordenden“ Szenerie erblickt man aus leicht erhöhter Position Personen in unüblichsten, manieristischsten Stellungen: liegend, kauern, sitzend, stehend und sogar kriechend auf allen Vieren.

Mit Ausbildung eines Realismus in der Niederländischen Malerei, der sich allen Registern der Wirklichkeit radikal zuwendet, erhalten auch Marktdarstellungen einen spezifischen künstlerischen Stellenwert: Das Marktbild avanciert ab Mitte des 16. Jahrhunderts zur eigenen, bei bürgerlicher Kundschaft äußerst beliebten Bildgattung. Über das in den Niederlanden bereits etablierte Genre des Stillebens erhalten Marktszenen, in denen eine Vielfalt an gejagten, geschlachteten oder gefischten Tieren, verschiedene Obst- und Gemüsesorten, sowie Alltagsgegenstände jedweder Art in prunkhaft illusionistischer Präzision wiedergegeben werden, einen gesellschaftlich bedeutenden Rang, und damit einhergehend, den Gattungsnamen *Marktstilleben*. Die im Bereich der sichtbaren, materiellen Oberfläche realistischen Darstellungen beinhalten oftmals Hintersinn mannigfaltiger und

³⁰⁵ Taburet Delahaye 2004, S. 24, S. 221f.

³⁰⁶ Francesco Bassano, Jahrmarkt, um 1580/85, KHM, Inv.Nr. GG_4319.

Vgl. <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=125> (07.02.09).

³⁰⁷ Leandro Bassano, Jahrmarkt, um 1590/1600, KHM Inv.Nr. GG_6010

Vgl. <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=154> (07.02.09).

gebrochener Art: Ikonografen entziffern religiöse, philosophische, moralische oder sexuell-konnotierte Implikationen. Oft bietet das Marktgeschehen auch die Möglichkeit, jahreszeitliche Allegorien zu verbildlichen, wobei die jeweilige Saison durch spezifische Ernteprodukte oder Erzeugnisse dargestellt wird.

Ein ins Auge fallender Aspekt ist die Absenz von Marktabbildungen in wichtigen frühen flämischen Gemälden kirchlicher oder privater Auftraggeber. Sowohl der Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden, die Brüder Eyck oder auch Hugo van der Goes³⁰⁸ stellen in den Hintergründen ihrer religiösen, von burgundischen Herzögen oder flämischen Bischöfen bestellten Gemälden zwar immer wieder mit präziser Detailfülle Städte mitsamt Plätzen und Personen dar, niemals jedoch Märkte (die auf Plätzen stattgefunden haben und den Charakter von Städten geprägt haben). In der aufgrund ihres stupenden Realismus in ganz Europa bewunderten, frühen flämischen Malerei ist die Thematik Markt einfach nicht bildwürdig, es scheint, als müsste man sich wegen ihres bäuerlichen, niedrigen Herkunftscharakters geradezu schämen.

Zwei Künstler, die sich im frühen 16. Jahrhundert vehement und vor allem mit der Motivik Markt auseinandergesetzt haben und auf diesem Gebiet zu gefragten Spezialisten avancierten, sind Pieter Aertsen³⁰⁹ und sein Neffe und Schüler Joachim Beuckelaer³¹⁰.

Aertsen setzt bevorzugt weltliche Stilleben mit christologischen Momenten in Verbindung (z.B. erscheint im Hintergrund eines im Freien aufgestellten, bildparallelen Metzger-Standes mit detailliert dargestellten Fleischwaren aller Art die Szene der Flucht nach Ägypten bzw. eine Almosenszene auf der Flucht),³¹¹ präsentiert aber auch etwa in der *Marktszene* in der Alten Pinakothek in München (um 1550) ein vielfältig belebtes, reich bevölkertes Marktgeschehen aus erhöhter Position. Darauf sind neben Gefährten, gefüllten Körben und Bottichen auch eine Feuerstelle, ein Brunnen und Zelte dargestellt, dahinter sind in der Ferne Menschenmassen auszumachen.

Auch Joachim Beuckelaer bedient sich oftmals des Themas Marktdarstellung, welches ihm als idealer Vorwand für ländlich-volkstümliche Schilderungen, realistisch-virtuose Wiedergaben von Dingen und Materialien, sowie Anspielungen betreffend Moral, christologischem Hintersinn und erotischer Mehrdeutigkeit gerät – Gebiete, die sich allesamt im Kontext flämisch-niederländischer Malerei größter Beliebtheit erfreuen. Im bildparallel angeordneten, großfigurigen Gemälde *Bauern auf dem Markt* (Abb. XVI) aus dem Jahr 1567

³⁰⁸ Ebenfalls erwähnenswerte Künstler dieser Frühzeit der niederländischen Malerei sind z.B. Petrus Christus, Dirc Bouts oder Hans Memling.

³⁰⁹ Pieter Aertsen, 1508/09-1575 Amsterdam. Vgl. Balis 1989, S. 60.

³¹⁰ Joachim Beuckelaer, ca. 1530-1574 Antwerpen. Vgl. Balis 1989, S. 62.

³¹¹ Das um 1551 entstandene Gemälde des Fleischer-Ladens befindet sich im Museum Gustavianum (Uppsala Universität) in Schweden. Vgl. <http://www.gustavianum.uu.se/en/node126> (25.02.09).

kombiniert er z.B. sexuelle Konnotationen (Gesten und Waren) mit moralischen Ermahnungen in Sachen Untreue und Wollust (ältere Frau links und Kirchturm im Hintergrund).³¹²

Von Jan Brueghel dem Älteren³¹³ stammt eine aus stark erhöhter Position gesehene *Küstenlandschaft mit Berufung der Apostel Petrus und Andreas* (Abb. XVII) aus dem Jahr 1608, das neutestamentliche Thema im Hintergrund fungiert für den Künstler nur mehr als Vorwand für eine profane Fischmarktdarstellung, die der Künstler nutzt, um detaillierteste Tier-Stilleben im Vordergrund einer weitläufigen Szene zu platzieren. Die Aufmerksamkeit des Betrachters konzentriert sich auf die Begutachtung des Fischfangs, sowie auf Verkauf und Verladen von Tieren in Körben zum Weitertransport; die christologische Szene indes ist dermaßen kleinfigurig in die Ferne gerückt, dass sie erst auf den geduldigen, zweiten Blick auffällt.³¹⁴

Das Thema Marktdarstellung hat um 1600 bereits einen hochgradig eigenständigen Rang eingenommen und ist seit dem aus der Kunst nicht mehr wegzudenken. Die Motivik wird in Folge immer wieder neu und anders aufgegriffen und erfährt im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit Stadtveduten einen neuen Aufschwung. In der Vedutenmalerei Bernardo Bellottos treten Darstellungen von Märkten stets im Zusammenhang mit berühmten Plätzen auf – einfach deshalb, weil gerade Plätze im städtischen Bereich damals unabdingbar auch als Örtlichkeiten für Märkte dienten – Märkte nehmen dadurch eine die Stadt repräsentierende Funktion ein, par exemple veranschaulicht in Bellottos Bildern von Warschau, Dresden oder Wien.³¹⁵ Der Blick auf die Warschauer Sakramentinerinnenkirche z.B. wird im Vordergrund durch umfangreich belebte und dramatisch beleuchtete Marktszenen bestimmt.³¹⁶ Eine ähnlich und äußerst detailreich wiedergegebene Marktszene mit Verkaufsständen, Marktweibern und Passanten entdeckt man im großformatigen Gemälde der *Wiener Freyung* im Kunsthistorischen Museum in Wien³¹⁷ (Abb. XVIII). Im Hintergrund des realistisch geschilderten Platzes befindet sich, als illustrer Blickfang fungierend, die Schottenkirche; das Marktgeschehen im Vordergrund reiht sich entlang des schräg in die Tiefe verlaufenden Straßenzuges.

³¹² Vgl. Balis 1989, S. 60-63.

³¹³ Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625) ist ein Sohn des Pieter Brueghel d. Ä. (Sein zweiter Sohn heißt nach dem Vater Pieter Brueghel d. J.). Vgl. Seipel 1997, S. 15.

³¹⁴ Vgl. Seipel 1997, S. 203ff.

³¹⁵ Vgl. Seipel 2005, S. 82f., S. 118, S. 130, S. 195.

³¹⁶ Vgl. Seipel 2005, S. 194f. (Bernardo Bellotto, Warschau, Sakramentinerinnenkirche, 1778).

³¹⁷ Vgl. Bernardo Bellotto, Wien, Freyung von Südosten aus, 1759/60. Vgl. Seipel 2005, S. 118.

Angerers Schanzlaufnahme (Abb. 73) steht in einer Tradition, die deutlich jenen Kompositionen folgt, die diagonal in den Raum „hinein“ angeordnete Märkte zeigen, wie etwa Bellottos Freyungsbild.

Die Thematik Markt stößt auch in Kreisen der Impressionisten im späten 19. Jahrhundert auf künstlerisches Interesse. So etwa malt Ludovic Piette, enger Freund Camille Pissarros, 1876, ein Jahr vor Teilnahme an der dritten Impressionisten-Ausstellung und seinem Tode, ein Bild des Markts vor dem Rathaus in Pontoise.³¹⁸

Im Todesjahr Angerers (1894) entsteht in Wien das berühmte Gemälde Carl Molls, das vor der Kulisse von Karlskirche, Polytechnischem Institut (heutige Technische Universität) und Evangelischer Schule das bunte Treiben am Naschmarkt mitsamt Verkaufstischen, Körben, Kundschaft und selbst Unrat am Boden zeigt³¹⁹ (Abb. XIX). Etwa zeitgleich mit Angerers Aufnahmen entstanden, weist es wie diese einen schräg und suggestiv in den Raum leitende Komposition (in flutendem Vormittag-Gegenlicht) auf, nutzt jedoch die Vorzüge der Malerei, sowohl Vorder- als auch Hintergrund scharf abzubilden und zugleich eine optimale Ausleuchtung aller schattigen Partien (unter den aufgespannten Markt-Schirmen) im Bild zu erzeugen.

Als Vorläufer von Angerers Marktbildern kann der gelernte Maler und spätere Fotograf Otto Schmidt gelten. In seiner Serie *Wiener Typen* um 1873 greift er das Thema Markt fotografisch auf. Die nicht vor Ort, sondern im Atelier entstandene Serie zeigt Vertreter verschiedenster Berufe. Auf der Aufnahme *Öbstlerin* etwa sind zwei Obst verkaufende, einfach gekleidete Frauen mit Kopftüchern an einem einfachen Tisch vor gemalter Kulisse zu sehen. 1878 fotografiert Otto Schmidt dieselben Berufe und Typen nun nicht mehr im Studio, sondern an ihren tatsächlichen, originalen Arbeitsplätzen.³²⁰ Die Aufnahme der *Hendlkramer am Markt* präsentiert die im Titel genannten fahrenden Geflügelverkäufer bildparallel angeordnet und im Vergleich zu Angerers später entstandenen Aufnahmen äußerst statisch (Abb. 17). Die hier Abgebildeten, ein Dutzend volkstümlich gekleideter Männer und Frauen, sind sich ihrer Rolle als Protagonisten eines Lichtbildes durchaus bewusst: sie posieren „lebendig“ wie demonstrativ. Zwischen Verkäuferin und Käuferin findet im Zentrum der Szene gerade die Übergabe der lebenden Ware statt.

³¹⁸ *Place de l'hôtel de ville à Pontoise, un jour de marché*, 1876, Vgl. Walther 2006, S. 154, S. 686.

³¹⁹ Vgl. Sammlung Belvedere Wien. Zwei weitere, flüchtiger gemalte, hochformatige Variationen des Naschmarkt-Themas aus den Jahren 1894 und 1897 befinden sich in der Sammlung Dichand in Wien und in Privatbesitz. Vgl. Natter/Frodl 1998, Abb. 12, Abb. 13.

³²⁰ Vgl. Seemann 2000, S. 98.

In Schmidts Aufnahme *Der Markt am Hof* tritt das Posieren der Verkäufer noch deutlicher zu Tage: hinter dem Marktstand steht, erneut bildparallel angeordnet, eine Gruppe von Händlern; alle, außer der „Kunde“ vor dem Stand, blicken direkt in die Kamera.

Im Zusammenhang mit Angerers Bildern scheinen die beiden Schmidt-Aufnahmen vom *Obstmarkt am Schanz'l* (Abb. 18, Abb. 19) interessant, die einen (nur allzu augenscheinlich gestellten) Moment des Ein- und Ausladens von Waren auf Donaukanal-Schiffe festhalten. Erneut posieren die Abgebildeten für den Fotografen, schauen frontal in die Kamera oder halten unnatürlich in ihrer Bewegung inne. Es handelt sich um das gleiche Marktgeschehen, das auch Angerer fotografisch dokumentiert; die Aufnahmen Schmidts präsentieren jedoch ein gänzlich unterschiedliches Bild: einen bewusst unbeweglich gehaltenen, das heißt „angehaltenen“ und in seinem Moment-Charakter beeinträchtigten, bildparallelen Augenblick, wodurch das Verladen der per Schiff transportierten Waren durch bäuerliche Händler und Lieferanten statisch und künstlich inszeniert wirkt. Angerer zeigt hingegen etwa zwölf Jahre später ein authentisch „eingefangenes“ Marktgeschehen am Schanzl nahe des Kanalufers, ein diagonal in den Raum angeordnetes authentisches, merkantiles Treiben mit Verkaufsständen, Verkäufern und Kunden. Weder Waren noch einzelne Individuen werden besonders hervorgehoben, der spontane Marktcharakter als solcher mitsamt seiner Umgebung wird zum Bildthema gemacht.

Dass die Thematik „Markt“ im späten 19. Jahrhundert auch von anderen Fotografen aufgegriffen wurde, beweisen etwa zur gleichen Zeit in Deutschland entstandene Aufnahmen. Ottomar Anschütz fotografiert 1889 eine Marktszene, die deutliche Ähnlichkeiten mit Angerers Bildern aufweist (Abb. 74). Das auf einem Platz im städtischen Raum situierte Geschehen zeigt hinter einigen Metern leerem Pflasterboden zwei Marktfrauen als vorderste Bildelemente; während die Verkäuferin links im Bild am Boden kniet und etwas aufzuheben scheint, sitzt die Frau mit Kopftuch rechts auf ihrem Handkarren. Im Hintergrund gruppieren sich einige Personen um mehr oder weniger deutlich erkennbare Marktstände, hinter welchen ein Pferdefuhrwerk sichtbar wird. Außer seiner thematischen und zeitlichen Übereinstimmung weist das Bild weitere Parallelen zu Angerers Wien-Ansichten auf. Sowohl der leere Vordergrund als auch die durch Schrägansicht tiefenbetonte Raumkomposition erwecken Assoziationen zu Angerers Fotografien.

Um 1886 entsteht eine Marktserie unter dem Namen „Schulz & Suck“ in Karlsruhe.³²¹ Die Momentaufnahmen aus dem Eigentum des Dr. Josef Maria Eder³²² zeigen in vier Bildern ein

³²¹ Vgl. Pohlmann/Hohenzollern 2004, S. 231.

³²² Laut einer Aufschrift auf dem Untersatzkarton war die Fotografie in Josef Maria Eders Besitz. Vgl. TMS (The Museum System), Datenbank der Albertina Wien, Eintrag ad Inv.Nr. FotoGLV2000/1364.

aus deutlich erhöhter Position aufgenommenes belebtes Marktgeschehen mit zahlreichen Personen (Abb. 75). Da der Verkaufsort und das Treiben der Menge in Draufsicht erscheinen, werden die den Platz flankierenden Häuser an- bzw. weggeschnitten. Auch bei den Personen am Bildrand und vor allem im Vordergrund kommt es zu starker Fragmentierung, die bei Victor Angerer derart undenkbar wäre. Dieser bleibt der klassischen Bildkomposition viel stärker verhaftet, vermeidet tunlichst Anschneidungen an der unteren Bildkante sowie im Vordergrundbereich der Fotografie und erstellt seine Aufnahmen in der Regel aus Augenhöhe oder leicht erhöhter Position.

8.8 Der Zufall als willkürlicher Gestalter

Victor Angerer komponiert seine Aufnahmen auf klassische Weise. Um sogenannte „schöne“ Bilder zu erhalten, wählt er äußert anschauliche, urbane Motive, arrangiert ausgewogene Ausschnitte und integriert den zufälligen Moment als entscheidenden Faktor seiner Momentaufnahmen.

Im Gegensatz zu im Vorhinein bestimmbar Parametern wie Ort, Ausschnitt oder Blickwinkel kann er andere – in ihrer Eigenschaft aleatorische Elemente – nicht kontrollieren. Der Bildrand, in der Malerei oft als magische Grenze eingehalten, die kaum und wenn, dann bewusst durchbrochen wird, erhält in der Momentfotografie einen neuen Stellenwert. Die Randzonen entziehen sich in Bezug auf alles, was bewegt ist, weitgehend der Kontrolle, was nicht selten zu sonderbaren, manchmal drastischen Anschnitten führt. Ins Bild eilende Personen oder aus dem Bild rollende Gefährte evozieren in einigen Fällen eine fast surreal wirkende Fragmentierung.

Ein Coupé befindet sich im Bild, aber der Rand trennt es in einen sichtbaren Teil mit Wagenkasten, drei Rädern, Kutschbock, Kutscher und einen vom Rand separierten, unsichtbaren Teil mit imaginiertem vierten Rad (Abb. 24). Ein Gefährt rollt aus dem Bild, dessen rechter Rand das Zugpferd „zerschneidet“, wodurch nichts als Schwanz, Hinterhand und ein dunkles Fragment des Hinterteils im Foto zu sehen ist (Abb. 76). Auf Abb. 28 fungiert der linke Rand wie ein Fallbeil, von einem barhäuptigen Passanten „überlebt“ nur die rechte „zertrennte“ Körperhälfte, von einer anderen Person bleibt weitaus weniger sichtbar, nämlich nur der Rockzipfel.

Ein ähnliches Schicksal widerfährt dem Uniformierten, der auf dem Bild der Mariahilfer Linie aus dem Bild geht, wobei ihm der Bildrand messerscharf Partien von Schulter, Brust, Bauch und Schenkeln „amputiert“ (Abb. 60).

Obgleich Angerer ähnlich brutale Zerschneidungen üblicherweise zu vermeiden sucht, wird ein Zuseher in Abb. 77 zu einem Mann ohne Unterleib, ein vor dem Wachlokal der Belvederelinie sitzender Zöllner zu einer Person mit nur rechter Körperhälfte (Abb. 78) und ein die Burgwache beobachtender Zuseher auf Abb. 79 zu einem spärlichen Ensemble von Schuhspitzen und Sakkozipfel.

Bisweilen geraten also unbeabsichtigt Körperteile oder Bruchstücke von Objekten gleichsam von außerhalb in den abgelenkten Bereich. Das geschieht nicht willkürlich und gewollt in zeitgleich zu Angerers Fotografien entstehenden Gemälden Edgar Degas', der – inspiriert von Fotografien und japanischen Farbholzschnitten – den *fragmentierenden Zufall* als neuen, ästhetischen Reiz inszeniert.

Das „zerstückelnde“, an- und abschneidende Geschehen an den Bildrändern Angerers Fotografien geschieht, ob der Fotograf es will oder nicht. Wie Angerer es bewertet hat, als Bereicherung und Reiz wie ein heutiger, durch anticlassische Bereiche der Fotografie geprägter Betrachter, oder als Fehler – etwas, was gegen die ästhetische Norm einfach fotografisch passiert ist – bleibt für die Nachwelt kaum zu entscheiden. Dies gilt gleichermaßen für Kunden und zeitgenössische Fotografie-Liebhaber. Unwiderlegbar ist indes die Reaktion von Künstlern wie etwa Edgar Degas oder Henri de Toulouse-Lautrec. Egal, ob Angerer oder seine Käufer durch Abbildungsränder verursachte Fragmentierungen als brutale „Fehler“ im Bild oder als Offenbarungen empfunden haben, der vom Bildrand zerschnittene Gegenstand wird zu einem Gestaltungsmittel der Kunst – und in der Folge zur Selbstverständlichkeit und ästhetischen Konvention.

Neben Gegebenheiten wie Licht, Tageszeit, Jahreszeit oder Ort, bestimmt das Motiv mit seinen gewünschten und unvorhersehbaren Anteilen Angerers Fotografieren. Im Gedränge einer Menschenmenge kann es auch dem Profi Angerer widerfahren, dass sich z.B. der Arm eines Unbekannten im Moment des Auslösens vor der Kamera befindet und jenseits von Wunsch oder Wahl mit abgelenkt wird (Abb. 33).

Löwelstraße hinterm Burgtheater (Abb. 24), um 1890

Angerer befindet sich am Rande eines Aufmarsches, der offenbar vom Ballhausplatz kommt, gerade hinter dem Burgtheater vorbeizieht und im nächsten Moment vermutlich auf die Ringstraße biegen wird. Die einzelnen Personen im Hintergrund verschmelzen zur einheitlichen Bewegungs-Masse, die eben an der Ecke Teinfaltstraße/Löwelstraße vorbeizieht. Aufgrund der erhöhten Position lässt sich vermuten, dass Angerer zum Zeitpunkt

der Aufnahme auf einem Wagen steht. Im Vordergrund einzelne Fußgänger, die als Individuen erkennbar, die Masse radial verlassen.

Durch die Gehrung der Masse als dynamischer, einheitlich nach links strömender Zug einerseits und durch den abrupt angeschnittenen Fiaker am linken Rand andererseits, erfährt die linke Bildhälfte insgesamt starke Betonung. Das aleatorische Moment der vehementen, fotospezifischen Fragmentierung weist Analogie zu ungefähr zeitgleich entstandenen Gemälden von Edgar Degas auf; die vordere Kutschenpartie samt Pferd oder Pferdepaar „fehlen“ hier gänzlich.

Der heftig nach links drängende Bewegungszug der Masse wird von einigen Passanten durchbrochen, sie streben nach vorne auf die Kamera zu oder leicht nach rechts; ebenso eine zur Gänze von einem gehenden Mann verdeckte Person, die einen Handkarren zieht, der auf Angerers vom Moment mitbestimmter Fotografie gleichsam, surreal verweist und isoliert inmitten des Platzes aufscheint. Malerisch, zugleich aber auch ein wenig komisch in seiner steifen Würde, wirkt jener soignierte Herr mit Melone und Stock, der, von rechts kommend, auf den Zug vor der Teinfaltstraße zu geht. Das Neue k.u.k. Hoftheater, heutiges Burgtheater, bildet den prächtigen, seitlichen Abschluss der Aufnahme. Grund und Zweck des Aufmarsches bleiben gewissermaßen im Gedränge der Masse verborgen; es handelt sich, wie angenommen werden kann, um einen die Burgmusik begleitenden Schwarm schaulustiger, erlebnishungriger Wiener.

Im Volksgarten (Abb. 80), um 1890

Angerers Momentaufnahme aus dem Volksgarten zeigt eine charakteristische Parkszenerie: An einem sonnigen Tag haben sich in der innerstädtischen Grünanlage unmittelbar neben der Hofburg Personen eingefunden, um ihre Freizeit hier zu verbringen, zu spielen, zu spazieren oder einfach nur den Park zu durchqueren. Der Zufall des fotografischen Moments manifestiert sich deutlich im schwer „lesbaren“, fotospezifischen Figurenkonglomerat links der Mitte. Jede Aufnahme Angerers ist vom Gegensatz und Dialog bewusst ins Bild gesetzt und der Fotografie jenseits der Kontrolle widerfahrender Momente geprägt.

Hinter dem *Triton- und Nymphenbrunnen* nahe dem Eingangstor zum Heldenplatz stehen unmittelbar am Wasser, aber in einigen Metern Distanz zum Fotografen, zwei elegant gekleidete, blumengeschmückte Hüte tragende Frauen mit einem Buben, der das rechte Bein spielerisch auf den Rand des Brunnenbeckens gestellt hat. Hinter dieser Dreiergruppe häufen sich andere, kleiner aufscheinende Parkbesucher und Passanten. Mit ihren Körpern, Gebärden und Blicken verschmelzen sie regelrecht zur dunklen Masse eines vom Zufall komponierten „Kraftzentrums“. Einer jener beiden sich an der Hand haltenden Knaben mit Strohhüten

hinter der vorderen Gruppe wendet im Vorübergehen soeben seinen Kopf um und blickt neugierig entweder zum Buben am Beckenrand zurück oder direkt in Richtung des Fotografen. Auf dem hellen Pflaster des Platzes vor dem Parktor werden andere Gartenbesucher sichtbar, die den Volksgarten entweder gerade betreten oder verlassen: ein korrekt gekleideter Passant in Eile, Kinder und Damen mit aufgespannten Schirmen. Im Hintergrund hinter Parkbäumen ist der Leopoldinische Trakt der Hofburg sichtbar, rechts davon verdeckt noch kein Anschlussbau zwischen Leopoldinischem Trakt und Neuer Hofburg (erst 1907-1913 errichtet) den Blick auf das Mansardendach und die Rückfront der Hofbibliothek (geplant von Johann Bernhard von Fischer von Erlach) sowie auf den Turm der Augustinerkirche.³²³

Das unspektakuläre Geschehen am Wasser bestimmt das Bild; Brunnen und Blumenrabatte prägen den Vordergrund und trennen den Fotografen räumlich von den dargestellten Personen. Rechts der Brunnenfigur wirft der auf die Oberfläche auftreffende Wasserstrahl konzentrische Kreise, links spiegeln sich wellengebrochen die Umrisse der Kinder und Blumen wider. Die Form des kreisrunden Brunnenbeckens, durch die perspektivische Ansicht oval wiedergegeben, findet visuelle Entsprechung in zwei weiteren halbkreisförmigen Elementen: dem Bogen des Wasserstrahls und den eisernen Rabattabgrenzungen der Blumenbeete. Die nach rechts hin leicht abfallende Dachpartie des Leopoldinischen Trakts der Hofburg leitet den Blick auf den aus der Mitte nach rechts verschobenen Angelpunkt des Bildes hin: die den Brunnen bekrönende Nymphenfigur. Diese ruht auf den Schultern des im atmosphärischen Dunkel kaum sichtbaren Tritons und ragt, obgleich nah, am Foto unmittelbar neben dem Kirchturm in der Ferne empor – eine der zahlreichen visuellen „Delikatessen“ dieser Momentaufnahme, die alltägliches Geschehen in einer Wiener Gartenanlage in Form einer ruhigen, gleichzeitig fröhlich und entspannt wirkenden Szene wiedergibt.

Im aleatorischen Moment entstandene Überschneidungen und Konglomerate, bestehend aus heftig fragmentierten Personen oder bizarr halbierten Bilddetails finden immer wieder Einzug in Angerers Fotografien. Sie sind, wie anhand der Beispiele deutlich wird, gleichermaßen in menschenreichen wie in weniger bevölkerten Szenerien zu entdecken, zudem besonders augenfällig auch auf den im Inneren Burghof entstandenen Aufnahmen (Abb. 81, Abb. 82) und in einer Fotografie des Wiener Schanzlmarktes (Abb. 72) zu erkennen.

³²³ Vgl. Dehio 1954, S. 66-70.

8.9 Betrachter der Betrachtenden

Ein in zahlreichen Aufnahmen Angerers wiederkehrender Aspekt ist die *Betrachtung von Betrachtenden*. Indem der Fotograf Personen aufnimmt, die selbst Publikum eines meist nicht näher definierten (manchmal sogar außerhalb des Bildes stattfindenden) Geschehens sind, werden *Beobachter zu Beobachteten*. Es findet eine Art von Rollentausch statt, bei dem die Protagonisten sich ihrer Rolle oft keineswegs bewusst sind. Angerer wählt das Thema „Gruppe“ oder „Menge von Schaulustigen“ in vielen seiner Straßen- und Momentaufnahmen, sodass es beinahe zu einem *Angerer-Bildsujet* wird. Vermeintlich „Unbedeutendes“ – eine Menschenmenge, die bloß schaut – gerät zum eigentlichen Inhalt der Fotografien. Wichtig ist nicht das „Spektakuläre“, das gesehen wird, also der Anlass der Ansammlung, sondern die im Akt des Schauens zur *Schaumenge* oder *Schaumasse* zusammengeschlossenen Personen. Das in Augenschein genommene Ereignis bleibt in vielen Fällen unsichtbar oder nur angedeutet wie auf der Fotografie vom Brand in der Vorstadt (Abb. 83). Erstaunliche Interaktionen entstehen, wenn Personen innerhalb der Menge der schauerpichten „Protagonisten“ das Agieren des Fotografen bemerken, ihn direkt anblicken und von ihm just in diesem Augenblick (im doppelten Sinn von Moment und Blick) abgelichtet werden. In solchen Fällen entwickelt sich eine spezifische Spannung von Sehen und Gesehen-Werden, von mehr oder minder verstecktem Beobachten und dabei Entdeckt-Werden.

Feuer in der Vorstadt (Abb. 83), um 1890

Im Gegensatz zu Ereignissen an bestimmbareren oder berühmten Orten steht eine Aufnahme Angerers, die eine Brandkatastrophe bzw. deren Zuschauer im unmittelbaren Umfeld wiedergibt. Es handelt sich hier um keinen „prominenten“ Schauplatz, sondern um eine vermutlich vorstädtische, in jedem Fall jedoch anonym bleibende und nicht eindeutig mit einem konkreten Ort in Verbindung zu bringende Szene.

Angerer nutzt das Ereignis eines Brandes für eine äußerst spannende und ungewöhnliche Momentaufnahme: Zahlreiche Personen, darunter auch Kinder, haben sich versammelt, um Zeuge dieser Katastrophe zu sein. Die Schaulustigen sind an einem sonnigen Frühlings- oder Sommertag zum Ort des Geschehens geströmt, auch die Feuerwehr ist bereits eingetroffen, um Löschmaßnahmen zu ergreifen. Angerer wählt (oder findet) keinen direkten Blick auf das Feuer, sondern positioniert sich, leicht erhöht, abseits des eigentlichen Vorfalls, von welchem nur helle Rauchschwaden zu erkennen sind. Vermutlich ist der Brand am hinteren Eck des zentral sichtbaren Gebäudes oder sogar in der anschließenden Gasse ausgebrochen. Der vom Zentrum des Interesses her dringende Rauch verschleiert Personen, Häuser und Umgebung in

Brandnähe. Angerer steht fotografierend hinter der Zuschauermasse und blickt diagonal auf die beiden Wohnhäuser, den Gassenanfang und auf die fast durchwegs von hinten oder im Halbprofil gezeigten Neugierigen. Vor dem Gebäude hält ein Pferde-Löschwagen der Feuerwehr, auf dem ein gewaltiges Wasserfass sowie eine Schlauchrolle und Halterungen für Eimer montiert sind; ein behelmter Feuerwehrmann in weißer Uniform sitzt demonstrativ unbeeindruckt mit verschränkten Armen auf dem Kutschbock und bekundet – als müsse er seine Sorglosigkeit und Kaltblütigkeit zur Schau stellen – kein merkliches Interesse an dem dramatischen Geschehen im Hintergrund. Sowohl entlang der Hausmauer als auch am Gehsteig im Vordergrund haben sich die Schaulustigen zu Reihen und Haufen gedrängt. Die Menge erfährt durch ihre Geballtheit einerseits und einheitliche Blickrichtung andererseits spezifische Charakterisierung. Einen umso spannenderen Kontrapunkt dazu setzen jene Personen, die sich bewusst *nicht* dem Feuer, sondern der Kamera oder etwas anderem zuwenden: ein unschlüssig dastehender oder eben zu einem Schritt in Richtung Angerer ansetzender Bursche im Vordergrund, ein kleines Mädchen in weißem Kleid, das wie abwesend den Handwagen der Kopftuchträgerin betrachtet, zwei Buben mit Kappen in Nähe der Hausmauer, die Angerer ausgemacht haben, und der bereits erwähnte Feuerwehrmann. Diese durchbrochene Einhelligkeit verleiht der Fotografie eine ausnehmend lebendige, spontane Wirkung: gerade das Zusammenspiel von äußerstem Interesse der Masse und entgegen gesetzter „Nicht-Aufmerksamkeit“ einzelner Individuen evoziert einen spezifischen Reiz.

Spannend wirkt auch die ganz rechts befindliche Dreier-Gruppe von Kindern, welche von den Bildrändern doppelt – seitlich und von unten – angeschnitten wird, gewissermaßen den vordersten Vordergrund markiert und als Motiv von einer Zweiergruppe kleinerer, offensichtlich jüngerer Kinder links davor rhythmisch variiert wird. Angerer nimmt ein außergewöhnliches Geschehen zum Anlass für eine Aufnahme, in deren Zentrum eben nicht dieses Ereignis, sondern der seinetwillen entstandene Menschauflauf steht. Diese Fotografie stellt eines der schönsten Beispiele für Angerers Interesse an einer Menschenmenge dar, die sowohl durch den Impuls des Zusehens entstanden als auch „geformt“ ist.

Bei der alten Reichsbrücke (Abb. 84), um 1890

Angerer fotografiert hier genau jenen Moment, in dem ein großer Raddampfer nach rechts, donauabwärts strebend, aus dem Schatten der alten Reichsbrücke hervor gleitet. Unmittelbar am Rand der, erst auf den zweiten Blick als solche erkennbaren, Hochwasser führenden Donau steht (teils zufällig, teils wohl platziert wirkend) eine bildparallel angeordnete Reihe

von Personen, die sich überwiegend der Überschwemmungskatastrophe vor ihr, manchmal jedoch dem Fotografen zuwendet. Am linken Bildrand befindet sich ein Paar, der Oberkörper der Dame wird durch ihren aufgespannten Schirm verdeckt, sie hält an einer kurzen Leine ihren Mops. Weiter rechts blickt eine Männergruppe samt Knaben auf das Wasser, vor ihr lehnt sich, in Rückenansicht wiedergegeben, ein Herr auf den Sattel seines Fahrrades. Etwas rechts der Bildmitte sieht man ein weiteres Paar, beide drehen sich um und schauen direkt in die Kamera, welche für sie in diesem Augenblick anscheinend interessanter ist als die über ihre Gestade getretene Donau. Im rechten Bildviertel erkennt man einen nach rechts spazierenden Jüngling mit Melone und eine Familie mit kleinem Kind, der Vater wendet sich um und blickt, die Hand in der Hosentasche und ein wenig vorgebeugt, ebenfalls in Richtung des Fotografen. Insgesamt handelt es sich um eine friesartig und locker angeordnete Reihe dunkler Personen vor hellem Grund in einer Abfolge einander widersprechender Körperhaltungen: Hinwendung, Wegwendung, von hinten oder von der Seite gesehen, steif oder locker stehend, seitlich geknickt am Fahrradsitz lümmelnd, dazu zwei Hunde in Seitenansicht, der eine weiß und nach rechts, der andere schwarz und nach links gewandt. Zur Belebung des Ganzen dient der ausschreitende Jüngling, seine Gehrichtung entspricht der Fahrtrichtung des Schiffs hinter ihm.

Die Aufnahme ist im Vordergrund- und Strombereich *bildparallel* ausgerichtet, die Brücke hingegen bildet einen diagonal steil nach rechts abfallenden, seitlichen und schattigen Tiefenzug. Dort wird, eine Etage höher und dramatisch schräg, das Thema Schaulust situationsbedingt und beinahe abstrakt nochmals behandelt: als Kette von über das Brückengeländer spähenden Neugierigen, wobei nur deren Köpfe zu sehen sind.

Die Aufnahme reiht sich in ihrer Thematik „Betrachtung von Betrachtenden“ in eine ganze Reihe weiterer Aufnahmen eben dieser Motivik ein. Im Kontext des Donauhochwassers, entsteht nur einige Meter entfernt von der eben besprochenen Fotografie, eine ähnliche, die, über die zahlreichen am befestigten Ufer stehenden Schaulustigen hinweg, die Reichsbrücke mit ihrer „Kette von Köpfen“ annähernd bildparallel in den Blick rückt und durch den linken Brückenbogen hindurch im Hintergrund flussaufwärts das Gebäude des Kommunalbades sichtbar werden lässt (Abb. 85). Wieder sind – verteilt auf zwei Ebenen – Schauende zu sehen, nahezu statuenhaft im Profil oder von hinten erfasst am Kai, klein und aufgereiht auf der Brücke, wobei die Blicke der Fotografierten kollektiv einmal nach rechts bzw. in die Bildtiefe, dann wieder „aus dem Bild heraus“ gerichtet sind.

Sternengucker im Volksprater (Abb. 86), um 1890

Auf einem Platz im Prater befindet sich hinter einer provisorischen Absperrung aus Schnüren ein mächtiges, himmelwärts gerichtetes Teleskop, montiert auf einem Stativ. Sowohl innerhalb als auch außerhalb der Absperrung stehen in annähernd halbkreisförmiger Anordnung Männer und einige Kinder, die das optische Gerät bewundern oder auf dessen vermutlich entgeltliche Benutzung warten. Im Hintergrund werden eine Holzbude und das Lokal „Restauration zum Cirkus“ samt Gartenpavillon erkennbar, am linken Bildrand der turmartige, rechte Teil eines einstöckigen, weißen Holzgebäudes.

Das Publikum konzentriert seine Aufmerksamkeit auf das Teleskop und nimmt von Kamera und Fotograf keine Notiz. Lediglich zwei Männer, ein Soldat und ein Zivilist am linken Bildrand, haben ihn entdeckt; just in diesem Moment holen sie – als hätten sie den selben Gedanken – zu einem identisch erscheinenden, verdoppelten Schritt aus und während sie gerade dabei sind, das Bild zu „verlassen“, schauen sie dabei – als fotospezifisches Element – überrascht direkt in die Kamera; der linke, zivil gekleidete, erweckt überdies den Eindruck, als würde er entweder grüßen oder seine Augen vor der Sonne schützen.

Trotz der kurzen Belichtungszeit, die Angerer für eine Freiluftaufnahme bei Sonnenschein wie diese wählt, heben sich zwei laufende Jungen links im Hintergrund wie verwischt aus der sonst gestochen scharf wiedergegebenen Umgebung ab; ihre Bewegungen sind mitsamt Bewegungsunschärfe „eingefroren“.

Angerer fotografiert die Besucher des *Sternenguckers* aus einigen Schritten Entfernung, welche ermöglicht, die Personen ganzfigurig und vom unteren Bildrand nicht angeschnitten abzubilden. Zur auffallend häufigen „Menschenleere“ im Vordergrund von Angerers Aufnahmen ist zu bemerken, dass aufgrund des Weitwinkelobjektivs und der um 1890 zur Verfügung stehenden fotografischen Technik, Figuren und Objekte in unmittelbarer Nähe zur Kamera nicht scharf wiedergegeben werden können.³²⁴ So befinden sich die das Fernrohr umringenden Zuschauer in dieser augenscheinlich schönen und wohlkomponierten Momentaufnahme erst in einigen Metern Entfernung zur Kamera. Einen wichtigen Stellenwert nehmen die mit dem Rücken zu Angerer stehenden Männer ein: sie betrachten das, was auch der Fotograf betrachtet und werden dabei von ihm beobachtet. Die auf das Fernrohr fokussierte Aufmerksamkeit ermöglicht es dem Fotografen, das staunende Publikum samt Haltungen und Gesten zu erforschen und gleich einem lebendigen Vielfiguren-Denkmal zu dokumentieren.

³²⁴ Siehe dazu Kapitel 7.2 (Informationen zu Angerers Moment-Kamera).

Eine Person sticht aus der kleinen Menge durch ihre Positionierung und Haltung hervor: Es handelt sich um den Melonenträger in dunklem Anzug, der sich, leicht abgewandt, am linken Rand der Absperrung hingestellt hat, in legerer Eleganz mit der rechten Hand auf seinen Flanierstock gestützt, stemmt er seine Linke in die Hüfte. Dabei wirkt er eigenartig gedreht und erinnert ein wenig an die Figur Charlie Chaplins in betont nonchalanter Haltung. Mit abgewinkeltem Spielbein wendet er sich fast demonstrativ vom Zentrum des Geschehens – nämlich vom Teleskop – ab, vielleicht um mit dem Auge dem durch das Bild laufenden Buben-Duo zu folgen. Die Blickrichtungen der meisten anderen Abgebildeten in der Menge hingegen formieren einen dominant ins Bild oder von rechts nach links ins Zentrum hinein gerichteten Sog. Das Ziel der Augen ist eindeutig das Geschehen rund um das Teleskop.

Die Aufnahme dürfte, aufgrund der kleinen, aber hart abgegrenzten Schatten, an einem sonnigen Tag um die Mittagszeit entstanden sein. Die an sich statische Situation gebannter Neugierde – mit Ausnahme der laufenden Knaben und schreitenden Männer – bietet Angerer die Chance zu dieser delikaten und spannenden Momentaufnahme, die einen Augenblick des *kollektiven Sehens* festhält. Nach Angerers Tod wird die Fotografie in eine Postkartenserie übernommen und dient gegenwärtig als Exponat im Wiener Pratermuseum.

Ebenfalls im thematischen Rahmen *Freizeitvergnügen in Wien* entsteht eine Serie von Fotografien im Schönbrunner Zoo, wobei Besucher vor den Käfigen im Mittelpunkt von Angerers Interesse stehen. Die Hinwendung und Neugierde provozierenden Tiere bleiben auf den meisten (durch Käfigarchitekturen und davor versammelten Schaulustigen geprägten) Aufnahmen verborgen. Ein besonders gelungenes Bild ist jenes des Affenkäfigs, vor dem Mitglieder der „zivilisierten Menschheit“ ihre nächsten Verwandten hinter dicken Gitterstäben betrachten (Abb. 87).

Das Bildmotiv einer im Sehen begriffenen Menschenmenge oder –masse tritt in Angerers Oeuvre so oft auf, dass man getreu behaupten kann, die *Schaumenge* stelle ein Lieblings-Sujet des Fotografen dar. In Abb. 27, einer ebenfalls im Rahmen der Donauüberschwemmung entstandenen Fotografie, werden die *Beobachter* zum kleinfigurig dargestellten *Nebenaspekt* in einer Aufnahme, die einen beinahe panoramahaften Überblick über das gesamte Ausmaß des Hochwassers gewährt. Der Fotograf befindet sich auf der alten Reichsbrücke und richtet seine Kamera hinab auf die Schaulustigen und flussaufwärts auf das vom Wasser überflutete Gebiet der Donauuferstraße.

Das „Beobachten der Beobachter“ – also das Motiv der Zuschauer – tritt in zahlreichen Aufnahmen Angerers auf, wobei der Anlass für die Menschenansammlung verschiedene Gründe haben kann: neben bestimmten Ereignissen und Katastrophen sind es auch Freizeitvergnügen, die das Volk – beinahe wie Magneten – anziehen. In einigen Fällen erkennt oder erahnt der Bildbetrachter die Ursache für den Menschauflauf, manchmal lassen sich jedoch keinerlei Rückschlüsse auf Ereignis oder Attraktion ziehen. Angerer fotografiert zumeist aus einer Position leicht abseits der Massen und rückt diese anschließend in seinen Fokus.

8.10 Der beobachtete Fotograf – Der Blick in die Kamera

Der Schaffensprozess von fotografischen Lichtbildern – der Akt des Fotografierens – hat stets und in unterschiedlicher Weise auch eine Beeinflussung des fotografierten Ergebnisses zur Folge. Angerer etwa versucht authentische Momente einzufangen, sein Agieren hinter der Kamera bleibt jedoch nicht immer unbemerkt. Die Abgebildeten entdecken den Fotografen und blicken – teils neugierig, teils irritiert, teils in ihrer Unbefangenheit gestört – in Richtung des Kameraobjektivs. Diese, vermutlich nicht beabsichtigte, andererseits auch nicht dezidiert vermiedene und wesentlich zur Bildgestaltung beitragende „Fehlerquelle“, ruft aus heutiger Sicht äußerst lebendige und spontane Resultate hervor und besticht durch einen authentischen Reiz: das Fotografiert-Werden wird über die Fotografierten und darauf Reagierenden zu einer Aussage der Fotografie selbst.

Der auf den Bild-Ersteller bzw. Bild-Betrachtenden gerichtete „Blick aus dem Bild heraus“ hat in der bildenden Kunst Tradition. Bereits in Renaissance-Gemälden von Ghirlandaio, Botticelli, Perugino, Pinturicchio oder Raffael finden sich als Moment der Animation in der gemalten Menge einzelne Individuen, die Gesicht und Blick dem Betrachter zuwenden. Sie tun demzufolge so, als hätten sie den Betrachter bzw. den sie malenden Maler „entdeckt“. Dieser Kunstgriff dient dazu, das Dargestellte als *gegenwärtig* erscheinen zu lassen, manchmal so unmittelbar, dass eine Interaktion zwischen Personen im Bild und vor dem Bild entsteht. Es kann sich darüber hinaus hierbei auch um den Vorwand für ein Selbstbildnis des Malers oder eine „Signatur“ in Form eines Künstler-Selbstporträts handeln, ein bekanntes Beispiel stellt Botticellis *Anbetung der Hl. Drei Könige* in den Uffizien dar. Gemalte Blicke „aus dem Gemälde heraus“ sind artistisch beabsichtigt und genau komponiert. Bei Angerer haben fotografierte Blicke „aus der Aufnahme heraus“ neben der formalen Übereinstimmung noch einen gänzlich anderen Stellenwert. Sie geschehen unabhängig vom Wollen oder Nicht-Wollen des Fotografen. Sie finden einfach statt, vollziehen sich als Zufälle, als etwas, das der

Fotografie widerfährt. Der Blick „aus dem Bild heraus“ ist zudem das vermutlich lebendigste Zeugnis dafür, dass die Fotografie das aufnimmt, was sich in einer realen, wirklichen Welt vollzieht. Diese Realität ist nicht lenkbar, nicht vermeidbar; möglicherweise bemerkt der Fotograf gar nicht, dass er vom Fotografierten bemerkt wird, es entsteht für die Dauer eines Sekundenbruchteils eine Art Vereinigung von Subjekt und Kameraobjektiv, welche in der Aufnahme festgehalten wird.

Burgwache von Bosniakischen Truppen bezogen (Abb. 79), 1891

Die im Inneren Burghof entstandene Aufnahme widmet sich vorrangig der Betrachtung von schaulustigen Beobachtern der Wachablöse, präsentiert aber auch ein schönes Beispiel für in die Kamera gerichtete Blicke der Abgebildeten.

Vor dem Leopoldinischen Trakt der Hofburg werden im Zentrum des Bildes hinter einer schrankenartigen Absperrung in einiger Entfernung die kaiserlichen Wachposten sichtbar. Sie gruppieren sich entlang der stark fluchtenden Gebäudewand und sind durch ihre Uniform und Kopfbedeckung – den Fez – als Angehörige der bosniakischen Truppen erkennbar. Links im Bild das südöstliche Eck des Inneren Burghofs: drei Stockwerke der rechten Achse des Schweizertrakts und der mehrtorige Durchgang zum Heldenplatz.

Angerer fotografiert aus leicht erhöhter Position – vermutlich von einem Fuhrwerk herab – die wartenden Wachen und die durchwegs männlichen Zuschauer, welche allesamt ihre volle Konzentration auf die ihnen gegenüberstehenden Soldaten richten. Die Menge verdichtet sich links in der Tiefe zusehends, dicht an dicht reihen sich hier die sonnenbeschiene Glanzlichter an den Hüten der Schaulustigen. Im Hintergrund erkennt man zudem zwischen den Toren und Soldaten ein Schilderhaus. Einige Personen im Vorder- und Mittelgrund, Zivilisten und auch Soldaten, haben Angerer entdeckt und schauen bewusst und direkt in seine Kamera. Am linken Bildrand ist ein schnurrbärtiger Herr auszumachen, der sich, vornehm bekleidet mit Melone, Gehrock und Stöckchen, dem Objektiv zuwendet; er fungiert gewissermaßen als Repoussoir-Figur oder rahmendes Bildelement.

Die Aufnahme ist geprägt vom Herumstehen zweier, einander zugewandter Menschenmengen, einem wartenden Verweilen, das nur vom Durchs-Bild-Eilen zweier Burschen durchbrochen wird. Mit Strohhüten auf ihren juvenilen Köpfen schreiten sie großen Schrittes voran und erscheinen im Moment der Belichtung in ihrer Bewegung annähernd identisch. Im Vordergrund bildet sich eine dreiecksförmige, menschenleere, helle Spannungsfläche, deren diagonal durchs Bild verlaufender Rand durch die langen Schatten der Schaulustigen gezackt erscheint. Die von Südosten auf den Platz einfallende Sonne – die Fotografie entsteht demzufolge am Vormittag – evoziert eine augenfällige, die Aufnahme

dominierende Licht-Schattenwirkung, wobei durch Kombination von Gegenlicht und langen Schatten eine außergewöhnliche Atmosphäre etabliert wird. Die Fotografie wird geprägt durch den Diskurs von Sehen und Gesehen-Werden und die Spannung zwischen Betrachter, Gesehenem und jenen beobachteten Zuschauern, die ihrerseits den Fotografen beobachten.

Das Schauen „aus dem Bild heraus“, jenen den fotografischen Beobachter registrierenden, vielleicht entlarvenden oder „aufdeckenden“ Blick, kann man auch in einer Straßenarbeiter-Szene ausmachen (Abb. 58), in der sich einer der Poliere am Straßenrand direkt dem Fotografen zuwendet.

Das Entdecken der Kamera führt zuweilen auch zu einer Art Interaktion zwischen Angerer und den Abgebildeten; im Foto „Sternengucker im Volksprater“ (Abb. 86) führt einer der beiden Männer ganz am linken Bildrand vermutlich eine Gruß-Geste in Richtung des Fotografen aus: „Gegrüßt seist du, der du mich fotografierst!“

8.11 Der arrangierte Mensch

Neben jenen Bildern, deren Gesamterscheinung wesentlich vom Zufall geprägt wird, existieren auch Aufnahmen des städtischen Raums und der Wiener Umgebung, die durch ihre allzu inszenierte Wirkung aus dem Rahmen eigentlicher Momentfotografien gleichsam herausfallen. Die Figuren dieser Aufnahmen wirken „aufgestellt“, sie posieren für die Kamera, die sie entweder auffälligst ignorieren oder sich ihr demonstrativ zuwenden.

Die Kahlenbergbahn (Abb. 88), 1889 (Station Krapfenwaldl)

Angerer dokumentiert hier die moderne Ausflugsbahn der Wiener³²⁵ in „klassischer“ Weise: nämlich aus erhöhter Position wie ein markantes Denkmal der neuen Zeit vor der lieblichen Weinberg- und Waldlandschaft. Dampfend hat die Lok samt überdachtem Wagon in der Zwischenstation Krapfenwaldl vor der Kulisse des malerischen Kahlenbergs angehalten. Lokführer, Schaffner und ein sportlich-elegant gekleideter Herr am Perron sind sich der Tatsache, fotografisch verewigt zu werden, in theatralischem Pathos bewusst und posieren, allesamt in Richtung Angerer schauend, statuenhaft für die Fotokamera.

³²⁵ Im Jahr 1873 wurde anlässlich der Wiener Weltausstellung die erste Zahnradbahn der Monarchiemetropole gebaut; im folgenden Jahr konnte die Weihe der Bahnstrecke stattfinden. Ausgehend von Nußdorf führte sie über die Stationen Grinzing und Krapfenwaldl hinauf zum Kahlenberg, dem berühmtesten Ausflugsziel und Aussichtsort im Wienerwald. Auf einer Distanz von 5,5km überwand die Kahlenbergbahn einen Höhenunterschied von 316m. Angeregt durchs Vorbild der schweizer Tourismusattraktion Rigi-Bahn, konnte sie sich bereits bald ähnlicher Erfolge rühmen und transportierte zu Spitzenzeiten 180 000 Passagiere pro Jahr; sie existierte bis zum Jahr 1921. Vgl. Mally/Schediwy 2007, S. 47.

Die Kahlenbergbahn (Abb. 30), 1889

Auch die zweite, besonders „idyllisch“ sein wollende Aufnahme der Kahlenbergbahn erweckt den Eindruck einer genau und erfolgreich geplanten Komposition. Auf der frisch gemähten Wiese im Vordergrund ist eine für die Kamera pittoresk postierte Ausflüglerfamilie beim Picknick zu sehen: Zwei kleine Mädchen sitzen auf einer ausgebreiteten Decke, ein stehender, bärtiger Mann blickt wie nachdenklich zu ihnen hinab, desgleichen ein Mädchen mit Kopftuch, das einen frisch gepflückten Blumenstrauß in Händen hält. Direkt daneben hantiert ein Bauer an einem beachtlichen Heuballen auf einer Scheibtruhe, von welcher – überbeladen mit Heu – nur das Vorderrad sichtbar wird. Arbeit und Muße, Land- und Stadtvolk Seite an Seite. Dahinter, vor der Kulisse des Kahlenbergs, legen die Bahngleise samt eben talwärts fahrendem Zug eine sacht nach rechts unten gekippte Ebene durchs Bild. Bei genauerer Betrachtung bemerkt man indes, dass Dampflok und Waggons in stehendem Zustand dargestellt sind. Der Zug hat für den Fotografen an einer bestimmten Position angehalten, um Bewegungsunschärfe im Bild zu vermeiden und gute Konturen zu garantieren. Passagiere, Heizer und Lokführer blicken gewichtig in die sie „festhaltende“ Kamera und zwei Streckenarbeiter posieren in malerisch kauender Haltung neben den Geleisen. Die demonstrativ die Kamera ignorierenden Staffage-Figuren auf Wiese und Bahndamm setzt Angerer gezielt wie ein Regisseur in den Vordergrund, um seiner Aufnahme jene genrehafte Wirkung zuteil werden zu lassen, die sie auch zum idealen Ausflugs-Souvenir werden lässt. Da sich die rurale Idylle in unmittelbarer Nähe der Großstadt befindet, stellt der Zug das moderne Transportmedium dar, welches arbeitsgeplagte Stadtmenschen gegen geringes Entgelt in paradiesische Natur zu entführen vermag.³²⁶

Karlskirche (Abb. 31), um 1890

Die im Sinn der Bildtradition überaus repräsentative, klassisch geratene Darstellung der Karlskirche³²⁷ zeigt im Vordergrund, gewissermaßen als Gegenwarts-Kontrapunkt, ein *scheinbar* alltägliches Geschehen. Vor dem imposanten zentralen Gebäude im Hintergrund werden im Bereich des heutigen Resselplatzes folgende volkstümliche Szenen sichtbar: Ein Fiaker samt Einspänner kommt auf abfallender Straße auf den Fotografen zu, ein bäuerlich gekleidetes Paar mit randvoll beladenem Hundewagen befindet sich ungefähr auf selber Höhe

³²⁶ Die bewusst inszenierte Wirkung tritt außerdem in einer weiteren Angerer'schen Aufnahme auf, die die Talstation der Bahn in Nußdorf zeigt. Vgl. Winkler 2006, S. 123, Abb. 7.12.

³²⁷ Die Karlskirche wurde 1716 vom Hofbaumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach errichtet. Der Kaiser ließ als Zeichen seiner Dankbarkeit angesichts der beendeten Pest-Epidemie ein monumentales, barockes Gotteshaus errichten. Der Bau wurde außerhalb der Stadtbefestigung am anderen Wienfluss-Ufer auf dem Gebiet der *Armesündergottesacker* (Friedhof) errichtet und galt als das prächtigste sakrale Machtsymbol des römischen Kaisers deutscher Nation und des Hauses Habsburg. Vgl. Hamann 2007, S. 117-120.

mit der Kutsche und blickt in die Kamera. Am rechten Straßenrand, respektive Trottoir, steht eine kleine Personengruppe, darunter neben einem Kinderwagen eine Frau mit Kleinkind am Arm. Links außen und deutlich weiter hinten ist eine spazierende Familie auszumachen, Vater und Mutter wenden sich in der Gehbewegung um und schauen in Richtung Fotograf, vor ihnen eilen zwei Kinder. Analog zur Lage der Kirche im Übergangsbereich zwischen Innen- und Vorstadt nimmt diese Aufnahme eine Sonderstellung ein, kombiniert aus ländlichem bzw. vorstädtischem Genre und urbanem Moment plus erhabener Vedute.

Bei genauerer Betrachtung dieses Moments vor der prunkvollen Statik der Karlskirche fällt auf, dass sich weder das Paar mit dem Hundewagen, noch die Kutsche oder der Schimmel davor bewegen. Alle halten in ihren Handlungen und Bewegungen inne und blicken bewusst oder veranlasst in die Kamera. Auch die Gruppe am rechten Straßenrand wirkt eher malerisch diktiert, als „im Moment eingefangen“. Lediglich die links aus dem Bild entweichende Familie (in leichter fotografischer Unschärfe) wirkt annähernd authentisch, doch auch sie hat das Agieren des Fotografen bemerkt und wendet sich ihm zu. Es ergibt sich also die Situation einer mehr oder minder gestellten Bildvariante, mit teilweise ehrfürchtig in die Kamera blickenden Personen, andere (wenige) scheinen ihren „alltäglichen“ Abläufen nachzugehen und Fotoapparat und Fotograf zu „ignorieren“. Victor Angerer inszeniert hier eine nur scheinbar momenthafte Komposition in Verbund mit dem zentralen Thema Sehenswürdigkeit. Durch diese Taktik kombiniert er eines der „repräsentativsten Motive Wiens“ mit dem vorgeblichen Zeitstil der Momentbilder und bestrebt somit den Bereich potentieller Kunden zu erweitern.

Tatsächlich werden in ähnlichen Fotografien sowohl Vedute als auch Momentaufnahme verfälscht. Das bewusste Anordnen von Bildelementen und manipulierende Mitarrangieren des Sujets wird auch in einigen anderen Momentaufnahmen Angerers erkennbar. Zumeist geht er aber subtiler vor und platziert seine „Modelle“ derart, dass es kaum augenscheinlich wird und es sichtlich schwerfällt, sie von „echten“ Passanten zu unterscheiden. Als zu auffällig arrangierte typische Wiener Szene stellt die Fotografie der Karlskirche eine Ausnahme in Angerers Schaffen dar, erklärbar vielleicht aus einer Konzession an den Geschmack und die Wünsche einer touristischen Käuferschaft.

Anhand dieser Fotobeispiele wird deutlich, dass Angerer sowohl im städtischen Bereich als auch in der Wiener Umgebung Bilder inszeniert, um eine bestimmte Wirkung zu evozieren. In beiden Fällen wird bei genauer Betrachtung der Aufnahmen deutlich, dass es sich um keine

reinen Momentaufnahmen handelt, sondern vielmehr um momenthaft gestellte, malerische Kompositionen.

8.12 Sicht in der Totale

Betrachtet man das momentfotografische Werk Angerers, bemerkt man die grundsätzliche Wahl zu folgendem Ausschnitt: zur *Totale*, einer weitwinkeligen, Überblick gewährenden Einstellung.

8.12.1 Totale aus erhöhter Position

Eine gelegentlich wiederkehrende *Variante der Totalen* ist der Blick aus erhöhter Position auf ein unterhalb stattfindendes Geschehen. Das relativ weitwinkelige Objektiv von Victor Angerers Momentkamera gewährt dabei eine überblicksartige Sicht. Personen und Objekte sind dessen ungeachtet gut erkennbar. Aus erhöhter Position (manchmal von einer Gebäudeetage oder einer Brücke) fotografierte Szenen stellen vor allem einige Aufnahmen des Inneren Burghofs und die in Donaunähe entstandenen Überschwemmungs-Fotografien dar.

Burghofkapelle auf dem Inneren Burghof (Abb. 76), um 1890

Victor Angerer befindet sich im Schweizertrakt der Hofburg und fotografiert auf den Inneren Burghof hinab. Es handelt sich um einen sonnigen Tag; aufgrund des Zeigerstands der Uhr auf der Stirnseite des Platzes, dem sogenannten Amalienburg-Trakt, kann der Zeitpunkt der Aufnahme auf kurz nach 13 Uhr festgelegt werden. Angerer dokumentiert das Geschehen rund um das täglich an diesem Ort zur selben Zeit stattfindende Ritual: die Wachablöse. Von Zuschauern beobachtet und von der Militärmusik begleitet, gerät dieses militärische Prozedere zum regelmäßig wiederholten Ereignis der Habsburger-Metropole schlechthin. Die Militärkapelle der Alserkaserne z.B. muss große Begeisterung hervorgerufen haben, die *Banda* marschierte über den Heldenplatz zur Wachablöse auf den Inneren Burghof und fand sich stets in Begleitung einer Gruppe Jugendlicher aus der Vorstadt.³²⁸

Angerer befindet sich vermutlich im ersten Stock des Schweizertraktes und blickt leicht schräg hinab auf den festähnlichen Ablauf. Links, halb im Schatten des Gebäudes, findet der Wechsel der Wachen statt, der stets von einem Offizier vor dem Leopoldinischen Trakt durchgeführt wird. Die Masse wendet sich eben, kurz nach Übergabe des Wachdienstes zur

³²⁸ Vgl. Wolf 2004, S. 12.

Platzmitte, wo die Banda unterhalb der Bronzeskulptur Kaiser Franz I.³²⁹ kreisförmig Aufstellung genommen hat.

Das Zusammenwirken von Banda und Wachablöse prägt die Gesamtsituation. Der Hauptteil der aus beträchtlicher Entfernung, leicht schräg von oben und kleinfigurig wiedergegebenen Menge scharf konzentrisch um die Musikkapelle. Abseits des Spektakels jedoch geht das „normale“ Leben weiter; man erkennt Schlendernde, Unbeteiligte und, bestückt mit Kutschern, ein Fuhrwerk, das den Platz eben gequert hat und dessen Zugpferd vom rechten Bildrand angeschnitten, bzw. zu zwei Dritteln „unsichtbar gemacht“ wird.

Alle Aufnahmen des stets große Menschenmengen anziehenden Inneren Burghofs dokumentieren das Geschehen rund um die zeremoniell durchgeführte Wachablöse. Einige Fotografien entstehen aus Augenhöhe inmitten der Zuseher, andere zwecks besseren Überblicks über die Szenerie, aus der Totalen aus erhöhter Position (Abb. 89, Abb. 90, Abb. 77). Angerer positioniert sich zu diesem Zweck in unterschiedlichen Etagen des Schweizertraktes, dem vermutlich einzigen öffentlich zugänglichen Ort der Hofburg.

Weitere gelungene Beispiele fotografischer Aufnahmen aus deutlich erhöhter Position stellen die beiden Bilder der Aspernbrücke während eines Festzugs (Abb. 91, Abb. 25), die von der Reichsbrücke aus aufgenommene Fotografie der Donauüberschwemmung (Abb. 27), der flussaufwärts gerichtete Blick auf den Donaukanal (Abb. 92), sowie die aus dem Kunsthistorischen Museum fotografierte Ansicht der Feierlichkeiten zum Maria-Theresien-Denkmal (Abb. 12) dar. Angerer positioniert sich in höheren Stockwerken von Gebäuden oder, um das Ausmaß des Hochwassers und die Zuschauermengen zu präsentieren, auf der Kronprinz-Rudolf bzw. Reichsbrücke. Andere Bilder sind Belege für Angerers gelegentliche Taktik, Straßenszenarien zum Zweck besseren Überblicks nicht von Gebäuden, sondern (wahrscheinlich) von Kutschen herab zu fotografieren (Abb. 22, Abb. 28, Abb. 51, Abb. 59, Abb. 60). Der fotografische Blick ist von der Augenhöhe eines Fußgängers gewissermaßen eine Etage höher gerückt, Angerer genießt eine bessere Übersicht auf das Geschehen vor ihm und ist dennoch nicht so distanziert und „vedutenhaft“ wie etwa bei der Sicht aus dem Fenster eines höheren Gebäudes.

8.12.2 Totale aus Augenhöhe

Um „weite Sicht“ gewähren zu können, nutzt Angerer die Einstellung der „Totalen“ auch ohne dabei eine erhöhte Position einzunehmen: aus Augenhöhe. In einigen Aufnahmen greift

³²⁹ Die Statue stammt von Pompeo Marchesi. Vgl. Czeike 1976, S. 47.

er auf Schräg-Ansichten von Gebäuden und Geschehnissen zurück, die eine Zweiachsigkeit etablieren und den dargestellten Raum somit „erweitern“ (z.B. Abb. 62, Abb. 63, Abb. 65). Wird freies, flaches Gelände fotografiert, gerät die Abbildung automatisch und notwendig zur Totalen. Ein Beispiel für diese – durch die Topografie bedingte – Totale aus Augenhöhe, ist in der Fotografie vom Donauhochwasser bei der Nordbahnbrücke (Abb. 93) zu finden. Der Blick kann weitgehend weder von Gebäuden noch von Menschen eingeschränkt, über die Wassermassen in Vorder-, Mittel- und Hintergrund schweifen.

Nordwestbahnbrücke, Überschwemmung (Abb. 93), um 1890

Diese Fotografie aus Angerers Serie von Überschwemmungsaufnahmen dokumentiert zugleich die Naturkatastrophe und die 1872-1874 errichtete Nordbahnbrücke.³³⁰ Der Fotograf steht am Donau-Ufer und blickt auf das überflutete, weitgehend menschenleere Areal und gegen die weit entfernten, charakteristischen Eisenbahnbögen der sich schräg in die Tiefe nach rechts verkleinernden Brücke im Hintergrund. Am linken Bildrand erkennt man einen mächtigen, nüchternen Ziegelbau, vermutlich ein Fabrik- oder Lagergebäude. Ein Stück weiter rechts sind Schleppkähne sichtbar, die unter normalen Umständen am Ufer vertäut wären, sich jetzt aber inmitten von Wassermassen befinden. In einer Zille davor, sitzen, klein und zerbrechlich wirkend, drei heftig rudende Personen. Der Vordergrund findet sich durch seichtes, scheinbar weniger bewegtes Wasser und aus diesem herausragende Bodenpartien geprägt (in Form kleiner, nasser „Inseln“ und einer aufgeschütteten Linie). Dahinter deuten größere Stein- und Schutthaufen im Wasser auf eine mutmaßliche Baustelle oder einen Verladeplatz, vielleicht aber auch auf einen wenig erfolgreich gebliebenen Hochwasserschutz hin. Die Aufnahme erscheint aufgrund der Horizontalen des Stroms und den dominierenden, nur geringfügig abgeschrägten Linien (den Bodenstücken vorne, der Brücke im Hintergrund) – grafisch gesehen – ereignislos ruhig. Helle Wassermassen und heller Himmel bestimmen die Fotografie. Menschliches Leben wird in der Wasseröde nur bei genauer Betrachtung in Form der drei Bootsinsassen sichtbar. Die „Totale aus Augenhöhe“ stellt sich hier als *das* ideale bildliche Mittel dar, zur Gänze vom Wasser eingenommenes Terrain zu präsentieren.

Die „Totale“ bietet sich demnach gleichermaßen für Aufnahmen weiter, offener Gelände wie für Fotografien geschlossener, vielbevölkerter Plätze an und eignet sich in vielen Situationen vorzüglich um einen umfassenden Überblick zu gewähren.

³³⁰ Es handelt sich allem Anschein nach nicht um die *Nordwestbahnbrücke* (wie auch in einer handschriftlichen Notiz auf der Rückseite der Fotografie angegeben), sondern dem typischen Aussehen mit charakteristischen Bögen nach, um die 1872-1874 entstandene Erste *Nordbahnbrücke*. Vgl. Pauser 2005, S. 156f.

8.13 Massenszenen

Das klassische Element der Vedute, das in vielen Aufnahmen Victor Angerers einen entscheidenden Stellenwert einnimmt, tritt in den folgenden Bildern gänzlich in den Hintergrund: die gezeigte Örtlichkeit wird anonymisiert und die gesamte Konzentration richtet sich auf die dargestellte Menschenmenge. Örtliche Identifizierungsmöglichkeit anhand von Architektur oder Straßenzügen bleibt dem Betrachter weitgehend versagt. Das Interesse gilt dem visuellen Aspekt der Menge, respektive deren Verdichtung zur Masse. Menschen ballen sich zu Gruppen, Haufen und Ansammlungen, in denen der Einzelne „untergeht“ und trotz allem in Form seiner fragmentierten Erscheinung zur Gesamtheit der Menge oder Masse beiträgt: ein sichtbar werdender Arm, eine Schulter, ein Teil eines Gesichts, die Spitze eines Huts oder aufgespannten Schirms oder ein „abgeschnittenes“ Bein.

Während sich in den meisten anderen Fotografien Angerers das Momenthafte in einen vedutenhaften Stadt-Anblick integriert findet, blenden die beiden vermutlich in der Freudenau entstandenen Bilder und das wahrscheinlich auf der Schmelz aufgenommene Foto das Veduten-Motiv zur Gänze aus.

Um das Phänomen der Menge bzw. Masse in einem Bild darzustellen, bedarf es Staffellungen oder Zusammenrückungen von Personen und der damit einhergehenden Überschneidungen. In der frühen Malerei werden Menschengruppen durch mehr oder minder regelmäßiges Staffeln in die Dimensionen von Breite und Höhe verdeutlicht; hierfür wird der Bildraum gewissermaßen aufgeklappt, um das Hintereinander von Personen ohne allzu großen Fragmentierungsverlust zu veranschaulichen. Bei mittelalterlichen Mengen-Darstellungen treten deshalb kaum Unklarheiten, Verunklärungen oder drastische Verdeckungen auf, die Präsentation folgt einem regelmäßigen Schema. In Früh- und Hochrenaissance finden sich derartige menschliche Gruppierungen oft in Form einer Traube dargestellt, die Staffellung bildet manchmal eigene Rhythmen und wird durch teils starke Überschneidungen ergänzt. Die sich maßvoll überlagernden Einzelfiguren bleiben jederzeit als solche individuell erkennbar.

Die Momentfotografie besitzt weitaus geringere gestalterische Möglichkeiten als die Malerei, sie kann zwar Thema, Blickwinkel, Zeitpunkt, Hauptzüge der Komposition und – in gewissem Umfang – auch die Erscheinung des Motivs auswählen, agiert im Rahmen dieser Aspekte aber rein *abbildend*. Sie vermag die sichtbar werdenden Teile einer Situation immer nur so zu dokumentieren wie sie sich tatsächlich zeigen. Daraus ergibt sich vor allem bei Straßenaufnahmen durch Überlagerungen und Fragmentierungen eine häufig auftretende, teils chaotische Verunklärung der Details einer Situation. Einzelne Gegenstände und Personen

ballen sich zu oft seltsamen, verwirrenden Zufalls-Synthesen und fordern den Blick des Betrachters heraus, das dem flüchtigen Hinsehen undurchsichtig Erscheinende zu „entschlüsseln“. Dieser *Nachteil* der Fotografie gegenüber der willkürlich gestaltbaren Malerei entpuppt sich aber auch als ihr *Vorzug* und ihre *Stärke*.

8.13.1 Freudenau

Faszinierend wirken jene beiden Bilder, die vermutlich in der Freudenau³³¹ entstanden sind. Das bloße Vermuten über den abgelichteten Ort gründet in der Art und Weise, wie Angerer das Geschehen ins Bild gerückt hat: Inhalt dieser Fotografien ist ein nicht weiter als durch seine Zuseher definiertes Freizeitgeschehen – vermutlich eine sportliche Veranstaltung.

Auf flachem Terrain bzw. einem niedrigen Erdwall befinden sich schlichte Zuschauertribünen und zahlreiche Menschen. Die meisten davon werden in Rückenansicht wiedergegeben, ihr Interesse und ihre Zuwendung richten sich auf ein Geschehen, das im Bild nicht festgehalten wird, da es jenseits des Walls stattfindet. Wir – als Betrachter des Bildes – können nur von Annahmen über Ort und Ereignis ausgehen.

Da das Gelände – bis auf die einfachen Zuschauertribünen – unverbaut ist, kann man auf ein außerhalb der Stadt gelegenes, ebenes Areal schließen. Die nicht nur provisorisch, sondern feststehend errichteten, überdachten Holztribünen lassen die Schmelz als möglichen Standort unwahrscheinlich erscheinen. Zwar gab es dort zur Frühlingsparade einen regelrechten Besucheransturm, während gewöhnlicher Truppenübungen waren aber eher nur sehr vereinzelt Zuschauer zugegen.³³² Auf einer der Fotografien (Abb. 54) erkennt man links im Hintergrund eine weite, von Bäumen flankierte Wiesenfläche. Kombiniert man die Motive (Baumbestand, Wiesen, Tribünen), so erscheint es naheliegend, im dargestellten Ort den Zuschauerbereich und die „Volkstribünen“ der Pferderennbahn in der Freudenau und in den

³³¹ Seit der allgemeinen Zugänglichkeit des Praters, die durch einen kaiserlichen Erlass des Jahres 1766 gewährleistet wurde, fanden auf dem weitläufigen Gelände unter anderem auch sportliche Veranstaltungen statt. Die ersten Pferderennen im Praterareal wurden von Joseph II. jedoch bald wieder unterbunden, da das kaiserliche Wild aufgescheucht werden konnte. Der Reitsport fand in der Simmeringer Heide, bzw. jenem Teil namens Freudenau, der ab 1832 (aufgrund des Donaukanaldurchstichs) zur Praterinsel gehörte, einen geeigneten Austragungsort. Die Freudenau war seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Veranstaltungsort von Pferderennen; besonders um die Jahrhundertwende wurden derartige – der neuesten Mode nach englisch bezeichnete – *meetings* samt dazugehöriger Geselligkeit bei Wienern sehr beliebt. Sie boten nicht nur der Aristokratie einen entsprechenden Anlass, sich der Gesellschaft in aktuellster Mode zu präsentieren. Ab 1862 wurde in der Freudenau eine eigene Rennbahn mit einer Gesamtlänge von 2,8km gebaut, 1868 fand darauf bereits das erste, später jährlich stattfindende Derby statt. Ab dem Jahr 1872 begann man mit der Errichtung einer mondänen Haupttribüne nach Plänen des berühmten Ringstraßenarchitekten Carl von Hasenauer. Die Trabrennfahrten der Prater Hauptallee konnten ab 1878 auf der neuen Trabrennbahn Krieau stattfinden. Die Hauptallee blieb in Folge nur noch Veranstaltungsort für Fiaker-Rennen. Vgl. Buchmann 1979, S. 76f. Vgl. www.freudenau.at (08.01.09). Stets galt es, sich gesellschaftlich der Unterscheidung zwischen aristokratischem Freizeitvergnügen in der Freudenau und „Bürgersport“ am Trabrennplatz Krieau bewusst zu sein. Vgl. Endler 1977, S. 168. Neben der teuren Hof-Tribüne samt Kaiserloge standen für die einfachere Bevölkerung sicherlich auch eigene Zuschauerbereiche abseits der „Zielmeter“ zur Verfügung.

³³² Vgl. Ziak 1987, S. 11f.

dargestellten Personen wartendes Publikum unmittelbar vor einem, oder zwischen zwei Rennen zu vermuten.

Freizeitvergnügen (Freudenau?) (Abb. 53), um 1890

Die breitformatige Fotografie zeigt friesartig, gewissermaßen auf „Panorama-Breitwand“, zwei tribünenartige, einfache Holzbauten und eine Menschenmenge. Die Betrachter haben sich auf einer teils durch unzählige Schritte zerstörten Wiese eingefunden, um in ihrer freien Zeit vermutlich ein Pferderennen zu besuchen. Veranstaltungsort und Veranstaltung interessiert Angerer kaum, er zeigt dem Betrachter weder Rennbahn noch Rennen, auch nicht die „besseren“ Zuschauer der Haupttribüne, sondern das gewöhnliche Publikum in einem entspannten Moment: offenbar in einer Pause zwischen zwei Läufen.

Nur einige Anwesende (etwa die dichtgedrängt, etwas erhöht platzierte Gruppe im Hintergrund) scheinen noch auf etwas konzentriert, das sich hinter der Kuppe des Hügels abspielt und das zweifellos nicht das Rennen selbst ist, da das Gros der Zuschauer abgewandt von der Rennbahn wartend und plaudernd herumsteht. Niemand blickt zur Kamera, Angerer fotografiert unbemerkt, schnappschuss-artig, gewissermaßen „im Geheimen“. Der unmittelbare Vordergrund erscheint wieder menschenleer, erst in einigen Metern Entfernung befinden sich die ersten Zuschauer: links zwei abgewandte, elegant gekleidete Damen, die Häupter verborgen hinter schwarzen, aufgespannten Sonnenschirmen, etwas rechts der Bildmitte als Pendant ein der Kamera zugewandtes, miteinander plauderndes männliches Paar, ein Soldat und ein Zivilist mit Melone und Programmzettel in der Hand. Zwischen beiden Paaren erkennt man weiter hinten im Bild einen Mann an einem kleinen Verkaufstisch, an dem zwei Herrschaften eben die zum Verkauf feilgebotenen Waren begutachten.

Links um den Tribünenbereich und rechts im Hintergrund am „Damm“ und ein drittes Mal noch weiter rechts zu Füßen der Erhöhung, verdichtet sich die Menschenmenge zu einer gedrängten, einheitlichen Masse. Am äußersten rechten Bildrand steht ein im Profil festgehaltener und nach links blickender Mann in dunklen Kleidern, der durch seine Haltung und Position einen seitlichen Abschluss der Aufnahme bildet. Während die meisten Momentfotografien Angerers eine Stadtvedute zeigen, zu der sich als Surplus eine Momentaufnahme addiert, funktioniert diese Szene gänzlich anders. Der Blick des Betrachters vermag nicht auf schönen Architekturen und illustren Details zu verweilen. Das gesamte Interesse gilt Menschen, in diesem Fall keinen berühmten oder vornehm gekleideten, auch keinen im Sinne der Wiener Typen pittoresk erscheinenden. Es handelt sich um nichts als eine wartende Masse durchschnittlichen, gewöhnlichen Volks. Einzelne treten aufgrund ihrer räumlichen Position hervor, integrieren sich im Gesamtbild aber wieder in die

Grüppchen, Gruppen und Mengen der Wartenden und Zuschauenden. In Verlängerung des rechts in die Bildtiefe führenden Wiesenweges überragt in weiter Entfernung ein einziger Baum die Szenerie.

Angerer greift für diese unaufgeregte, statische Aufnahme einer Menge auf das extreme Panoramaformat (8,7x19,5cm) zurück, das er weder für seine Straßenbilder der hegemonialen Innenstadt noch für Fotografien anderer Sehenswürdigkeiten verwendet.³³³ Er verwendet das Panorama (griechisch: die Allschau) in höchst unkonventioneller Weise, nicht auf herkömmliche Art für den Blick aufs Besondere, sondern vielmehr revolutionär: das „Sehen auf Alles“ wendet sich einzig und allein der 2. und 3. Klasse der Bevölkerung zu – dem Volk. Es bleibt mangels Briefen, Dokumenten und Stellungnahmen anderer letztlich nicht belegbar, warum Angerer just bei *diesen* Bildern (das zweite Freudenau-Foto erscheint in leicht gemildertem Panoramaformat 9,4x19,1cm) auf dermaßen breite Bildvarianten zurückgegriffen hat. Aufgrund ihrer seltenen Verwendung stechen sie in jedem Fall deutlich hervor.³³⁴

Freizeitvergnügen (Freudenau?) (Abb. 54), um 1890

Die zweite Aufnahme entsteht zur selben Zeit im Rahmen desselben Ereignisses und zeigt eine weitgehend ähnliche Szenerie. Hinter dem für Angerer typischen leeren Vordergrundbereich befinden sich einige locker aufgestellte Personen, weiter hinten komprimiert sich die Menge zur Masse. An der Hügelkuppe wird der Tribünenrang sichtbar, am linken Rand fällt die unscheinbare Erhebung schräg ab, dahinter erkennt man einen Wiesengrund und einige ferne Bäume.

Auch diese Fotografie erhält durch eine einzelne Person am rechten Bildrand einen markanten, seitlichen Abschluss. Es handelt sich hier um einen Jungen, der auf den Fotografen zukommt. Indem er im Gehen seinen Kopf, nach etwas außerhalb des Bildes Ausschau haltend, nach hinten wendet, fungiert er zusätzlich als ein aleatorisches Element der Fotografie.

Interessant erscheint ein Aspekt der Wiederholung: derselbe Uniformierte, welcher auch den Mittelgrund der vorigen Aufnahme bestimmt hat, wird hier erneut sichtbar: mit zwei anderen Männern gesellig in einer Runde stehend und als einziger in die Kamera blickend. In beiden Aufnahmen ist er einer der wenigen, deren Gesicht der Kamera zugewandt ist und damit den

³³³ Das extrem breite Format dieser Aufnahmen könnte auch während des Vergrößerungsprozesses entstanden sein: indem von einem normal-formatigen Negativ mit einer „Maske“ bloß ein Ausschnitt vergrößert wird. Eine weitere, einfachere Variante zum Erlangen dieses Panoramaeffektes wäre das Beschneiden der fertig vorliegenden Fotografie auf das gewünschte Format.

³³⁴ Würde man die pure Tatsache beim Wort nehmen, hieße die Aussage der beiden breitformatigen Fotografien: ausschließlich die Menschenmenge verdient es, im Panorama abgelichtet zu werden.

Blick des Bildbetrachters auf sich zieht. Auch der Zivilist mit heller Hose und Melone an seiner Seite in Rückenansicht taucht in beiden Bildern auf. Weiters erkennt man in beiden Freudenau-Szenen Zuseher, die Zettel in Händen halten, vermutlich handelt es sich um Programm-Informationen zu den Pferderennen. Die Tatsache, dass dieselbe Männergruppe in beiden Aufnahmen den Mittelgrund dominiert, stellt vielleicht eine zufällige Motiv-Duplizierung dar, kann aber auch ein Hinweis auf Angerers Mitgestaltung sein.

Die beiden Freudenau-Aufnahmen zeigen eine vom Ereignis des Derbys zusammengeführte Menge durchschnittlicher Personen „aus dem Volk“. Die Zuschauer sind gut gekleidet, entstammen aber dennoch nicht jener hohen und höchsten Gesellschaft, deren Vertreter sich zur selben Zeit vermutlich nicht unweit auf der Kaisertribüne tummeln. Die dicht gedrängte Menge lichtet sich an den Rändern zu kleinen Grüppchen plaudernder und wartender Personen. Das Fehlen der Bezugnahme zum Geschehen hinter dem Hügel konzentriert die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Protagonisten der Szene: die Besucher, die Zuschauer, die Masse.

Angerer richtet seine Kamera in beiden Bildern auf das Publikum, er beschränkt sich dabei auf das *Beobachten der Beobachter*. Es entsteht ein prickelndes Verhältnis zwischen undefinierter Lokalität, unbekannter Ursache der Menschenversammlung und dieser selbst.

8.13.2 Schmelz

Freizeitvergnügen (Schmelz?) (Abb. 36), um 1890

Wieder ist es eine *Menschenmenge*, die in Angerers momentfotografischen Fokus gerät. Auf einem flachen, wiesenartigen Gelände stehen Personen bürgerlicher und kleinbürgerlicher Herkunft in ihren Sonntagsgewändern. Der Tag ist sonnig, und die locker verteilte Menge scheint ihre gesamte Aufmerksamkeit in eine Richtung auf etwas, das sich links und weiter hinten ereignet, zu richten. Alle Fotografierten im Bild erscheinen im Profil oder in teilweiser, in vereinzelt Fällen auch völliger Rückenansicht: Eine Menschenmenge, verstreut, einzeln, in Paaren, Gruppen, einheitlich ausgerichtet und in eine Direktion schauend – mit Ausnahme der jungen, barhäuptigen Frau, die den Kopf eben der Kamera zugewendet hat und zwei weiterer Personen hinter ihr. Man kann (sieht man von den eben Erwähnten ab) von einer durch gemeinsame Blickbahn geformten – und durch gemeinsames Schauen auf etwas – gebildeten Menge sprechen: einer *Schau-* oder *Schaulust-*Menge. Merkwürdigerweise ist dieses "Etwas", auf das alle schauen, das Objekt der kollektiven Blick-Neugierde, in der Fotografie nicht ersichtlich: es befindet sich links außerhalb des Bildes. Noch deutlicher als mit den beiden vermutlich in der Freudenau entstandenen Aufnahmen zeigt Angerer mit

diesem Foto eine erstaunliche Verschiebung von Interesse und Intention: nicht das *Ereignis* ist wichtig, sondern die *Zuschauer des Ereignisses*. Die Zuschauermenge gerät *selbst* zum Ereignis.

In der Menschenmenge links vom Zentrum erkennt man einen Brezen-Mann, der den Zuschauern auf einer Stange aufgereihtes Gebäck zum Verkauf feilbietet. In einigen Metern Distanz, unmittelbar vor dem Fotografierenden, befindet sich eine kleine, kreisförmig aufgestellte Gruppe, die als augenfälliges und schönes Vordergrundmotiv den Blick des Betrachters auf sich zieht. Sie steht im Kontrast zur gestaffelten Menge im Mittelgrund und weit entfernt stehenden Leuten, die zwischen Lücken der Zuschauer hindurch sichtbar werden. Innerhalb dieser der Kamera am nächsten positionierten Frauen- und Kindergruppe wenden sich drei Personen direkt dem Fotografen zu.

Diese Aufnahme – wie gesagt ausschließlich der Beobachtung von Zuschauern und Schaulustigen gewidmet – wird erneut durch den „leeren“ Vordergrund und zudem durch den fast die Hälfte des Bildes einnehmenden wolkigen Himmelsbereich bestimmt. Aufgrund fehlender Architektur- und Stadtelemente ist eine wirklich sichere Lokalisierung des abgebildeten Veranstaltungsgeländes unmöglich. Beim gänzlich unverbauten, flachen und sichtlich weiträumigen Gelände des Schauplatzes handelt es sich jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit um den Truppenübungs- und Paradeplatz auf der Schmelz.

Der alte Paradeplatz auf dem Josefstädter Glacis findet nach der Verbauung des Areals einen neuen Standort auf dem Gelände der Schmelz.³³⁵ Die jährlich hier abgehaltene, prunkvolle Frühjahrsparade erweist sich bald als besonderer Publikumsmagnet und findet – unter persönlicher Anwesenheit des Kaisers – zumeist im April statt. Um das Schauspiel zu bewundern, drängt sich das gewöhnliche Publikum auf verschiedenen, dafür vorgesehenen Wiesenbereichen am Rande, während für "bessere" Zuschauer, vorgefahren in eleganten Wagen, eigene Sektionen und für Personen aus allerhöchsten Kreisen weiße Zelte als Wetterschutz zur Verfügung stehen.³³⁶ Bei dieser Parade muss, wie zahlreiche Quellen

³³⁵ Der alte Paradeplatz auf dem Josefstädter Glacis in unmittelbarer Nähe vom Stadtzentrum fiel der Bautätigkeit rund um die neu angelegte Ringstraße zum Opfer. Friedrich Freiherr von Schmidt ließ ab dem Jahr 1872 auf dem Gelände des großen Josefstädter Militärparadeplatzes das neue Rathaus erbauen, das als monumentaler Prachtbau der flämischen Gotik den alten Vorgängerbau in der Wipplingerstraße ersetzen sollte. Vgl. Hamann 2007, S. 172. Mally/Schediwy 2007, S. 43-46. Als neuer Exerzierplatz wurde das weitgehend unverbaute und riesengroße Gelände auf der Schmelz erkoren. Der Name des Areals leitete sich ursprünglich von einer Schmelzhütte ab, die dort bis 1865 bestand. Die Ausmaße des neuen Exerzierplatzes erstreckten sich von der heutigen Gablenzgasse bis zur Hütteldorferstraße und von der Schanzstraße bis zur Vorortelinie. Vgl. Ziak 1987, S. 9. Der Truppenübungs- und Manöverplatz auf der Schmelz existierte bis zum ersten Weltkrieg. Vgl. Dehio 1973, S. 171.

³³⁶ Vgl. Ziak 1987, S. 10.

belegen, trotz oder wegen des militärischen Ereignisses, ausgelassene Stimmung wie bei einem Volksfest geherrscht haben.³³⁷

Die gezeigten Massenszenen präsentieren als einzigen Bildinhalt Menschen-Mengen. Die im Rahmen eines Pferderennens entstandenen Bilder zeigen neben dem Publikum auch Tribünenbauten, die Szene auf der Schmelz erscheint jedoch noch weitaus radikaler: als alleiniges und ausschließliches Bildmotiv fungiert eine Volksmenge.

Menschen-Mengen bzw. Massen spielen auch in anderen momentfotografischen Aufnahmen Victor Angerers eine bedeutsame Rolle. Die vom Kunsthistorischen Museum herab erstellte Aufnahme der Feierlichkeiten anlässlich der Enthüllung des Maria-Theresien-Denkmal (Abb. 12) zeigt die Feier- und Volksmasse auf eigens dafür errichteten Tribünen. Aufgrund der großen Distanz sind die Personen äußerst kleinfigurig wiedergegeben und verschwimmen zu einheitlichen Masse-Blöcken. Auf einem Bild wie dem des Palais Lobkowitz hingegen (Abb. 21) tritt die Menge gänzlich uneinheitlich in Erscheinung: locker verteilt, vielfältig bewegt, in differenten Rhythmen, verschiedenen Mustern des Aufeinander-Zukommens, Aneinander-Vorübereilens und Auseinander-Gehens. Die Vielfalt der Stadt prägt die Gesamterscheinung der Fotografie, der Zufall bestimmt das Zu- und Auseinander-Gehen im Moment der Belichtung. Die erneut zur Masse verdichtete Menge tritt besonders deutlich in den beiden Aufnahmen eines Festzuges auf der Aspernbrücke hervor (Abb. 91, Abb. 25).

³³⁷ Die ausgelassene Stimmung und die militärische Vielfalt geht auch aus folgenden Textzeilen über die Frühjahrsparade hervor: „Die bunten Uniformen erfreuten das Auge [...] alle militärischen Dienstgrade vom Gefreiten bis zum Feldmarschall [...] das stumpfe Braun der Artilleristen vom leuchtenden Blau der Deutschmeister unterscheiden und die Federbüsche der Jäger von den Tschakos der Husaren und den Tschapkas der Ulanen oder den blitzenden Helmen der Dragoner, nicht zu reden vom Fes der Bosniaken.“ Ziak 1987, S. 8f.

9. Zusammenfassung

Victor Angerer ist als kommerziell erfolgreicher Fotograf des ausklingenden 19. Jahrhunderts kein Ausnahmefall. Er arbeitet in all jenen Genres, die ihm gute finanzielle Erträge sichern und orientiert sich zunächst am fotografischen Schaffen seines älteren Bruders Ludwig. Nicht zuletzt aufgrund seiner raschen technischen Auffassungsgabe, reüssiert Victor Angerer in einer Vielzahl fotografischer Disziplinen. Zu den klassischen und merkantil erfolgreichen Gattungen, wie Porträt oder Interieur, gesellt sich in den letzten Lebensjahren Angerers der Bereich der *Street Photography* bzw. Momentaufnahme hinzu.

Seine Bilder auf diesem Gebiet stellen keine radikale Innovation dar, sondern schließen vielmehr an die Tradition der Vedute an. In einem Zusammenspiel profunder fotografischer Kenntnisse, praktischer Erfahrung, elementarer Experimentierfreude und beachtlichem visuellen Talent, schafft Angerer ästhetisch und formal klassisch anmutende Kompositionen, in denen jedoch auf vielfache Weise auch der Zufall anonyme Co-Regie führt. Angerer bestimmt durch die Wahl von Positionierung und Ausschnitt die formalen Hauptelemente und Grundzüge des Bildes; das optische Resultat wird indes in einer Summe von Details von unplanbaren, im Moment der Aufnahme stattfindenden Vorkommnissen und Zufälligkeiten des Stadtlebens mitbestimmt. Die Herrschaft des Zufalls in Angerers Fotografien tritt also fast ausschließlich bei den „Protagonisten“ des Straßenlebens zu Tage, sie bezieht sich nie auf das Stadtbild selbst, welches er genauestens wählt und dessen er sich als Kulisse des aleatorischen Augenblicks bedient. Diese Kulisse allerdings bleibt vom Leben „vor ihr“ nicht unbehelligt, Stadtansicht und das Stadtleben durchdringen und beeinflussen einander. Die Reichsbrücke etwa, ohne die von Angerer im Moment gebannte Masse, der aus der Bildtiefe hervorströmenden Personen und Gefährte, wäre eine ganz anders erscheinende.

Anhand der Aufnahme der Militärmusikkapelle am Ring (Abb. 28) sind einige, in Angerers Werk immer wiederkehrende Gestaltungsmittel und Bildtypen besonders deutlich zu veranschaulichen.

Militärmusikkapelle am Schottenring (Abb. 28), um 1890

Die aus leicht **erhöhter Position**, vermutlich von einem Wagen aus, aufgenommene Fotografie zeigt eine menschenreiche Szene am Schottenring. Auf der Seitenfahrbahn marschierend, kommt aus einiger Entfernung eine Militärkapelle (Banda) samt der sie begleitenden Menschenschar auf den Fotografen zu. Die gepflasterte Straße unmittelbar vor diesem bleibt im Zentrum leer, rechts und links auf den Gehsteigen hingegen sieht man Schaulustige und Passanten. Die Meisten sind stehen geblieben und wenden der Kamera den

Rücken zu. Sie spähen in gespannter Erwartung, Animierte und Neugierde auf das herannahende **Ereignis**. Die Militärmusik marschiert im abgebildeten Moment eben am sogenannten Sühnhaus³³⁸ (das Gebäude mit Rustika-Geschosszone und gotisierenden Fenstern links im Bild) vorbei.

Einige Meter von Angerer entfernt schreitet im Bildzentrum eine Vierergruppe von *Wiener Gassenbuben* dem Zug keck voran. Personen verschiedener Gesellschaftsschichten werden nebeneinander sichtbar. Sie sind durch ihre Kleidung unterscheidbar: der elegante Bürger im Gehrock, der Dandy (bzw. das *Gigerl*) mit Melone und Stecktuch im Sakko, die einfacher gekleideten Gassenbuben.

Angerer, dem dynamischen Geschehen ein klein wenig entrückt, zeigt in Wiens Ära vor der Jahrhundertwende aus leichter Auf- und Übersicht, das täglich stattfindende Schauspiel der die Ablöse der Burgwache begleitenden, stadteinwärts marschierenden Militärmusik samt deren obligatorischen Zuschauern und „Fans“. Die durch erhöhte Position im Stadtbild relativ klein abgebildeten Personen erinnern zwar einerseits an die Staffagefiguren althergebrachter Stadtansichten bzw. an die Tradition der **Veduta Animata**, andererseits ist alles zugleich auch anders: unkonventionell und modern. Die **zentralperspektivische Komposition** zeigt nicht die Mitte der Ringstraße, sondern „lediglich“ deren Nebenfahrbahn. Der vermutlich rationelle wie banale Grund dafür: verkehrstechnische Erwägungen. Das Funktionelle hat Vorrang, das Pathos überwiegt trotzdem. Die Militärkapelle ist im 19. und 20. Jahrhundert Altes und Neues zugleich: herkömmliches Ritual und moderne Propaganda und verweist in eine durch das Militär sowohl gesicherte Vergangenheit als auch Zukunft.

Die **Menschenmenge** scharft sich um ein Militäreignis, das noch fern und visuell verunklärt erscheint – die Banda. Das Publikum formiert sich als lockerer Haufen von Schaulustigen (unklar indessen bleibt, ob sich die Umherstehenden dem herannahenden Pulk an Marschierern und der mitziehenden Masse anschließen oder als Statisten und Beobachter ihre Position am Straßenrand beibehalten werden). Die Zuschauer bilden das dynamische Element dieser Aufnahme, sie sind, jeder für sich und alle gemeinsam eine „Verkörperung der Erwartung“. Ihre Blicke, die man nicht sieht, aber auf suggestive Weise errät, wiederholen die zentralperspektivischen Fluchtlinien und verstärken die imaginäre Bewegung „ins Bild hinein“. Auch der „leere“ Vordergrund (nicht im wörtlichen Sinn, sondern lediglich menschenleer) stellt eine **Erwartung** (oder Vorbereitung) auf das dar, was herannaht: die

³³⁸ Vgl. Winkler 2006, S. 90f. An diesem Ort (Ecke Heßgasse/Schottenring) befand sich noch einige Jahre vor der Aufnahme Angerers das berühmte Ringstraßentheater, das 1881 durch eine verheerende Brandkatastrophe zerstört wurde, bei der zahlreiche Menschen ums Leben kamen. Der Kaiser stiftete in Folge ein Zinshaus, das er aus eigenen finanziellen Mitteln erbauen ließ und dessen Erlös wohltätigen Zwecken zu Gute kam. Heute erhebt sich hier das Gebäude der Wiener Polizeidirektion.

Musikkapelle und die Mitmarschierenden. Diese formieren den primären Bewegungszug der Aufnahme – ein kollektiver Bewegungszug „aus dem Bild heraus“, strikt auf den Fotografen zu und folglich auch auf den Betrachter der Fotografie.

Das der Popularisierung des Militärs dienliche Sujet der musikalischen Züge durch die Stadt stellt bei Angerer, dem zuvor aber sicher auch bei seiner Käuferschaft, ein beliebtes Thema dar; Fotografien der Militärkapelle können als Souvenirs auch bei Wienbesuchern aus dem Ausland Absatz gefunden haben.

Wäre die Fotografie komponiert (was nur teilweise zutrifft: sie ist im Moment und durch ihn komponiert) könnte man von einer raffiniert herbeigeführten Spannung sprechen, die durch das Spiel von horizontalen, diagonalen und zentralperspektivischen Linien im Bild entsteht. Insgesamt stellt diese vom Zufall und vom Augenblicksereignis geprägte Szene eine der komplexesten und gelungensten Fotografien Angerers dar. Sie vereint wichtige Gestaltungsprinzipien und Charakteristika des Fotografen, besticht durch ihre Dynamik, integriert die Darstellung von Ereignis und dessen Reaktion darauf, von Schauspiel und Zuschauern und von Bewegtem und Unbewegtem in einem Bild. Das impressionistische Flair von Sonnenlicht, Laub und Baumschatten erhöht nur noch den Reiz der gelungenen Momentfotografie.

Victor Angerer erstellt seine Momentaufnahmen auf den Straßen Wiens und konzentriert sich dabei immer auf die jeweilige Ansicht der Stadt und auf Menschen in ihrem alltäglichen Umfeld (es handelt sich dabei so gut wie nie um nur eine einzelne Person, zumeist um eine Menge, die gelegentlich zur Masse verdichtet wird). Als Fotograf wählt er *bewusst* das Motiv eines bestimmten Platzes oder einer bestimmten Straße, die tatsächliche Erscheinung der Menschenmenge oder –masse bleibt im Moment aber dem *Zufall* überlassen. Die im Augenblick aleatorische Uneinheitlichkeit der Menge, respektive Masse mit all ihren divergierenden Bewegungen, Blickrichtungen, komplexen Überschneidungen und teilweise wirren Fragmentierungen etabliert den nachhaltigen Reiz und die unmittelbare Lebendigkeit von Victor Angerers Fotografien. Die Gründe für Angerers Wahl zu *Menschenansammlungen* auf seinen Aufnahmen sind äußerst vielschichtig. Zum einen sind es die alltäglichen Geschäfte, denen man nachgeht, und die im Straßenbild eine geschäftige, hierhin und dorthin strebende Konzentration von Passanten, in lockeren oder dichteren Formationen ergibt. Dieses pulsierende Alltagsleben der Straße – die räumlichen Verhältnisse zueinander bestimmt der reine Zufall – lässt immer auch verschiedene Rhythmen erkennen und wird sehr schön in Aufnahmen wie jenen auf das Eck der Augustinerstraße/Spiegelgasse (Abb. 21), auf

den Albertinaplatz (Abb. 47), den Opernring (Abb. 65) oder das heutige MAK (Abb. 63) sichtbar gemacht. Zum anderen sind es *Ereignisse*, die Personen bzw. Personengruppen zur Menge verdichten; in Angerers Aufnahmen häufig die Banda bzw. Wachablöse, oft auch ein Marktgeschehen, eine Attraktion im Prater oder Zoo, Überschwemmungen oder Vorkommnisse an Wiens Gewässern. Aufnahmen wie die der Aspernbrücke anlässlich eines Festzuges (Abb. 91, Abb. 25) dokumentieren eine dicht gedrängte Personenmasse. Die Aufnahme des Feuers in der Vorstadt (Abb. 83), und das vermutlich auf der Schmelz aufgenommene Bild des einheitlich nach links spähenden Publikums (Abb. 36), präsentieren anschaulich, was eine Masse zur Masse macht und von der Menge unterscheidet: ihre Ballung und Ausrichtung. Zahllose auf einen Brand oder ein Manöver Starrende erscheinen weitgehend ähnlich in ihrer Haltung, Hinwendung und Blickrichtung. Die vom Ereignis „zusammengeschmolzene“ und „ausgerichtete“ Personenmasse in beispielhaften Momentaufnahmen legt Zeugnis ab über das Verhältnis Stadt – Einzelner – Kollektiv.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass einander in Angerers Oeuvre Bilder gegenüberstehen, in denen die Personenmenge eher als „Staffage“ oder belebendes Beiwerk fungiert, und Aufnahmen, in welchen die Menge um ihrer selbst willen fotografiert erscheint. Letztere bilden eine Ausnahme in der Zahl der erhalten gebliebenen Fotos. Dass Angerer bei der vermutlich auf der Schmelz entstandenen Fotografie (Abb. 36) nicht das berühmte Manöver der Frühlingsparade selbst, sondern die *Zuschauermasse* präsentiert und bei den Freudenau-Bildern (Abb. 53, Abb. 54) nicht das Pferderennen an sich oder die Kaisertribüne samt vornehmer Besucherschaft, sondern die gewöhnliche *Zuschauermenge* zum Thema erkürt, stellt sowohl historisch gesehen als auch im Bezug auf Angerers andere Bilder eine kleine Sensation dar.

Im Gegensatz zu Berufskollegen wie Otto Schmidt oder John Thomson, hebt Angerer in seinen Bildern nicht einzelne Typen oder Wiener Individuen hervor, sondern wird zum Fotograf der flanierenden Menge oder zuschauenden, wartenden Masse.

Werden in Malerei und Fotografie bis in die 1880er Jahre wichtige Ereignisse oder Geschehnisse vornehmlich samt Publikum dargestellt, so wendet sich Angerer von dieser Tradition ab, indem er sie umkehrt. Er fotografiert nicht mehr das Ereignis, sondern das Publikum, verlagert also Schwerpunkt und inhaltliches Zentrum vieler seiner Arbeiten auf Passanten, innehaltende Flaneure und sich zu Mengen ballende Schaulustige.

Auf Fragen nach Ort und Art des die Neugierde der Menge entfachenden Geschehens geben Angerers Momentaufnahmen nur ebenso vage Antworten wie auf Fragen nach dem spezifisch-sozialen Charakter der Menge selbst. In einigen Fällen bleiben die dargestellten Orte und Gassen weitgehend „anonym“ (Abb. 36, Abb. 48, Abb. 53, Abb. 54, Abb. 56, Abb. 57, Abb. 58 und Abb. 83). Es handelt sich dann nicht mehr um die von der bildenden Kunst und von Angerer selbst bevorzugten, oft gezeigten und wohlbekanntem typischen Wiener Sehenswürdigkeiten. Das von ihm gesuchte Straßenleben findet er auch auf weniger bekannten Plätzen und Gassen in den Wiener Randbereichen und Vorstädten. Seine Bilder von Mengen, Massen, Schaulustigen, Betrachtern und deren Bewusstsein über das Fotografiert-Werden nähern sich einem ästhetischen Ausdruck und einer fotografischen Bezugnahme zur Realität, die man später mit dem Begriff *Street Photography* bezeichnen wird.

Bei nicht wenigen Aufnahmen bleibt unklar, ob oder in welchem Ausmaß Angerer Elemente des „passierenden“ Lebens beeinflusst oder in Szene gesetzt hat. Traut man dem Augenschein, dann ist das Geschehen auf manchen Bildern „komponiert“; keineswegs zufällig wirken z.B. die plakativ platzierten Kutschen und malerisch verteilten Menschengruppen der Szene vor der Karlskirche (Abb. 31). Angerer greift hier und anderorts ins urbane Geschehen ein und beeinflusst die bildliche Wirkung in seinem Sinne positiv. Der Blick des Berufsfotografen ist auch unverkennbar durch bereits existierende Fotografien, Gemälde und Zeichnungen, also durch die Bildtradition geschult; die Gesamtheit seiner visuellen Erfahrungswerte fließt – bewusst oder unbewusst prägend – in seine Aufnahmen ein. Dazu ist anzumerken, dass die Mehrzahl von Angerers Aufnahmen das Straßenleben in evidenter Weise *ohne* Eingriff oder Arrangement seinerseits wiedergibt.

Bei gewissen Bildern ist das *Repoussieren* malerisch im Vordergrund platzierter Personen unübersehbar: z.B. bei der „wohlverteilten“ Gruppe der Zusehenden am Exerzierplatz der Franz-Josephs-Kaserne (Abb. 10) oder den posierenden *Wiener Typen* Am Hof (Abb. 29). Bei manchen Personengruppen, die kameranah Kreisformationen bilden (z.B. Praterbilder Abb. 37, Abb. 38) kann deren Inszenierung durch Angerer mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden; bei anderen, sehr ähnlichen Gruppen (plaudernde Männer auf Abb. 54, Zuschauer auf Abb. 36) muss ein Urteil über ein eventuelles Intervenieren gänzlich offen und unentschieden bleiben.

Alles bislang Diskutierte spricht dafür, in Victor Angerer einen *Hybrid-Fotografen* zwischen Alt und Neu, Tradition und Moderne, Veduten-Konvention und Moment-Observation zu

sehen. Die Tatsache, dass er diese hybride *Schwellenposition* einnimmt, stellt aber keinen Mangel, vielmehr eine Qualität oder einen spezifischen Reichtum dar. Sie begründet Angerers Stellenwert als *Fotokünstler des Übergangs*.

10. Literaturverzeichnis

Adam 1979

Hans Christian Adam, Momente und Ereignisse, Beispiele deutscher Dokumentarphotographie des 19. Jahrhunderts, in: In unnachahmlicher Treue, Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern (Ausst. Kat., Museen der Stadt Köln Josef-Haubrich-Kunsthalle in Zusammenarbeit mit dem Foto-Historama Agfa-Gevaert Leverkusen, Köln), Köln 1979, S. 109-114.

Andrews 1894

J. Andrews, Belichtung und Blenden bei Momentaufnahmen, in: Photographische Revue, 1894, S. 30-31.

Baatz 2002

Willfried Baatz, Geschichte der Fotografie, Köln 2002.

Balis 1989

Arnout Balis (u.a.), Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, Zürich 1989.

Bayer 1965

Adelheid Bayer, Die Photographie und ihre Entwicklung in Wien 1839-1914, Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Stadt Wien (Diss. Universität Wien 1967), Wien 1965.

Braunbeck 1989

Joseph Braunbeck, Die photohistorische Sammlung des Technischen Museum Wien, in: Rückblende, 150 Jahre Fotografie in Österreich (Ausst. Kat., Photographische Gesellschaft in Wien, Technisches Museum, Wien), Wien 1989.

Buchmann 1979

Bertrand Michael Buchmann, Der Prater, Die Geschichte des Unteren Werd, Wien/Hamburg 1979.

Buchmann/Sterk/Schickl 1984

Bertrand Michael Buchmann, Harald Sterk, Rupert Schickl, Der Donaukanal, Geschichte, Planung, Ausführung, Wien 1984.

Dollinger 2006

Hans Dollinger (Hg.), Hexen, Mönche, Rittertum, Das große Buch vom Mittelalter, Erfstadt 2006.

Doppler/Rapp/Békési 2008

Elke Doppler (Hg.), Christian Rapp (Hg.), Sándor Békési (Hg.), Am Puls der Stadt, 2000 Jahre Karlsplatz (Ausst. Kat., Wien-Museum, Wien), Wien 2008.

Eder 1886

Josef Maria Eder, Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle an der Saale 1886.

Eder 1887

Josef Maria Eder, I. Serie von Momentbildern, in: Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle an der Saale 1887.

Eder 1888

Josef Maria Eder, II. Serie von Momentbildern, in: Die Moment-Photographie in ihrer Anwendung auf Kunst und Wissenschaft, Halle an der Saale 1888.

Eder 1932/1**Eder 1932/2**

Josef Maria Eder, Geschichte der Photographie, Bd.1 & 2, Halle an der Saale 1932.

Endler 1977

Franz Endler, Das k.u.k. Wien, Wien/Heidelberg 1977.

Faber 2002

Monika Faber, Fotografie, in: Hermann Fillitz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 5, 19. Jahrhundert, München (u.a.) 2002, S. 432-443.

Frizot 1998

Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.

Gernsheim 1971

Helmut Gernsheim, Die Fotografie, In Zusammenarbeit mit Alison Gernsheim, Zürich 1971.

Gombrich 1996

Ernst H. Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Berlin 1996.

Grimschitz 1947

Bruno Grimschitz, Wiener Barockpaläste, Wien 1947.

Haberl 2002

Heidemarie Haberl, Sportliche Identität und Motivation im Österreichischen Rennrudersport (Dipl. Universität Wien 2002), Wien 2002.

Hochreiter/Starl 1983/1**Hochreiter/Starl 1983/2**

Otto Hochreiter (Hg.), Timm Starl (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd.1 & 2, Bad Ischl 1983.

Holzer 2004

Anton Holzer, Im Schatten des Krimkrieges, in: Fotogesichte, Heft 93, 2004, S. 23-50.

Klusacek/Stimmer 1995

Christine Klusacek, Kurt Stimmer, Die Stadt und der Strom, Wien und die Donau, Wien 1995.

Kos 2007

Wolfgang Kos (Hg.), 100 x Wien, Highlights aus dem Wien Museum Karlsplatz, Wien 2007.

Kos/Rapp 2005

Wolfgang Kos (Hg.), Christian Rapp (Hg.), Alt Wien, Die Stadt, die niemals war (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien 2005.

Koschatzky 1986

Walter Koschatzky, Rudolf von Alt, Wiener Ansichten, Erinnerungen an Wien, Die Barjatinsky-Miniaturen 1844/45, Wien 1986.

Krauss 2005

Rolf H. Krauss, Vom unbewegten zum bewegten Tableau vivant, Fotografie, Buchillustration, Laterna magica und früher Film, in: Fotogeschichte, Heft 97, 2005, S. 57-67.

Kristan 2003

Markus Kristan, Die Architektur der Wiener Ringstraße 1860-1900, In zeitgenössischen Architekturphotographien, Wien 2003.

Lorenz/Weigl 2007

Hellmut Lorenz (Hg.), Huberta Weigl (Hg.), Das barocke Wien, Die Kupferstiche von Joseph Emanuel Fischer von Erlach und Johann Adam Delsenbach (1719), Petersberg 2007.

Mally/Schediwy 2007

Thomas Mally, Robert Schediwy, Wiener Spurensuche, Verschwundene Orte erzählen, Wien/Berlin 2007.

Mattl-Wurm 1989

Sylvia Mattl-Wurm (Red.), Rudolf, Ein Leben im Schatten von Mayerling (Ausst. Kat., Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Wien), Wien 1989.

Mraz/Fischer 1998

Gerda Mraz, Ulla Fischer-Westhauser, Elisabeth, Prinzessin in Bayern, Kaiserin von Österreich, Königin von Ungarn, Wunschbilder oder die Kunst der Retouche, Wien 1998.

Natter/Frodl 1998

Tobias G. Natter, Gerbert Frodl, Carl Moll (1861-1945) (Ausst. Kat., Oberes Belvedere, Wien), Salzburg 1998.

Newhall 1989

Beaumont Newhall, Geschichte der Photographie, München 1989.

Pauser 2005

Alfred Pauser, Brücken in Wien, Ein Führer durch die Baugeschichte, Wien 2005.

Petschar/Friedlmeier 2005

Hans Petschar, Herbert Friedlmeier, Oberösterreich in alten Fotografien, Wien 2005.

Pohlmann/Hohenzollern 2004

Ulrich Pohlmann (Hg.), Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.), Eine neue Kunst? Eine andere Natur!, Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Ausst. Kat., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), München 2004.

Ponstingl 2005

Michael Ponstingl, Straßenleben in Wien, Fotografien von 1861 bis 1913, Wien 2005.

Ponstingl 2007

Michael Ponstingl, Leben und Treiben des Ferdinand Ritter von Staudenheim im Sommer 1894, Eine fotografische Inspektion auf den Wiener Linienwällen, in: Ganz unten, Die Entdeckung des Elends – Wien, Berlin, London, Paris, New York (Ausst. Kat., Wien Museum Karlsplatz, Wien), Wien 2007, S. 90-97.

Praschl-Bichler 2001

Gabriele Praschl-Bichler, Das blieb vom Wien Maria Theresias, Graz 2001.

Reissberger 1994

Mara Reissberger, Das Lebende Bild und sein „Überleben“, Versuch einer Spurensicherung, in: Fotogeschichte, Heft 51, 1994, S. 3-18.

Reissberger 1998

Mara Reissberger, Das Lebende Bild und was Gott Helios mit ihm zu tun hat, in: Eikon, Heft 23, 1998, S. 35-40.

Romanelli 1997/2

Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig, Kunst & Architektur, Bd. 2, Köln 1997.

Schröder/Sternath 2003

Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Albrecht Dürer (Ausst. Kat., Albertina, Wien), Wien 2003.

Schröder/Sternath 2005

Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Rudolf von Alt, 1812-1905 (Ausst. Kat., Albertina, Wien), Wien 2005.

Seemann 2000

Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000.

Seemann/Lunzer 1995

Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien – Innere Stadt 1870-1910, Die Ringstraßenzeit, Wien 1995.

Seemann/Lunzer 2005

Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005.

Seipel 1997

Wilfried Seipel (Hg.), Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere, Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Lingen/Essen 1997.

Seipel 2005

Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Europäische Veduten (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien/Milano 2005.

Simmler 2002

Eva Simmler, Vom Monument zum Moment, Zu einigen Fotografien und anderen Artefakten der Eröffnungsfeier des Erzherzog Carl-Denkmal in Wien am 22. Mai 1860, in: Fotogeschichte, Heft 83, 2002, S. 39-52.

Starl 1988

Timm Starl, Ein Blick auf die Straße, Die fotografische Sicht auf ein städtisches Motiv, Berlin 1988.

Taburet Delahaye 2004

Elisabeth Taburet Delahaye, Paris 1400, Les arts sous Charles VI. (Ausst. Kat., Louvre, Paris) Paris 2004.

Toman 1999

Rolf Toman (Hg.), Wien, Kunst und Architektur, Köln 1999.

Walther 2006

Ingo F. Walther (Hg.), Malerei des Impressionismus, 1860-1920, Köln 2006.

Westerbeck/Meyerowitz 1994

Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz, Bystander, A History of Street Photography, London 1994.

White 1985

Stephen White, John Thomson, Life and Photographs, The Orient, Street Life in London, Through Cyprus with the Camera, London 1985.

Winkler 2006

Susanne Winkler (Hg.), Blickfänge einer Reise nach Wien, Fotografien 1860-1910, Aus den Sammlungen des Wien Museums (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien 2006.

Witzmann/Békési 2007

Reingard Witzmann, Sándor Békési, Schöne Aussichten, Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria (Ausst. Kat., Wien Museum, Hermesvilla, Wien), Wien 2007.

Wolf 2004

Alfred Wolf, Wien-Alsergrund, Die Reihe Archivbilder, Erfurt 2004.

Zeitschriften**Bautechniker 1893**

Der Bautechniker, Centralorgan für das österreichische Bauwesen, Zeitschrift für Bau- und Verkehrswesen, Technik und Gewerbe, L. Klasen (Redakteur), J. Röttinger (Redakteur), Nr. 4, XIII. Jahrgang, Wien 1893.

Buchhändler-Correspondenz

Oesterreichisch-ungarische Buchhändler-Correspondenz, Wien, 1890/1894.

Die Photographie 1894

Die Photographie, Zeitschrift für Photographie und Photomechanische Verfahren, Monatsschrift des Vereines Photographischer Mitarbeiter in Wien, Max Jaffè (Hg.), Nr. 53, Wien 1894.

Photographische Correspondenz

Photographische Correspondenz, Organ der Photographischen Gesellschaft in Wien, des Vereines zur Pflege der Photographie und verwandter Künste in Frankfurt a./M., des Schweizerischen Photographen-Vereines und des Photographischen Clubs in München, Ludwig Schrank (Hg.), Wien und Leipzig, 1879/1890-1894.

Photographische Notizen 1884

Photographische Notizen, Monatliche Berichte über die neuesten Erfahrungen und Fortschritte im Gebiet der Photographie, sowie der damit verwandten Fächer, A. Moll (Hg.), Wien, Bd. 20, Wien 1884.

Photographische Revue 1894

Felix Neumann (Hg.), Photographische Revue, Monatsschrift der Photographischen Manufactur von Felix Neumann in Wien, Wien 1894.

Wiener Zeitung 2007

Dr. Monika Faber, Stoßverkehr in der Hauptallee, Wiener Zeitung, „schwarz & weiß“, 15.09.2007.

Lexika und Nachschlagewerke

Czeike 1976

Felix Czeike, Wien, Kunst & Kultur Lexikon, Stadtführer und Handbuch, München 1976.

Dehio 1954

Justus Schmidt, Hans Tietze, Wien, Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Neubearbeitet von Anton Macku und Erwin Neumann, Wien 1954³.

Dehio 1973

Justus Schmidt, Hans Tietze, Wien, Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien 1973⁶.

Duden Fremdwörterbuch 2001

Duden Fremdwörterbuch, 7. Auflage, Mannheim (u.a.) 2001.

Hamann 2007

Georg Hamann, Wien Lexikon, Von Albertina bis Zentralfriedhof, Wien 2007.

Lehmann

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger, nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für die k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien u. Umgebung, Wien 1870, 1874, 1876, 1878-94.

Meyers Großes Konversationslexikon

Meyers Großes Konversationslexikon, Bd. 10, Leipzig/Wien 1908⁶.

Meyers Großes Konversationslexikon, Bd. 3, Leipzig/Wien 1907⁶.

Schöttle 1978

Hugo Schöttle, DuMont's Lexikon der Fotografie, Foto-Technik, Foto-Kunst, Foto-Design, Köln 1978.

Starl 2005

Timm Starl, Lexikon zur Fotografie in Österreich 1839 bis 1945, Wien 2005.

Teeple 2003

John B. Teeple, Chronologie der Weltgeschichte, Starnberg 2003.

Zuffi 2004

Stefano Zuffi, Bildlexikon der Kunst, Erzählungen und Personen des Neuen Testaments, Band 5, Berlin 2004.

Originaldokumente**Conduite Liste 1859, Österreichisches Staatsarchiv**

Conduite-Listen der Herrn Oberofficiere für das Jahr 1859, Erzherzog Heinrich, 62. Linien Infanterie Regiment, Eintrag Victor Angerer, Österreichisches Staatsarchiv, Nottendorfer Gasse 2, A-1030 Wien.

Grundbuchblatt Victor Angerer 1857-1860, Österreichisches Staatsarchiv

Inf.Reg.62, I. Abgangsklasse, 1857-1860, Grundbuchblatt Victor Angerer, Karton 4026, Österreichisches Staatsarchiv, Nottendorfer Gasse 2, A-1030 Wien.

Militärschulen Conduite Liste 1854-1857, Österreichisches Staatsarchiv

Militärschulen, Conduite-Listen-Protocoll, 1854-1857, Karton 1159, Österreichisches Staatsarchiv, Nottendorfer Gasse 2, A-1030 Wien.

OMeA, Österreichisches Staatsarchiv

Obersthofmeisteramt, Indizes Hofmeisteramt, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Österreichisches Staatsarchiv, Minoritenplatz 1, A-1010 Wien.

Alle OMeA-Dokumente stammen aus dem Österreichischen Staatsarchiv und sind anhand von Jahr, Kartonnummer und Rubrik identifizierbar.

Verlassenschaftsabhandlung 1894, Handelsgericht Wien

Verlassenschaftsabhandlung 28/1894, Victor Angerer, Handelsgericht Wien-A2-A, Reg.Nr. 28, Fasc.6.

Internetangaben

http://www.prater.at/Geschichten.php	08.01.2009
http://www.freudenau.at	08.01.2009.
http://www.magwien.gv.at/ma59/h-schanzma.htm	26.01.2009
http://www.gustavianum.uu.se/en/node126	25.02.2009

Datenbanken:

Datenbank Wiener Straßennamen und ihre historische Bedeutung:

http://www.wien.gv.at/strassenlexikon/internet/	13.01.2009
---	------------

Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums Wien:	
http://bilddatenbank.khm.at/	07.02.2009
Bilddatenbank der Albertina Wien:	
http://gallery.albertina.at/eMuseum/code/emuseum.asp	07.02.2009
Biobibliografie zur Fotografie in Österreich:	
http://fotobiobibliografie.albertina.at/d/fotobibl/einstieg.html	02.03.2009
TMS (The Museum System), Datenbank der Albertina (intern)	16.02.2009
Bilddatenbank Belvedere Wien:	
http://bilddatenbank.belvedere.at/sammlung.php	08.02.2009

11. Abbildungsanhang

11.1 Schwarzweißabbildungen



Abb. 1: Unbekannt, Victor Angerer, undatiert (li).

Abb. 2: Ludwig Angerer, Im Garten des Ateliers (das Atelier von Ludwig und Victor Angerer in der Theresianumgasse), undatiert (re).



Abb. 3: Victor Angerer, Brustbildnis Mathilde Braun, geborene Biedermann, undatiert (li).

Abb. 4: Victor Angerer, Erzherzog Rainer, Ganzkörperporträt, undatiert (re).



Abb. 5: Victor Angerer, Gruppenbildnis des Vorstandes und Komitees der Wiener Photographischen Gesellschaft, 1877 oder früher.



Abb. 6: Angerer & Melingo, Bad Ischl, Aussicht vom Stephaniensplatz auf Sparber, Traunfluss und Kalvarienberg, 1862.



Abb. 7: Victor Angerer, Kühe bei einem Fluss, 1890-93.



Abb. 8: Victor Angerer, Interieur: Dampfmaschinenraum, undatiert.



Abb. 9: Victor Angerer, Interieur: Arbeitszimmer, undatiert.



Abb. 10: Exerzierplatz vor der Franz-Josephs-Kaserne, um 1890.

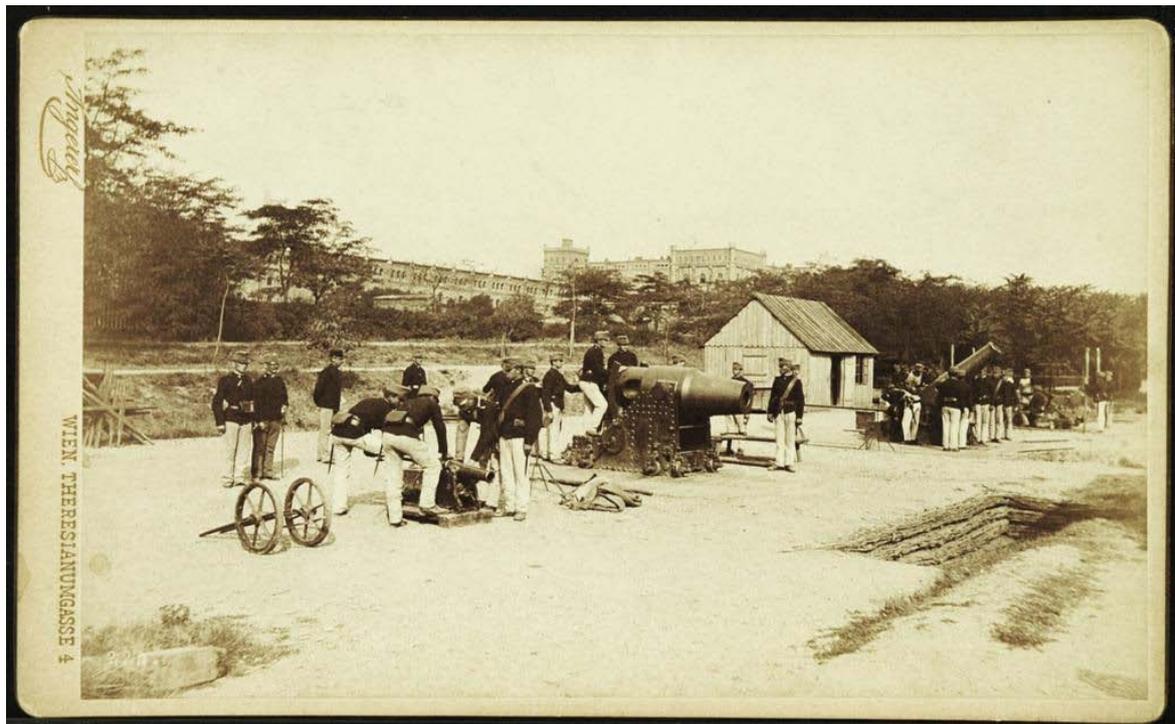


Abb. 11: Victor Angerer, Artillerie beim Arsenal, um 1890.



Abb. 12: Victor Angerer, Enthüllung des Maria-Theresien-Denkmal, Wien, am 13. Mai 1888.



Abb. 13: John Thomson, Street Life in London, Workers on the „Silent Highway“, um 1876-77 (li).



Abb. 14: John Thomson, Street Life in London, Covent Garden Flower Woman, um 1876-77 (re).



Abb. 15: John Thomson, Street Life in London, The Temperance Sweep, um 1876-77.

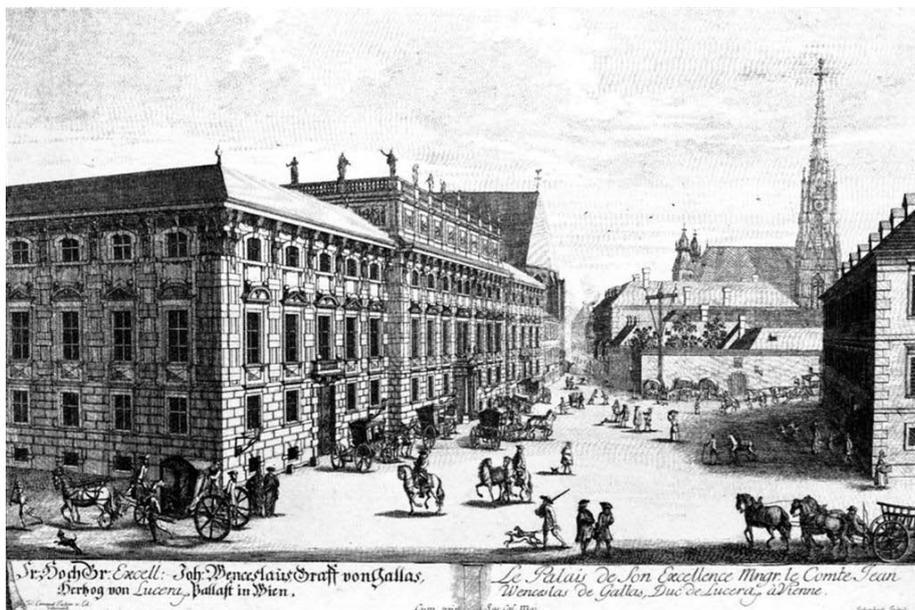


Abb. 16: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Adam Delsenbach, Palais Lobkowitz, 1715.



Abb. 17: Otto Schmidt, Hendlkramer am Markt, 1878.



Abb. 18: Otto Schmidt, Der Obstmarkt am Schanz'l, 1878.



Abb. 19: Otto Schmidt, Der Obstmarkt am Schanz'1, 1878.



Abb. 20: Otto Schmidt, Mistgätt'n Kummerhof, 1878.



Abb. 21: Victor Angerer, Palais Lobkowitz, um 1890.



Abb. 22: Victor Angerer, Hoher Markt, Blick zur Wipplingerstraße, 1890.



Abb. 23: Victor Angerer, Im Park von Schloss Schönbrunn, um 1889.



Abb. 24: Victor Angerer, Löwelstraße hinterm Burgtheater, um 1890.



Abb. 25: Victor Angerer, Aspernbrücke von der Leopoldstadt aus gesehen, um 1890.



Abb. 26: Victor Angerer, Wache vor dem Kriegsministerium am Hof, um 1890.



Abb. 27: Victor Angerer, Hochwasser der Donau an der Reichsbrücke, 1890.



Abb. 28: Victor Angerer, Militärmusikkapelle am Schottenring, um 1890.



Abb. 29: Victor Angerer, Am Hof, um 1890.

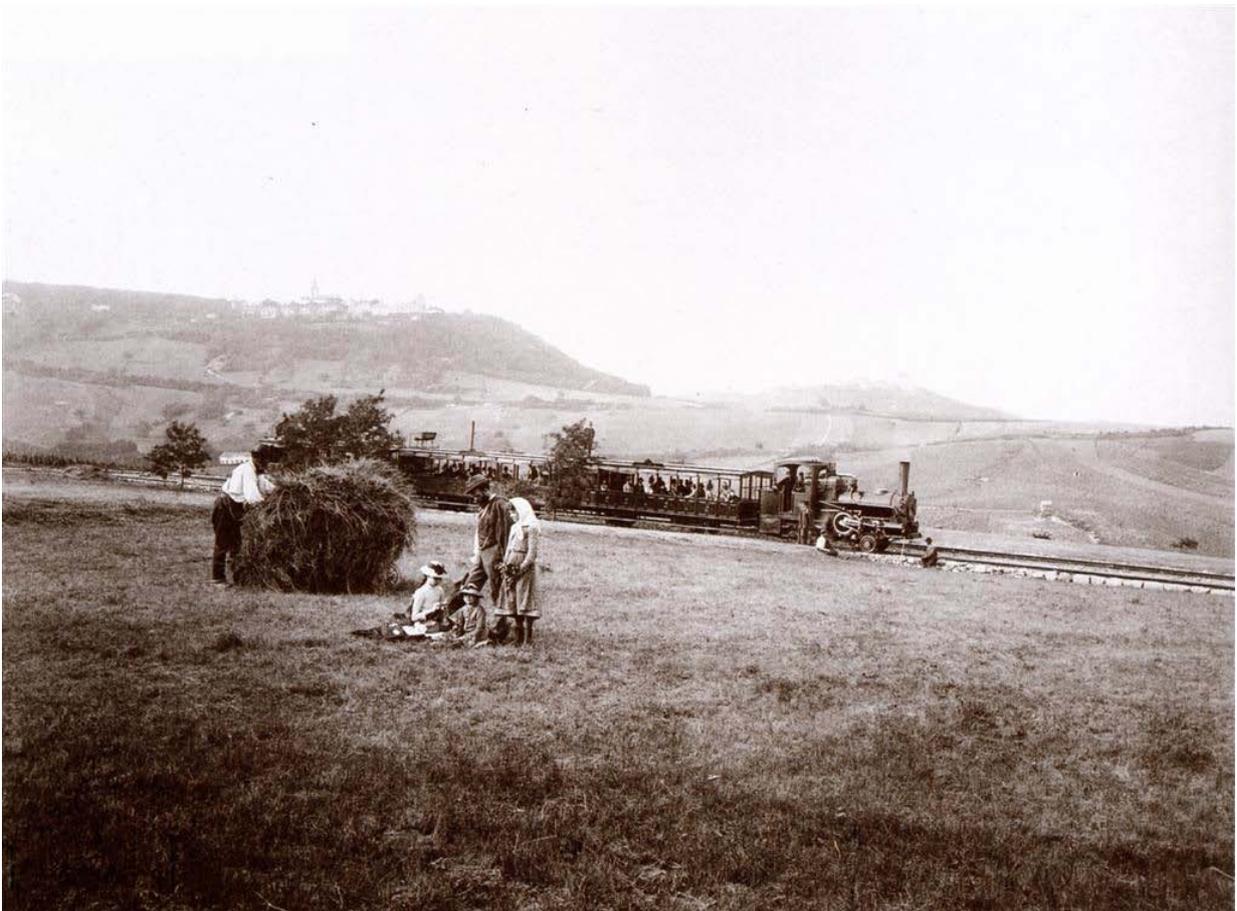


Abb. 30: Victor Angerer, Die Kahlebergbahn, 1889.



Abb. 31: Victor Angerer, Karlskirche, um 1890.



Abb. 32: Victor Angerer, Mariahilfer Straße, Schwendermarkt, um 1890.



Abb. 33: Victor Angerer, Aus dem Wiener Voksprater, 1887.



Abb. 34: Victor Angerer, Aspernbrücke, Leopoldstädter Seite, um 1890.



Abb. 35: Victor Angerer, Kutsche am Kolowratring, 1890.



Abb. 36: Victor Angerer, Freizeitvergnügen (Schmelz?), um 1890.



Abb. 37: Victor Angerer, Im Volksprater, um 1890.



Abb. 38: Victor Angerer, Schnellfotograf im Prater, um 1890.

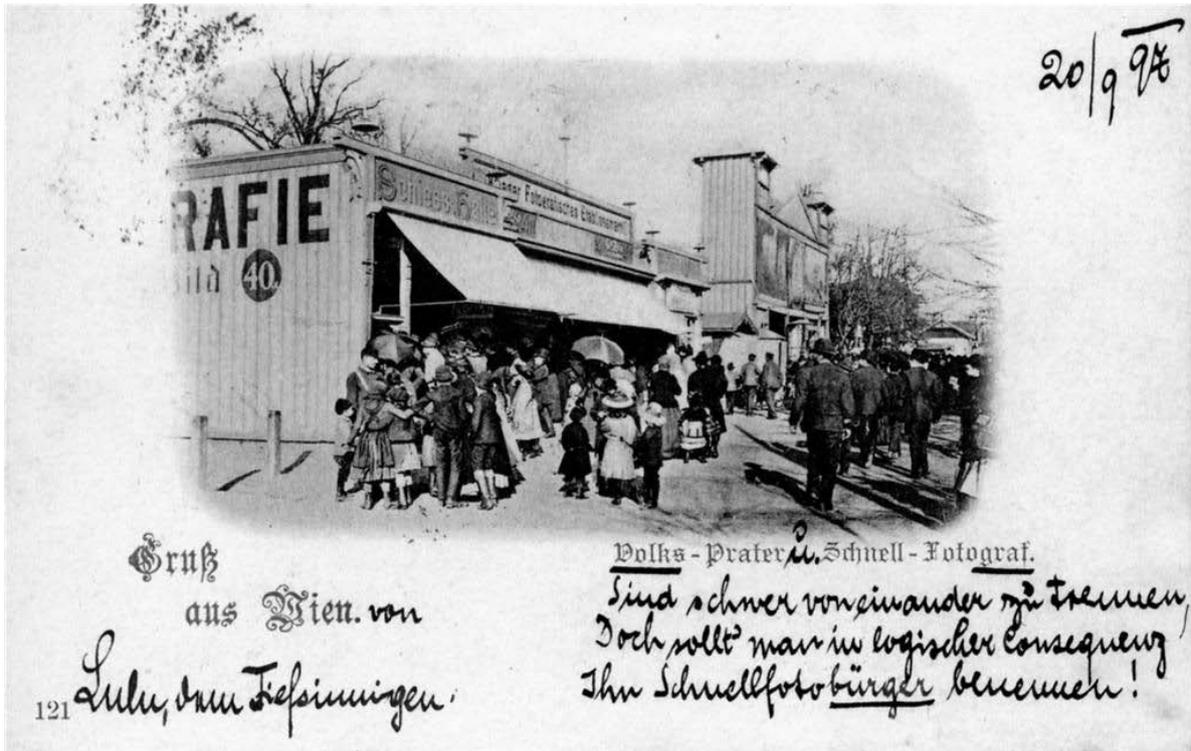


Abb. 39: Victor Angerer, Postkarte Volks-Prater Schnell-Fotograf, um 1890.



Abb. 40: Victor Angerer, Im Volksprater, um 1890.

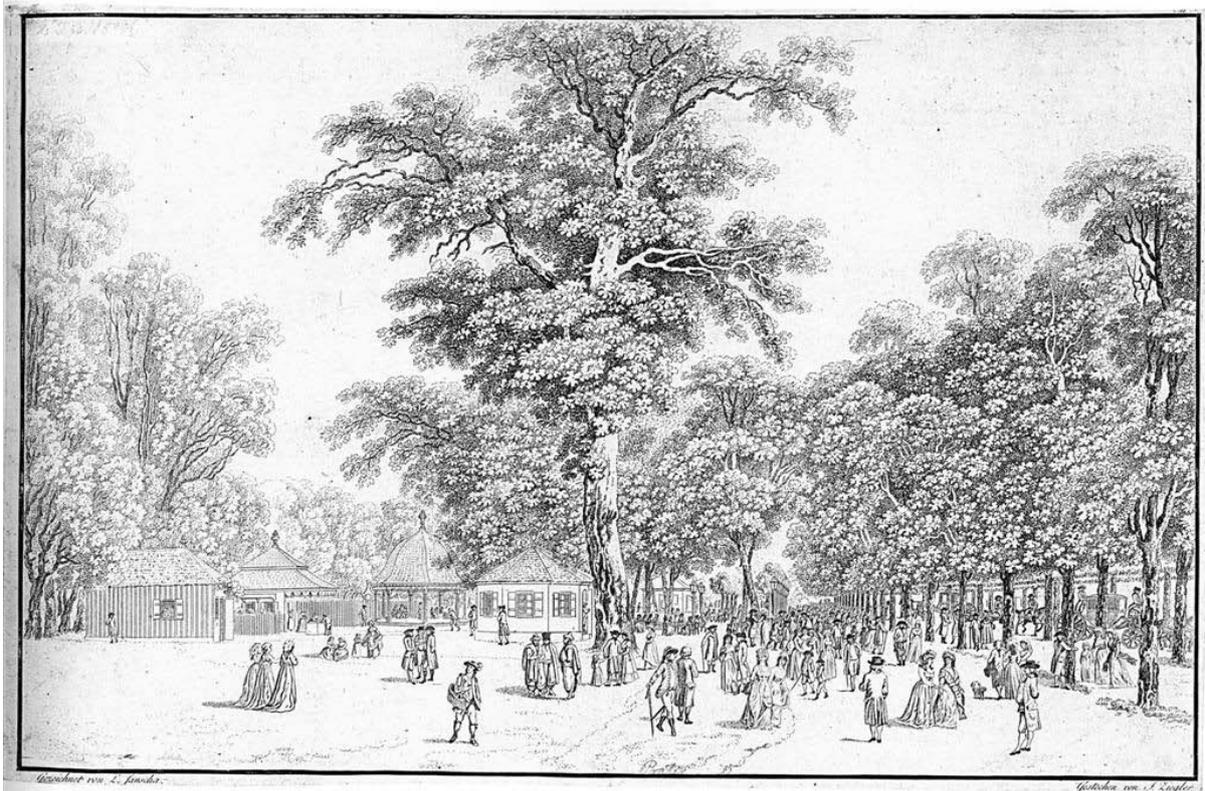


Abb. 41: Verlag Artaria, Laurenz Janscha, Johann Ziegler, Versammlung der schönen Welt bey den Kaffée-Häusern in der großen Prater=Allée, um 1794.



Abb. 42: Otto Schmidt, Der Haschp'l, 1878.



Abb. 43: Emil Mayer, Greisslerin, vor 1911 (li).
Abb. 44: Emil Mayer, Hau hin, Praterleben, vor 1911 (re).



Abb. 45: Emil Mayer, Der kleine Aeronaut, Praterleben, vor 1911 (li).
Abb. 46: Emil Mayer, Premiere beim Wurstel, Praterleben, vor 1911 (re).



Abb. 47: Victor Angerer, Albertinaplatz mit Phillipphof, um 1890.



Abb. 48: Victor Angerer, Vorstadtszene, Philadelphiabrücke, um 1890.

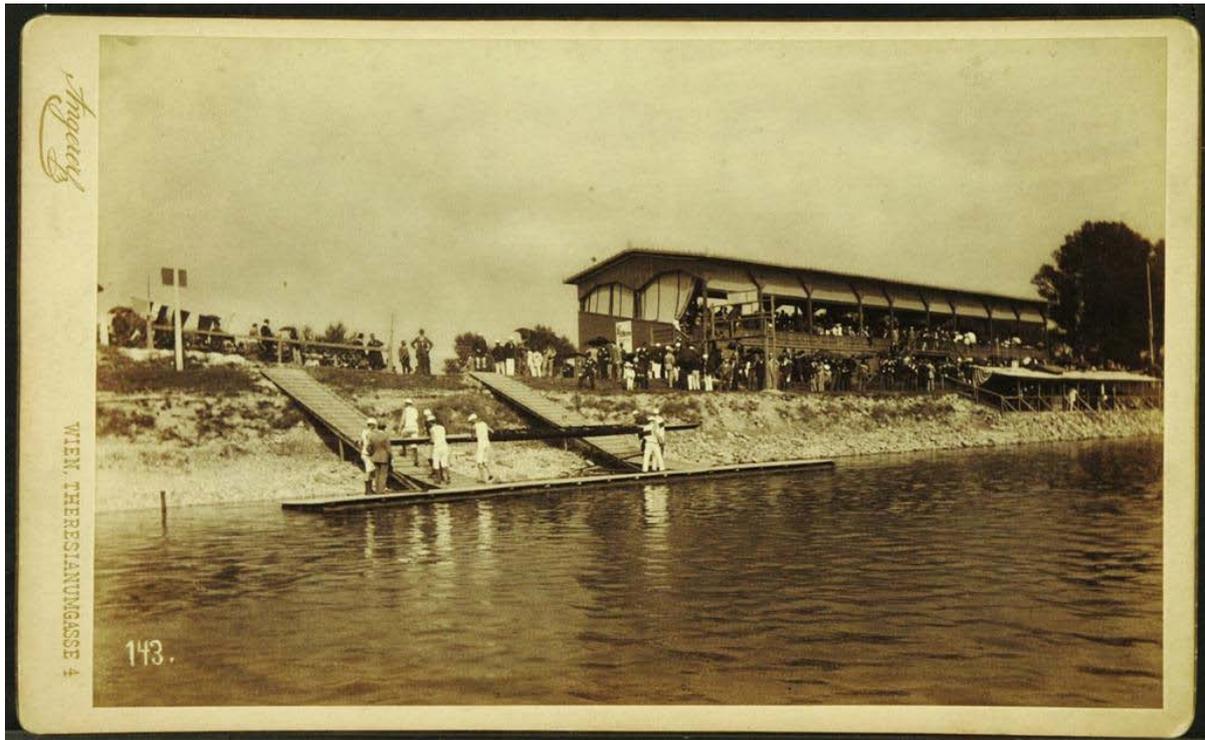


Abb. 49: Victor Angerer, Freizeitvergnügen an der Donau, um 1890.



Abb. 50: Victor Angerer, Schloss Schönbrunn vom Ehrenhof aus, um 1890.



Abb. 51: Victor Angerer, Praterstraße, um 1890.



Abb. 52: Victor Angerer, Bei der Burgmusikkapelle im Inneren Burghof, um 1890.



Abb. 53: Victor Angerer, Freizeitvergnügen (Freudenau?), um 1890.



Abb. 54: Victor Angerer, Freizeitvergnügen (Freudenau?), um 1890.



Abb. 55: Victor Angerer, Hohe Brücke, vor 1894.

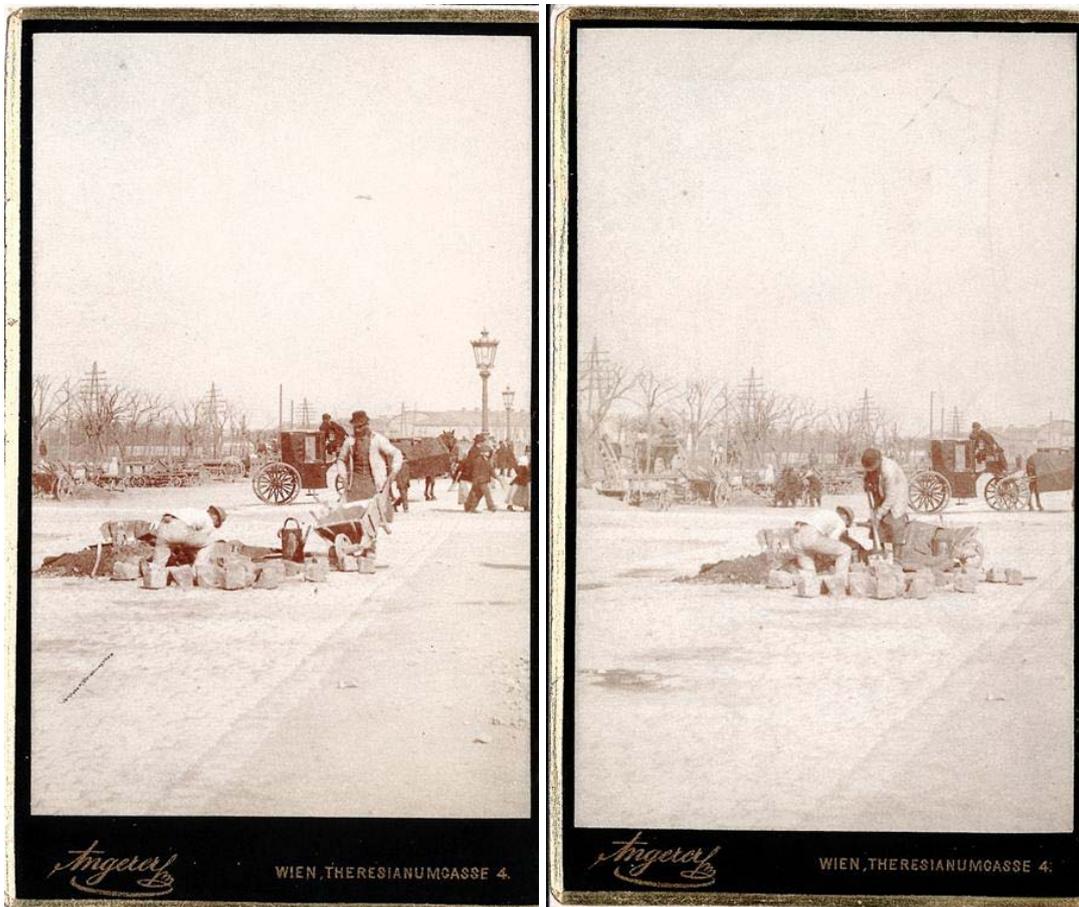


Abb. 56: Victor Angerer, Straßenarbeiter, vor 1890 (li).

Abb. 57: Victor Angerer, Straßenarbeiter, vor 1890 (re).



Abb. 58: Victor Angerer, Straßenarbeiter, um 1890.



Abb. 59: Victor Angerer, Mariahilfer Straße, Blick zur Stadt, um 1890.



Abb. 60: Victor Angerer, Mariahilfer Straße, Mariahilfer Linie, um 1890.



Abb. 61: Victor Angerer, Auf der Reichsbrücke, um 1890.



Abb. 62: Victor Angerer, Universität, um 1890.



Abb. 63: Victor Angerer, Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, um 1885.



Abb. 64: Victor Angerer, Burgring, Ecke Bellariastraße, um 1890.



Abb. 65: Victor Angerer, Opernring mit Oper, 1890.



Abb. 66: Victor Angerer, Franz-Josephs-Kai, Ecke Augartenbrücke, um 1890.



Abb. 67: Victor Angerer, Am Brigittener Sporn, um 1890.



Abb. 68: Victor Angerer, Am Donaukanal, um 1890.



Abb. 69: Victor Angerer, An der Alten Donau, um 1890.



Abb. 70: Victor Angerer, Naschmarkt, Blick zum Getreidemarkt, um 1890.



Abb. 71: Victor Angerer, Fischmarkt am Schanzl, 1889.



Abb. 72: Victor Angerer, Fischmarkt am Schanzl, um 1890.



Abb. 73: Victor Angerer, Fischmarkt am Schanzl, um 1890.



Abb. 74: Ottomar Anschutz, Marktszene, 1889.



Abb. 75: Schulz & Suck, Marktszene, 1886.



Abb. 76: Victor Angerer, Burgmusikkapelle auf dem Inneren Burghof, um 1890.



Abb. 77: Victor Angerer, Innerer Burghof, Wachablöse, um 1890.



Abb. 78: Victor Angerer, Belvederelinie, um 1890.



Abb. 79: Victor Angerer, Burgwache von Bosniakischen Truppen bezogen, 1891.



Abb. 80: Victor Angerer, Im Volksgarten, um 1890.



Abb. 81: Victor Angerer, Innerer Burghof, vor dem Burgtor, 1889.



Abb. 82: Victor Angerer, Innerer Burghof, 1889.



Abb. 83: Victor Angerer, Feuer in der Vorstadt, um 1890.



Abb. 84: Victor Angerer, Bei der alten Reichsbrücke, um 1890.



Abb. 85: Victor Angerer, Bei der Reichsbrücke, um 1890.



Abb. 86: Victor Angerer, Sternengucker im Volksprater, um 1890.



Abb. 87: Victor Angerer, Schönbrunner Tiergarten, Vor dem Affenkäfig, 1889-90.



Abb. 88: Victor Angerer, Die Kahlenbergbahn (Station Krapfenwaldl), 1889.



Abb. 89: Victor Angerer, Auftritt der Burgmusik im Inneren Burghof, um 1890.



Abb. 90: Victor Angerer, Innerer Burghof, 1889.



Abb. 91: Victor Angerer, Aspernbrücke, um 1890.



Abb. 92: Victor Angerer, Boote auf dem Donaukanal, 1890-93.



Angerer

WIEN, THERESIENPLATZ 4

308

Abb. 93: Victor Angerer, Nordwestbahnbrücke, Überschwemmung, um 1890.

11.2 Farbabbildungen



Abb. I: Brüder Limburg, Très Riches Heures de Duc du Berry, Kalenderblatt Juni, um 1415.



Abb. II: Bernardo Bellotto, Lobkowitzplatz, 1759/60.



Abb. III: Verlag Artaria, Carl Schütz, Sebastian Mansfeld, Innere Ansicht der K.K. Hofburg, 1792.



Abb. IV: Verlag Artaria, Carl Schütz, Die Kaiserl. Königl. Hofkriegskanzley u. Garnisonskirche am Hof, 1780.



Abb. V: Verlag Artaria, Carl Schütz, Der Hohemarkt, 1793.



Abb. VI: Verlag Artaria, Johann Ziegler, Aussicht vom Glacis gegen die Alstergasse, 1779.



Abb. VII: Rudolf von Alt, Blick in die Skodagasse in Wien, 1894.



Abb. VIII: Rudolf von Alt, Der Michaelerplatz in Wien, 1883.



Abb. IX: Rudolf von Alt, Der neue Markt mit dem Raphael-Donner-Brunnen, 1893.



Abb. X: Rudolf von Alt, Der Innere Burghof in Wien, 1859.



Abb. XI: Richard Weix, Schlangenbändiger vor einer Tierschau, 1894.



Abb. XII: Otto Schmidt, D'Hutschn, 1878.



Abb. XIII: Karl Feiertag, Im Wurstelprater, um 1900 (li).

Abb. XIV: Karl Feiertag, Kasperltheater im Prater, um 1900 (re).



Abb. XV: Francesco Bassano, Jahrmarkt, um 1580/85.



Abb. XVI: Joachim Beuckelaer, Bauern auf dem Markt, 1567.



Abb. XVII: Jan Brueghel d. Ä., Küstenlandschaft mit Berufung der Apostel Petrus und Andreas, 1608.



Abb. XVIII: Bernardo Bellotto, Freyung von Südosten aus, 1759/60.



Abb. XIX: Carl Moll, Naschmarkt, 1894.

12. Abbildungsnachweis

12.1 Schwarzweißabbildungen

Abb. 1: Unbekannt, Victor Angerer

Photographische Correspondenz, Organ der Photographischen Gesellschaft in Wien, des Vereines zur Pflege der Photographie und verwandter Künste in Frankfurt a./M., des Schweizerischen Photographen-Vereins und des Photographischen Clubs in München, Ludwig Schrank (Hg.), Wien und Leipzig, 1894. S. 243, Hochformat, Druck nach einer Fotografie.

Abb. 2: Ludwig Angerer, Im Garten des Ateliers, (das Atelier von Ludwig und Victor Angerer in der Theresianumgasse),

Albertina Wien, FotoGLV2000/6489, um 1865, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 17,9x20,6cm.

Abb. 3: Victor Angerer, Brustbildnis Mathilde Braun, geborene Biedermann

Albertina Wien, FotoGLV2000/3750, undatiert, Hochformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, Carte de Visite 5,8x9,3cm.

Abb. 4: Victor Angerer, Erzherzog Rainer

Albertina Wien, FotoGLV2000/14050, undatiert, Hochformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 19,35x12,55cm.

Abb. 5: Victor Angerer, Gruppenbildnis des Vorstandes und Komitees der Wiener Photographischen Gesellschaft

Albertina Wien, FotoGLV2000/4886, 1877 oder früher, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 14,6x9,4cm, Carte de Cabinet.

Abb. 6: Victor Angerer & Achilles Melingo, Bad Ischl, Aussicht vom Stephaniensplatz auf Sparber, Traunfluss und Kalvarienberg

Hans Petschar, Herbert Friedlmeier, Oberösterreich in alten Fotografien, Wien 2005. Abb. S. 54, 1862, Querformat.

Abb. 7: Victor Angerer, Kühe bei einem Fluss

Albertina Wien, FotoGLV2000/2719/35, 1890-93, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,8cm.

Abb. 8: Victor Angerer, Interieur: Dampfmaschinenraum

Albertina Wien, FotoGLV2000/4726, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 21,9x30,1cm.

Abb. 9: Victor Angerer, Interieur: Arbeitszimmer

Albertina Wien, FotoGLV2000/4725, 1880, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 23,3x27,9cm.

Abb. 10: Victor Angerer, Exerzierplatz vor der Franz-Josephs-Kaserne

Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 30 (=Albertina Wien, Foto2005/166/59), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,8x19,8cm, weiße Zahlenmarkierung links unten 232.

Abb. 11: Victor Angerer, Artillerie beim Arsenal

Albertina Wien, Foto2005/166/20, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,7x20,1cm.

Abb. 12: Victor Angerer, Enthüllung des Maria-Theresien-Denkmal, Wien, am 13. Mai 1888

Albertina Wien, Foto2003/23, 1888, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 48,5x64cm.

Abb. 13: John Thomson, Street Life in London, Workers on the "Silent Highway"

Stephen White, John Thomson, Life and Photographs, The Orient, Street Life in London, Through Cyprus with the Camera, London 1985. Abb. 154, um 1876-77.

Abb. 14: John Thomson, Street Life in London, Covent Garden Flower Woman

Stephen White, John Thomson, Life and Photographs, The Orient, Street Life in London, Through Cyprus with the Camera, London 1985. Abb. 149, um 1876-77.

Abb. 15: John Thomson, Street Life in London, The Temperance Sweep
Stephen White, John Thomson, Life and Photographs, The Orient, Street Life in London, Through Cyprus with the Camera, London 1985. Abb. 152, um 1876-77.

Abb. 16: Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Adam Delsenbach, Lobkowitz Palais
„Sr. Hochgr. Excell. Joh. Wenceslaus Graff von Gallas [...] Pallast, aus: Joseph und Emanuel Fischer von Erlach, Prospectae und Abriße einiger Gebäude in Wien.
Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Europäische Veduten (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum Wien) Wien/Milano 2005. Abb. Kat.-Nr.21 Fig.1; S. 124. Sammlung Wien Museum, Inv.Nr. 31.117, 1715 Wien, Stich.

Abb. 17: Otto Schmidt, Hendlkramer am Markt
Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000. Abb. 10, S. 65. Aus der Serie Wiener Straßenbilder um 1878, Nr.10 (=Albertina Wien, Foto2007/126), Verlag Otto Schmidt, Mariahilfer Straße 37, Querformat, Albumin auf Verlagskarton, Carte de Cabinet.

Abb. 18: Otto Schmidt, Der Obstmarkt am Schanz'1
Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000. Abb. 14, S. 70. Aus der Serie Wiener Straßenbilder um 1878, Nr.14 (=Albertina Wien, Foto2007/130), Verlag Otto Schmidt, Mariahilfer Straße 37, Querformat, Albuminpapier auf Verlagskarton, Carte de Cabinet.

Abb. 19: Otto Schmidt, Der Obstmarkt am Schanz'1
Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000. Abb. 14, S. 71. Aus der Serie Wiener Straßenbilder um 1878, Nr.14 (=Albertina Wien, Foto2007/131), Verlag Otto Schmidt, Mariahilfer Straße 37, Querformat, Albuminpapier auf Verlagskarton, Carte de Cabinet.

Abb. 20: Otto Schmidt, Mistgstätt'n Kummerhof
Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000. Abb. 12, S. 67. Aus der Serie Wiener Straßenbilder um 1878, Nr.12 (=Albertina Wien, Foto2007/134), Verlag Otto Schmidt, Mariahilfer Straße 37, Querformat, Albuminpapier auf Verlagskarton, Carte de Cabinet.

Abb. 21: Victor Angerer, Palais Lobkowitz
Albertina Wien, Foto2005/166/75, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,7cm, weiße Zahlenmarkierung links unten 10.

Abb. 22: Victor Angerer, Hoher Markt, Blick zur Wipplingerstraße
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 21 (=Albertina Wien, Foto2005/166/73), 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,9cm, links unten weiße Markierung 248.

Abb. 23: Victor Angerer, Im Park von Schloss Schönbrunn
Albertina Wien, FotoGLV2000/4969/7, um 1889, „Naturstudie“, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,6cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 144.

Abb. 24: Victor Angerer, Löwelstraße hinterm Burgtheater
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 23 (=Albertina Wien, Foto2005/166/7), um 1890, Querformat, 12,5x20,1cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 25.

Abb. 25: Victor Angerer, Aspernbrücke von der Leopoldstadt aus gesehen
Albertina Wien, Foto2005/166/13, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x20cm rechts unten weiße Zahlenmarkierung 283.

Abb. 26: Victor Angerer, Wache vor dem Kriegsministerium am Hof
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 24 (=Albertina Wien, Foto2005/166/9), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,7cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 13.

Abb. 27: Victor Angerer, Hochwasser der Donau an der Reichsbrücke

Albertina Wien, Foto2005/166/23, 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,7x20cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 295.

Abb. 28: Victor Angerer, Militärmusikkapelle am Schottenring
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 29 (=Albertina Wien, Foto2005/166/48), um 1890, Querformat, Albuminpapier, 12,5x19,2cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 285.

Abb. 29: Victor Angerer, Am Hof
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 22 (=Albertina Wien, Foto2005/166/72), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,85cm.

Abb. 30: Victor Angerer, Die Kahlenbergbahn
Susanne Winkler (Hg.), Blickfänge einer Reise nach Wien, Fotografien 1860-1910, Aus den Sammlungen des Wien Museums (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien 2006. Abb. 7.13, S. 124, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr. 78.079/415, 1889, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 20,8x27,2cm.

Abb. 31: Victor Angerer, Karlskirche
Albertina Wien, FotoGLV2000/166/52, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,65x19,6cm, weiße Zahlenmarkierung links unten im Bild, teilweise abgeschnitten, nur noch Ziffer „5“ erkennbar.

Abb. 32: Victor Angerer, Mariahilfer Straße, Schwendermarkt
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 39 (=Albertina Wien, Foto2005/166/43), um 1890, Querformat, Albuminpapier, 11,1x15,9cm.

Abb. 33: Victor Angerer, Aus dem Wiener Volksprater
Michael Ponstingl, Straßenleben in Wien, Fotografien von 1861 bis 1913, Wien 2005. S. 59, 1887, Querformat 10x13,8cm, Lichtdruck (von Alphons Adolph & Co., Zittau).

Abb. 34: Victor Angerer, Aspernbrücke, Leopoldstädter Seite
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 34 (=Albertina Wien, Foto2005/166/36), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x20cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 161.

Abb. 35: Victor Angerer, Kutsche am Kolowratring
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 32 (=Albertina Wien, Foto2005/166/67), 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,4x19,9cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 89.

Abb. 36: Victor Angerer, Freizeitvergnügen (Schmelz?)
Albertina Wien, Foto 2005/166/10, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,5cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 155.

Abb. 37: Victor Angerer, Im Volksprater
Albertina Wien, Foto2005/166/56, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,85cm, weiße Zahlenmarkierung rechts unten 84.

Abb. 38: Victor Angerer, Schnellfotograf im Prater
Albertina Wien, Foto2005/166/82, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,1x19,3cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 81.

Abb. 39: Victor Angerer, Postkarte Volks-Prater Schnell-Fotograf.
Michael Ponstingl, Straßenleben in Wien, Fotografien von 1861 bis 1913, Wien 2005. S. 22.

Abb. 40: Victor Angerer, Im Volksprater
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 41 (=Albertina Wien, Foto2005/166/70), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,9cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 77.

Abb. 41: Laurenz Janscha, Johann Ziegler, Versammlung der schönen Welt bey den Kaffée-Häusern in der großen Prater=Allée, Verlag Artaria
Reingard Witzmann, Sándor Békési, Schöne Aussichten, Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria (Ausst. Kat., Wien Museum Hermesvilla, Wien), Wien 2007. Abb. S. 117, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr. 15.116, um 1794, Kupferstich und Radierung, 27,6x42,3cm.

Abb. 42: Otto Schmidt, Der Haschp'l
Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000. Abb. 34, S. 47. Aus der Serie Wiener Typen 1873-1878, Nr.34 (=Albertina Wien, Foto2007/140), Hochformat, Albuminpapier auf Verlagskarton, Carte de Viste.

Abb. 43: Emil Mayer, Greisslerin
Christian Brandstätter, Franz Hubmann, Damals in Wien: Menschen um die Jahrhundertwende, Photographiert von Dr. Emil Mayer, 1995 Wien. Abb. S. 126. Nr.245, Metropolitan Museum of Art, New York (Felix Salten, Wurstelprater, S. 82), vor 1911, Glasdiapositiv, auch Bromöldruck (77:110mm).

Abb. 44: Emil Mayer, Hau hin, Praterleben
Christian Brandstätter, Franz Hubmann, Damals in Wien: Menschen um die Jahrhundertwende, Photographiert von Dr. Emil Mayer, 1995 Wien. Abb. S. 32. Nr.159, vor 1911, Glasdiapositiv, Postkarte Brüder Kohn Wien, Nr.307, 109:82mm (140:90 mm Postkarte).

Abb. 45: Emil Mayer, Der kleine Aeronaut, Praterleben
Christian Brandstätter, Franz Hubmann, Damals in Wien: Menschen um die Jahrhundertwende, Photographiert von Dr. Emil Mayer, 1995 Wien. Abb. S. 126. Nr.292, vor 1911, Postkarte Brüder Kohn Wien, Nr.319, 92:82mm (140:90 mm Postkarte).

Abb. 46: Emil Mayer, Premiere beim Wurstel, Praterleben
Christian Brandstätter, Franz Hubmann, Damals in Wien: Menschen um die Jahrhundertwende, Photographiert von Dr. Emil Mayer, 1995 Wien. Abb. S. 119. Nr.268, vor 1911, Glasdiapositiv, (Felix Salten, Wurstelprater, S. 117), Postkarte Brüder Kohn Wien, Nr.320, 77:101mm (140:90 mm Postkarte).

Abb. 47: Victor Angerer, Albertinaplatz mit Philipphof
Albertina Wien, Foto2005/166/6, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,55x19,9cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 23.

Abb. 48: Victor Angerer, Vorstadtszene
Albertina Wien, Foto2005/166/45, um 1890, Querformat, Albuminpapier, 10,8x15,4cm.

Abb. 49: Victor Angerer, Freizeitvergnügen an der Donau
Albertina Wien, Foto 2005/166/25, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,7cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 143.

Abb. 50: Victor Angerer, Wien, Schloss Schönbrunn vom Ehrenhof aus
Albertina Wien, Foto2005/166/12, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,25cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 144.

Abb. 51: Victor Angerer, Praterstraße
Albertina Wien, Foto2005/166/58, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,9cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 63.

Abb. 52: Victor Angerer, Bei der Burgmusikkapelle im Inneren Burghof
Albertina Wien, Foto2005/166/33, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 13,3x21,7cm (Kartongröße), weiße Zahlenmarkierung links unten 262.

Abb. 53: Victor Angerer, Freizeitvergnügen (Freudenau?)
Albertina Wien, Foto2005/166/40, um 1890, Querformat, Albuminpapier (beschnitten) auf Untersatzkarton, 8,7x19,5cm.

Abb. 54: Victor Angerer, Freizeitvergnügen (Freudenau?)
Albertina Wien, Foto2005/166/79, um 1890, Querformat, Albuminpapier (beschnitten) auf Untersatzkarton, 9,4x19,1cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 82.

Abb. 55: Victor Angerer, Hohe Brücke

Susanne Winkler (Hg.), Blickfänge einer Reise nach Wien, Fotografien 1860-1910. Aus den Sammlungen des Wien Museums (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien 2006. Abb. 3.14, S. 72, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr. 29.699/b, vor 1894, Hochformat, Mattkollodiumpapier auf Untersatzkarton, 37,5x28,7cm.

Abb. 56: Victor Angerer, Straßenarbeiter

Albertina Wien, FotoGLV2000/7814, vor 1890, Hochformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 5,65x9cm, Carte de Visite.

Abb. 57: Victor Angerer, Straßenarbeiter

Albertina Wien, FotoGLV2000/7815, vor 1890, Hochformat, Albuminpapier, 5,75x9,3cm, Carte de Visite.

Abb. 58: Victor Angerer, Straßenarbeiter

Albertina Wien, Foto2005/166/76, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,25cm.

Abb. 59: Victor Angerer, Mariahilfer Straße, Blick zur Stadt

Albertina Wien, Foto2005/166/77, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,95cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 33.

Abb. 60: Victor Angerer, Mariahilfer Straße, Mariahilfer Linie

Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 37 (=Albertina Wien, Foto2005/166/68), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,5cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 165.

Abb. 61: Victor Angerer, Auf der Reichsbrücke

Albertina Wien, Foto2005/166/50, um 1890, Querformat, Albuminpapier (beschnitten) auf Untersatzkarton, 10x19,3cm.

Abb. 62: Victor Angerer, Universität

Albertina Wien, Foto2005/166/53, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,5cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 32.

Abb. 63: Victor Angerer, Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie

Susanne Winkler (Hg.), Blickfänge einer Reise nach Wien, Fotografien 1860-1910. Aus den Sammlungen des Wien Museums (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien 2006. Abb. 3.4, S. 67, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr.79.000/10689, um 1885, Querformat, 12,6x19,3cm, Albuminpapier auf Untersatzkarton, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 34. Kunstverlag Victor Angerer.

Abb. 64: Victor Angerer, Burgring, Ecke Bellariastraße

Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 31 (=Albertina Wien, Foto2005/166/28), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x20,15cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 139.

Abb. 65: Victor Angerer, Opernring mit Oper

Albertina Wien, Foto2005/166/46, um 1890, Querformat, Albuminpapier, 12,75x20,1cm.

Abb. 66: Victor Angerer, Franz-Josephs-Kai, Ecke Augartenbrücke

Albertina Wien, Foto2005/166/8, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x 20,1cm.

Abb. 67: Victor Angerer, Am Brigittenauer Sporn

Albertina Wien, Foto2005/166/19, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,4x19,9cm, weiße Zahlenmarkierung links unten 286.

Abb. 68: Victor Angerer, Am Donaukanal

Albertina Wien, Foto2005/166/51, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,65x19,65cm.

Abb. 69: Victor Angerer, An der Alten Donau

Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 36 (=Albertina Wien, Foto2005/166/35), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,6cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 132.

Abb. 70: Victor Angerer, Naschmarkt, Blick zum Getreidemarkt
Albertina Wien, Foto2005/166/64, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,8x19,9cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 231.

Abb. 71: Victor Angerer, Fischmarkt am Schanzl
Michael Ponstingl, Straßenleben in Wien, Fotografien von 1861 bis 1913, Wien 2005. S. 74
(=Albertina Wien, FotoGLV2000/4969/9), 1889, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,6cm, „Naturstudie“, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 172.

Abb. 72: Victor Angerer, Fischmarkt am Schanzl
Albertina Wien, Foto2005/166/81, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,7cm, rechts unten im Bild weiße Zahlenmarkierung 44

Abb. 73: Victor Angerer, Fischmarkt am Schanzl
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 40 (=Albertina Wien, Foto2005/166/44), um 1890, Querformat, Albuminpapier, 12,7x19,7cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 50.

Abb. 74: Ottomar Anschütz, Marktszene
Albertina Wien, FotoGLV2000/3442, 1889 Deutschland, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 8,1x10,5cm.

Abb. 75: Schulz & Suck, Marktszene
Albertina Wien, FotoGLV2000/1364, 1886 Deutschland, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 39,5x47,6cm.

Abb. 76: Victor Angerer, Burgmusikkapelle auf dem Inneren Burghof
Albertina Wien, Foto2005/166/14, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,7cm.

Abb. 77: Victor Angerer, Innerer Burghof, Wachablöse
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 27 (=Albertina Wien, Foto2005/166/71), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,7cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 251.

Abb. 78: Victor Angerer, Belvederelinie
Albertina Wien, Foto2005/166/78, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,7x19,7cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 151.

Abb. 79: Victor Angerer, Burgwache von Bosniakischen Truppen bezogen
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 28 (=Albertina Wien, Foto2005/166/34), 1891, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,6x19,9cm, links unten schlecht lesbare weiße Zahlenmarkierung 275.

Abb. 80: Victor Angerer, Im Volksgarten
Albertina Wien, Foto2005/166/32, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,65x19,8cm.

Abb. 81: Victor Angerer, Innerer Burghof, vor dem Burgtor
Albertina Wien, Foto2005/42, 1889, Querformat, Albuminpapier, 12,5x19,3cm.

Abb. 82: Victor Angerer, Innerer Burghof
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 26 (=Albertina Wien, Foto2005/41), 1889, Querformat, Albuminpapier, 12,5x19,3cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 266.

Abb. 83: Victor Angerer, Feuer in der Vorstadt
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 40 (=Albertina Wien, Foto2005/166/66), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,1cm.

Abb. 84: Victor Angerer, Bei der alten Reichsbrücke
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 35 (=Albertina Wien, Foto2005/166/27), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,7cm, links unten im Bild weiße ziemlich schwache Zahlenmarkierung 297, Retusche an Personen im Vordergrund erkennbar.

Abb. 85: Victor Angerer, Bei der Reichsbrücke
Albertina Wien, Foto2005/166/49, um 1890, Querformat, Albuminpapier (beschnitten), 12,7x16,7cm.

Abb. 86: Victor Angerer, Sternengucker im Volksprater
Albertina Wien, Foto2005/166/80, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,9cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 52.

Abb. 87: Victor Angerer, Schönbrunner Tiergarten, Vor dem Affenkäfig
Helfried Seemann (Hg.), Christian Lunzer (Hg.), Wien auf den Straßen, Frühe Momentphotographie 1860-1910, Wien 2005. Abb. S. 43 (=Albertina Wien, Foto2005/166/62), um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,5x19,85cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 56.

Abb. 88: Victor Angerer, Die Kahlenbergbahn (Station Krapfenwaldl)
Susanne Winkler (Hg.), Blickfänge einer Reise nach Wien, Fotografien 1860-1910, Aus den Sammlungen des Wien Museums (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien 2006. Abb. 7.14, S. 125, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr. 52.055/6, 1889, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 19,5x23,7cm.

Abb. 89: Victor Angerer, Auftritt der Burgmusik im Inneren Burghof
Albertina Wien, Foto2005/166/24, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12x19,3cm, links unten Zahlenmarkierung 252.

Abb. 90: Victor Angerer, Innerer Burghof
Albertina Wien, Foto2005/166/41, 1889, Querformat, Albuminpapier, 12,5x19,3cm.

Abb. 91: Victor Angerer, Aspernbrücke
Albertina Wien, Foto2005/166/1, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,55x19,8cm, rechts unten weiße Zahlenmarkierung 284.

Abb. 92: Victor Angerer, Boote auf dem Donaukanal
Albertina Wien, FotoGLV2000/2719/29, 1890-1893, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 19,7x12,5cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 47.

Abb. 93: Victor Angerer, Nordwestbahnbrücke, Überschwemmung
Albertina Wien, Foto2005/166/16, um 1890, Querformat, Albuminpapier auf Untersatzkarton, 12,7x19,8cm, links unten weiße Zahlenmarkierung 303.

12.2 Farbabbildungen

Abb. I: Brüder Limburg, Très Riches Heures de Duc du Berry, Kalenderblatt Juni
Christiane Stukenbrock, Barbara Töpfer, 1000 Meisterwerke der europäischen Malerei von 1300 bis 1850, Königswinter 2005. Abb. S. 537, Musée Condé, Chantilly (Ms 65/1284, fol.5v.), um 1415, Deckfarben auf Pergament, 29x21cm.

Abb. II: Bernardo Bellotto, Lobkowitzplatz
Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Europäische Veduten (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien/Milano 2005. Abb. Kat.-Nr.21, S. 124, Sammlung Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 1671, 1759/60, Öl auf Leinwand, 115x152cm.

Abb. III: Verlag Artaria, Carl Schütz, Sebastian Mansfeld, Innere Ansicht der K.K. Hofburg
Wien Museum (Hg.), Schöne Aussichten, Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria (Ausst. Kat., Wien Museum Hermesvilla, Wien), Wien 2007. S. 71, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr. 18.965, 1792, Kupferstich und Radierung, koloriert, Blatt 32,4x41,9cm (beschnitten).

Abb. IV: Verlag Artaria, Carl Schütz, Die Kaiserl. Königl. Hofkriegskanzley u. Garnisonskirche am Hof
Reingard Witzmann, Sándor Békési, Schöne Aussichten, Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria
(Ausst. Kat., Wien Museum Hermesvilla, Wien), Wien 2007. Abb. S. 79, Sammlung Wien Museum,
Inv.Nr. 14.297, 1780, Kupferstich und Radierung, koloriert, 32,4x42,3cm (beschnitten).

Abb. V: Verlag Artaria, Carl Schütz, Der Hohemarkt
Reingard Witzmann, Sándor Békési, Schöne Aussichten, Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria
(Ausst. Kat., Wien Museum Hermesvilla, Wien), Wien 2007. Abb. S. 81, Sammlung Wien Museum,
Inv.Nr. 64.341, 1793, Kupferstich und Radierung, koloriert, 39,3x52,3cm.

Abb. VI: Verlag Artaria, Johann Ziegler, Aussicht vom Glacis gegen die Alstergasse
Reingard Witzmann, Sándor Békési, Schöne Aussichten, Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria
(Ausst. Kat., Wien Museum Hermesvilla, Wien), Wien 2007. Abb. S. 93, Sammlung Wien Museum, Inv.Nr.
64.239, 1779, Kupferstich und Radierung, koloriert, 44,7x54,6cm (beschnitten).

Abb. VII: Rudolf von Alt, Blick in die Skodagasse in Wien
Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Rudolf von Alt, 1812-1905 (Ausst. Kat., Albertina,
Wien), Wien 2005. Abb. 170, S. 311, Albertina Wien, Inv.Nr. 31180, 1894, Aquarell, Deckfarben, 29,1x35,9cm.

Abb. VIII: Rudolf von Alt, Der Michaelerplatz in Wien
Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Luise Sternath (Hg.), Rudolf von Alt, 1812-1905 (Ausst. Kat., Albertina,
Wien), Wien 2005. Abb. 153, S. 288, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.Nr.45649, 1883, Aquarell,
38,2x48cm.

Abb. IX: Rudolf von Alt, Der neue Markt mit dem Raphael-Donner-Brunnen
o.A., Rudolf von Alt, Wien im Aquarell (Auktionskatalog Galerie Hassfurther, 4.12.1991), Wien 1991. Abb. 15.
Historisches Museum der Stadt Wien, 1893, Aquarell mit Deckweißhöhung, 28x43,5cm.

Abb. X: Rudolf von Alt, Der Innere Burghof in Wien
Johann Kräfner, Die Malerfamilie Alt (Ausst. Kat., Liechtenstein Museum, Wien) Wien 2007. Abb. 37, S. 59.
Raiffeisen Zentralbank Österreich AG, Sammlung Carl von Roth, Inv.Nr. 18005380, 1859, Aquarell mit
Deckweißhöhungen auf Papier, 144x208mm.

Abb. XI: Richard Weix, Schlangenbändiger vor einer Tierschau
Pratermuseum Wien, 1894.

Abb. XII: Otto Schmidt, D'Hutschn
Helfried Seemann (Hg.), Otto Schmidt, Wiener Typen und Straßenbilder, Wien 2000. Abb. 33, S. 63. Aus der
Serie Wiener Typen 1873-1878, Nr.33 (=Albertina Wien, Foto2007/72), Hochformat, Albuminpapier auf
Verlagskarton, handkoloriert, Carte de Cabinet.

Abb. XIII: Karl Feiertag, Im Wurstelprater
Franz Endler, Das k.u.k. Wien, Wien/Heidelberg 1977. Abb. S. 164, um 1900.

Abb. XIV: Karl Feiertag, Kaspertltheater im Prater
Franz Endler, Das k.u.k. Wien, Wien/Heidelberg 1977. Abb. S.153, um 1900.

Abb. XV: Francesco Bassano, Jahrmarkt
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=125>
Sammlung Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. GG_4319, um 1580/85, Öl auf Leinwand, 125x280cm.

Abb. XVI: Joachim Beuckelaer, Bauern auf dem Markt
Arnout Balis (u.a.), Flämische Malerei im Kunsthistorischen Museum Wien, Zürich 1989. Abb. 26, S. 63,
Sammlung Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.Nr. 964, 1567, Öl auf Holz, 109x140cm.

Abb. XVII: Küstenlandschaft mit Berufung der Apostel Petrus und Andreas, Jan Brueghel d. Ä.
Wilfried Seipel (Hg.), Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere, Flämische Malerei um 1600,
Tradition und Fortschritt (Ausst. Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien), Lingen/Essen 1997. S. 205, Kat.52,
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Inv.Nr. 883, 1608, Öl (?) auf Kupfer 50x66cm.

Abb. XVIII: Bernardo Bellotto, Freyung von Südosten aus
Wilfried Seipel (Hg.), Bernardo Bellotto genannt Canaletto, Europäische Veduten (Ausst. Kat.,
Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien/Milano 2005. Abb. 19, S. 118, Sammlung Kunsthistorisches Museum
Wien, Inv.Nr.1654, 1759/60, Öl auf Leinwand, 116x152cm.

Abb. XIX: Carl Moll, Naschmarkt
<http://bilddatenbank.belvedere.at/sammlung.php?obid=5950>
Wien, Sammlung Belvedere, Inv.Nr. 252, 1894, Öl auf Leinwand, 86x119cm.

*„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, und ihre Zustimmung zur
Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden,
ersuche ich um Meldung bei mir.“*

13. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Laura Tomicek
Geburtsdatum: 02.12.1982
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich
E-Mail: laura@timtom.biz

Ausbildung

12/2006 erste Diplomprüfung Kunstgeschichte mit Auszeichnung bestanden
seit 10/2004 Studium an der Universität Wien, Studienrichtung Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Fotografie, weitere Studienbereiche sind Italienisch und Spanisch
09/2004 Diplomprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
2002-2004 Kolleg für Medientechnik und Medienmanagement – Fotografie und audiovisuelle Medien, Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt Wien 14, Leysersstraße 6
2001-2002 Studium an der Universität Wien, Studienrichtung Publizistik und Kommunikationswissenschaft sowie Italienisch
06/2001 Neusprachliches Gymnasium BG 18, Haizingergasse 37, Matura-Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch (8 Jahre)
Französisch (6 Jahre)
Italienisch (2 Jahre Gymnasium, 2 Jahre Romanistik, Universität Wien)
Spanisch (1 Jahr Romanistik, Universität Wien)

14. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin und Leiterin der Fotosammlung der Albertina, Frau Dr. Monika Drechsler-Faber, für die Inspiration zum Thema sowie für ihre Ratschläge bedanken. Weiters gilt mein Dank Herrn Mag. Ponstingl, der mir in Gesprächen wertvolle Hinweise und Denkansätze geliefert hat und mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist.

Herrn Helfried Seemann (Photo-Antiquariat H. Seemann) bin ich für die fachlichen Informationen und den Einblick in seinen Victor Angerer – Fotobestand überaus dankbar.

Zahlreiche Informationen zu biografischen Daten Victor Angerers konnte ich nur durch die Benützung des Österreichischen Staatsarchivs ausfindig machen, dem ich ebenfalls zu Dank verpflichtet bin. Nicht zuletzt möchte ich mich bei der Albertina bedanken, aus deren Fotosammlung der überwiegende Teil der besprochenen Angerer-Aufnahmen stammt. Der 2008 neu eröffnete Studiensaal ermöglichte mir über einen längeren Zeitraum, die Original-Fotografien zu betrachten und zu vermessen.

Laura Tomicek

15. Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich intensiv mit dem Schaffen von Victor Angerer (1839-1894), einem bedeutenden Fotografen des 19. Jahrhunderts, auseinander, welcher in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten in der Donaumetropole Wien einen neuen fotografischen Stil prägt: die *Momentfotografie*.

Auf der Suche nach dem sogenannten "Straßenleben", begibt er sich ab den 1880er Jahren auf die Wiener Straßen und Plätze – hierbei interessiert er sich gleichermaßen für die noble Innenstadt als auch für die schlichteren Gegenden der Randbezirke und Vororte – und fotografiert das öffentliche Leben.

Victor Angerers Stadt-Fotografien stellen heute eine bedeutende historische Quelle dar und offerieren einen wahrheitsgetreuen, umfassenden Einblick in das öffentliche Leben in Wien vor der Jahrhundertwende – der Künstler fühlt sich dabei von Ereignissen und Sehenswürdigkeiten ebenso angezogen, wie von Katastrophen oder Alltäglichkeiten.

Auch beim Erstellen seiner *Sekundenbilder* steht Victor Angerer stets im Bann seiner klassischen Ausbildung und fotografiert wohl komponierte und „schön“ gestaltete Aufnahmen, die außerdem in der Tradition der bildenden Kunst stehen. Er orientiert sich an den Wien-Ansichten der Vedutenmaler, wie Bernardo Bellotto oder Rudolf von Alt, außerdem an Wien-Stichen berühmter Künstler wie Fischer von Erlach, Salomon Kleiner oder den Bildfolgen des Artariaverlags. In deren Tradition stehend, weisen seine Fotografien jedoch einen gänzlich anderen Schwerpunkt auf: primärer Bildinhalt ist nicht mehr die Stadtansicht, sondern das Leben auf der Straße, das einfache Volk.

English Abstract

The present paper deals with the work of Victor Angerer (1839-1894), a major photographer of the 19th century who, in the last two decades of his life in the metropolis of Vienna, shaped an innovative photographic style: the *snapshot*.

In search of so-called „street life“, he took to the streets and localities of Vienna starting in the 1880s – being interested in the noble inner city as well as in the simpler areas of the outlying districts and suburb – and photographed public life.

The city-photographs of Victor Angerer represent today an important historical source and offer a true, comprehensive insight into the public life of Vienna before the turn of the century

– the artist was thereby as attracted to special events and sights as well as to catastrophes or everyday occurrences.

Even when creating his „Sekundenbilder“ (pictures within seconds), Victor Angerer always remained connected to his classical education, taking well-composed and nicely formed photographs that, moreover, are traditional for the visual arts. He oriented himself to the Vienna-perspectives of the vedute-painters, such as Bernardo Bellotto or Rudolf von Alt, as well as to the Vienna-engravings of popular artists like Fischer von Erlach or Salomon Kleiner, and to the image sequences of the Artaria publisher. Though he followed their tradition, his photographs feature a completely different focus: the major content is no longer the city perspective, but rather life on the street and common people.