

Die Trachten bilden Sammeln, Ausstellen und Erneuern am Tiroler Volkskunstmuseum und bei Gertrud Pesendorfer (bis 1938)

Der Beitrag diskutiert den Übergang von der Trachtenerhaltung zur Trachtenerneuerung in Tirol seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt dafür bildet das Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck.

Mit den wechselnden Museumskonzeptionen korrespondierten im Zeitraum zwischen der Museumsgründung 1888 und dem „Anschluss“ Österreichs an Hitlerdeutschland 1938 verschiedene „Objektversionen“ von „Tracht“. „Tracht“ kommt im Beitrag u. a. als fragwürdiges kunstgewerbliches Vorbild, als Antiquität, „nationales Monument“ und Tourismuswerbung, als potentielles Objekt innerhalb von Museums- und Ausstellungsplänen oder als Leihkostüm und Nähvorlage in den Blick. In der Zwischenkriegszeit übernahm Gertrud Pesendorfer (1895–1982) die Verantwortung für „Tracht“ am Museum. Bekannt ist sie heute v. a. aufgrund ihrer Rolle in der Trachtenerneuerung der NS-Zeit. Der Beitrag arbeitet heraus, wie „Tracht“ aus Wechselwirkungen von Denkweisen und materiellen Praktiken und in Verbindung zu ökonomischen und politischen Interessen hervorgebracht wurde. Besonders betont wird die visuelle Dimension des Themas im Verhältnis zur Etablierung des Museums als „Trachten“-Bildungsstätte.

Prolog: Luzifer und die Lechtalerin¹

Bevor BesucherInnen ihren Gang durch das Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck antreten, stellt sich ihnen seit dessen Neueröffnung 2009 eine mehr als lebensgroße Figurine in den Weg. Inmitten einer scheinbar ungeordneten, an einen Speicher, Keller oder Dachboden erinnernden Anhäufung von Kunst und Krempel soll der Luzifer aus dem Nikolausspiel von Stumm im Zillertal erschrecken und faszinieren, vor allem aber

1 Die Idee zu diesem Beitrag entstand im Austausch mit Simone Egger, der ich dafür herzlich danke. Für Kritik, Anregungen und wichtige Anstöße danke ich Timo Heimerdinger, Katharina Eisch-Angus, Karl C. Berger, Ursula Marinelli, Konrad Kuhn und Magdalena Puchberger.



Abb. 1: Luzifer und die Lechtalerin. Fotomontage von Richard Schwarz (Islandrabe) unter Verwendung zweier Fotografien von Johannes Plattner (2018, links) und Gerhard Watzek (2009, rechts).

zur spielerisch-kritischen Reflexion verführen. Nicht als „der Bursche, der falsches Licht bringt“², gilt er hier, sondern als Aufklärer im und übers Museum. Mit seinen Fragen und Zweifeln – und oft auch recht argen Sprücheklopfereien – begleitet er einen durchs Haus: Was trieb die SammlerInnen, denen das Museum seine Bestände verdankt, an? Wie verhalten sich Müll, Abfall und Wertstoff, wie Gezeigtes, Kaschiertes und Verborgenes, wie Erinnertes, Vergessenes und Verdrängtes zueinander? Welche Rolle spielt der mitunter „böse Blick“ des Publikums auf die Exponate?³ Im zweiten Stock wird man Luzi (wie ihn das Museumspersonal nennt) auch dort nicht los, wo laut Beschriftungen „Trachten“⁴ zu erwarten sind. In einer seit 2009 neugestalteten Szenerie sind dort 45 Figurinen aus dem früheren Trachtensaal versammelt, der zur Eröffnung des Museums 1929 gestaltet wurde. Federführend verantwortlich dafür war die damalige Sekretärin des Museums, Gertrud Pesendorfer (1895–1982). Ihr sind die Gesichtszüge einer der Figurinen nachempfunden, der „Lechtalerin“. In der NS-Zeit war Pesendorfer geschäftsführende bzw. stellvertretende Leiterin des Museums. Als „Reichsbeauftragte für Trachtenarbeit“ von Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink leitete sie die *Mittelstelle Deutsche Tracht*, eine am Museum angesiedelte Dienststelle der NS-Frauenschaft, die in diversen Gauen und „auslandsdeutschen Gebieten“ Trachtenbestandsaufnahmen und -erneuerungen durchführen sollte. Das Unternehmen blieb Torso, aber das heutige Bild der „Tracht“ in Tirol (und z. T. darüber hinaus) wurde von Pesendorfer wesentlich bestimmt. Mit ihrer Biografie und Praxis der Trachtenerneuerung, beschäftigte ich mich – veranlasst durch eine öffentliche Debatte darüber seit 2012 – in einem laufenden Forschungsprojekt. Besonderes

- 2 Imre Lakatos in einem Brief an Paul Feyerabend, als Motto vorangestellt in Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a. M. 2000.
- 3 Vgl. Martin Scharfe: Eine Lanze für Luzifer! In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXII/112, 2009, S. 323–329. Die Assoziation des „bösen Blicks“ liegt nahe, weil der Teufel an seinem Brustpanzer ein „drittes Auge“ hat. Es scheint, als bedürfe er des Schutzes – aber wovor?
- 4 Um dem Konstruktcharakter des Begriffs und seine wechselnden Definitionen zu betonen, setze ich ihn im Folgenden häufiger in Anführungszeichen. Die prinzipielle Verwendung solcher Distanzsignale vermeide ich aber nicht nur aus Gründen von Ästhetik und Lesefluss, sondern auch, weil ethnografische Forschung (historisch und gegenwartsbezogen) auch Nähe zum Gegenstand wagen muss. Ich plädiere deshalb für einen reflektierten Umgang mit dem Begriff, aber für keine allzu orthodoxe Verwendung von Anführungszeichen.

Gewicht liegt dabei auf einer Analyse der am Museum erhaltenen Materialien der Mittelstelle.⁵ Im Folgenden fokussiere ich allerdings primär Zeiträume vor dem „Anschluss“ Österreichs an Hitlerdeutschland 1938. Ich gehe dem Verhältnis des Museums zu „Tracht“ im Zeitraum von seiner Gründung 1888 bis zum „Anschluss“ nach, wobei am Ende auch das frühe Wirken Pesendorfers in den Blick kommt. Das halbe Jahrhundert von 1888 bis 1938 soll in seinen Brüchen und Ambivalenzen hier keineswegs auf eine „Vorgeschichte“ der NS-Zeit reduziert werden. Die Auseinandersetzung damit sehe ich aber als eine von mehreren Möglichkeiten an, Pesendorfers Wirken innerhalb von sozialen Konstellationen, Machtverhältnissen und Ensembles von Bedeutungen zu denken und damit zu kontextualisieren.⁶ Dazu kombiniere ich Material aus einer historisch-ethnografischen Recherche mit diskursanalytischen Blicken und theoretischen Perspektiven zu „Tracht“ und „Museum“. Figürlich ausgedrückt (wozu das Museum mit seinen Figuren und Figurinen hinreißen kann) kann dieser Text als ein Stelldichein Luzifers und der Lechtalerin gelesen werden. Beide Figuren – bzw. die Fragen, die sie aufwerfen – sollen einander wechselseitig erhellen.

Den Teufel möchte man fürs Erste freilich nicht verdächtigen, etwas mit Tracht am Hut zu haben. TrachtenpflegerInnen wie Pesendorfer hät-

- 5 „Tiroler Trachtenpraxis im 20. und 21. Jahrhundert“, <https://www.uibk.ac.at/geschichte-ethnologie/ee/trachten.html>, das Projekt wird in Kooperation der Tiroler Landesmuseen (Bereich Tiroler Volkskunstmuseum [im Folgenden: TVKM] Innsbruck) mit der Universität Innsbruck (Fach Europäische Ethnologie) durchgeführt und 2014–19 aus Mitteln des „Förderschwerpunkts Erinnerungskultur“ der Tiroler Landesregierung finanziert. Zur erwähnten Debatte vgl. Timo Heimerding, Reinhard Bodner: Ein Erinnerungsfonds für die „Tiroler Volkskultur“? Die Ploner-Debatte (2011–2014) als Anstoß und Hemmnis eines Forschungsprojekts über Trachten in Tirol. In: Brigitta Schmidt-Lauber, Jens Wietschorke (Hg.): „Volkskultur“ 2.0. Innsbruck, Wien, Bozen 2016 (=Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 27 [2], 2016), S. 168–208. Zu Pesendorfer vgl. grundlegend Elsbeth Wallnöfer: Trachtenforschung als rassische Delimitation. Gertrud Pesendorfer (1895–1982), Gretl Karasek (1910–1992), Erna Piffl (1904–1987). In: dies. (Hg.): Maß nehmen, Maß halten. Frauen im Fach Volkskunde, Wien, Köln, Weimar 2008, S. 24–52.
- 6 Zur Spezifik volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Kontextualisierungsarbeit vgl. Jens Wietschorke: Beziehungswissenschaft. Ein Versuch zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Epistemologie. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde LXVI/115, 2012, S. 325–359; mit Blick auf eine Auseinandersetzung mit Gertrud Pesendorfer: Simone Egger: Zur Trachtenpraxis von Gertrud Pesendorfer. Unveröffentlichtes Gutachten, Innsbruck 2015.

ten ihn wohl eher mit dem vermeintlich Anderen der Tracht assoziiert: dem „Modeteufel“.⁷ Allerdings hat die Volkskunde/Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie/Empirische Kulturwissenschaft seit den ausgehenden 1970er-Jahren mit dem „Denkstil Tracht“⁸ gebrochen. „Tracht“ wird im Fach heute keineswegs mehr mit realer ländlicher Kleidung assoziiert und im Kontrast zur Mode als etwas vermeintlich Vor- oder Antimodernes, in der Zeit relativ Dauerhaftes, sozial relativ Einheitliches und regionalspezifisch Typologisches vorausgesetzt. „Tracht“ gilt als emotional und ideologisch aufgeladene, wirkmächtige Erfindung, die sich allenfalls idealtypisch von einer Ebene tatsächlicher Funde trennen lässt. Als analytische Kategorie hat der Trachtenbegriff sich damit als etwas durchaus Luziferisches (hier im anti-aufklärerischen Sinn) herausgestellt, als „Bursche, der falsches Licht bringt“. Eine volkskundliche Kleidungsforschung schien erst in dem Maße möglich, in dem sie sich von der „Trachtenforschung“ als einer von den „teuflich viele[n] [...] Möglichkeiten der Wissenschaft“ distanzierte, „auf Abwege zu geraten und sich zu verirren“⁹. Aus dem einstigen Kanongebiet der Trachtenforschung wurde damit ein Thema der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte und gleichzeitig der Gesellschafts- und Politikgeschichte. Das Museum kann als einer der zentralen Schauplätze einschlägiger Untersuchungen gelten, war „Tracht“ vielfach doch eine „Konstruktion der Sammler und Museumsgründer“.¹⁰ Problematisch ist aber eine Fokussierung auf das Museum allein. Dazu hat der Trachtenbegriff allzu viele Wanderungen durch verschiedene Felder erlebt – auch im hier untersuchten Fall Tirols. Wenn es im Folgenden um verschiedene zeitgebundene soziale Aspekte des Umgangs mit „Tracht“ geht, dann bildet das Museum zwar einen Ausgangs- und Andockpunkt. Um aber „Kulturthemen und Epochensignaturen im Bezug auf das unter-

7 Die seit dem 17. Jahrhundert bekannte Figur findet sich z. B. bei Heinrich Hansjakob: *Unsere Volkstrachten. Ein Wort zu ihrer Erhaltung.* Freiburg/Br. 1892, S. 3.

8 Vgl. Lioba Keller-Drescher: „Tracht“ als Denkstil. Zum Wissensmodus volkskundlicher Kleidungsforschung. In: Gudrun M. König, Gabriele Mentges, Michael R. Müller (Hg.): *Die Wissenschaften der Mode (=Edition Kulturwissenschaft, 34).* Bielefeld 2015 S. 169–184, bes. S. 180.

9 Sina Lucia Kottmann: Der Blick des Ethnologen Bruno Latour in die Büchse der Pandora Oder Die Hoffnung der Wissenschaften, in: *Anthropos*, Januar 2002, S. 220–223, hier S. 221; anknüpfend an Lakatos. In: (wie Anm. 2).

10 Karen Ellwanger, Andrea Hauser, Jochen Meiners: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Trachten in der Lüneburger Heide und im Wendland (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien, 9).* Münster, New York 2015, S. 13–15, hier S. 13.

suchte Phänomen“ auszumachen, ist es mit Jens Wietschorke gesprochen nötig, „feldübergreifend [zu] denken“.¹¹

Der Beitrag gliedert sich in fünf Abschnitte. In einem ersten geht es um das 1888 gegründete „Tiroler Gewerbemuseum“, das der Trachtenerhaltung anders als regionale kulturhistorische Museen zunächst keine herausragende Aufmerksamkeit widmete. Für erste Ansätze zur „Wiederbelebung von Tracht“ war insbesondere eine Verknüpfung von Gewerbe- und Tourismusförderung wesentlich. In einem zweiten Teil geht es um die Veränderung der Museumsidee hin zu einem „Volkskunstmuseum“ ab ca. 1900 und den dadurch bedingt veränderten Status von „Trachten“. Diese wurden als „Tiroler Antiquitäten“ gesammelt und zu nationalen Denkmälern stilisiert. Auf die Idee eines „lebenden Museums“ folgte ein erstes Konzept für die Einrichtung eines „Trachtensaals“ zur Präsentation von Kleidung an lebensgroßen Figurinen – ein spezifisches Genre bürgerlich-musealer Inszenierung,¹² das vorerst aber nicht realisiert wurde. Der dritte Teil wendet sich einer Sammlung zu, die jene des Museums an Umfang bei Weitem überbot und vom Museum erst 1918 erworben werden konnte: dem „Tiroler Trachtenmuseum“ der Innsbrucker Schneidermeisterin Anna Wöll, das u. a. auch als Kostümverleih diente. Nicht zuletzt mit diesen Beständen arbeitete Gertrud Pesendorfer, als sie ab 1927 die Trachtensammlung des Museums ordnete und für die Eröffnung 1929 den länger geplanten Trachtensaal realisierte. Darum geht es in einem vierten Teil. Ein fünfter gibt schließlich noch einen Einblick in die Tätigkeit des Museums als regionale Trachtenberatungsstelle in den 1930er-Jahren. Am Ende des Beitrags steht ein Resümee zu den Praktiken, in denen/durch die im Untersuchungszeitraum in verschiedenen Versionen Tracht hervorgebracht und geformt oder anders gesagt – wie im Titel vorgeschlagen – „gebildet“ wurde.

11 Wietschorke 2012 (wie Anm. 6), S. 345.

12 Vgl. dazu grundlegend Katharina Eisch-Angus (Hg.): Unheimlich heimisch. Kulturwissenschaftliche BeTRACHTungen zur volkskundlich-musealen Inszenierung (=Grazer Beiträge zur europäischen Ethnologie, Sonderband). Wien 2016. Die Lektüre des Bandes, der dem 1938 eröffneten „Trachtensaal“ im Grazer Volkskundemuseum gewidmet ist, hat mein Interesse am Innsbrucker „Exemplar“ mit-geweckt und inspiriert. Der vorliegende Beitrag umreißt einige Innsbrucker Spezifika, eine ausführlichere Untersuchung des Saals – unter Einschluss seiner (vermeintlichen) Rückversetzung in den „Urzustand“ als „Museum im Museum“ 2009 – steht aber noch aus.

Die „Fazzelkappe“ als Vorbild? Gewerbemuseum, Ausstellungswesen und Tourismusförderung

Zunächst also zum Tiroler Gewerbemuseum, das 1888 nach dem Vorbild des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg gegründet worden war. Betrieben vom Tiroler Gewerbeverein zeigte das Museum – vorerst in enger Verbindung zu dessen permanenter Ausstellung – zeitnah entstandene (kunst-)gewerbliche Produkte. Damit sollte dem zentralen Anliegen des (Kunst-)Gewerbemuseums entsprochen werden, Gewerbetreibenden ästhetisch hochwertige, geschmacksbildende Vorbilder für die Produktion zu liefern. Zugleich sollte die Schau das regionale Gewerbe gegen die als bedrohlich empfundene Konkurrenz der Industrie stärken.¹³ Diese Verknüpfung instruktiver und merkantiler Anliegen ist vor dem Hintergrund der ungleichen ökonomischen Entwicklung der späten Habsburgermonarchie zu sehen. Im lange Zeit vorwiegend agrarisch geprägten Kronland Tirol setzte die Industrialisierung nur zögerlich ein. In der „Provinz“, die mit Problemen ökonomischer Rückständigkeit zu kämpfen hatte, wollte der städtische, national-liberal dominierte Gewerbeverein mit Novitäten und neuen Moden Schritt halten. Es ging ihm um den „Gewerbefleiß der modernen Tiroler“¹⁴ – und *Tirolerinnen*. Jedenfalls zeigten Museum und Ausstellung auch Erzeugnisse von Frauen bzw. eines als spezifisch weiblich konnotierten Hausfleißes, etwa Handarbeiten und Spitzen.¹⁵

- 13 Vgl. dazu und zum Folgenden die grundlegende Untersuchung zur Museumsgeschichte: Wolfgang Meixner: Die Entstehung des Tiroler Volkskunstmuseums aus gewerbe- und fremdenverkehrsfördernden sowie heimatschützerischen Intentionen. Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1989. Eine überarbeitete Fassung dieser Arbeit erscheint 2019 in der Reihe „bricolage monografien“ des Faches Europäische Ethnologie an der Universität Innsbruck. Zur Mustersammlung als zentralem Aktionsbereich des Kunstgewerbemuseums vgl. Barbara Mundt: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 22). München 1974, S. 69. Zur strukturpolitisch-ökonomischen Bedeutung der (Kunst-)Gewerbe- und Volkskunst-Förderung vgl. Gottfried Korff: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 15, 1992, S. 23–50, bes. S. 41.
- 14 O. V.: Das Tiroler Gewerbemuseum in Innsbruck. In: Neue Wiener Friseur-Zeitung, 1.11.1907, S. 9.
- 15 S. etwa Hans Heiden-Herdeggen: Tiroler Kunstgewerbe. Zur Ausstellung im Innsbrucker Gewerbemuseum. In: Österreichs Illustrierte Zeitung XVII, 1907, Nr. 4, S. 98 f.

Ob von Beginn an aber Wert auf das „Zustandbringen einer repräsentativen historischen Trachtensammlung“ gelegt wurde, wie es in einem museumsgeschichtlichen Rückblick heißt,¹⁶ lässt sich aufgrund fehlender Quellen schwer eruieren.¹⁷ Zwar findet sich „Tracht“ mitunter als Kategorie in einschlägigen Aufstellungs- und Bibliothekssystematiken, wie man sie auch in Innsbruck rezipierte.¹⁸ Allerdings wurde das Ausstellen von „Tracht“ an (Kunst-)Gewerbemuseen durchaus auch kritisch gesehen. Einen Eindruck davon gibt eine 1903 erschienene Abhandlung des aus Nürnberg ans Bremer Gewerbe-Museum gekommenen Karl Schaefer (1870–1942), die der Innsbrucker Verein nachdrucken ließ. Schaefer meint darin, Kunstgewerbemuseen hätten allzu oft „auf Dinge Mühe und Geld gewandt, denen man nur mit advocatischer Beredsamkeit einige bescheidene Bedeutung als Vorbilder unterschieben kann“, zum Beispiel „goldgestickte Volkstrachtenhauben“.¹⁹ Zwar war Schaefer selbst Trachtenforscher, organisierte Trachtenfeste und eröffnete in Bremen eine Trachtenschmuck-Abteilung.²⁰ Doch wandte er sich gegen die „etwas beschränkte Vorstellung“ vom „Vorbild des Alten als unmittelbares Muster“.²¹ Eben wegen dieser den Dingen unterstellten überzeitlichen Vorbildfunktion geriet das (Kunst-)Gewerbemuseum im ausgehenden 19. Jahrhundert in eine Krise. Mit seinen Mustersammlungen drohte es selbst zum Altertum zu werden.²² In Innsbruck, wo es relativ spät zur

16 Josef Ringler: Das Tiroler Volkskunstmuseum. Ein Rückblick und Ausblick anlässlich der 30-Jahr-Feier seiner Eröffnung. In: Nikolaus Grass (Hg.): Beiträge zur Kultur- und Kunstgeschichte Tirols (=Schlern-Schriften, 167). Innsbruck 1962, S. 67–95, hier S. 90.

17 Zur Quellenlage vgl. Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 130.

18 S. Franz Thurner: Ein Tiroler Gewerbe-Museum. In: Innsbrucker Nachrichten, 21.3.1899, S. 9–12, hier S. 10; mit Bezug auf das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg/Liberec.

19 Karl Schaefer: Kunstgewerbe-Museum und Altertümersammlungen. In: Mitteilungen des Gewerbemuseums zu Bremen, 1903, S. 0–7. Wiederabdruck in: Tiroler Gewerbeblatt 16 (9), 1903, S. 1–3, hier S. 2.

20 Vgl. u. a. Jutta Böning: Das Artländer Trachtenfest. Zur Trachtenbegeisterung auf dem Land vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, 99). Münster u. a. 1999, S. 64; o. V.: Gewerbe-Museum. In: Cicerone 1, 1909, S. 574.

21 Schaefer 1903 (wie Anm. 19), S. 2.

22 Vgl. Olaf Hartung: Museen des Industrialismus. Formen bürgerlicher Geschichtskultur am Beispiel des Bayerischen Verkehrsmuseums und des Deutschen Bergbaumuseums (=Beiträge zur Geschichtskultur, 32). Köln, Weimar, Wien 2007, S. 28–31.

Gründung eines Museums dieses Typs kam, lagen Gründung und Krise des (Kunst-)Gewerbemuseums besonders nah beieinander.

Vor diesem Hintergrund kam Trachtiges im selben Zeitraum eher in der Ausstellungstätigkeit des Vereins vor, die auf Kosten des Museums ohnehin oft die meiste Energie seiner Mitglieder beanspruchte. In der permanenten Ausstellung des Vereins und auf seinen jährlichen Weihnachtsausstellungen wurde Jagd- und Touristenkleidung aus Loden präsentiert, eine Spielart der Trachtenmode. Auch die Herstellung vorbildlicher Souvenirfiguren in „echten Trachten“ wurde gefördert.²³ Den Zusammenhang von Gewerbe- und Tourismusförderung betonte besonders der Vereinsvorstand, der deutschfreiheitliche Politiker Anton Kofler (1855–1943) – er war zugleich Obmann des Fremdenverkehrsverbands.²⁴ Bei der vom Verein mitgestalteten Tiroler Landesausstellung 1893 wurden – auch zur Tourismusförderung – „unverfälschte und farbenprächtige Costüme und Trachten Tirols in Hochzeitszügen und Festen aller Art“ gezeigt. „[Z]weifelhafte[n] Gestalten, welche in geradezu unmöglichen Costümen als Tiroler Sängler die Welt bereisen“, wollte man keine Bühne bieten.²⁵ Das Wechselspiel von Folklorisierung und Bestrebungen um Bereinigt-Unverfälschtes war auch charakteristisch für die vom Verein mitgestalteten Tirol-Auftritte auf Weltausstellungen. Indem dort Versatzstücke von „Tracht“ zur Schau gestellt wurden, bewarb Tirol sich im Wettbewerb mit Nationen wie der Schweiz als Destination.²⁶ Örtliche Maßnahmen gingen damit Hand in Hand, wobei wie bei den Ausstellungen der Fortschrittsgedanke leitend war.²⁷ So wollte das „Comité zur

23 S. z. B. Innsbrucker Nachrichten, 6.4.1894, S. 3; Tiroler Gewerbeblatt 15 (12), 1902, S. 3; Johann Deininger: Bemerkungen über Fremdenverkehrs-Industrie in Tirol. In: Mittheilungen des Tiroler Gewerbe-Vereines IX (1/2), 1892, S. 43–46, hier S. 45. Vgl. Claudia Selheim: Ein Kirchtag in Tirol. Das Innsbrucker Trachtenfest von 1894 und seine Fotografien. In: Heidrun Alzheimer u. a. (Hg.): Bilder – Sachen – Mentalitäten. Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften. Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag. Regensburg 2010, S. 481–490, hier S. 484.

24 Vgl. z. B. Laurence Cole: „Für Gott, Kaiser und Vaterland“. Nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung Tirols 1860–1914 (=Studien zur historischen Sozialwissenschaft, 28). Frankfurt/M. 2000, S. 390.

25 Innsbrucker Nachrichten, 13.5.1893, S. 2 f., hier S. 3.

26 Vgl. z. B. Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 74–77. Zu Tracht auf Weltausstellungen vgl. Martin Wörner: Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999, S. 174–179.

27 Zur Verknüpfung von Ausstellung und Fortschritt vgl. Anke te Heesen: Theorien des Museums (=Zur Einführung, Junius, 398). Hamburg 2012, S. 22 f.

Erhaltung der Volkstrachten“, das Kofler 1893 beim Fremdenverkehrsverband initiierte,²⁸ keineswegs „alles“ konservieren:

„Daß der schwere Wifling [ein Kittel aus einem Wolle-Leinen-Gemisch, R.B.], die dicke Fotelkappe [eine kegelförmige wollene Hauben, R.B.] und manches andere ‚altmodische‘ Kleidungsstück aus der Garderobe unserer Voreltern sich überlebt haben, wollen wir nicht bedauern, denn trotz ihrer Originalität sind sie zum Theil zu unpraktisch, zum Theil zu kostspielig, um sich in unserer fortschreitenden Zeit zu behaupten.“²⁹

Nur bestimmte, für praktisch und kleidsam erachtete Traditionen sollten reaktiviert werden, etwa als Dienstkleidung im Gastgewerbe oder als Montur für Schützenkompagnien. Letztere hatten nach dem Verlust ihrer Bedeutung zur Landesverteidigung seit dem 19. Jahrhundert vermehrt als Traditionspfleger gewirkt. Inspiriert von Überlieferungsfragmenten zu lokalen Kleidungsstraditionen schafften sie sich „Nationaltrachten“ an, zeitweise mit kaiserlichen und Landes-Subventionen.³⁰

Indem das Comité sich in diesem Bereich engagierte, distanzierte es sich vom Interesse der „Culturhistoriker“ an „Curiosa“.³¹ Allerdings benötigten Kofler und seine Mitstreiter kulturhistorisch versierte Experten für Jürs und Zertifikationen sowie als Bildgeber. Eine herausragende Rolle spielten dabei ein Landes- und ein Stadtmuseum.³² Zum einen handelte es sich um das Ferdinandeum in Innsbruck, das 1823 als Tiroler Universal- und Nationalmuseum gegründet worden war. Neben Trachtengraphi-

28 Comité zur Erhaltung der Volkstrachten in Tirol. In: Zeitschrift für Österreichische Volkskunde 1, 1895, S. 13 f. Zum Comité und zum von ihm organisierten „Tiroler Kirchtag“ beim Innsbrucker Anthropologenkongress 1894 vgl. eingehend Selheim 2010 (wie Anm. 23) sowie inzwischen auch Nadja Neuner-Schatz: Wissen Macht Tracht im Ötztal (=bricolage monografien. Innsbrucker Studien zur Europäischen Ethnologie, 2). Innsbruck 2018, S. 60–68, dort auch Hinweise auf begleitende anthropologische und anthropometrische Forschungen.

29 Aufruf! Beilage zu den Innsbrucker Nachrichten, 8.3.1894, o. S.

30 Vgl. Cole 2000 (wie Anm. 24), bes. S. 445–461.

31 Aufruf! (wie Anm. 29).

32 Zu beiden Museen im Verhältnis zum Comité s. Tirolensis [= Josef C. Plattner]: Die Volkstrachten in Tirol. Beilage zu den Innsbrucker Nachrichten, 19.2.1898; zu Vertretern des Ferdinandeums als Preisrichtern s. z. B. Innsbrucker Nachrichten, 28.8.1894, S. 7; zu den vom Comité approbierten Trachtenpostkarten nach Bozener Beständen s. z. B. Innsbrucker Nachrichten, 10.3.1898, S. 3.

ken sammelte es auch „Landestrachten“ und erwog in den 1880er-Jahren deren Ausstellung an Puppen – ein Plan, der unrealisiert blieb.³³ Zum anderen ist das Bozener Stadtmuseum (gegründet 1882) zu erwähnen, das ab 1884 an die „Errichtung einer alptirolischen Trachtensammlung“ ging und diese an „lebensgroße[n], charakteristische[n], naturgetreue[n] Figuren, welche bekleidet wurden“, präsentierte.³⁴ Um 1900 empfahl die regionale Presse namentlich TouristInnen und AlpinistInnen den Besuch des „Trachtensaals“³⁵, um sich daran bei Zweifelsfällen und Unsicherheiten in der Wahl einer „passende[n] alpenländische[n] Volkstracht“ als Ballkostüm zu orientieren.³⁶

Trachten als „tirolische Altertümer“. Antiquitätenhandel, Sammelinteressen und Präsentationskonzepte

Verglichen mit den erwähnten regionalen und anderen überregionalen Museen entdeckte das Gewerbemuseum „Tracht“ erst relativ spät für sich. Die ersten mit dem Begriff assoziierten Einträge in der Museumskartei, die allerdings erst ein Jahrzehnt später begonnen wurde, finden sich ab 1903.³⁷ Gesammelt wurden konkret etwa federkielbestickte Gurte und Dinge, die vorhin als eher wertlos erwähnt wurden: Hauben, Wiflinge

33 Innsbrucker Nachrichten, 20.3.1884, S. 1223. Die Pläne wurden wegen des damaligen Um- und Neubaus des Museums aufgeschoben. Vgl. nur Ellen Hastaba: Programm mit Zufall und Abstrichen – gesamttirolisch ausgerichtet: Die Fassade des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. In: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, 83 (2003), S. 63–94, hier S. 66.

34 Franz Goldhanu: Museum in Bozen. In: Bozner Zeitung (Südtiroler Tagblatt), 19.5.1900, o. S.

35 In Presseberichten begegnet „Trachtensaal“ als stehender Begriff im Kontext des Bozener Museums häufiger wohl erst nach 1905, dem Jahr der Eröffnung des Trachtensaals am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. S. etwa Bozner Nachrichten, 20.2.1906, S. 4, 18.4.1907, S. 4; 24.9.1908, S. 2.

36 Z. B. Der Tiroler, 19.1.1907, S. 5.

37 Zur Trachtensammlung vgl. grundlegend Herlinde Menardi: Tiroler Volkskunstmuseum. Erfahrungen mit der Trachtensammlung. In: Wolfgang Brückner (Hg.): Bekleidungs-geschichte im Museum. Symposium in Schloß Hofen, 13.–16.10.1988, veranstaltet vom Amt der Vorarlberger Landesregierung. Bregenz 1988, S. 147–151. Etwas regelmäßige Datumsangaben finden sich in der Kartei generell erst ab 1905. Angesichts der zunächst seltenen Datierungen und einer größeren Zahl von Karteikarten, die auf „a. d. a. B.“ („aus den alten Beständen“) übertragene Objekte verweisen, sind einzelne frühere Ankäufe nicht auszuschließen.

und die als „plumpe[s] Monstrum von einer Kappe“³⁸ verurteilte Fazzelkappe. Die gesteigerte Aufmerksamkeit für solche Objekte fällt überwiegend schon in die zweite Phase der Museumsgeschichte, in der die Handels- und Gewerbekammer das „Handels- und Gewerbemuseum“ (so der Name ab 1903) fortführte. Weil der Multifunktionär Kofler auch Sekretär der Kammer war, gab es eine personelle Kontinuität. Als zweite paradigmatische Figur kam aber der Maler und Professor an der k. k. Staatsgewerbeschule in Innsbruck Josef Tapper (1854–1906) hinzu.³⁹ Als ehrenamtlicher Museumsleiter ab 1904 kaufte Tapper in kurzer Zeit und mitunter eigenmächtig Antiquitäten an und vermehrte die Bankschuld des Museums beträchtlich. Die nervöse, ja „besessene“⁴⁰ Hast, mit der er und Kofler damals aktiv waren, ist vor dem Hintergrund der gestiegenen Bedeutung Tirols als Sammelgebiet und Drehscheibe des mitteleuropäischen Antiquitätenhandels zu sehen. Um für das Museum überhaupt noch gute Stücke zusammenzubringen, war schon die Gründung 1888 „reichlich spät“ erfolgt.⁴¹ Zumal namentlich bürgerliche Kreise die „Verschleppung tirolischer Altertümer“⁴² ins Ausland beklagten, schien große Eile angebracht. Dass die Ausfuhr von Antiquitäten inzwischen mit behördlichen Verboten belegt war, änderte nichts an der ressentimentgeladenen Haltung gegen Händler aus dem Ausland. Weil der „Ausverkauf der Heimat“⁴³ offenbar aber von der bäuerlichen Bevölkerung mitbetrieben worden war, richteten sich die Ressentiments auch gegen sie. So beklagte der Historiker und Jurist Rudolf Granichstaedten-Czerva (1885–1967) 1908, die Bauern hätten ihre „alten Trachten“ gegen „geschmacklose, fast städtische Kleidung“ eingetauscht, zwischengelagert oder weggeworfen, zerschnitten, zertrennt und umgenutzt. Allenfalls zur „Maskerade“ würde Einzelnes hervorgeholt. Dabei sei es trotz aller Bedeutung des Fortschritts eine Frage der „Pietät“, derlei nicht zu veräußern, schrieb er⁴⁴ – als müsse

38 Ludwig von Hörmann: Voralberger Volkstrachten. In: Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins 35, 1904, S. 57–76, hier S. 74.

39 Vgl. Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 42–46, 89–108, 112 f.; Cole 2000 (wie Anm. 24), S. 368.

40 Ringle 1962 (wie Anm. 16), S. 69.

41 Ebd., S. 68.

42 So eine Kapitelüberschrift bei Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 43–46, der eine häufigere zeitgenössische Formulierung zitiert.

43 Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 46.

44 Rudolf Granichstaedten-Czerva: Tiroler Antiquitäten. In: Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 25.8.1908, S. 10 f., hier S. 10.

hier etwas Unantastbares, Quasi-Heiliges dem ökonomischen Tausch entzogen werden. Mit staatlicher Subvention solle möglichst „in jedem Dorfe [...] eine Art Archiv-Museum“ angelegt werden, um einem weiteren Verlust von Objekten, Wissen und Identität vorzubeugen.⁴⁵

Unterdessen hatte Tapper in Innsbruck den Grundstock für ein zentrales föderales „Archivmuseum“ gelegt und war dabei selbst mehr und mehr in den Antiquitätenhandel involviert. Museumsgeschichtliche Rückblicke erwähnen Händler, die überall im Lande „gestöbert“ und dem Museum Altertümer „[zu]geschleppt“ hätten.⁴⁶ Tatsächlich reiste und stöberte aber auch Tapper viel. Anbieter und Anlaufstellen sind in den Erwerbsakten des Museums entlang eines Verkehrs- und Kommunikationsnetzes von „Strecken“ und „Abzweigungen“ von Einkaufsfahrten durch Haupt- und Nebentäler angeordnet.⁴⁷ Kritiker warfen Tapper vor, immer neue Antiquitäten auf sein „Gütschl“ [seine Kutsche, R.B.] zu laden und damit dem Ferdinandeum Konkurrenz zu machen. Letzteres bestritt er aber:

„i samml dös und das, was das Ferdinandeum links liegen gelassen hat: Kasten, Truchen [Truhen, R.B.], Möbeln, ganze Interieurs, Bauernstuben; an Almhüttn bau i, a Kirchl stell i au, und an Dorffriedhof herum, mit die alten Kreuz, und a Schmiedhüttn mach i und a Grödnernerschnitzlei [Schnitzerei, R.B.] un[d] a Bauernkuchl, und die Bäuerin muaß in ihrem Wifling dahinter stehn, wie lebendig und Krapfen bachen [backen, R.B.]! – Du siehst, i mach dem Ferdinandeum koa Konkurrenz!“⁴⁸

45 Ebd.

46 Karl Paulin: Wie das Museum für Tirolische Volkskunst und Gewerbe entstand. In: Bergland XI (5), 1929, S. 2–7, hier S. 5.

47 TVKM Innsbruck, Archiv, Erwerbungsakten. Einer von mehreren Schwerpunkten lag auf dem Raum um Brixlegg im Unterinntal (vgl. Meixner 1989 [wie Anm. 13]) S. 133), wo sich um 1900 die Wege der Sammler und Mitglieder des Vereins des Museums für deutsche Volkstrachten in Berlin Adolf Schlabitz (1854–1943) und Franz von Lipperheide (1838–1906) kreuzten. Vgl. Franka Schneider: Die Sammlung als räumliche Praxis. Das Beispiel der volkskundlichen Sammlung von Adolf Schlabitz. In: Friedrich von Bose u. a. (Hg.): Museum^s. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berlin 2012, S. 138–151. Lipperheide war 1891 auch als Stifter für das Gewerbemuseum gewonnen worden. Vgl. Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 97.

48 Dies gibt als „authentische Äußerung“ Tappers der Historiker, Heimatforscher und Kustos am Innsbrucker Ferdinandeum Konrad Fischnaler wieder: C. Pardeller [=Konrad Fischnaler]: Das Ferdinandeum und das Museum für Volkskunst und Gewerbe. In: Innsbrucker Nachrichten, 17.1.1918, S. 3 f.

Deutlich wird hier nicht nur die Notwendigkeit, eigene Interessen in Konkurrenz mit anderen Sammlern zu profilieren, sondern auch eine am Vorbild von Stockholm/Skansens orientierte Idee eines „lebendigen Museums“. Objekte wie der Wifling sollten nicht in Serien dargestellt und klassifiziert, sondern von lebenden AkteurInnen in einer Art Miniatur-Tirolerland vor breitem Publikum in anschaulichen Szenen vorgeführt werden.⁴⁹ Andere Zugänge und Auffassungsweisen kamen hinzu. Als Kunstgewerbler schätzte Tapper „alte Bauertrachten“ auch als Muster für die Produktion, was ein Nachruf mit seinem „natürlicher Sinn für das Urwüchsige“ assoziierte.⁵⁰ Stärker als Kofler, der einen „modernen“ kunstgewerblichen Stil „Wiener Richtung“ förderte, propagierte Tapper eine „typisch tirolische Kunst“ bzw. einen (mit „Tirol“ assoziierten) „nationalen Stil“.⁵¹ Die gesammelten lokalen Objekte galten ihm als Monumente „Deutschiroler Heimat“.⁵²

Nach Tappers plötzlichem Tod 1906 wurde sein Sammelinteresse fortgeführt und die inhaltliche Neuausrichtung des Museums 1907 in einem neuen Namen festgeschrieben: „Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe“.⁵³ Ein neuer Einkäufer, der Landschaftsmaler und Kunsthändler Edgar Meyer (1853–1925) verwickelte das Haus noch stärker in den Antiquitätenhandel und geriet dabei auch selbst in Verdacht, Heimatliches zu veräußern.⁵⁴ In Personalunion leitete der Sammler zugleich den fast parteiübergreifenden (nur von den Sozialdemokraten nicht unterstützten) „Tiroler Volksbund“. Dieser agitierte gegen irredentistische Tendenzen in Italien und Autonomiebestrebungen des Trentino („Welschtirols“) und forderte Regermanisierungen südlich des Brenners ein. Die Bewahrung „alte[r] Landesbräuche und Trachten“ galt als Ressource dafür: „Behüte uns nicht nur vor Welschtirol, sondern auch vor

49 Zum Konzept des „lebendigen Museums“ vgl. te Heesen 2012 (wie Anm. 27), S. 82 f.

50 Johann Deininger: Professor Josef Tapper †. In: Tiroler Gewerbeblatt XIX (11), 1906, S. 1 f., hier S. 2.

51 Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 78 f.; er zitiert damalige Formulierungen Koflers und Tappers.

52 Mit den Worten von Cole 2000 (wie Anm. 24), S. 368.

53 Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 111.

54 Theodor Brückler: Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv) (=Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 20). Wien, Köln, Weimar 2009, S. 31 f., 208 (KNr. 122).

55 Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 17.2.1908, S. 5.

dem Salontiroletum!“, so eine der Parolen,⁵⁵ die eine doppelte Frontstellung signalisiert: Der Kampf gegen das vermeintlich „Fremde“ im „Eigenen“ (das „Welsche“) ist gleichzeitig auch einer gegen das vermeintlich „Andere“ in der „echten Volkskultur“ (den „Salontiroler“). Meyer war Protektor der städtischen Trachtenerhaltungsvereine, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in ihrem Bestreben um „Trachtensammlung“⁵⁶ neben Koflers Volkstrachten-Comité getreten und dieses abgelöst hatten.⁵⁷ Vermehrt überschritten sich die Interessen des Museums auch mit jenen der städtisch-bürgerlichen Heimatbewegung⁵⁸ und des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins,⁵⁹ die sich ebenfalls um eine „Wiederbelebung“ von Tracht bemühten. Außerdem förderte es die Schützenkompagnien als „ländliche Gegenstücke“ der Heimatbewegung. Für die 1909 zelebrierte „Jahrhundertfeier“ des Tiroler Aufstands gegen die napoleonisch-bayerische Besatzung 1809 kleideten sich zahlreiche Kompagnien in neue Monturen ein, so genannte „Nationaltrachten“, die nach dem Vorbild greifbarer Überlieferungsfragmente kreiert wurden.⁶⁰ Damit sind zentrale AkteurInnen und Institutionen benannt, die im Zusammenwirken mit dem Museum in der Region am Übergang von einem antiquarisch-historischen Interesse an „Tracht“ zu einem „erneuernden“ Zugang beteiligt waren.

Von einem „Museum“ im Sinne eines Gebäudes konnte damals allerdings noch keine Rede sein. Seit seiner Gründung 1888 war das Gewerbe- und Volkskunstmuseum zwar mehrmals projektiert, aber nicht umfassend realisiert und an einem Standort präsentiert worden. Um die unter Platznot und auf verschiedene wechselnde Quartiere verstreuten Bestände gesammelt unterzubringen und zu präsentieren, wurde im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein Neubau geplant. Der Philologe

56 Innsbrucker Nachrichten, 23.5.1908, S. 4

57 Vgl. Cole 2000 (wie Anm. 24), S. 391.

58 Nach deutschen Vorbildern gründete sich in Tirol als erstem Kronland der Monarchie 1908 ein Verein für Heimatschutz. Vgl. Wolfgang Meixner: Mythos Tirol. Zur Tiroler Ethnizitätsbildung und Heimatschutzbewegung im 19. Jahrhundert. In: Geschichte und Region/Storia e Regione 1, 1992, S. 88–106, hier S. 102–106; zu Tracht S. 102, 104.

59 1907 gestaltete Meyer beispielsweise ein „Trachtenfest“ anlässlich einer Innsbrucker Generalversammlung des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins. Vgl. Irmgard Plattner: Fin de siècle in Tirol. Provinzkultur und Provinzgesellschaft um die Jahrhundertwende. Innsbruck, Wien 1999, S. 163–166.

60 Cole 2000 (wie Anm. 24), S. 479. Zur Jahrhundertfeier vgl. die eingehende Darstellung ebd., S. 323–412.

und promovierte Kunsthistoriker Karl von Radinger (1869–1921) legte dazu 1908/09 ein Konzept für ein Museum der „Volkskunde“ vor, „welche alle Seiten des Volkslebens, seien sie schön oder häßlich, gleichmäßig untersucht“. ⁶¹ Dieses modern anmutende Verständnis musealer Alltagsdarstellung widersprach der Idee des Gewerbemuseums, auch wenn es den Anspruch einer ästhetischen Vorbildersammlung nicht völlig verwarf. Es widersprach aber auch der längst vollzogenen Verengung des Sammlungsinteresses auf „das Bäuerliche“, ⁶² auch wenn Elemente eines „lebenden Museums“ – z. B. ein „Bauernkirchel“ – geplant waren. ⁶³ Mit den vorhandenen Beständen wäre eine „Volkskundemuseum“ im Sinne Radingers jedenfalls nicht zu verwirklichen gewesen, weshalb er gern die kulturhistorischen und kunstgewerblichen Bestände des Ferdinandeums übernommen hätte. Ideen der Museumsreform aufgreifend schlug er eine teils technisch, teils ästhetisch orientierte Aufstellungssystematik vor. ⁶⁴ Das Museum sollte eine kunstgewerbliche und eine volkskundliche Abteilung enthalten. Für letztere war ein geographisch geordneter „Saal der Trachten“ nach dem Vorbild des 1905 eröffneten Trachtensaals im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg vorgesehen. ⁶⁵ Ein solcher Saal eigne sich für ein vergleichendes Studium besser als eine auf Stufen verteilte Präsentation, so Radinger. ⁶⁶ Für den Saal gelte es, „die noch lebenden oder vor kurzem ausgestorbenen Trachten in echten Exemplaren zusammen[zubringen“, vielleicht aber auch „städtische Trachten“ und „lokale Moden“. Wiewohl Radinger sich in der anti-italienischen

61 Karl von Radinger: Das Museum für Tirolische Volkskunst und Gewerbe. In: Der Föhn 2, 1909, S. 33–39, hier S. 33.

62 Zur Modernität des Konzepts vgl. Wolfgang Brückner: Volkskunst – Völkerkunst – Volkskunde im Museum heute. Oder vom Kunst- und Krempel-Denken. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 18 (2), 1991, S. 81–99, hier S. 93 f. Zur Reduktion auf das „Bäuerliche“ vgl. Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 140.

63 Radinger 1909 (wie Anm. 61), S. 38.

64 Karl von Radinger: Museums-Fragen. In: Innsbrucker Nachrichten, 14.3.1908, S. 17 f.

65 Ders. 1909 (wie Anm. 61), S. 35. Zum Saal in Nürnberg vgl. bes. Claudia Selheim (Hg.): Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 2005; Johanna Westermaier: Gründerfiguren und Figurinen. Zur bürgerlichen Geschichte des museale Genres „Trachtensaal“. In: Eisch-Angus (Hg.) 2016 (wie Anm. 12), S. 101–119, hier S. 101–105.

66 Radinger 1909 (wie Anm. 61), S. 35; vgl. auch Westermaier 2016 (wie Anm. 65), S. 107.

Innsbrucker Filiale des Vereins „Südmark“ engagierte⁶⁷ – ein zweiter nationaler Schutzverein in der Region neben dem erwähnten „Tiroler Volksbund“ –, galt ihm als Sammlungsgebiet „ganz Tirol[,] auch der romanische Teil“, „denn auch in Ladinien und Welschtirol haben früher Taltrachten existiert“.⁶⁸ Zeitgenossen bezeichneten Radingers geplanten Saal als „Panoptikum“⁶⁹ – ein Begriff, der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vermehrt mit Wachsfigurenkabinetten assoziiert worden war und damit mit der „Demokratisierung des realitätsgetreuen, skulpturalen Abbilds“.⁷⁰ Eben davon distanzierte sich Radinger allerdings sowohl in Bezug auf das Material, da es „in einem Holzschnitzerland wie Tirol eigentlich selbstverständlich“ sei, Holz zu wählen, als auch stilistisch-ästhetisch. Zwar gelte es, jeden Taltypus „möglichst getreu wiederzugeben“, doch sei „allzu großer Realismus [...] als ablenkend zu vermeiden“.⁷¹ Einzelstücke und Bildtafeln an den Wänden sollten den Saal kompletieren. Die Zahl der Figurinen ließ Radinger offen, da bislang enorme Forschungslücken bestünden.⁷²

In einer Sachkartei, die Radinger als provisorischer Museumskustos ab 1911 anzulegen begann, fallen zwei Kategorisierungsmodi auf: Zum einen sind die mehr als 13.000 Nummern nach Werkstoffen und Objektgruppen geordnet, darunter auch die Sachgruppe „Textilien“. Zum anderen gibt es eine Großkategorie „Volkskunde“. Ihr waren u. a. 623 „bäuerliche Kostüm- und Schmuckstücke“ bzw. (enger gefasst) 85 „Männer“- und 144 „Weiber“-„Trachten“-Stücke zugeordnet.⁷³ Wie das häufiger

67 Innsbrucker Nachrichten, 12.12.1902, S. 3. In Innsbruck war 1890 ein Zweigverein des 1889 in Graz gegründeten Vereins „Südmark“ entstanden, der mit Finanzmitteln und Bildungsmaßnahmen zum „Schutz“ des „Grenz- und Auslandsdeutschtums“ (in Steiermark, Kärnten, Krain und im Küstenland, dann auch in Südtirol) beitragen wollte. Vgl. dazu hier nur Plattner 1999 (wie Anm. 59), S. 103–108.

68 Radinger 1909 (wie Anm. 61), S. 33, 35 f.

69 Neue Tiroler Stimmen, 26.4.1912, S. 4; zit. auch bei Meixner 1989 (wie Anm. 13), S. 140.

70 Katharina Eisch-Angus: „Ich weiß nicht, was die in der Nacht tun“: Zur volkskundlichen Ästhetik des Unheimlichen – eine Exegese des Grazer Trachtensaals. In: dies. (Hg.) 2016 (wie Anm. 12), S. 15–41, hier S. 19. Vgl. u. a. auch Selheim (Hg.) 2005 (wie Anm. 65), S. 51.

71 Radinger 1909 (wie Anm. 61), S. 35 f.

72 Ebd.; ders. 1908 (wie Anm. 64), S. 18.

73 TVKM Innsbruck, Archiv, Karton „Inventare divers“: Aktenvermerk Josef Ringler an Landesrat Prof. Dr. Hans Gamper, 17.8.1953; Übersicht über die Bestände des Museums für tirolische Volkskunst u. Gewerbe [27.01.1912] und darauf folgendes

an ethnografischen Museen zu finden ist, wurden damit „Trachten“/„Kostüme“ und „Textilien“ getrennt. Unter „Tracht“ fielen überwiegend Einzelobjekte, wie sie auch eine provisorische Aufstellung für Studienzwecke zeigte. Mehrteilige Ensembles waren seltener und vorerst jeweils unter *einer* Nummer mit Angabe der Zahl der Einzelstücke erfasst.⁷⁴ Bemerkenswert ist aber, bei wem diese Ensembles vielfach erworben wurden: bei Josef Moroder-Lusenberg (1846–1939) aus Gröden nämlich, einem Antiquitätenhändler und zugleich Bildhauer und Pinakoplastiker. Moroder-Lusenberg hatte nicht nur die Figurinen für den „Trachtensaal“ in Bozen gestaltet, sondern war auch sonst kein Unbekannter an ethnografischen Museen. U. a. hatte er auch für den Nürnberger „Trachtensaal“ Figurinen geschaffen und bekleidet.⁷⁵ In Innsbruck schien er hingegen keine solchen Gestaltungsmöglichkeiten vorzufinden. „[I]n Truhen verpackt“ würden die „Trachten“ „ihrer Auferstehung im Museumsneubau harren“,⁷⁶ so Radinger. Dieser jedoch wurde aufgrund hohe Kosten und kontroverse Diskussionen um den Bauplatz nicht verwirklicht.

Anna Wölls „Tiroler Trachtenmuseum“. Attraktion, Kostümverleih und Kursvorlage – Verkauf ans Volkskunstmuseum

Umso weniger die vorhandenen Bestände ausgereicht hätten, um einen Trachtensaal einzurichten, desto größer war das Interesse des Museums an einer in Innsbruck schon vorhandenen Sammlung. Gemeint ist die „Erste und größte Sammlung und Ausstellung historischer Trachten“⁷⁷ der Schneidermeisterin Anna Wöll (1863–1917), die – dem Urteil der ZeitgenossInnen zufolge – jene des Museums an Umfang bei Weitem

detailliertes Verzeichnis, S. 159–192; Karton „Sammlung Wöll / Kostümverleih / Innsbruck / Trachten“: Altes Trachteninventar (Männer), Altes Trachteninventar (Weiber). Vgl. Menardi 1988 (wie Anm. 37), S. 147.

74 Vgl. Übersicht (wie Anm. 73), S. 159 ff.

75 Zu Moroder vgl. jetzt Sybille-Karin Moser-Ernst: Moroder-Lusenberg, Ein Künstlerfürst in der Provinz. Pinakoplastiker und Maler. Rosenheim 2016. Zu Moroders Figurinen im Germanischen Nationalmuseum vgl. Selheim (Hg.) 2005 (wie Anm. 65), bes. S. 30, 48–50.

76 Karl von Radinger: Das Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck. In: Zeitschrift für Österreichische Volkskunde 18, 1912, S. 54–57, hier S. 56.

77 TVKM Innsbruck, Archiv, Aktenband III/2, Mappe III 2/2 „Anna Wöll und Erben“.



Sammlung
echter
alter
Tiroler
Trachten

der Frau
A. Wöll, Innsbruck
Pfarr-Platz 3.
Geöffnet von 9—12 und 2—5 Uhr.
Eintritt 50 Heller.
Zum Photographieren werden
Trachten ausgeliehen.

Abb. 2: Inserat für Anna Wölls „Sammlung echter alter Tiroler Trachten“. Aus: Anton Renk: Alt-Innsbruck. Herausgegeben von den Gasthofbesitzern der Altstadt. Mit Bildern von N. Lechner. Innsbruck 1905, o.S.

übertraf und der des Bozener Museums ebenbürtig war.⁷⁸ In ihrem Lokal am Pfarrplatz zeigte Wöll gegen Eintrittsgeld „über hundert komplette Trachten aus den meisten Gegenden Tirols“.⁷⁹ Gerade weil dieses „Tiroler Trachtenmuseum“⁸⁰ als Geheimtipp für „Fremde“ galt, war es eine Attraktion und wurde auch von fürstlichen Gästen besucht.⁸¹ Zudem verlieh Wöll „Volkstrachten, Kostüme und sonstige Theatergegenstände“ für diverse Anlässe des städtischen Lebens.⁸² Wo die Museen in Innsbruck und Bozen nicht weiterhalfen, lieferte sie Bildbelege für neu einzuführende „Nationaltrachten“ für Musikkapellen und übernahm sogar deren „Ausführung und Lieferung“.⁸³ Nachdem 1911 ein Erlass des k. k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten zur Hintanhaltung oder Verzögerung des Verschwindens heimischer „Volkstrachten“ verabschiedet worden war, leitete Anna Wöll Frauen und Mädchen aus dem Lechtal bei einem Nähkurs zur Wiederherstellung ihrer „heimischen Tracht“ an.⁸⁴ Als Vorlage dürften Stücke ihrer Sammlung gedient haben, so wie sie später auch die Figurine „Lechtalerin“ im Volkskunstmuseum zeigte. Diese Stücke gehörten zu einer vereinzelt noch bis ca. 1880 getragenen und darüber hinaus als Kostüm bei Trachtenfesten populären, von relativem Wohlstand zeugenden Frauenkleidung, die keineswegs den Klischees des „Bäuerlichen“ entspricht. Sie zeigt biedermeierliche Einflüsse und lässt darauf schließen, dass in der durch Wanderhandel und Zeitwanderung geprägten Region früh industriell gefertigte Stoffe verfügbar waren.⁸⁵ Zum Bedauern von Heimatschützern waren die so genannten „Marketenderinnen“ – weder schießberechtigte noch musizierende junge Frauen, die Schützen und Kapellen zur „Zierde“ begleiteten – vielfach aber nicht „Alt-Lechtalerisch“ gekleidet, sondern trugen „geschmacklose Gschnasdirndeln mit

78 Österreichische Alpenpost 6, 1904, Nr. 23, S. 508; Bozner Nachrichten, 30.7.1905, S. 4.

79 Der Tiroler, 1.8.1905, S. 3.

80 Innsbrucker Nachrichten, 15.12.1911, S. 5, und öfters.

81 Anton Renk: Alt-Innsbruck. Innsbruck 1905, S. 19.

82 Tiroler Anzeiger, 15.7.1927, S. 10.

83 Bozener Nachrichten, 29.5.1913, S. 6; mit Bezug auf die Neueinkleidung der Musikkapelle Tramin.

84 Vgl. nur Platner 1999 (wie Anm. 59), S. 211; dort ohne Nennung Wölls.

85 Vgl. nur Franz Colleselli: Quellen und Probleme der Lechtaler Trachtenkunde. In: Raimund von Klebelsberg (Hg.): Außerferner Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Außerfern (=Schlern-Schriften, 111). Innsbruck 1955, S. 283–291, hier S. 290.

modernsten hohen Stöckelschuhen“.⁸⁶ Wohl auch deshalb und nicht nur wegen seiner Bedeutung für die Gewerbeförderung⁸⁷ galt das Lechtal als vordringliche Kursregion. Dass die Zielgruppe nur „unter Drohungen“ dazu zu bewegen war, an Wölls Kurs teilzunehmen,⁸⁸ lässt auf ein reserviertes Verhältnis zu den staatlich gewünschten und geförderten Trachtenerhaltungs-Maßnahmen schließen.

Früh wollte Wöll ihre Sammlung und Ausstellung bzw. ihr Museum aber auch verkaufen. 1906 bot sie die Bestände – für die es auch auswärtige Interessenten gebe – wohl nicht zum ersten Mal dem Volkskunst- und Gewerbemuseum zum Kauf an. Der Preis dafür dürfte aber als zu hoch eingestuft worden sein.⁸⁹ Im Jänner 1914 wollte der Leiter des k. k. Museums für österreichische Volkskunde Michael Haberlandt (1860–1940), den Wöll bereits 1911 kontaktiert hatte,⁹⁰ als Generalkonservator des k. k. Staatsdenkmalamts für Volkskunde auf einer Reise nach Innsbruck die dortigen lokalen Faktoren für einen Ankauf dieser „wohl [...] grösste[n] systematische[n] Sammlung ihrer Art“ interessieren, die „zahlreiche kaum mehr zu beschaffende Stücke“ enthalte. Denkmal- und heimatschützerische Interessen verbindend schlug er vor, den Hauptstock der Sammlung dem Innsbrucker Museum „als dringend notwendige Ergänzung“ zu übertragen und Doubletten als Lehrmittel für Kurse zu verwenden.⁹¹ Dem Landeskonservatorat zufolge war ein Ankauf aufgrund kriegsbedingt schlechter Finanzen in Tirol jedoch nicht möglich. Als Wölls Erben nach ihrem Tod 1917 einem Verkauf nach München nähertraten – offen-

86 Volksmusikarchiv Oberbayern, Bruckmühl, Sammlung Karl und Grete Horak, Ordner „Trachten/Tirol“, Rubrik „Lechtal“, Aufzeichnungen von Grete Horak, o. S.

87 Der Kurs fand in Verbindung mit der vom Gewerbeförderungsinstitut betriebenen Stukkateurschule in Elbigenalp statt. Innsbrucker Nachrichten, 15.12.1911, S. 5.

88 Wie der auf Akten gestützten Darstellung bei Plattner 1999 (wie Anm. 59), S. 211 f., zu entnehmen ist. Die Innsbrucker Nachrichten, 15.12.1911, S. 5, vermelden dagegen „außerordentlich guten Erfolg“.

89 TVKM Innsbruck, Archiv, Aktenband III/2, Mappe III 2/2 „Anna Wöll und Erben“: Anna Wöll an Handels- und Gewerbekammer Innsbruck, 24.9.1906; Handels- und Gewerbekammer an Wöll, 28.9.1906; Wöll an Handels- und Gewerbekammer, 28.9.1906; dort sind 20.000 fl. als Kaufpreis genannt.

90 Vgl. Volkskundemuseum Wien, Archiv: Anna Wöll an k.k. Museum für österreichische Volkskunde, 25.9.1911. Für Hinweise danke ich Magdalena Puchberger und Elisabeth Egger.

91 TVKM Innsbruck, Archiv, Aktenband III/2, Mappe „Innsbruck Sammlung Wöll“: Fortunat von Schubert-Soldern, k.k. Staatsdenkmalamt, an das k.k. Landeskonservatoramt in Innsbruck, 14.2.1914.

bar war ein Unterhändler des Alpinen Museums in München an sie herangetreten –, fragte Haberlandt bei Radinger an, ob noch Interesse an einer „Teilung der Sammlung“ zwischen dem Wiener und dem Innsbrucker Museum bestehe, der er schon vor dem Krieg „das Wort geredet“ habe.⁹² Radinger bekräftigte daraufhin bei der Zentralkommission für Denkmalpflege sein Interesse an Wölls Sammlung, auch wenn ihn schon länger Zweifel an deren „Echtheitsliebe“ beschlichen.⁹³ Die Tiroler Faktoren stimmten einem Kauf schließlich unter der Voraussetzung zu, dass die Sammlung ungeteilt in Innsbruck verbleibe. 1918 kamen die 1.795 Trachtenstücke sowie weitere volkskundliche Gegenstände für 35.000 Kr. aus Bundes- und Landesmitteln ans Museum.⁹⁴ Der Bund verband damit die Auflage, die Sammlung zu inventarisieren, nicht ins Ausland zu verkaufen und nicht mehr für „Trachtenfeste u. dergl.“ zu adaptieren und zu verleihen.⁹⁵ Wohl aber sollten die Stücke an Einrichtungen verliehen werden, die sich um die „Erhaltung der Landestrachten“ bemühten.⁹⁶ Mit dem Übergang von Wölls „Museum“ ans Museum ändert sich damit auch die Funktion und Bedeutung der Sammlung. Die Stücke verloren weitgehend ihren Status als Leihobjekt. Ihre Verfügbarkeit für Kostümierungen war von jetzt an stark eingeschränkt. Aus einer „Tracht“, die zuvor als Ensemble auf einem Ball getragen worden sein mochte, wurde nun eine, die inventarisiert wurde und später womöglich ausgestellt werden sollte. Mit Franka Schneider gesprochen bildete sich eine andere „Objektversion“ von „Tracht“ heraus.⁹⁷ Wie noch zu zeigen sein wird, aktualisierte sich

92 Ebd.: Franz von Wieser an k.k. Staatsdenkmalamt, 11.7.1914; von Wieser an Kammervorstellung Sr. k.u.k. Hoheit des Erzherzog Eugen, 16.11.1916; von Wieser an k.k. Staatsdenkmalamt, 21.7.1917; Michael Haberlandt an Karl von Radinger, 10.6.1917. Der Plan eines gemeinsamen Ankaufs ist auch erwähnt ebd.: Haberlandt an k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege in Wien, 15.6.1917.

93 Ebd.: Karl von Radinger an k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, 1.7.1917 [Abschrift]. Vgl. auch o.V.: Eine Tiroler Trachtensammlung. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 23, 1917, S. 88 f.

94 Vgl. u. a. Volkskundemuseum Wien, Archiv: Karl von Radinger an Michael Haberlandt, 20.7.1917.

95 TVKM Innsbruck, Archiv, Aktenband III/2, Mappe „Innsbruck Sammlung Wöll“: Fortunat von Schubert-Soldern, k.k. Staatsdenkmalamt, an das k.k. Landeskonservatorat in Innsbruck, 27.1.1918.

96 Ebd.: k.k. Statthaltereie für Tirol und Vorarlberg an k.k. Landeskonservatorat für Denkmalpflege, 21.1.1918.

97 Franka Schneider: Tracht als Karteikarte. Zur relationalen Materialität von Museumdingen. In: Karl Braun u. a. (Hg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse,

aber der Bezug zur „Wiederbelebung“ von „Tracht“, der schon für Wölls Kurse und Einkleidungen charakteristisch war.

Die an Gertrud Pesendorfer „übertragene Fürsorge“.
Nachlassverwaltung, Trachtensaal, Trachtenbilder

Bei einem Gerichtsprozess 1927 zeigte sich, dass nicht sämtliche von Wölls Trachten ans Museum gekommen waren. Einige wurden „abgenützt“, „wertlos“ und „in heillose[r] Unordnung“ im Fundus eines Innsbrucker Theatermachers vermutet.⁹⁸ Allerdings waren die ans Museum gelangten Stücke womöglich in keinem besseren Zustand, wie Aussagen Josef Ringers (1893–1973) vermuten lassen. Ringler, Kunsthistoriker wie Radinger und Museumsleiter ab 1928, berichtete, die „Trachtensammlung“ habe aufgrund langjähriger provisorischer Lagerung und fehlender fachlicher Betreuung erhebliche Schäden erlitten. Mit deren raschestmöglicher Behebung habe man Gertrud Pesendorfer betraut.⁹⁹ Wie die Museumsgeschichte weist auch Pesendorfers Biografie enge Bezüge zum Milieu der nationalen und „völkischen“ Turn- und Schutzvereine auf.¹⁰⁰ Schon in jungen Jahren hatte die in Wilten bei Innsbruck aufgewachsene Tochter eines Käsehändlers und deutschfreiheitlichen Gemeinderats ein Interesse am Sammeln von Trachten und Trachtenbildern entwickelt. Nach dem Besuch der „Höhere-Töchter-Schule“ und Handelsschule sowie Handelsakademie konnte sie ihren kunstgeschichtlichen Interessen nur am Rande an der Universität nachgehen. Aber mit einem Dasein als Ehefrau des Rechtsanwalts und regional prominenten Großdeutschen Ekkehard Pesendorfer (1885–1955) beschied sie sich nicht. Ans Museum kam die zweifache Mutter, nachdem dessen Trägerschaft 1926 die

- Dinge, Praktiken. 39. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 26.9.2013–28.9.2013 in Nürnberg. Würzburg 2015, S. 527–533, hier S. 528. Den Begriff „Objektversion“ übernimmt Schneider von Annemarie Mol. Betont wird damit, „dass es mehr als ein Objekt gibt, aber weniger als viele“. Wer/was an bestimmten Praktiken partizipiert, bestimmt, wie sich eine Objektversion gestaltet.
- 98 U. a. *Tiroler Anzeiger*, 15.7.1927, S. 10. Gemeint ist der Leiter der *Tiroler Bühne* August Klingenschmid.
- 99 Vgl. Ringler 1962 (wie Anm. 16), S. 90 f.
- 100 Vgl. Reinhard Bodner: Porträt einer Sekretärin. Ein Beitrag zur frühen Biografie Gertrud Pesendorfers (1895-1982) und zu den Anfängen der Trachtenerneuerung in Tirol. In: *zeitgeschichte* 44 (6), 2017, S. 360–385, hier S. 360–362.

Landesregierung übernommen hatte und zur Präsentation der Bestände ein eigenes Gebäude adaptiert werden sollte: das Theresianum, ein früheres Franziskanerkloster und k. k. Gymnasium an der Hofkirche. Um die anstehenden Arbeiten bis zur Eröffnung des „Tiroler Volkskunstmuseums“ 1929 zu bewältigen, hatte Ringlers aus seiner Sicht ungeliebter Vorgänger, der Statthaltereiarchivs-Beamte Karl Moeser (1877–1963), Hilfskräfte eingestellt, darunter auch Pesendorfer als Sekretärin. Seinem Nachfolger vererbte Moeser allerdings mehr als eine Kanzleikraft, die sich um Buchführung und Verrechnung kümmerte: Weil Moeser sich – anders als später Ringler – für Tracht nicht kompetent gefühlt hatte, hatte er Pesendorfer „die Fürsorge für die Trachten- und Wäschesammlung übertragen“, wie Ringler es sprechend formuliert.¹⁰¹ „Fürsorge“ lässt an ein Sich-Kümmern um etwas Hilfsbedürftiges, wenn nicht In-Not-Geratenes, um einen „Pflegefall“¹⁰² denken und auch an zeitgenössische Vorstellungen von „Fürsorge“ als „Frauenarbeit“. Bei „Übertragung“ denken heutige LeserInnen womöglich als erstes an die Psychoanalyse, in deren klassischem Verständnis der Begriff „eine Wiederholung, eine Neuauflage einer alten Objektbeziehung“ meint: Phantasien, Gefühle und Affekte im Bezug auf eine Person in der Vergangenheit aktualisieren sich in der Beziehung zur Analytikerin / zum Analytiker.¹⁰³ Dieses Verständnis auf die Institution des Museums übertragend hat Karl-Josef Pazzini von „Sammlungen“ als „nach unterschiedlichen Gesichtspunkten geordnete[m] Material“ gesprochen, „das auf uns kommt“, was an „Schicksal“ denken lässt:¹⁰⁴ Das von Tapper, Meyer, Wöll u. a. Gesammelte und die ihm eingeschriebenen Objektbeziehungen aktualisieren sich in einem neuen Kontext. Das Material wird von der Fürsorgerin Pesendorfer angenommen, verwendet und verändert. Die „Vorerfahrungen“ früherer Beteiligter sind nicht mehr „einholbar“. Umso mehr geht es auch um „Nachlaßverwaltung“ und damit um eine „Ausrichtung des Materials“ und „Bildung des Materials“.¹⁰⁵

101 Ringler 1962 (wie Anm. 16), S. 77.

102 Thekla Weissengruber: „Pflegefall“ Tracht – zur Trachtenerneuerung in Österreich. In: Ines Keller, Leonore Scholze-Irrlitz (Hg.): Trachten als kulturelles Phänomen der Gegenwart (=Schriften des Sorbischen Instituts, 49). Bautzen 2009, S. 69–84.

103 Ralph R. Greenson: Technik und Praxis der Psychoanalyse. Stuttgart 1973, S. 163.

104 Karl-Josef Pazzini: Die Toten bilden. Über eine Aufgabe des Museums. In: Gisela Ecker u. a. (Hg.): Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen (=Kulturwissenschaftliche Gender Studies, 2). Königstein/Taunus 2001, S. 49–58, hier S. 49 f.

105 Ebd., S. 50.

Ihren Zugang zur Trachtensammlung beschrieb Pesendorfer 1929, indem sie auf eine Demokratisierung des Sammelns verwies: Längst sei die „Freude an guten alten Dingen“ nicht mehr nur eine Leidenschaft „wenige[r] Sammler“, sondern sie habe „größere Kreise ergriffen“. ¹⁰⁶ Das Angebot städtischer Antiquitätenhändler, Photographen und Kunststalten zeugte davon. Dass sie aber auch über das Sammeln im engeren Kontext des Museums nachdachte, zeigt ein Blick in ihre Mappe mit „Trachtennotizen“, in der Inventarisierungen und Ankäufe dokumentiert sind. Auf dem ersten hier eingelegten Blatt exzerpierte sie handschriftlich eine Stelle aus einem Aufsatz von 1914 zur Geschichte des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes (gegründet 1889) in Berlin: „Interessant war zu sehen, wie so viele Männer, die in ihrem Berufe auf grösste finanzielle Solidität hielten, in bezug auf das Museum von einem leichtsinnigen Optimismus besessen waren.“ ¹⁰⁷ Gemeint waren Rudolf Virchow (1821–1902), der „Schulden“ für „ein gutes Bindemittel, das Komitee zusammenzuhalten“, hielt, und August von Heyden (1827–1897), der äußerte, „eine Museumsverwaltung, die keine Schulden mache, habe ihren Beruf verfehlt“. ¹⁰⁸ Sah das auch Pesendorfer so oder distanzierte sie sich von solchen Gründern/Männern? Schon in Moesers Auftrag hatte sie für das Museum eine weitere Sammlung angekauft, jene des Wiener Fabrikanten Josef Salzer sen. (1846–1923). ¹⁰⁹ Die dortigen Stücke – vorwiegend solche mit Südtirol-Bezug – sollten dem Museum als Reserve-, Tausch- und Verkaufsobjekte dienen. Der Ankauf stand so wie spätere Erwerbungen auf dem regionalen Markt im Zeichen des Zugzwangs, nun den schon von Radinger geplanten Trachtensaal zu realisieren – und möglichst jeden „Taltyp“ darstellen zu können. Das Anhäufen weiterer Objekte und damit verbundene steigende Ausgaben schienen umso dringender geboten, als Pesendorfer eine Reihe von Stücken, die sie für wertlos hielt, aus der Sammlung ausschied oder mit Attributen wie „gestückelt“, „maschingenäht“, „defekt“, „schleißig“,

106 Gertrud Pesendorfer: Zur Trachten-Sammlung des Tiroler Volkskunstmuseums. In: Tirol. Natur / Kunst / Volk / Leben 2 (4), 1929, S. 76–86, hier S. 76.

107 TVKM Innsbruck, Archiv, Mappe „Trachtennotizen“, Bl. 1 („Interessant war zu sehen...“); Georg Minden: Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums, jetzt Kgl. Sammlung für deutsche Volkskunde. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24, 1914, S. 337–349, hier S. 347.

108 Ebd. (in der Mappe und im Aufsatz).

109 TVKM Innsbruck, Archiv, Mappe „Trachtennotizen“: Konvolut „Sammlung Salzer“.

„geschossen“, „schmutzig“, „mottig“ und „nicht-tirolerisch“ als ungeeignet für Ausstellungszwecke klassifizierte.¹¹⁰ Bei der Ordnung der Bestände ließ sie sich von zwei Leihanstalten und einem Trachtenvereinsfunktionär beraten – es kommt hier ein erweitertes volkskundliches Wissensmilieu in den Blick. In Ringlers Auftrag schrieb Pesendorfer Radingers Sachkartei in eine Kartei fortlaufender Nummern ab und um.¹¹¹ Die Kategorie „Volkskunde“, unter der „Trachten“ bisher eingeordnet waren, wurde nach und nach aufgelöst. Als Kategorie erschien nun entweder „Tracht“ oder eine feingliedrigere Bezeichnung (z. B. „Lederhosen“). „Tracht“ erhielt so autonomere Konturen als Sammlungsgebiet. Das einst geplante Volkskundemuseum blieb damit definitiv ein Volkskunstmuseum.

Als Radinger 1908/09 sein Konzept für einen „Trachtensaal“ vorgelegt hatte, war auf das 1905 eröffnete Nürnberger Vorbild bereits ein weiteres Beispiel gefolgt, der 1907 eröffnete Trachtensaal des Bomann-Museums in Celle.¹¹² Als zwei Jahrzehnte später in Innsbruck ein Trachtensaal realisiert werden sollte – wie er in der Region früher schon am Ferdinandeum angedacht und am Museum in Bozen umgesetzt worden war – hinkte man „ein Stück weit der Geschichte hinterher“, wie es Johanna Westermaier formuliert, war „vielleicht aber gerade deshalb wieder empfänglich für diese Art der musealen Präsentation“.¹¹³ Dass es die „Kanzleikraft“ Pesendorfer war, die „den Trachtensaal einrichtete“ – woran Ringler rückblickend keinen Zweifel lässt –,¹¹⁴ zeugt von einem erstaunlich weiten Aufgabenspektrum. Die erwähnte Mappe mit den „Trachtennotizen“ deutet darauf hin, dass Pesendorfer zwar nicht allein, aber doch federführend – und das Einvernehmen mit Ringler suchend – die „Taltypen“ konzipierte und die dafür benötigten Stücke aus den Beständen auswählte.¹¹⁵

110 Ebd., Trachteninventar (wie Anm. 73); Karton „Sammlung Wöll / Kostümverleih / Innsbruck / Trachten“: Verzeichnis „Volkskunde: Miederleibl. Sammlung Wöll“ [38 S.], z. B. Nr. W 267, W 334, W 301, W 313, W 221, W 225, W 231, W 265.

111 TVKM Innsbruck, Archiv, Karton „Inventare divers“: Aktenvermerk Josef Ringler an Landesrat Prof. Dr. Hans Gamper, 17.8.1953.

112 Westermaier 2016 (wie Anm. 65), S. 105. Vgl. Andrea Hauser: Sammler, Märkte und Artefakte. Akteure der frühen Trachtenforschung im 19. Jahrhundert. In: König, Mentges, Müller (Hg.) 2015 (wie Anm. 8), S. 143–168.

113 Ebd., S. 107.

114 Ringler 1962 (wie Anm. 16), S. 91.

115 TVKM Innsbruck, Archiv, Mappe „Trachtennotizen“.



Abb. 3: Blick in den Trachtensaal, Aufnahme von 1962 (vor der Neuaufstellung durch Franz Colleselli, ca. 1969). In der Vitrine links ist die „Lechtalerin“ von hinten zu erkennen. TVKM Innsbruck, Archiv, Negativsammlung, Neg.-Nr. 114.

Um die Typen präsentieren zu können, beauftragten Ringler und Pesendorfer den akademischen Bildhauer Virgil Rainer (1871–1948) damit, für den Saal sechzig bis siebzig Figurinen zu schnitzen.¹¹⁶ Als Vorlagen und orientierendes Material erhielt er neben Trachtengrafiken auch Fotografien der Figurinen am Bozener Museum zur Verfügung gestellt.¹¹⁷ Deren Schöpfer Moroder-Lusenberg, der sich zuvor möglicherweise ebenfalls um den Innsbrucker Auftrag beworben hatte,¹¹⁸ scheint Rainer aber gerade nicht als Vorbild gedient zu haben. Moroder-Lusenbergs „Manequini“ – von denen eine einzelne (eine „Grödner Braut“) in den Innsbrucker Saal einging –, waren sorgfältig geschliffen und grundiert.¹¹⁹ 1939 wurde ihre glatt-glänzende farbige Oberfläche in Bozen jedoch „weggelaugt“ und „nachgeschnitzt“. Sie sollten „wieder [...] Holzfiguren“ werden und nicht mehr das „leicht unheimliche Gefühl“ erwecken, „das einem in einem Wachsfigurenkabinett (dem früher so beliebten ‚Panoptikum‘) beschlich“.¹²⁰ Eben diese als gespenstisch wahrgenommene „Naturalistik“¹²¹ wollte Rainer in Innsbruck ein Jahrzehnt vorher offenbar gar nicht erst aufkommen lassen. Teilweise gefasst, in Öl auf Tempera lasiert und mit geschickt ausbalanciertem Gewicht,¹²² porträtierten seine Figuren teils Menschen, denen er ein taltypisches Gesicht, eine taltypische Physiognomie zuschrieb, teils Personen mit Bezug zum Museum wie Pesendorfer. Die lasierten Köpfe muten kunsthandwerklich-gediegen an,

116 Zu Rainer vgl. Klaus Steiner: Virgil Rainer. Vom Bauernsohn zum akademischen Bildhauer. Matrei in Osttirol o.J. [1991], zu den Figurinen ebd., S. 28, 31 f., S. 83–93. Eine historische-kritische Darstellung zu Leben und Werk fehlt bisher.

117 TVKM Innsbruck, Mappe „Trachtennotizen“: Bestätigung Virgil Rainer an Gertrud Pesendorfer, 24.12.1927.

118 Moroders Beteiligung an einem Wettbewerb vermutet Moser-Ernst 2016 (wie Anm. 75), S. 266. Die Museumsakten geben (nach derzeitigem Kenntnistand) allerdings nur Aufschluss darüber, dass mehrere Schnitzproben eingeholt wurden. Konkrete Hinweise zu Moroder-Proben konnten bisher nicht gefunden werden.

119 Vgl. Moser-Ernst 2016 (wie Anm. 75), S. 266–273.

120 Erwin Merlet: Zu den Trachtenfiguren des Bozner Museums. Ein Brief des Malers Dr. E. M. In: Der Schlern 25 (10), 1951, S. 414 f., hier S. 414; vgl. auch Selheim (Hg.) 2005 (wie Anm. 65), S. 55.

121 Merlet 1951 (wie Anm. 120), S. 414.

122 Vgl. Volkskundemuseum Graz, Archiv: Ringler an Viktor Geramb, 12.10.1936, zit. bei Roswitha Orač-Stipperger: Werks- und Museumsgeschichte des Trachtensaales im Grazer Volkskundemuseum. In: Eisch-Angus (Hg.) 2016 (wie Anm. 12), S. 43–55, hier S. 45. Wie Moroder-Lusenberg (vgl. Moser-Ernst 2016 [wie Anm. 75], S. 273) betonte Ringler die konservatorisch-mottenabweisenden Qualitäten der Zirbe.

lassen aber die Schnitzhiebe erkennen und muten so expressiver an als jene Moroders.¹²³ Oskar Seyffert (1862–1940) – Direktor des Landesmuseums für Sächsische Volkskunst in Dresden – meinte, derart „lebenswarm[e] Figurinen [sic]“ würden „selten so gut“ gelingen wie in Innsbruck. Er selbst entschied sich in Dresden deshalb auch letztlich gegen modellierte Köpfe, um nicht „eine Art Panoptikum zu gestalten, eine Schaustellung, in der unbewegliche Gesichter mich anstarren. Unentwegt anstarren oder anlächeln. Und das letztere ist noch unerträglicher, als das erste [...]“.¹²⁴

In einem gewölbeüberspannten, von drei Pfeilern getragenen 225 m² großen Raum im Parterre des Südtraktes wurden zur Eröffnung 1929 vorerst wohl nur 49 Figurinen Rainers in vier freistehenden Eisenvitrinen präsentiert.¹²⁵ Ebenso wie in Bozen, wenn auch teils lokal weniger differenziert, zeigte man auch in Innsbruck Lokal- und Regionaltypen aus dem deutsch- und ladinischsprachigen Tirol.¹²⁶ Das Trentino spielte – anders als von Radinger angedacht – keine Rolle. Während Moroder-Lusenberg für die Figurinen selbst Kleidungsstücke gesammelt und zusammengestellt hatte, passte Rainer sich weitgehend den vom Museum ausgewählten Stücken an, darunter auch solchen, die bei Moroder gekauft worden waren.¹²⁷ Umso seltener die aus verschiedenen Beständen stammenden

123 Eisch-Angus 2016 (wie Anm. 70), S. 20, und Westermaier 2016 (wie Anm. 65), S. 108, betonen den im Vergleich zum Grazer Trachtensaal vergleichsweise freundlich-gefälligen und stärker kunsthandwerklichen Charakter; zum Expressiven bei Rainer im Vergleich mit Moroder vgl. Moser 2016 (wie Anm. 75), S. 266. Aufschlüsse zur spezifischen Gestaltung in Innsbruck gibt Volkskundemuseum Graz, Archiv: Ringler an Viktor Geramb, 12.10.1936, zit. bei Roswitha Orač-Stipberger 2016 (wie Anm. 122).

124 Oskar Seyffert: Volkstrachten. Eine Plauderei. In: Mitteilungen des Landesvereins sächsischer Heimatschutz 18, 1929, S. 457–477, hier S. 460.

125 Vgl. Franz Colleselli: Neuauftellung der Trachtenabteilung im Tiroler Volkskunstmuseum. In: Mitteilungsblatt der Museen Österreichs 18 (1/2), 1969, S. 3–7, hier S. 5.

126 TVKM Innsbruck, Archiv, Ordner „OG 2 Spiegel“. Neben Taltypen umfasste Pesendorfers Aufstellungssystematik auch die Figuren „Duxer Kraxenträger, Meraner Saltner und Fuhrmann“. TVKM Innsbruck, Archiv, Mappe „Trachtennotizen“, Entwurf „Aufstellung der Trachten nach Tälern“. In Bozen war es 1932 zu einer wesentlichen Umgestaltung des Museums gekommen, die die Bedeutung der „deutschen Kultur“ relativieren sollte.

127 Wohl nur in einem Fall kaufte Rainer selbst eine Tracht für das Museum an, deren Letztbesitzer und dessen Frau er auf Wunsch der Nachkommen porträtierte. TVKM Innsbruck, Archiv, Mappe „Trachtennotizen“: u. a. Ambros Rohrer an Virgil Rainer, 15.1.1928.

Stücke in der Kartei datiert waren, desto schwieriger, ja unmöglicher dürfte es gewesen sein, für den Saal „das Früheste, das in vollständiger Zusammenstellung möglich war, und das für jedes Tal am deutlichsten Sprechende“ auszusuchen, das dann auch noch „das Bestvorhandene in Bezug auf Schnitt, Farbe und Stoffart“ war.¹²⁸ Die „Lechtalerin“ etwa – die Pesendorfer wohl auch aufgrund familiengeschichtlicher Bezüge in die Region nachempfunden ist – trägt Stücke der Sammlung Wöll („zum Teil maschingenäht“) sowie Erwerbungen vor Ort und aus dem Antiquitätenhandel. Es handelt sich um biedermeierliche Kleidung „um 1830 [...] bis um 1900“.¹²⁹ Quellen für die Zeit vor 1800 standen kaum zur Verfügung, das Bild der „Lechtaler Frauentracht“ war durch Graphikserien des 19. Jahrhunderts geprägt,¹³⁰ wie sie das Museum damals vermehrt zu sammeln begann. Mit/in der „Trachtensammlung“ entstand eine „Bildersammlung“.¹³¹

Als Sammlerin und geübte Leserin von Trachtenbildern wusste Pesendorfer, dass es „[e]ine vollständig gleichförmige Tracht für alle Bewohner einer Gegend [...], soweit dies überhaupt feststellbar ist, nicht gegeben hat“. „[E]rst das Erscheinen der Trachtenbilder und ihre Beschriftung“ habe „den Begriff einer traditionellen Nationaltracht [festgelegt] und [verbreitet]“, so ihre bemerkenswert quellenkritische Einsicht.¹³² Im Saal relativierte daher auch eine Fülle von Graphiken und Einzelstücken die „Verbindlichkeit“ der Figurinen.¹³³ Und dennoch, oder gerade deshalb: Das Museum wollte selbst durchaus Verbindlichkeit herstellen. Nach von Pesendorfer ausgewählten „Originalen“ fertigte der akademische Maler Rudolf Lehnert (1893–1932) „offizielle“ Kostümlblätter zu historischen Taltrachten an, die man zusammen mit anderen österreichischen Volkskundemuseen gern zu einem „Corpus der alpenländischen Tracht“

128 Pesendorfer 1929 (wie Anm. 106), S. 80.

129 Steiner 1991 (wie Anm. 116), S. 93.

130 Vgl. Colleselli 1955 (wie Anm. 85), bes. S. 283.

131 Sepp Meißl: Ueber Tiroler Volkstrachten. In: *Tiroler Anzeiger*, 25.4.1932, S. 5.

132 Gertrud Pesendorfer: Das Tirolische Trachtenbild. In: *Tiroler Heimatblätter* 10 (10), 1932, S. 326–339, hier S. 339. Unter den gesammelten Graphikserien am TVKM finden sich jene von Johann Georg Schedler/Schädler (1777–1866), Jakob Placidus Altmutter (1780–1819/20), Karl von Lutterotti (1793–1872), Alois Kirchebner (1823–1868), aus der lithographischen Anstalt von Carl Alexander Czichna (1807–1867) und aus Franz von Lipperheides „Blättern für Kostümkunde“.

133 In diesem Kontext weist Menardi 1988 (wie Anm. 37), S. 149, auf den Mangel an Depots hin, Colleselli 1969 (wie Anm. 125), S. 5, erwähnt das Herstellen von Fülle als Aspekt damaliger Ausstellungspraxis.

ausgebaut hätte.¹³⁴ Neben dieser Form von Kontingenzbewältigung und zugleich mir ihr fällt ein zweiter Aspekt ins Auge: Lehnert, ein Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“ in Tirol, stellte die Trachtenensembles mit kühlsezierendem Blick in Einzelteile zerlegt und nebeneinander aufgelegt dar, von allem Körperhaften gelöst. Das „Sachliche“ in den Vordergrund [zu stellen]“, schien auch zu Ringlers intellektuellem Habitus zu gehören. So forderte er eine auf „sachlicher Beobachtung“ gründende Trachtenkunde und etablierte eine entsprechende Forschungs-Bürokratie.¹³⁵ Scheinbar gegenläufig zum „entlebendigen“ sachlichen Blick ist als dritter Aspekt aber auch die Forderung zu nennen, Tracht zu „verlebendigen“.¹³⁶ Nicht „tote, mühsam erhaltene Zeugen einer vergangenen Zeit“ wolle man hüten, so Ringlers und Pesendorfers Museumskritik, die sie zugleich eine Utopie des Museums als (Trachten-)Bildungsstätte entwickeln ließ, die „lebendige Anregung für neu sich Gestaltendes“ gibt.¹³⁷ Und zumindest ein Museumsgast, der Literat Friedrich von Minkus, fühlte sich von dieser Lebendigkeit angesteckt. Durch den einstigen Klosterkreuzgang mit seinen schmiedeeisernen Grabkreuzen gelange man „[v]om Tod [...] mittenwegs in[s] Lebenswärmste, in die Trachtenhalle“, berichtete er, „weil die Trachten in Tirol wirklich auch heute noch leben“ würden. Wand an Wand zu den Grabmälern Kaiser Maximilians und Andreas Hofers in der Hofkirche hatte Rainer, bekannt als Schöpfer von Totenmasken, Grab- und Kriegerdenkmälern, den Trachten demnach zwar ein „Denkmal“ geschaffen – aber kein „Grabdenkmal“.¹³⁸

134 TVKM Innsbruck, Archiv, Kartenschrank „Tracht“, Lade 9, 10: Trachtentafeln von Rudolf Lehnert, fortgeführt von Robert Saurwein u. a.; Ordner „Kuratorium Protokolle“ [1929–69]: Bericht über das Geschäftsjahr 1931; Mappe „Trachten Notizen“ [Ringler]: Josef Ringler an Arthur Haberlandt, 10.1.1934. Zu Lehnert als Protagonisten einer regionalspezifischen Version der „Neuen Sachlichkeit“ vgl. einführend Carl Kraus: Zwischen den Zeiten. Malerei und Graphik in Tirol 1918–1945. Lana 1999, S. 150–154, 275.

135 Ringler 1962 (wie Anm. 16), S. 77; ders.: Aufgaben der praktischen Volkstrachtenforschung. In: Der Schlern 16 (9), 1935, S. 391–393, hier S. 392.

136 Vgl. u. a. Neuner-Schatz 2018 (wie Anm. 28), S. 133 f.

137 Pesendorfer 1929 (wie Anm. 106), S. 86. Zum Wechselspiel von Museumskritik und Museumsutopie vgl. te Heesen 2012 (wie Anm. 27), S. 105–124.

138 Friedrich [von] Minkus: Das neue Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck. In: Der Kunstwanderer 11, 1929, S. 88–90, hier S. 89 f.

Museum macht (Anti-)Mode. Anfänge der Trachtenberatung und Trachtenerneuerung in den 1930er-Jahren

Die zeitgenössische „Lebensideologie“, die sich hier zum Umgang mit Kontingenz und einem sachlichen Habitus gesellt,¹³⁹ kreiste nach Martin Lindner um die Wahrnehmung einer Krise. Sie wurde darin erkannt, dass „die alte ‚Form‘ das dynamische Leben zu hemmen beginnt und die neue ‚Form‘ noch nicht entstanden ist“.¹⁴⁰ Was die „alte Form“ betrifft, wurde sie vom Museum weiterhin gesammelt. Noch 1934 entwarf Ringler einen regelrechten „Feldzugsplan“, um im Gefolge der Trachtenbewegung zusammen mit Pesendorfer und anderen weitere Antiquitäten ans Museum zu bringen.¹⁴¹ Gleichwohl war das Altertümer-Sammeln negativ konnotiert: Händler und Leihanstalten machte Ringler für ein „Zusammenschmelzen“ der Überlieferung vor Ort verantwortlich.¹⁴² Und Pesendorfer kritisierte die Trachtenvereine, da diese „Antiquare der Trachtenpflege“ der Tracht bei historischen Umzügen bloß zu einem Pseudo-Leben verhelfen würden.¹⁴³ Nur in Ausnahmefällen verlieh das Museum dafür eigene Stücke als Requisiten.¹⁴⁴ Aber war und blieb nicht auch das Museum das, was es nicht sein wollte: ein „Schauplatz mit vereister Geschichte, mit bezettelten Schaustücken, mumifizierten Zelebritäten [...], mottenzerfressenen Trachten“?¹⁴⁵ Es ist aufschlussreich, hier in die Geschichte der Kleidungsreformbewegung zu sehen, die Anfang

139 Für das Zusammenspiel der drei Aspekte sensibilisiert Helmut Lethen: *Unheimliche Nachbarschaften*. In: ders.: *Unheimliche Nachbarschaften. Essays zum Kälte-Kult und der Schlaflosigkeit der Philosophischen Anthropologie im 20. Jahrhundert* (=Edition Parabasen, 10). Freiburg/Br. u. a. 2009, S. 43–58.

140 Martin Lindner: *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Stuttgart, Weimar 1994, S. 5.

141 Volkskundemuseum Wien, Archiv: Josef Ringler an Arthur Haberlandt, 9.4.1934; zit. bei Birgit Johler: *Das Volkskundemuseum in Wien in Zeiten politischer Umbrüche. Zu den Handlungsweisen einer Institution und zur Funktion ihrer Dinge*. Dissertation, Universität Wien 2017, S. 107. Für den Hinweis danke ich Birgit Johler.

142 Ringler 1935 (wie Anm. 135), S. 392.

143 Gertrud Pesendorfer: *Wege und Ziele. Zwanzig Jahre Trachtenarbeit in Österreich*. In: *Die Warte. Blätter für Forschung, Kunst und Wissenschaft* (Beilage zu: *Die Österreichische Furche*), Nr. 35, 30.8.1952, Sonderbeilage „Trachtenerneuerung“, S. 2.

144 S. etwa *Tiroler Anzeiger*, 25.9.1930, S. 7.

145 So äußerte sich damals – in einer Diskussion über Kriegerdenkmäler – ein Kritiker über Tirol insgesamt als „Museum“: o. V.: *Kriegerdenkmaleinweihung in Ehrwald*. In: *Tiroler Anzeiger*, 11.9.1928, S. 5.

des Jahrhunderts im Schnittbereich medizinischer, hygienischer, künstlerischer und sozialpolitischer Diskurse einen Höhepunkt erlebt hatte. Anfangs waren bestimmte einfache Grundformen, die den „Volkstrachten“ zugeschrieben wurden, dort noch von gewissem Interesse gewesen. Spätestens nach dem Ersten Weltkrieg hatte „Tracht“ aber nur noch als Orientierungshilfe und moralische Instanz gegolten.¹⁴⁶ 1939 (um hier auf die NS-Zeit vorzugreifen) schrieb der Hygieniker und „Geomediziner“ Heinz Zeiss, die Trachten am Nürnberger und Innsbrucker Museum würden „oft in unglaublicher Weise gegen alle Gesetze der Physiologie und Hygiene“ verstoßen, als moderne Arbeitskleidung seien sie gesundheitsschädlich.¹⁴⁷ Die alten Formen hatten sich demnach überlebt. Sie galten in praktischer und hygienischer, aber auch ästhetischer Hinsicht als überholt.

Dagegen hatte der vorhin erwähnte Museumsgast ein Jahrzehnt vorher den Innsbrucker Saal deshalb als „lebendig“ erlebt, weil Tracht in Tirol „[d]a und dort [...] sogar Kompromisse mit Bubikopf und Motorrad“ bilde.¹⁴⁸ Und damit auch: Kompromisse mit Jugendlichkeit, Emanzipation und Bewegungsfreiheit – und mit der modernen Mode. Einer solchen Auffassung von „Tracht“ als moderner „Kompromissbildung“ mit der Moderne hätten Ringler und Pesendorfer allerdings nur bedingt zugestimmt. Der Mode hielten sie zwar zugute, Wertvolles bewahrt zu haben wie „die ‚Lederne‘, die Lodenjoppe“ und insbesondere „das ‚Dirndl‘“.¹⁴⁹ Einst ein bäuerliches Arbeitskleid der Mägde war dieses als Haus-, Sommer- und Ferienkleid seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in städtischen, touristischen und populärkulturellen Kontexten Mode geworden. KleidungsreformerInnen hatten vereinzelt empfohlen, es sich als „Eigenkleid“ selbst herzustellen.¹⁵⁰ In den Augen von TrachtenpflegerInnen wie

146 Vgl. Bernward Deneke: Modekritik und „deutsches Kleid“ in der Weimarer Republik. Zur Vorgeschichte der Trachtenpflege im Nationalsozialismus. In: *Jahrbuch für Volkskunde* 14, 1991, S. 55–78, hier S. 69, 71, 74.

147 Heinz Zeiss: Vom Sinn und Wesen der Arbeitskleidung. In: ders. (Hg.): *Arbeit und Kleidung* (=Beihefte zum Zentralblatt für Gewerbehygiene und Unfallverhütung, 28). Berlin 1939, S. 1–10, hier S. 4. Für den Hinweis danke ich Simone Egger.

148 Minkus 1929 (wie Anm. 138), S. 89.

149 Gertrud Pesendorfer: Neue Deutsche Bauerntrachten: Tirol. Zeichnungen von Gretel [sic] Karasek. München 1938, S. 5–12, hier S. 8; ähnlich zum Dirndl auch Josef Ringler: Zum Geleit!, In: *Tiroler Gewerbeinstitut der Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie in Innsbruck* (Hg.): *Neue Tiroler Trachten*. Innsbruck o. J. [1935], S. 3 f.

150 Vgl. grundlegend Christel Fischer: Trachtenmode und modische Tracht. Historische Studien zu Erfindung und Wandlungen von Kostüm und Dirndl bis 1960. In:

Ringler und Pesendorfer hatte die Mode jedoch keine der Zeit adäquate „neue Form“ entwickelt, sondern Tracht „missbraucht“. Umso mehr schien der Trachtensaal einem zeitgenössischen Beobachter zufolge auch die Aufgabe zu haben, „all den als Tirolertracht verzapften Kitsch zu brandmarken“. ¹⁵¹ Allgegenwärtig ist bei Ringler und Pesendorfer die Kritik an Mode, Maskerade und besonders am „Gschnas“ – der spielerisch-vergnüglichen Bricolage von vermeintlich wertlosen Elementen verschiedener Provenienz, aus der etwas Ironisch-Ästhetisches, vielleicht Subversives entsteht, mit Momenten von Verkleidung, Rollenspiel und Othering. ¹⁵² Das Museum präsentierte sich als wahres Anti-Gschnas.

Wie andere AktivistInnen der Trachtenerneuerung suchten Ringler und Pesendorfer einen dritten Weg zwischen Trachtenerhaltung und Trachtenmode. Das Museum wurde zu einem Experimentierfeld dafür. Nach seiner Eröffnung 1929 übernahm es die Trachtenbestände des Ferdinandeums und wurde ab 1930/31 in Konkurrenz zu anderen AkteurInnen als zentrale Trachtenberatungsstelle etabliert. ¹⁵³ Verglichen mit ähnlichen Tendenzen österreichweit wiesen die Aktivitäten in Innsbruck zunächst eine Besonderheit auf. Vielfach galt es nämlich Schützen und Musikkapellen zu beraten. Hier war man um eine doppelte Homogenisierung bestrebt: Weil die zahlreichen lokalen „Nationaltrachten“ zu einer Zersplitterung des Bildes der Trachten auch in Tälern geführt hätten, die einst eine relativ einheitliche Tracht gehabt hätten, forderte Ringler die „Rückkehr“ zu dieser alten Einheit. Um gegen die „Gschnasdirndl“ der Marketenderinnen vorzugehen, sollte Pesendorfer Frauentrachten entwickeln, die sich stärker an überlieferte Traditionen anpassen und außerdem

Jahrbuch für Volkskunde 17, 1994, S. 55–96, sowie – historische und gegenwartsbezogene Aspekte verknüpfend – Simone Egger: Phänomen Wiesntracht. Identitätspraxen einer urbanen Gesellschaft. Dirndl und Lederhosen, München und das Oktoberfest (=Münchner ethnographische Schriften, 2). München 2008. Zur Herstellung als „Eigenkleid“ vgl. Deneke 1991 (wie Anm. 146), S. 69.

- 151 Herbert Stifter: Tiroler Volkskunst. Das Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe in Innsbruck. In: Almanach Hotel Tirol, Innsbruck, 1930, S. 7–22, hier S. 17.
- 152 Zum Prinzip Gschnas vgl. Rebecca Houze: Textiles, fashion, and design reform in Austria-Hungary before the First World War. *Principles of Dress* (=The histories of material culture and collecting, 1700–1950). Farnham u. a. 2015, S. 262–265, 278.
- 153 Die Kartei des TVKM zählt heute 146 Objekte unter „Tracht“ sowie 19 Trachtenbilder, die das Ferdinandeum im Zuge eines Objekttauschs 1930 als Dauerleihgaben ans Volkskunstmuseum gab. Weitere Beratungen führte damals der Verein für Heimatpflege durch.
- 154 Vgl. dazu detaillierter Bodner 2017 (wie Anm. 100), S. 365 f. Als Anhaltspunkt diente die „Lechtaler Chronik“ von Johann Anton Falger (1791–1876).

„Sittlichkeit“ gewährleisten sollten. In Farbe und Muster, Material und oft auch Schnitt waren diese Kleider den Männertrachten angepasst, also untergeordnet. Ein erstes Einsatzgebiet lag – wie bei Wölls Nähkurs – in der Region Lechtal/Außerfern. Pesendorfer reaktivierte nicht die „Alt-Lechtaler“ Form, sondern eine betont „einfache“ „Form um ca. 1750 bis 1800“. ¹⁵⁴ Schnitttechnisch gesehen ähnelte das Ergebnis eher der Dirndlmode als dem im Trachtensaal Gezeigten. Noch mehr gilt das für die Taltrachtendirndl, die Ringler und Pesendorfer Mitte der 1930er-Jahre zur „wirklichen Volkstracht“ machen wollten, zumal die Schützentrachten womöglich doch „nur“ Monturen seien. ¹⁵⁵ Der schneiderisch einfache Grundschnitt des Dirndls – der am Mieder angereihte Rock – wurde für Frauentrachten generell eingeführt. Spezifische Farben, Muster und Ornamente sollten zugleich eine regionale Typologisierung ermöglichen.

Um ihre Vorschläge zu legitimieren, bemühten Ringler und Pesendorfer sich durchaus um kostümgeschichtliche Argumentation. Sie stellten eine zeitliche Ordnung her und definierten bestimmte Punkte der Überlieferung als besonders „früh“ oder „reif“, jedenfalls aber als besonders „echt“ und daher anknüpfungswürdig. ¹⁵⁶ Welche Punkte das jeweils waren, blieb kontingent. „Sicherheit“ wurde umso mehr auf rhetorischer Ebene hergestellt, besonders durch den Verweis auf die Trachtensammlung. Als „Fundgrube wahren Volksreichtums“ ¹⁵⁷ sollte diese verbürgen, dass Neues „im engen Anschluss“ an Altes entstand, ¹⁵⁸ als „Nährboden des guten Alten“ ¹⁵⁹ aber auch erlauben, dass Altes nicht sklavisch nachgeahmt wurde. Inspiriert nicht zuletzt durch Viktor (von) Geramb in Graz wurde damit der aus der romantischen Genieästhetik bekannte Kontrast von organisch und organisiert, „grown“ und „made“, auf das Kunsthandwerk übertragen. ¹⁶⁰ Stärker als Ringler betonte Pesendorfer aber auch

155 TVKM Innsbruck, Bibliothek, ZA VII–149: Josef Ringler: Tracht und Mode [unveröffentlichtes Manuskript eines Lichtbildervortrag in der Innsbrucker Urania, 22.4.1936], o.S.

156 Zum Verhältnis von Kostüm- und Trachtenkunde vgl. Keller-Drescher 2015 (wie Anm. 8), S. 177.

157 Gertrud Pesendorfer: Volkstracht oder Maskerade? In: Tiroler Anzeiger, 11.2.1930, S. 6.

158 Ringler 1935 (wie Anm. 149), S. 4.

159 Pesendorfer 1930 (wie Anm. 157), S. 6.

160 Vgl. z. B. Ringler 1935 (wie Anm. 148), S. 4. Zum Gegensatz von „made“ und „grown“ in der Genieästhetik vgl. etwa Raymond Williams: *Originality*. In: ders.: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New Edition. New York 2015, S. 174 f., hier S. 174; zur Übertragung auf das Kunsthandwerk in der



Abb. 4: „Lechtal Frauentracht“. Erneuerungsentwürfe von Gertrud Pesendorfer, veröffentlicht in „Neue Deutsche Bauerntrachten: Tirol“ (Anfang 1938), o.S.

ihre (anti-akademisch konnotierte) Nähe zur bäuerlichen Bevölkerung, die sie (beliebt unter TrachtenkundlerInnen) nicht als passive Rezipienten „gesunkenen Kulturguts“ (Naumann) verstanden wissen wollte. Jene „untrüglige Sicherheit“ im Sehen-Können der „lebensfähigen Keime“, die Ringler ihr zugutehielt,¹⁶¹ projizierte sie auf die Bauern von einst: Stets hätten sie – denen Virgil Rainer ein Denkmal geschaffen habe – in ihrer „primitiven Freude an Formen“ „das Rechte getroffen“, „unverbildet“ „aus Eigenem [geschöpft]“ und „in freier Art in Wechselbeziehungen Übernommenes zu Eigenem gestaltet“. Relativ „unbewußt“ habe sich das vollzogen, ohne den Blick in einen Spiegel – „eines der kleinsten Inventarstücke in unserem Bauernhaus“.¹⁶²

Solche Diskurse spiegelten nicht zuletzt die ökonomischen und politischen Verhältnisse ihrer Zeit: Ringlers Polemiken gegen die Trachten-Konfektionsware wiesen drei Innsbrucker Kaufhäuser als geschäftsschädigend und antisemitisch zurück. Man könne beim Dirndl nicht „durch Jahrzehnte immer wieder dieselben Fassons und Muster bringen“, hielten sie ihm 1935 entgegen, „weil es der Psyche der Frau entspricht, eine, wenn auch unwesentliche Abänderung immer wieder zu verlangen. Auf diesem Gebiete haben wir mehr Erfahrung und wissen besser, was der Konsumentenkreis sucht, als Sie, Herr Dr. Ringler; das beweisen unsere Erfolge.“¹⁶³ Bald darauf gab das Gewerbeförderungsinstitut ein von Ringler eingeleitetes Heft „Neue Tiroler Trachten“ heraus, in dem er sich ebenfalls Gedanken über die Psyche der Frau (hier: als Bewahrerin alter Formen) machte und durch das er seine Modelle in Mode bringen wollte.¹⁶⁴ Pesendorfers zeitgleich entstandene Modelle für die Firma „Lodenbaur“ sind in deren Trachtenmode-Prospekten durch ein Zertifikat des Volkskunstmuseums als „echt“ hervorgehoben.¹⁶⁵

Arts-and-Crafts-Bewegung vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Frankfurt a. M. 2012, S. 146–149.

161 Josef Ringler: Die Weihnachtsausstellung des Tiroler Kunsthandwerks. In: Tiroler Anzeiger, 14.12.1935, S. 17 f., hier S. 18.

162 Pesendorfer 1929 (wie Anm. 106), S. 85 f.; zum „Unverbildeten“ vgl. auch Neuner-Schatz 2018 (wie Anm. 28), S. 134 f.

163 Offener Brief an Herrn Dr. Ringler. In: Tiroler Anzeiger, 12.12.1935, S. 18. Eines der unterzeichnenden Kaufhäuser war das 1938 arisierte „Bauer & Schwarz“ in der Maria-Theresienstraße.

164 Tiroler Gewerbeförderungsinstitut 1935 (wie Anm. 148).

165 Vgl. u. a. Lodenbaur Trachtenkleidung: Bodenständige Tiroler Trachten Dirndl I u. II [2 Broschüren, undatiert, nach 1936]. Zu ähnlichen Zertifizierungspraktiken an den Volkskundemuseen in Graz und Wien vgl. Birgit Jöhler und Magdalena

Spätestens als Pesendorfer Anfang 1938, noch vor dem „Anschluss“, ihr Buch „Neue Deutsche Bauerntrachten: Tirol“ bei Callwey in München veröffentlichte, trat aber auch der *politisch*-ökonomische Unterschied zu Ringler deutlich hervor: Während er in einheitlichen Schützenmonturen im „Ständestaat“ eine Ressource zur Verbesserung der Massenästhetik vaterländischer Feiern sah, hatte sie sich schon früh von „vaterländischer Maskerade“ distanziert und eine in der „Gemeinschaft“ wurzelnde Bauerntracht der Zukunft gefordert. Dass bereits Ende 1932 ihr Vertrag am Museum nicht mehr verlängert worden war, deutete sie nach dem „Anschluss“ als Zurücksetzung aufgrund ihrer Nähe zur im „Ständestaat“ illegalen NSDAP. Daran ließ sich die Forderung auf „Wiedergutmachung“ anknüpfen, zu der es nach Ringlers Entlassung dann auch kam. Allerdings: Nach 1932 hatte sie „in enger Verbindung zum Museum“ weitergearbeitet, von dem sie 1937 als Privatgewerblerin gar die Agenden für „neue Trachten und Trachtendirndkleider“ übernahm.¹⁶⁶ Umso mehr zögert man, allzu strikt zwischen einer austrofaschistischen und einer illegal-nationalsozialistischen Version der Trachtenerneuerung zu trennen.¹⁶⁷

Das sei auch deshalb betont, weil das Konzept des Museums schon zu Zeiten seiner Eröffnung 1929, verschärft aber im „Ständestaat“, in einem zumindest latenten Widerspruch zu offiziellen ideologischen Vorgaben stand. Vor dem Hintergrund der im Friedensvertrag von St. Germain (1919) bestimmten Abtrennung Südtirols von Österreich hatte Ringler das Museum 1929 als „Spiegelbild vielhundertjähriger echter deutscher Volkskultur in der *Südmark*“ – so der sprechende Kampfbegriff – bezeichnet.¹⁶⁸ Dass das Museum der „volkliche[n] Einheit des deutschen Tirol nördlich und südlich des Brenners“ ein Denkmal setze, brachten Berichte zu seiner Eröffnung auch mit der an Tälern orientierten Aufstellung der Bestände – im „Trachtensaal“ und andernorts – in Verbindung.¹⁶⁹ In organischer Metaphorik schrieb von Minkus, der erwähnte Besucher des

Puchberger, „...erlebnismäßigen Zusammenhang mit dem Volke“. *Volkskunde in der Laudongasse zwischen Elite und Volksbewegung*. In: Brigitta Schmidt-Lauber u. a. (Hg.): *Wiener Urbanitäten. Kulturwissenschaftliche Ansichten einer Stadt*. Wien, Köln, Weimar 2013, S. 68–93, hier S. 88–90.

166 *Tiroler Heimatblätter* 15 (4), 1937, S. 133.

167 Vgl. dazu detaillierter Bodner 2017 (wie Anm. 100), S. 369, 371 f.

168 Josef Ringler: *Das Tiroler Volkskunstmuseum in Innsbruck*. In: *Alpenländische Handels- und Gewerbezeitung* 11, 1929, Nr. 26, S. 5 f., hier S. 5; Hervorhebung von mir. Zur *Südmark* vgl. oben, Anm. 67.

169 *Stifter* 1930 (wie Anm. 151), S. 17.

Trachtensaals, von Tälern als „Talararterien“, die alle „von [der] gleiche[n] Herzkammer kommen“: von „Deutsch-Südtirol“ mit seinen „mikrokosmischen Hochburgen germanischen Gemüts“.170 Das Trentino, „wo überall die Mode hindringt“, konstruierten Heimatschützer als Gegensatz dazu.171 In der „Germanensuche in Südtirol“ des SS-Ahnenerbes, an der Pesendorfer und Ringler mitwirkten, setzten sich Tendenzen fort, die sich schon vor 1938 abgezeichnet hatten.172 In den Jahren vor dem „Anschluss“ jedoch hatte Österreich in Mussolini einen Bündnispartner gegen Hitler gesucht. Von umso größerer Bedeutung schien es, in der „Südtirolfrage“ Zurückhaltung zu üben.

Epilog: Trachten-Bildung

Wie der Beitrag gezeigt hat, veränderten sich mit wechselnden Konzeptionen des Museums auch die „Objektversionen“173 von „Tracht“. Im Kontext der Gründung und Krise des Gewerbemuseums kam Tracht zunächst als fragwürdiges ästhetisches Muster in den Blick, aber auch als Schaustück im expandierenden Ausstellungswesen.174 Frühe Ansätze zu einem Übergang von „Trachtenerhaltung“ zur „Wiederbelebung“ gab es in Tirol im Kontext der Tourismusförderung und mit Bezügen zu regionalen kulturhistorischen Museen. Als sich die Sammlungsinteressen in einer zweiten Phase der Museumsentwicklung nach 1900 zusehends auf „Volkskunst“, das „Bäuerliche“ und „Deutschtiroliche“ verlagerten, zog Tracht vermehrt als Antiquität Interesse auf sich. Die Entstehung der „Trachtensammlung“

170 Minkus 1929 (wie Anm. 138), S. 89.

171 R.S. [= Rudolf Sinwel]: Die Hopfgartner Musiktracht. Grundsätzliches zu Frage der Trachtenerhaltung. In: Tiroler Heimatblätter 5 (5/6), 1927, S. 141–145, hier 143.

172 Peter Schwinn: Auf Germanensuche in Südtirol. Zu einer volkskundlichen Enquête des SS-Ahnenerbes. In: Jahrbuch für Volkskunde 12, 1989, S. 85–89. Vgl. dazu jetzt James R. Dow: Angewandte Volkstumsideologie. Heinrich Himmlers Kulturkommissionen in Südtirol und der Gottschee. Innsbruck, Wien, Bozen 2017, zu Pesendorfer dort S. 102–109. Zur gemeinsamen Mitwirkung Pesendorfers und Ringlers in der „Alpenländischen Forschungsgemeinschaft“ vor 1938 vgl. bes. Michael Wedekind: Nationalsozialistische Besatzungs- und Annexionspolitik in Norditalien 1943 bis 1945. Die Operationszonen „Alpenvorland“ und „Adriatisches Küstenland“ (=Militärgeschichtliche Studien 38). München 2003, S. 268.

173 Schneider 2015 (wie Anm. 97), S. 528.

174 Zu den Aspekten „Museumsgründung“ und „Ausstellungsexpansion“ vgl. te Heesen 2012 (wie Anm. 27). S. 48–72, 73–89.

unterlag den Mechanismen und Moden des Antiquitätenmarkts¹⁷⁵ und lag keineswegs jenseits politischer Tendenzen. Sie gehörte zur Profilierung eigener Sammlungsschwerpunkte in Konkurrenz zu anderen Museen (wie dem Ferdinandeum) und war in ein breiteres Feld von kooperierenden und konkurrierenden AkteurInnen aus Heimatschutz und Schützenwesen, Alpenverein und Trachtenvereinen eingebunden. In einer dritten Phase, die mit dem Ende des Ersten Weltkriegs einsetzte und in die Adaption eines Gebäudes mündete, legte Ringler Wert darauf, Radingers Pläne zu „erfüllen“.¹⁷⁶ Aber die noch ansatzweise vorhandene Offenheit des Vorgängers für „Mode“ und „Welsches“ fehlte zwei Jahrzehnte später. Aus dem Volkskundemuseum war endgültig (?) ein Volkskunstmuseum geworden. Unter Zeitdruck und in der „Hast des Schließens“¹⁷⁷ verwirklichte Pesendorfer zusammen mit Ringler und Rainer auf engem Raum einen hochverdichteten, mehrdeutigen Trachtensaal. Die dort ausgestellten Stücke waren vielfach ein Erbe Anna Wölls. Jetzt sollten sie ökonomischen Kreisläufen entzogen sein und der Maskerade abschwören. Wie bereits Wöll und die Heimatbewegung – und zuvor das Trachtencomité und die Schützen – war aber auch das Museum um Trachtenerneuerung bestrebt. Seine „neuen Trachten“ waren Mitte und Ende der 1930er-Jahre eine Ressource damaliger und Reserve künftiger autoritärer Regime.¹⁷⁸ Strikt wurde dabei zwischen zwei eigentlich verwandten Sphären der Moderne getrennt: zwischen Warenhaus und Museum, „Profit“ und „Bildung“.¹⁷⁹ Umso mehr sollte der Trachtensaal „Kitsch“ und „Gschnas“ ahnden und bannen. Der Verweis auf dort gezeigte museale „Originale“ war Teil einer Museumskritik und Museumsutopie zugleich: Kein „Grabmal“ sollte das

175 Wie sie Andrea Hauser eindrücklich beschrieben hat. Vgl. dies. 2015 (wie Anm. 112).

176 Ringler 1962 (wie Anm. 16), S. 73.

177 Als einen Raum für die „Hast des Schließens“ denkt Pazzini 2001 (wie Anm. 104), S. 57, das Museum.

178 Mitchell Ashs wissenschaftsgeschichtliches Konzept des „Ressourcentauschs“ und der wechselseitig mobilisierbaren „Ressourcenensembles“ wurde von Birgit Jöhler und Magdalena Puchberger in ihren Untersuchungen zum Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien aufgegriffen. Vgl. u. a. dies.: Wer nutzt Volkskunde? Perspektiven auf Volkskunde, Museum und Stadt am Beispiel des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, LXX/119 (3+4), 2016, S. 183–219, bes. S. 213, 216–219.

179 Vgl. Gudrun M. König: Metamorphische Prozesse. Der kuratierte Konsum, das Sammeln und die Museumsobjekte. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, LXIX/118 (3+4), 2015, S. 277–294, hier S. 278 f.

Museum sein, sondern als Bildungsstätte „lebendige Anregung für neu sich Gestaltendes“ geben.¹⁸⁰

„Die Trachten bilden“ – der zugegebenermaßen sehr deutsche¹⁸¹ Titel dieses Beitrags soll andeuten, dass „Tracht“ nicht einfach existiert, sondern in einem Prozess eine (mehr oder weniger fixierte und reversible) Gestalt annimmt. Als „Tracht“ als Sammlungsgegenstand „auf das“¹⁸² Museum kam, trat dieses das Erbe von Verwaltungskunst, Reisebeschreibungen und Sammlungsinitiativen, von Malern und lithographischen Anstalten, Touristikern, Vereinen und Leihanstalten an.¹⁸³ In der Aktualisierung von „Tracht“ am Museum zeigte sich das ambivalente Bestreben dieser Institution, „Wort“ und „Sache“ gleichermaßen zu wollen.¹⁸⁴ Dass Einzelstücke auch in Innsbruck als unselbständige Teile eines Ensembles inventarisiert wurden, deutet auf die Wirkmächtigkeit von „Tracht“ als Begriff und Idee scheinbar homogener, regional typologischer Kleidung hin.¹⁸⁵ Und auch wenn die ans Museum gelangten fragmentarischen Reste realer historischer Kleidung widerständig gegen ihre Verwendung und Indienstnahme zur Bedeutungsproduktion sein konnten,¹⁸⁶ sollten sie als Teil einer gegenständlichen Inszenierung im „Trachtensaal“ die Idee „Tracht“ plausibel erscheinen lassen.¹⁸⁷ In einer Mittlerstellung zwischen „Wort“ und „Sache“ dachte die Volkskunde sich traditionellerweise das „Bild“ – und in Verbindung damit die (nicht nur etymologisch verwandte) Dimension der „Bildung“.¹⁸⁸ Einige Facetten davon sind im Beitrag aufgetaucht. So ging es um die Frage, ob Antiquitäten als ästhetisches *Vorbild* für die Schaffung von Neuem geeignet seien. Die Suche nach „einfachen Grundformen“ tendierte zur Idee und Ideologie eines *Urbilds*, das sich als etwas

180 Wie Anm. 137.

181 Vgl. nur Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1994.

182 Angelehnt an Pazzini 2001 (wie Anm. 104), S. 49.

183 Zur durch die Volkskunde „geerbten“ Tracht vgl. Keller-Drescher 2015 (wie Anm. 8), S. 172.

184 Vgl. Pazzini 2001 (wie Anm. 104), S. 53 f.

185 Vgl. Schneider 2015 (wie Anm. 97), bes. S. 532.

186 Worauf etwa Klassifizierungen wie „mottig“ und „nicht-tirolerisch“ im Inventarbuch schließen lassen. Wie Anm. 110.

187 Vgl. Pazzini 2001 (wie Anm. 104), S. 53 f.

188 Vgl. Keller-Drescher 2015 (wie Anm. 8), S. 172. Zum Verhältnis von Bild und Bildung und zu den im Folgenden genannten Facetten vgl. Karl-Josef Pazzini: *Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder (=Einbilden und Entbilden, 1)*. Münster 1992.

Wesentliches, Essentielles auffinden und reaktivieren ließe. Dem war bei Pesendorfer das *Idol* der BäuerInnen von einst angelagert, die (zuvor dafür verdammt, von ihrer alten Tracht „abgefallen“ zu sein) gerade in ihrer „Unverbildetheit“ Geschmack und Gestaltungskraft besessen hätten – vermeintlich unreflektiert, ohne ein *Spiegelbild* zu benötigen.¹⁸⁹ Dabei wusste Pesendorfer, dass die Tracht am Museum eine „Tracht im Spiegel“¹⁹⁰ war. „Trachtenbilder“ hielt sie nicht etwa für „urkundliches Material zur Trachtenkunde“, sondern für das künstlerisch-subjektive, Zeitmoden unterworfenene „Bild einer Tracht“,¹⁹¹ nicht für *Abbilder*, sondern für *Imaginationen*. Was sie freilich auch dazu brachte, neue bildnerische Arbeiten anzulegen: die Kostümatafeln Lehnerts etwa, mit denen etwas von den „stilistischen Ambivalenzen der Neuen Sachlichkeit“¹⁹² auch in den Umgang des Innsbrucker Museums mit Tracht hineingeriet, und die als „lebenswarm“¹⁹³ gelobten Figurinen Rainers. Offenbar war diese Lebenswärme nicht dasselbe wie der vielkritisierte naturalistisch-lebensnahe, an Totenmasken erinnernde Wachsfiguren-Eindruck u. a. bei Moroder-Lusenbergr. Wenn ein Trachtensaal so dezidiert kein „Grabmal“ sein durfte,¹⁹⁴ dann war der Tod und waren die Toten darin tabu. Tatsächlich sucht das Museum nach Karl-Josef Pazzini aber stets in einem kommunikativen Prozess unter Einschluss des Publikums, „die Toten zu bilden“: „Wir bilden die Toten, wir bilden uns die Toten, wir lassen die Toten uns bilden, nach unseren Vorstellungen um die Reste herum.“ Dass „an dem Bild der Toten gearbeitet wird“, erleichtere es, sie zu begreifen – und erschwere es ihnen, zu spuken.¹⁹⁵

Am Volkskunstmuseum wird derzeit – u. a. im laufenden Projekt – am Bild Pesendorfers gearbeitet. Dass die frühere Museumsleiterin es aber allzu schwer hat, hier dann und wann zur Wiedergängerin zu werden, lässt eine Episode vom Sommer 2013 bezweifeln. So wie Luzifer angeblich als Stubenspielfigur in seiner Aufbewahrungskiste rumorte,¹⁹⁶

189 Wie Anm. 162.

190 Christine Burckhardt-Seebass: Tracht im Spiegel. Schweizerische Materialien zur Geschichte einer Idee. Habilitationsschrift, Universität Basel 1987.

191 Pesendorfer 1932 (wie Anm. 132), S. 338 f.

192 Eisch-Angus 2016 (wie Anm. 70), S. 21.

193 Wie Anm. 124 (bei Seyffert) u. 138 (bei Minkus) .

194 Wie Anm. 138 (bei Minkus).

195 Pazzini 2001 (wie Anm. 104), S. 52.

196 Vgl. Herlinde Menardi, Karl C. Berger: Luzifer und das Materielle.

In: Braun u. a. (Hg.) 2015 (wie Anm. 97), S. 340–350, hier S. 343.



Abb. 5: Restaurator Peter Haag, Tiroler Volkskunstmuseum Innsbruck, rückt die Pelzhaube der „Lechtalerin“ zurecht. Foto: Reinhard Bodner, 10.7.2014.

schien sich 2013 die Lechtalerin zu verlebendigen – oder jedenfalls etwas an ihr. Bei einem Erdbeben der Stärke 3,7 sei ihr die Haube aus Otterfell ins rechte (!) Auge gerutscht, erzählte ein Museumsmitarbeiter. Sonst sei alles ruhig und unverändert im ganzen Haus geblieben, Pesendorfer spuke hier aber wohl immer noch. Die Haube wurde daraufhin mit einem Nagel am Kopf der Figurine fixiert. Dass sie jetzt „am rechten Augen blind“ sein könnte, soll damit ausgeschlossen sein.

VolkskundlerInnen heute stehen einstigen LehrerInnen, ErzieherInnen und BildnerInnen zusehends antidemokratischer Ausrichtung wie Pesendorfer, aber auch Ringler aus guten Gründen höchst kritisch gegenüber. Wie gezeigt wurde, dachte sich das Museum das „Volk“ nicht wirklich als „ästhetisch selbstlernend, selbstbildend“, als „aktiv, wenngleich nicht notwendig kreativ“.¹⁹⁷ Es ging ihm um Lenkung und Kontrolle der Praxis im Ressourcentausch mit autoritären politischen Regimen. Ein kritisch-historischer Blick darauf scheint umso angebrachter, als das Trachtenkonzept mit seiner anhaltenden Faszination – ungeachtet aller wissenschaftlichen Dekonstruktionsleistungen –¹⁹⁸ heute wieder vermehrt in konservativ-nationale Politikstile integriert wird. Allerdings: Trachtiges begegnet uns nicht nur hier, es erweist sich als relativ demokratisierbar und hat sich vielfach von pflegerischen Orthodoxien gelöst. Umso weniger kann man es beim bloßen Exorzismus des „Trachtenteufels“ aus der Volkskunde belassen. Wünschenswert finde ich eine zumindest punktuell intensivere Trachtendebatte in einer erweiterten Öffentlichkeit, die AkteurInnen aus Praxis, Politik und Forschung ins Gespräch bringt und in Kontroversen verwickelt. Meine bisherige Erfahrung damit ist, dass man – wie Christine Burckhardt-Seebass betont hat – von TrachtenträgerInnen heute mehr und anderes lernen kann als aus gedruckten Quellen,¹⁹⁹ so zum Beispiel über den ästhetischen Reiz ihrer auffälligen Kleider, das Glück beim Tragen und Gefühle von Beheimatung in ihrer lust- und angstvollen Ambivalenz.²⁰⁰ Allerdings hat Burckhardt-Seebass

197 Wie Kaspar Maase in seinem Referat „Volk und Kunst: ein Thema des 18. Jahrhunderts als Gegenstand ‚positiver Anthropologie‘ im 21. Jahrhundert?“ für die Tagung „Wie kann man nur dazu forschen? Themenpolitik in der Europäischen Ethnologie“, Universität Innsbruck, 3.–5.11.2017, formulierte.

198 Keller-Drescher 2015 (wie Anm. 8), S. 180.

199 Das betonte Burckhardt-Seebass 1987 (wie Anm. 190), o. S. [im Dankwort der Arbeit].

200 Vgl. Mateja Marsel: Trachttragen zwischen Lust und Angst. In: Eisch-Angus (Hg.) 2016 (wie Anm. 12), S. 157–168.

auch deutlich gemacht, dass man auf diesem Weg keineswegs alles lernen kann. Der genaue, langsame Blick in die Geschichte des Umgangs mit Tracht lässt Aspekte hervortreten, die in der Praxis oft unsichtbar und unreflektiert bleiben. Das Wissen darüber kann dazu beitragen, den „vorhandenen Rahmen für Vorstellungen dauernd in Bewegung zu halten oder zu sprengen“ – „Trachten-Bildung“ also in einem subversiven Sinn zu verstehen, der im Bildungsbegriff durchaus auch angelegt ist.²⁰¹ Im geglückten Fall, auf den man hoffen darf, kann das allen Beteiligten „vielleicht mehr Handlungsspielraum, mehr Freiheit eröffnen“.²⁰²

The educative formation of Folk Costumes. Collecting, Exhibiting, and Renewal at the Tyrolean Folk Art Museum and in the work of Gertrud Pesendorfer (until 1938)

The paper discusses the transition from the conservation of folk costumes to their adaptation to contemporary circumstances in the multilingual border region of Tyrol since the second half of the 19th century. Particular attention is paid to the Tyrolean Folk Art Museum (“Tiroler Volkskunstmuseum”) in Innsbruck that was one of the major arenas and actors in this field. Founded in 1888 as an arts and crafts museum, it oriented itself towards an ethnicized concept of folk art (“Volkskunst”) after 1900. 1929 it was opened as a “monument for the unity” of the regions north and south of the Brenner Pass that had been divided between Austria and Italy since the Treaty of St. Germain in 1919.

The paper analyses different versions of folk costume (“Tracht”) corresponding with the changing museum concepts until 1938, when Austria was annexed to the German Reich. “Tracht” appears as a questionable model for modern arts and crafts, as an identity marker and advertising material for tourism, as a potential exhibit within planned, but not realized museums, as costumes on loan and as a model for sewing courses. Looking at the interwar period, the paper focuses on how Gertrud Pesendorfer (1895–1982) took over responsibility for collecting, exhibiting and renewing “Tracht” in the museum. After 1938, she was one of the official functionaries in this field. The paper argues that “Tracht” was created by a set of material practices and styles of thinking within and outside the museum and closely linked to economic and political interests. Particular emphasis is placed on the visual dimension of “Tracht” connected to the museum’s collection of folk costume images (“Trachtenbilder”) in its relationship to the concept of “Bildung” combining aspects of formation and education.

201 Pazzini 1992 (wie Anm. 188), S. 47.

202 Burckhardt-Seebass (wie Anm. 190), o. S. [im Dankwort der Arbeit].

