



2. Kittseer Herbstgespräche

FORSCHUNGSFELD FAMILIENFOTOGRAFIE:
Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie
zu einem populären Bildmedium

KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS
SCHLOSS KITTSEE

Heft 14 2. Kittseer Herbstgespräche
Forschungsfeld Familienfotografie

Bisher erschienen:

- Heft 1 Klára K. Csilléry
DIE BAUERNMÖBEL VON HARTA.
Erläuterungen zur Möbelstube der Ungarn-Deutschen in der Sammlung des
Ethnographischen Museums Schloß Kittsee. 1981
- Heft 2 Klaus Beitzl (Hg.)
VERGLEICHENDE KERAMIKFORSCHUNG IN MITTEL- UND OSTEUROPA.
Referate des 14. Internationalen Hafnerei-Symposiums vom
7.–11. September 1981 im EMK. 1984
- Heft 3 Klaus Beitzl (Hg.)
ALBANIEN-SYMPOSIUM 1984.
Referate der Tagung „Albanien. Mit besonderer Berücksichtigung der
Volkskunde, Geschichte und Sozialgeschichte“
am 22. und 23. November 1984 im EMK. 1986
- Heft 4 Klaus Beitzl (Hg.)
KROATEN-TAG 1985.
Referate des „Kroaten-Tages“/„Dan kulture Gradišćanskih Hrvatov“
am 28. April 1985 im EMK. 1986
- Heft 5 Emil Schneeweis und Felix Schneeweis
VON DALMATINISCHEN BILDSTÖCKEN UND WALDVIERTLER
GLOCKENTÜRME.
Zwei Beiträge zur Flurdenkmalforschung. 1988
- Heft 6 Petar Namičev
LÄNDLICHE ARCHITEKTUR IN MAZEDONIEN.
Mit 60 Zeichnungen des Verfassers. 1996
- Heft 7 Barbara Tobler (Bearb.)
DIE MÄHRISCHEN KROATEN.
Bilder von Othmar Ružička. Mit Beiträgen von Dragutin Pavličević und Anto
Nadj. 1996
- Heft 8 Margit Krpata und Maximilian Wilding (Red.)
DAS BLATT IM MEER – ZYPERN IN ÖSTERREICHISCHEN
SAMMLUNGEN. 1997
- Heft 9 Veronika Plöckinger, Matthias Beitzl und Ulrich Göttke-Krogmann (Hg.)
GALIZIEN.
Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. 1998
- Heft 10 Veronika Plöckinger und Matthias Beitzl (Hg.)
ZWISCHEN DEM SICHTBAREN UND DEM UNSICHTBAREN.
Historische Kalenderbräuche aus Bulgarien
Eine Ausstellung des Ethnographischen Instituts mit Museum der
Bulgarischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen von EFMO
(Ethnologie-Forum Mittel- und Osteuropa)
Begleitbuch zur gleichnamigen Jahresausstellung vom 20. Juni bis
1. November 1999 im EMK. 1999
- Heft 11 Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger (Hg.)
familienFOTOfamilie. Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im EMK von
16. April bis 5. November 2000. 2000
- Heft 12 Klaus Beitzl und Reinhard Johler (Hg.):
BULGARISCH-ÖSTERREICHISCHES KOLLOQUIUM EUROPÄISCHE
ETHNOLOGIE AN DER WENDE.
Aufgaben – Perspektiven – Kooperationen. Referate der 1. Kittseer
Herbstgespräche vom 10. bis 12. Oktober 1999. 2000
- Heft 13 Veronika Plöckinger und Matthias Beitzl (Hg.):
ISTRIEN: SICHTWEISEN.
Begleitbuch zur Jahresausstellung vom 27. Mai bis 14. Oktober 2001 im
EMK, vom 26. Oktober 2001 bis 13. Jänner 2002 im ÖMV und vom 5. April
bis 31. Oktober 2002 im Etnografischen Museum Istriens, Pazin. 2001

KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS SCHLOSS KITTSEE – 14

Klaus Beitzl und Veronika Plöckinger (Hg.)
FORSCHUNGSFELD
FAMILIENFOTOGRAFIE

Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie
zu einem populären Bildmedium

Referate der 2. Kittseer Herbstgespräche
am 20. und 21. Oktober 2000
anlässlich der Jahresausstellung "*familienFOTOfamilie*"
von 16. April bis 5. November 2000



Ethnographisches Museum
SCHLOSS KITTSEE

Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
Österreichisches Museum für Volkskunde, A-1080 Wien
Ethnographisches Museum Schloss Kittsee, A-2421 Kittsee, Burgenland
Direktion: HR Dr. Franz Grieshofer
Geschäftsführung: HR i.R. Hon.-Prof. Dr. Klaus Beitl

Konzeption: Klaus Beitl, Wien/Kittsee
Matthias Beitl und Veronika Plöckinger, Ethnographisches Museum Schloss Kittsee
Susanne Breuss, Wien

Organisation und Durchführung: Veronika Plöckinger und EMK-Team
Redaktion: Herbert Nikitsch und Veronika Plöckinger
Übersetzung (engl.–dt.): Felix Schneeweis

Die Veranstaltung wurde gefördert von der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung; gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien.

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

Forschungsfeld Familienfotografie : Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu einem populären Bildmedium / Hrsg.: Ethnographisches Museum Schloss Kittsee.
Hrsg.: Klaus Beitl und Veronika Plöckinger. – Wien ; Kittsee :
Österr. Museum für Volkskunde, 2001
(Kittseer Schriften zur Volkskunde ; Bd. 14)
ISBN 3-900359-95-4

Alle Rechte vorbehalten.
Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde,
Ethnographisches Museum Schloss Kittsee, 2001.

Cover: Atelier I.D. Sabine Hosp
Satz: Lasersatz Ch. Weismayer, Wien/Salzburg
Druck: Horvath, Neusiedl/See
ISBN 3-900359-95-4

Inhalt

- 7 *Veronika Plöckinger*
Vorwort
- 9 *Susanne Breuss*
Fotografie und Volkskunde/Europäische Ethnologie –
Einige Überlegungen zur Einführung in das Kolloquium
- 15 *Hana Dvořáková*
Entstehung der ethnographischen Foto- und Film-
sammlung am Mährischen Landesmuseum in Brünn
- 21 *Paul Hugger*
Bemerkungen zur wissenschaftlichen Fotoszene in der
Schweiz
- 31 *Klaus Beitzl*
familles/image – ein Streifzug durch die französische
Fachliteratur über Familienfotografie
- 41 *Marta Botiková*
Die Geschichte der ethnographischen Fotografie in der
Slowakei und ihre Darstellung von familiären Themen
- 49 *L'uba Herzánová*
Familiengeschichten – Geschichte der Familie. Gedan-
ken über das Familienalbum
- 61 *Monika Vrzgulová*
Zur Interpretation der Lebensweise städtischer Mittel-
schichten im Spiegel der Fotografie: Trenčín (Westslow-
akei) 1918–1938
- 77 *Barbara Sosič*
Familienfotos als Quelle für weitere ethnologische For-
schung
- 95 *Suzana Leček*
Die fehlende Wirklichkeit: Familienfotografie in Kroatien
während der Zwischenkriegszeit

- 109 *Ulrich Hägele*
Über die Grenzen der Visuellen Anthropologie. Anmerkungen zu den Familienfotos aus dem Kriegsgefangenenlager Wieselburg/Niederösterreich (1914–1918)
- 127 *Mónika Lackner*
Fotografie als Medium der Kommunikation am Beispiel von ungarndeutschen Familien
- 141 Verzeichnis der Autor/innen

Vorwort

Anlässlich der Jahresausstellung 2000 „*familienFOTOfamilie*“ im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee fanden am 20. und 21. Oktober desselben Jahres die „2. Kittseer Herbstgespräche“ statt. Die Ausstellung zeigte – basierend auf der technologischen Entwicklung der Fotografie seit ihrer ersten öffentlichen Präsentation im Jahr 1839 – eine Kultur- und Sozialgeschichte der Familienfotografie. Sie richtete den Fokus auf die Bedeutung von Familienfotos im familiären Gebrauch und wollte den Blick für jene Familienbilder schärfen, die in den Köpfen der Fotografinnen und Fotografen bereits vorhanden sind, wenn sie auf den Auslöser drücken. Die einzelnen Themen wurden anhand von zahlreichen Fotobeispielen aus nahezu allen Bundesländern dokumentiert, da es sich hierbei nicht um geografisch differenzierbare Motive handelt, sondern um – zumindest im österreichischen bzw. europäischen Raum – allgemein gebräuchliche. Im Rahmen der 1999 begonnenen Kolloquiumsreihe „Kittseer Herbstgespräche“ sollte nun der Blick erweitert werden vor allem in Richtung der östlichen Nachbarländer – entsprechend den Zielsetzungen des Ethnographischen Museums –, aber auch die jeweilige Forschungs- und Museumssituation anderer Länder wie z.B. Frankreich erfasst werden. Fachleute aus Tschechien, der Slowakei, Ungarn, Slowenien, Kroatien, der Schweiz, Deutschland und Österreich diskutierten die vielschichtige kulturelle Bedeutung der Fotografie, insbesondere im weiten Feld des privaten und familiären Alltags. Die Beiträge reflektieren einerseits den jeweiligen Forschungsstand bzw. gehen auf die verschiedenen historischen wie aktuellen Ansätze in den einzelnen Ländern ein. Andererseits werden anhand konkreter Themen und Fragestellungen Ergebnisse ethnologischer Forschung im Bereich der privaten Fotografie, Familienfotografie, Amateurfotografie, Alltagsfotografie etc. präsentiert und zur Diskussion gestellt. Ziel der Tagung war ein internationaler Austausch und Vergleich einschlägiger Forschungsansätze und -ergebnisse, wobei z.B. auch der Frage nachgegangen wurde, ob – etwa im Bereich der Familienfotografie – national bzw. regional unterschiedliche Bildsprachen und Fotopraxen existieren. Abschließend sei an dieser Stelle der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung und dem Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien gedankt, die das Zustandekommen der Tagung und die Publikation der Beiträge ermöglichten sowie Herbert Nikitsch vom Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien, der sich freundlicherweise als Lektor zur Verfügung gestellt hat.

Veronika Plöckinger

Fotografie und Volkskunde/Europäische Ethnologie

Einige Überlegungen zur Einführung in das Kolloquium

Susanne Breuss

„Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein“¹, vermerkte Walter Benjamin in seiner 1931 erschienenen „Kleinen Geschichte der Photographie“. Die von Benjamin angesprochene weitreichende Bedeutung der Fotografie als neues Bildmedium wurde bereits in der Zeit der Entstehung der Fotografie erkannt und eingehend erörtert, im 20. Jahrhundert erfolgte im Kontext der zunehmenden Massenhaftigkeit und Ausdifferenzierung der fotografischen Bildproduktion eine weitere Intensivierung der theoretischen Reflexion. Trotz der allerorten konstatierten enormen kulturellen Bedeutung der Fotografie (die sich nicht auf das Abbilden und Dokumentieren und nicht auf die Bilder selbst beschränkt: fotografische Bilder sind darüber hinaus unter anderem auch Kommunikationsmittel, Instanzen der Wissensvermittlung und Wahrheitsproduktion, Vehikel der Weltaneignung und Mittel ästhetischer Produktion, sie prägen Erinnerung und Gedächtnis und konstituieren Identitäten) setzte sich die Volkskunde/Europäische Ethnologie lange Zeit nur vereinzelt mit fotografischen Bildern und der fotografischen Praxis auseinander. Dass die Fotografie kaum zu einem Forschungsgegenstand des Faches gemacht wurde, mag teilweise mit der weitverbreiteten und häufig affektbeladenen Technik- und Industrieferndlichkeit zu erklären sein, verwundert aber doch angesichts der kaum zu überschätzenden kulturellen Bedeutung der Fotografie. Der mangelnden volkscundlichen Auseinandersetzung mit der Fotografie auf einer inhaltlichen und theoretischen Ebene steht allerdings ein eifriger Gebrauch der Fotografie als Dokumentations- und Illustrationsmittel gegenüber – sie diente schon früh als ein willkommenes Konservierungsmittel entwindender traditioneller Kultur. Ausgeblendet blieb dabei jedoch in der Regel die Frage nach den spezifischen Eigenschaften und Aussagemöglichkeiten der Fotografie als Dokumentationsmittel

1 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1963, S. 45–64, hier S. 64.

und Quelle. Nicht zuletzt resultiert dieser Umgang mit fotografischen Bildzeugnissen aus der Tatsache, dass Fotografien gemeinhin als „objektive“ und somit „wahre“ Abbilder der Realität angesehen wurden, die keiner weiteren Hinterfragung zu bedürfen schienen. Da Fotografien jedoch immer nur ganz bestimmte Ausschnitte der Wirklichkeit zeigen, das Kameraauge sozusagen ein verlängertes Auge des Fotografen bzw. der Fotografin ist und somit immer deren jeweiliger – kontextabhängiger – Blick auf das Dargestellte im Bild konserviert wird, ist die Entwicklung eines geeigneten Instrumentariums für die Quelleninterpretation und -kritik unumgänglich.

Obwohl erste volkscundliche Ansätze zur Beschäftigung mit der Fotografie bereits ins 19. Jahrhundert zurück datieren, die Fotografie als Dokumentations- und Illustrationsmittel auch von der Volkskunde schon früh eingesetzt wurde und sich in den letzten Jahren vermehrt volkscundliche Untersuchungen (vor allem Qualifikationsarbeiten) und Ausstellungen der Fotografie widmeten, gehört die Thematik nach wie vor eher zu den Desiderata des Faches und mangelt es bis heute an einer intensiven und umfassenden volkscundlichen Analyse der Fotografie als Bildmedium und als zentraler Bestandteil der modernen Bildkultur. Dabei ist der Alltag in vielfacher Weise durch die Fotografie geprägt, und die meisten Menschen sind nicht nur Betrachter/innen bzw. Konsument/inn/en, sondern auch Produzent/inn/en von Fotografien. Insgesamt ist das umfangreiche Forschungsfeld Visualität/visuelle Quellen/Fotografie offen und im Fluss² und durch eine Vielfalt an methodischen und theoretischen Zugängen gekennzeichnet. Es erscheint also sinnvoll und notwendig, zu überlegen, wie sich die Volkskunde/Europäische Ethnologie in diesem Feld positionieren könnte, welche Zugänge zu diesem Medium innerhalb des Faches bereits existieren, welche ausgebaut und welche neu entwickelt werden könnten. Dass dies im hier gegebenen Rahmen der „2. Kittseer Herbstgespräche“ auf einer internationalen Ebene möglich ist, kann der Diskussion nur förderlich sein, da dadurch unterschiedliche Positionen und Fachtraditionen ebenso sichtbar werden wie eventuell vorhandene fachspezifische Gemeinsamkeiten. Die folgenden Überlegungen zur Einführung in das Kolloquium – die vor dem Hintergrund der deutschsprachigen Volkskunde/Europäischen Ethnologie und ihrer Zugänge zur Fotografie zu verstehen sind – dienen als Anregung für die Diskussion, sie erheben keineswegs den Anspruch, bisherige Leistungen und Defizite der Volkskunde/Europäischen Ethnologie in der Auseinandersetzung mit der Fotografie im Detail zu referieren, und sie erheben keinen Anspruch auf

2 Jens Jäger: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung. Tübingen 2000, S. 87.

Vollständigkeit im Sinne einer umfassenden Systematik oder Programmatik. Ausgangspunkt der Überlegungen sind vor allem jene Fragen und Themenfelder, die für die inhaltliche Konzeption der Ausstellung *familienFOTOfamilien* im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee eine Rolle gespielt haben³, und des weiteren solche, die sich im Kontext aktueller Schwerpunkte und Debatten im Fach als besonders anschlussfähig erweisen könnten. Bezugspunkt ist also in erster Linie die private Fotopraxis, im speziellen die Familienfotografie, was jedoch eine über diesen fotografischen Bereich hinausreichende Relevanz der dabei aufgeworfenen Fragen keineswegs ausschließt. Die folgenden Überlegungen berühren vor allem drei große Fragenkomplexe (die allerdings nicht scharf voneinander zu trennen und in sich noch sehr viel weiter ausdifferenzierbar sind, als dies in der hier gebotenen Kürze möglich ist): die Bedeutung der Fotografie und des Visuellen ganz allgemein im Modernisierungsprozess; die Bedeutung der Fotografie für Erinnerung, Gedächtnis und Identität; die Bedeutung der Fotografie in der Geschichte der Volkskunde/Europäischen Ethnologie sowie mögliche auf Fotografie bezogene Forschungsperspektiven im Rahmen des Faches.

Fotografie ist eine sozio-kulturelle Praxis, die in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten stattfindet und ihre Bedeutungen vor allem durch Zuschreibungen und Verwendungszusammenhänge gewinnt⁴. Es ist unerlässlich, einer genaueren Betrachtung der Fotografie zunächst einmal grundsätzlich die Frage nach der kulturellen Bedeutung von Bildern voranzustellen und die Fotografie in eine Geschichte des Visuellen und des Sehnsinns einzubetten, der seinen zentralen Stellenwert in der Hierarchie der Sinne erst mit der Moderne erlangte. Je unsicherer die Welt mit der Auflösung traditioneller Sozialstrukturen wurde, desto stärker traten neue Verhaltensstandards als vergesellschaftende Bilder in den Vordergrund. In dem Maße, in dem sich der Mensch mit wachsender Abhängigkeit an anderen orientieren musste, erlangten Bilder als genuine Mittler der Vergesellschaftung zentrale Bedeutung⁵. Die Vermittlung gesellschaftlicher Normen und Regeln verlagerte sich von der Ebene der Erfahrung immer mehr auf

3 Vgl. Susanne Breuss: Erinnerung und schöner Schein. Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Matthias Beitzl, Veronika Plöckinger (Hg.): *familienFOTOfamilie*. Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee vom 16. April bis 5. November 2000 (= Kittseer Schriften zur Volkskunde. Veröffentlichungen des Ethnographischen Museums Schloss Kittsee, Bd. 11). Kittsee 2000, S. 27–63; Matthias Beitzl, Susanne Breuss, Veronika Plöckinger: *familienFOTOfamilie*. Ein Ausstellungsprojekt im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee. In: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift, Nr. 3. u. 4/1999, S. 12–17.

4 Jäger (wie Anm. 2), S. 79.

5 Vgl. Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg 1989.

die Ebene des Wissens und der Bilder. Das Visuelle wurde zur prädestinierten Instanz für die Vergesellschaftung. Die Dominanz des Visuellen kommt nicht nur bei technischen Bildern zum Tragen, sondern auch bei imaginären Bildern, bei Selbst- und Fremdbildern, die die Beziehungen des Individuums zu anderen prägen. Damit ist auch die Frage nach der Bedeutung von Bildern für die Konstruktion von Identität(en) angesprochen. Wenn Gedächtnis und Erinnerung als wichtige Konstitutionselemente von Identität verstanden werden, so erschließt sich hier etwa die Bedeutung von Erinnerungsbildern – die Familienfotografie entstand aus solchen Bedürfnissen heraus im Kontext bürgerlicher Repräsentationsbestrebungen. Die familiäre Fotopraxis ist eine Form der kommunikativen Vergemeinschaftung⁶, Familienfotografien bilden ein visuelles Familiengedächtnis und dienen damit der Herausbildung familiärer Identität. Vor dem Fotoalbum oder vor der Dia-Leinwand erfährt sich die Familie als eine Erinnerungsgemeinschaft. Durch den gemeinsamen Bezug auf Bilder konstituiert sich eine Praxis der Erinnerung, die nicht ausschließlich auf die Besprechung von Bildern angewiesen ist, die jedoch als eigenständige Erinnerungspraxis nur gelingt, wenn sie immer wieder auf (neue) Bilder zurückkommen kann: „Die rituelle Wiederholung bestimmter Kommentierungen zu den gezeigten Bildern *benennt* eine Kontinuität des Selbstverständnisses, die sie im selben Akt *bezeugt*“⁷. Im familiären Bereich ebenso wie in anderen Bereichen kann die Fotografie als eine Form visueller Erinnerung untersucht werden, als eine Gedächtnisform, über die sich kulturelle (persönliche wie kollektive) Identität konstituiert. Dabei sind nicht nur die spezifisch fotografischen Aspekte von Interesse, sondern auch deren Verhältnis und deren Differenz zu anderen Erinnerungs- und Gedächtnisformen (z.B. mündliche oder schriftliche Tradierung). Hinsichtlich der identitätskonstituierenden Funktion von Fotografie(n) ist die Ebene der Bildproduktion ebenso von Bedeutung wie jene der Bilddeutung und des Bildgebrauchs im Alltag.

Die Technisierung zunehmend aller Lebensbereiche als Teilprozess der Modernisierung ist ein Aspekt in der Beschäftigung mit der Fotografie, der von der Volkskunde/Europäischen Ethnologie bisher weitgehend vernachlässigt wurde. Gerade die technische Ebene der Fotografie ist jedoch ein zentrales Moment, das deren sozio-kulturellen Gebrauchsweisen und Bedeutungen prägt, denn die Fotografie erwies sich als eine der grundlegendsten und folgenreichsten technischen Innovationen. Die Fotografie galt und gilt vielfach noch immer

6 Vgl. Angela Keppler: Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt am Main 1994, S. 186 ff. Der Dia-Abend.

7 Ebd., S. 206.

als „objektives“ und „neutrales“ technisches Mittel zur Abbildung und Speicherung von „Realität“, was entscheidenden Einfluss auf die Frage hat, welche Unterschiede zwischen technisch hergestellten Bildern und anderen Bild- und Gedächtnisformen bestehen bzw. konstruiert werden. Wie wird also der technische Aspekt des Fotografierens wahrgenommen und welche Bedeutung wird ihm beigegeben? Im Bereich der Familienfotografie zum Beispiel führte die Assoziation von Technik mit Männlichkeit zu einer vielfach praktizierten geschlechtsspezifischen Aufgabenteilung: der Mann hinter der Kamera und die Frau und die Kinder davor – auch wenn der Frau als dem „bewahrenden Geschlecht“ durchaus spezifische Qualifikationen als Familienfotografin zugesprochen wurden. Gerade über das Technische wurde hier jedoch eine Differenz zwischen „weiblichem“ und „männlichem“ Fotografieren konstruiert: das Interesse der Frauen an der Fotografie erschöpfe sich nicht in einer perfekten Technik, ihre Stärke sei der Blick für das Persönliche, für das Besondere und Einmalige ihrer Familie⁸. Die Frage nach geschlechtsspezifischen Gebrauchsweisen und Bedeutungen der Fotografie stellt sich nicht nur hinsichtlich der technischen Aspekte, sondern auch hinsichtlich aller anderen Aspekte – ebenso wie die Frage nach weiteren (sozialen, regionalen, generationspezifischen etc.) Differenzierungen, die die fotografische Praxis bestimmen und strukturieren. Ein internationaler bzw. interkultureller Vergleich kann hier die Aufmerksamkeit dafür schärfen, dass eine bestimmte Technik – wie etwa die Fotografie – nicht nur keinen vorgegebenen historischen Entwicklungsschritten folgt, sondern dass sie auch keine von vornherein absehbaren, überall gleichen Verwendungsweisen nach sich zieht – womit einem nach wie vor weit verbreiteten deterministischen Verständnis von Technik entgegnet werden kann.

Ein Blick in die Geschichte der Volkskunde/Europäischen Ethnologie ermöglicht nicht nur die Rekonstruktion der fachspezifischen Zugangsweisen zur Fotografie, sondern zum Beispiel auch Aufschlüsse über historische Zusammenhänge zwischen Volkskunde und Fotografie. Wie die Volkskunde ist auch die Fotografie eng mit der Geschichte des Bürgertums im 19. Jahrhundert verknüpft und wird durch dessen Modernisierungsbestrebungen ebenso geprägt wie durch sein Bedürfnis nach Traditionsschaffung und -pflege. Die Fotografie kam beidem nach: Sie bedeutete Modernität und technischen Fortschritt, und sie ermöglichte das Bewahren bzw. ein scheinbares Anhalten der Zeit in einer Epoche zunehmender Beschleunigung und Veränderung. Das Fotografieren diente hier dem Inventarisieren und

⁸ So ein Inserat der Gesellschaft zur Förderung der Photographie e.V. in: Bertelsmann Drei. Die farbigen Monatshefte 8 (1958), S. 4.

Inbesitznehmen einer flüchtigen Welt – dieses mit dem Fotografieren verbundene Begehren traf sich mit der ausgeprägten Sammelleidenschaft der Volkskunde, die ebenfalls auf Bewahren, Festhalten und Dokumentieren abzielte. Solche Bedürfnisse kennzeichnen auch die sich im Kontext der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts entwickelnde Familienfotografie. Hier fiel der Aufruf von Wilhelm Heinrich Riehl, zur Förderung des Familienbewusstseins und -zusammenhalts alles sorgfältig zu sammeln und zu bewahren, was den besonderen Charakter der jeweiligen Familie dokumentiert⁹, auf fruchtbaren Boden. Die Fotografie wurde enthusiastisch als eine völlig neue Möglichkeit, Erinnerungen zu sammeln und zu bewahren, gefeiert, denn anders als etwa die Portraitmalerei vermochte sie ein „realistischeres“ Abbild der Familie und der Familienmitglieder herzustellen und sie so für die Zukunft zu konservieren, „wie sie wirklich waren“. Während im Rahmen der familiären Fotopraxis hauptsächlich Menschen fotografiert wurden, fotografierte die Volkskunde in erster Linie Sachkultur – Familienfotografie wie Volkskunde ging es dabei um das Bewahren für die Zukunft und um die Schaffung von Tradition.

Es wäre ein beschränkter Zugang, wenn sich die Volkskunde/Europäische Ethnologie lediglich im Rahmen der Bildforschung (zu der ja verschiedene Ansätze existieren) mit der Fotografie beschäftigen würde. Gerade das Beispiel Familienfotografie zeigt eindrücklich, wie vielfältig die Bezüge und Kontextualisierungsmöglichkeiten sind: Sie reichen von der Familienforschung über die Geschlechterforschung, Freizeitforschung und Tourismusforschung bis zur Volkskunsthochforschung, Sachkulturforschung oder Biographieforschung. Es gibt also Anschlussmöglichkeiten an traditionelle volkskundliche Kanonthemen und Forschungsgebiete ebenso wie die Möglichkeit, am Beispiel der Fotografie aktuelle theoretische und methodische Interessen des Faches in die Forschungspraxis zu integrieren. Eine kritische Reflexion traditioneller volkskundlicher Forschungsansätze hinsichtlich ihrer Leistungen und Defizite ist ebenso erforderlich wie die Entwicklung neuer Perspektiven im Umgang mit Fotografie(n). Annäherungen an die Fotografie sind jedenfalls von ganz unterschiedlichen Richtungen und Standpunkten her möglich und notwendig – die Vielfalt der potentiellen Zugänge spiegelt dabei nicht zuletzt die umfassende Bedeutung, die der Fotografie in modernen Alltags zukommt.

⁹ Wilhelm Heinrich Riehl: Die Familie. Stuttgart 1861, S. 329.

Entstehung der ethnographischen Foto- und Filmsammlung am Mährischen Landesmuseum in Brünn

Hana Dvořáková

Im Jahr 1902 kündigte die zeitgenössische Presse die Einrichtung eines Fotoarchivs im heutigen Ethnographischen Institut des Mährischen Landesmuseums Brünn an: *„Die Abteilung für Volkskunde der Mährischen Museums-gesellschaft beabsichtigt unter anderem – nach dem Vorbild des Photographischen Museums für sächsische Volkskunde in Dresden – die Gründung eines Photographischen Museums für mährische Volkskunde in den Räumlichkeiten des Franzensmuseums und sammelte zu diesem Zweck bereits zahlreiche photographische Aufnahmen (meistens Platinotypien), die in Hüllen nach Volksstämmen aufbewahrt werden.“*

Die Ethnographie gehörte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu jenen wenigen Wissenschaftsdisziplinen, die sich sehr schnell der großen Möglichkeiten bewusst wurden, die sich mit der Erfindung Daguerres ergaben. Trotz anfänglicher technischer Schwierigkeiten erfüllte die Fotografie die Anforderungen der „getreuen Abbildung“ weitaus besser als die bisherigen Dokumentationstechniken wie die Malerei (die noch dazu von den künstlerischen Fähigkeiten des Malers abhängig war). Die junge Erfindung wurde dabei nicht nur zur Dokumentation exotischer Thematik im Zuge von Exkursionen eingesetzt, sondern – im Geiste zeitgenössischer nationalistischer Tendenzen – auch für die Darstellung von Belegen der traditionellen einheimischen Kultur. Und als gegen Ende des 19. Jahrhunderts sich die Vertreter der jungen tschechischen Intelligenz des unaufhaltsamen Untergangs des Dorflebens in seiner überlieferten Form bewusst wurden und folglich Architektur, Trachten und Sitten in ihrem ursprünglichen Milieu „in letzter Minute“ festhalten wollten, bedienten sie sich ebenfalls der Fotografie als Mittel zur genauen Abbildung der „Realität“. Für die Volkskunde haben zum einen jene professionellen Kabinettfotos aus dieser Zeit, auf denen die Landbevölkerung in ihrer Festtracht, in der Regel anlässlich eines Besuches in der Stadt, gezeigt werden, hohen dokumentarischen Wert und zum anderen Bilder, die von Amateurfotografen auf ihren Reisen durch südmährische und slowakische Dörfer, wo die traditionelle Kultur noch „in situ“ zu beobachten war, gemacht worden sind. (Erinnert sei in diesem

Zusammenhang an die Bemerkung Auguste Rodins, der während seines Besuches von Südmähren im Jahre 1902 die Region von Podluží als Mährisches Hellas bezeichnet hat.)

In der zweiten Hälfte der 1880er Jahre haben sich um die Geschichte der Fotografie im Dienste der Volkskunde vor allem drei Trachtenforscher verdient gemacht: Josef Šima, Jan Koula und Josef Klvaňa. Und so wurden auch bereits in der ersten Nummer der ethnographischen Fachzeitschrift „Český Lid“ (1892) Fotos von Šima, die 1887 in der Mittelslowakei entstanden waren, anstatt der zeichnerischen Dokumentation von Trachten veröffentlicht. Im weiteren gewann die Fotografie als ein bewusst aufgenommener Beleg der „Realität“ durch die Tatsache an Bedeutung, dass auch und vor allem Ethnographen selbst als Fotografen aktiv waren.

Die Entwicklung auf dem fotografischen Sektor in Tschechien entsprach (wie auch im volkskundlichen Bereich) der Situation in den Nachbarländern, besonders in Österreich und Deutschland. Dabei war Wien vom Gesichtspunkt der musealen Bestandsbildung aus für Brünn von größerer Bedeutung als Prag, strömten – und dies noch vor der „Tschechisch-Slawischen Ethnographischen Ausstellung“ (1895) – Ethnographica aus ganz Mähren in das Zentrum der Monarchie. Und hier war es auch Michael Haberlandt, der Sammler und Gründer des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, der 1894 damit begann, ein ethnographisches Fotoarchiv anzulegen. In seinem grundlegenden programmatischen Vortrag „Photographie im Dienste der Volkskunde“, den er 1896 im Wiener Kamera-Klub der Amateur-Photographen hielt, zählte Haberlandt jene thematischen Bereiche auf, denen sich die Fotografen bei der Dokumentation der Volkskultur widmen sollten. In seiner Klassifizierung ging er dabei von der Anthropologie aus: An erster Stelle standen Aufnahmen anthropologischer Typen, von Volksarchitektur, Trachten, Kultgegenständen, Volksspielen, Theater, Umzügen und schließlich die Dokumentation von landwirtschaftlicher Arbeit. Der Vortrag erschien in der Zeitschrift für Österreichische Volkskunde (II, 1896, S. 183–186), die auch das damalige Franzensmuseum in Brünn bezog. Darüber hinaus stand Haberlandt dank der damaligen mitteleuropäischen Zusammenarbeit an der Wiege des „Photographischen Museums im Dienste der sächsischen Volkskunde“, dessen Aktivitäten von der Brünner Museumsgesellschaft ebenfalls reflektiert wurden.

Im Jahre 1903 stellte das „Photographische Museum der mährischen Volkskunde“ eine selbständige Abteilung im Rahmen der ethnographischen Sammlungen des Franzensmuseums dar. In seiner damaligen Dauerausstellung wurden als Begleitmaterial neben Trachten-Figurinen auch Fotografien ihrer Trägerinnen und Träger gezeigt. Darüber hinaus waren in drei Alben weitere 88 Farbfotos von Trach-

ten zu besichtigen. In den Eingangsbüchern werden neben Arbeiten der bereits genannten Klvaňa, Šima und Koula auch Fotografien von Eduard Domluvil, František Pospíšil und Antonin Václavík angeführt. In den folgenden Jahren bereicherten Bilder von K.O. Hrubý, Āenek Chládek und Karel Langer das Archiv.

In jüngster Zeit – nunmehr erfolgt eine wissenschaftlich-fachgerechte Aufarbeitung des Archivs – gilt die Aufmerksamkeit vor allem der Ergänzung der Entwicklungsreihen sowie der Dokumentation bisher fehlender Genres wie beispielsweise Atelier-Fotos oder der Dokumentation von Folklorismus. Weiters werden Fotografien gesammelt, in denen sich das Leben einer Dorfgemeinschaft über eine lange Zeitspanne hinweg nachvollziehen läßt. Die Sammlung umfasst heute mehr als 20.000 Stück. Nicht alle sind mit einem Passepartout versehen, vor allem aber fehlen Angaben über den Autor, die Entstehungszeit und die Provenienz. All dies gilt es künftig zu klären und zu erforschen.

Die Sammlung Josef Braun

Ein Beispiel für die Fachbearbeitung und Auswertung einzelner Teile des Brünner Fotoarchivs stellt die Kollektion Josef Braun dar, die von der Kuratorin Helena Beránková bearbeitet worden ist. Die Sammlung besteht aus 64 Glasnegativen vom Beginn des 20. Jahrhunderts, die die Alltagskultur der nächsten Umgebung von Uherské Hradište zeigen – einer Region, die jahrzehntelang gewissermaßen der Schaukasten der mährischen Volkskultur gewesen ist. Auf den Hüllen der Bilder ist als Autor „Dr. Josef Braun“ aus Ostroh genannt. Dessen Vater Salomon stammte aus Uherský Ostroh, einer Kleinstadt in Südostmähren, wo eine recht große jüdische Gemeinde lebte. Salomon Braun betrieb Kantinen für die beim Bau der „Kaiser-Ferdinand-Nordbahn“ Wien–Krakau beschäftigten Arbeiter. Von dem Erlös kaufte er eine Bierbrauerei in Jarošov, einer kleinen Gemeinde bei Uherské Hradište. Mit seiner Frau Josefina hatte er acht Kinder, Josef war der zweitgeborene Sohn.

Josef Braun wurde am 25. Juli 1855 geboren, besuchte das deutsche Gymnasium in Uherské Hradište und in Mödling bei Wien. Gemeinsam mit seinen Brüdern war er Mitbesitzer der väterlichen Brauerei, die nach Umbau und Modernisierung so qualitätsvolles Bier erzeugte, dass es selbst an den Wiener Kaiserhof geliefert wurde. Josef Braun war (mit seinem Bruder) Erfinder und Inhaber mehrerer Brauereipatente, und sein Interesse an technischen Erfindungen und Neuigkeiten ging über das Brauereigewerbe weit hinaus: So besaß er zu Beginn des Jahrhunderts eines der ersten Automobile – und eine

Fotokamera. Ein schriftlicher Nachlass, der einen Einblick in Brauns Interessen und Ansichten vermitteln könnte, existiert nicht – wir wissen nur, dass er Vorsitzender der jüdischen Gemeinde von Uherské Hradiště war, auch eine Wohnung in Wien sein eigen nannte und oft und gerne auf Reisen war.

Fotografisch-ethnografische Zusammenhänge

Zur Jahrhundertwende war Uherské Hradiště nicht nur das ökonomische, sondern auch das kulturelle Zentrum der Region – und die hier damals noch lebendige Volkskultur war eine wichtige Stütze jenes immer stärker werdenden nationalen Selbstbewusstseins, das schließlich zur politischen (staatlichen) Unabhängigkeit führen sollte. So ist es nicht verwunderlich, dass diese Kleinstadt eines der Zentren der Sammel- und Forschungsaktivitäten war, wie sie durch die „Tschechisch-slawische ethnographische Ausstellung“ 1895 ausgelöst worden waren. In Uherské Hradiště hatte sich auch der Zentralausschuss für die Vorbereitung der Ausstellung konstituiert: Schließlich lehrte am dortigen tschechischen Gymnasium von 1894–98 der bereits erwähnte Forscher, Sammler und Fotograf Josef Klvaňa. Und auch František Kretz sammelte und forschte in Uherské Hradiště über Stickereien und Keramik. Kretz gab damals, um seine Reisen, Sammlungen und Ankäufe finanzieren zu können, Klavierstunden – und zwar unter anderem in der Familie des Josef Braun, der sich ebenfalls als Sammler von Stickereien, Trachten und Ostereiern betätigte. Und als dann Erwin Raupp, ein professioneller Dresdner Fotograf, 1904 nach Uherské Hradiště kam, wurde ihm František Kretz als Führer, Berater und Dolmetscher empfohlen. Zur Zeit von Raupps Aufhalten in der Mährischen Slowakei entstanden auch die Fotos von Josef Braun. Ihr Vergleich zeigt gewisse Berührungspunkte im Sujet (Marktplatz, Wallfahrtsort, spielende Kinder) und in der Komposition.

Technik, Methode, Thema

Josef Braun stellte ausschließlich Glasplattenegative im Format von 9 x 12 cm her, es existieren keine Autorenpositive. Die Aufnahmen – die bis auf eine Ausnahme alle im Querformat gehalten sind – wurden zwischen 1901 und 1910 in den Ortschaften der heutigen Bezirke Uherské Hradiště und Hodonin angefertigt, also in der unmittelbaren Umgebung der Gemeinden, in denen Braun und seine Familie lebte. Alle Fotos sind relativ genau datiert und lokalisiert, was ihren Dokumentarwert noch erhöht. Abgesehen von Portraitaufnahmen – sein

besonderes Interesse galt komplizierten Frauenkopfrachten – arrangierte Braun die Menschen nicht vor der Kamera, sondern versuchte, Szenen aus dem religiösen und Alltagsleben „in situ“ aufzunehmen. Wären diese Negative nicht die längste Zeit unbeachtet im Archiv gelegen, könnte Josef Braun als Erfinder gewisser Sujetthemen – etwa „die vor der Kirchentür knieenden Männer“ oder „Rückkehr aus der Sonntagsmesse“ – gelten, wie sie später sehr oft ethnographisch orientierten Bildern das Gepräge gaben.

Die Filmsammlung

Am Ethnographischen Institut des Mährischen Landesmuseums existiert auch eine Kollektion von Filmen zu volkskundlichen Themen. Zu den Hauptobjekten gehört eine Reihe der Original-Blechkassetten mit Filmaufnahmen von František Pospíšil, der zwischen 1920 und 1948 als Kurator und später als Direktor des Instituts tätig war. Er beschäftigte sich mit Landwirtschaft und Bräuchen im Jahreslauf und erforschte auf dem Gebiet der Volkstänze den Schwertanz, soweit dieser seinerzeit noch lebendig war. Seine Reisen führten ihn durch ganz Europa: in den Kaukasus, durch das spanische und französische Baskenland, das ehemalige Jugoslawien, Polen, Deutschland, die Slowakei und Böhmen. Pospíšil dokumentierte den Schwertanz auf dem gesamten Gebiet seines Vorkommens mit Hilfe des Mediums Film. Jahrzehntlang lagen die Aufnahmen im Depot – nun wurde mit Hilfe des nationalen Filmarchivs begonnen, die Filme zu überspielen, zu identifizieren und zu bearbeiten – als eines der zukünftigen (und zukunftsorientierten) Projekte des Ethnographischen Instituts des Mährischen Landesmuseums.

Bemerkungen zur wissenschaftlichen Fotoszene in der Schweiz

Paul Hugger

In der schweizerischen Fotoszene – ich spreche hier nicht von Fotogalerien, sondern von den Institutionen, die sich aus öffentlichem Auftrag heraus mit der Fotografie beschäftigen –, in dieser Fotoszene hängt der Hausseggen schief; es schwelt ein Konflikt, der weitgehend zum Grabenkrieg geronnen ist, wobei sich die Gegner meist bedeckt halten. Eine solche Feststellung ist für die europäische Kulturlandschaft nichts Außergewöhnliches, sondern dürfte wohl eher die Norm darstellen. Es gäbe also an sich keinen Grund, sie zu erwähnen, wenn nicht die Auseinandersetzungen in der Schweiz spezielle Ursachen und eine besondere Form angenommen hätten.

Die Ursachen, um diese gleich vorwegzunehmen, liegen in der extrem föderalistischen Struktur unseres Landes. Dazu zunächst ein Wort: Vielfältige Institutionen – bundesstaatliche, kantonale, Stiftungen mit Öffentlichkeitscharakter, private Sammler – horten, pflegen, verwalten und verwerten das fotografische Erbe in der Schweiz; sie tun dies mit unterschiedlicher Zielsetzung. Vieles wirkt wie Wildwuchs, nur wenig wurde im Rahmen eines Gesamtkonzeptes geplant und nach klaren Kriterien aufgebaut. So steht manches quer, hat aber in einem Land, in dem die Fotografie lange als „quantité négligeable“ betrachtet wurde, den Charakter des Respektablen, und die Betroffenen wehren sich deshalb, in einer rationalen, nach modernen Kriterien konzipierten Gesamtlösung als Verlierer dazustehen. Vor allem, wenn eine solche Planung zentralistisch von Bern, dem Bundesamt für Kultur, ausgeht. Zentralismus steht so gegen Partikularismus, auch hier drückt ein Grundmuster schweizerischer Kulturpolitik durch.

Um das zu präzisieren, seien die wichtigsten Fotoinstanzen vorgestellt: Lange hat die Fotografie in der kunstbeflissenen Öffentlichkeit der Schweiz einen geringen Stellenwert gehabt, die Schweiz ist in dieser Hinsicht ein rückständiges Land. Der Film hatte es leichter; es besteht dafür eine bedeutende, vom Bundesstaat mitgetragene Institution in Lausanne, die „Cinémathèque suisse“. Zwar „boomt“ auch heute die Fotografie in unserem Land, aber das gilt nur für die Kunstfotografie; die angewandte Fotografie hat keine Lobby. Spät erst kam es zur Gründung einer ersten Institution für das Sammeln

und Ausstellen von Fotografien: 1970 wurde die „Schweizerische Stiftung für die Fotografie“ ins Leben gerufen, die im Kunsthaus Zürich domiziliert ist, dort einen Minderheitenstatus genießt, über keine eigenen Ausstellungsräume verfügt und budgetmäßig unterdotiert ist (280.000 Franken 1999, davon 170.000 vom Bund und 110.000 von Kanton und Stadt Zürich). 1985 kam es zur Gründung des ersten Fotomuseums in der Schweiz, das in einem Herrschaftshaus des 18. Jahrhunderts hoch über dem Genfersee in Lausanne untergebracht ist. Dieses „Musée de l'Elysée“ wird hauptsächlich vom Kanton Waadt finanziert (Jahresbudget 2,4 Mio, davon 1,9 Mio vom Kanton). Erst 1993 erhielt auch die deutsche Schweiz ein permanentes Fotomuseum, und zwar durch einen privaten Mäzen, Georg Reinhart – aus einer Kaufmannsfamilie in Winterthur, die schon Rainer Maria Rilke unterstützt hatte. Das Museum befindet sich in einer ehemaligen Fabrikhalle des 19. Jahrhunderts (Budget 1,2 Millionen, wobei die Stadt Winterthur ab 2001 eine Subvention von sFr 250.000 leisten wird). Daneben entstanden in den 1980er Jahren viele kleine regionale Fotoinstitute, die meist von den betreffenden Gemeinwesen, Kantonen oder Städten, getragen werden: das „Photoforum Pasqua“ in Biel, das „Centre de la Photographie“ in Genf, die „Galerie Focal“ in Nyon, das „Centre valaisan du film et de la photographie“ in Martigny usw. Das Erscheinungsbild ist unübersichtlich, und ganz unterschiedlich sind auch die jeweiligen sammlungs-technischen Voraussetzungen und -kompetenzen, etwa die Konservierungsvorkehrungen. In dieser Hinsicht hat der 1995 gegründete Verein „Memoriav“ vieles in Bewegung gebracht. Er setzt sich zum Ziel, „Strategien für die Erhaltung des gefährdeten audiovisuellen Kulturgutes zu entwickeln“.

Nun hat vor rund zwei Jahren das Bundesamt für Kultur mit seinem Direktor David Streiff ein Projekt angekündigt, das die Gemüter seither in Wallung bringt. Die staatlichen Leistungen für die Sammlung und Konservierung von Fotografien in der Schweiz sollen wesentlich erhöht und zentralisiert werden, d.h. einer einzigen Institution zugute kommen, der genannten „Schweizerischen Stiftung für die Fotografie“. Sie soll neue Räume erhalten und über einen wesentlich erhöhten Etat verfügen. Der Direktor erntete für sein Vorgehen Vorwürfe, die bisherigen regionalen Sammlungen fühlten sich verprellt, sie wollten nicht auf einen Anteil am „Bundesmanna“ verzichten. Die Auseinandersetzungen wurden heftig, und die Standpunkte sind bis heute unversöhnlich geblieben. Man misstraut in der föderalistischen Schweiz zentralistischen Lösungen und weist auf die bisherigen Leistungen in den einzelnen Kantonen hin.

Vor kurzem, am 22. November 2000, wurden die Pläne der Schweizerischen Stiftung für die Fotografie und des Bundesamtes für Kultur

an einer Pressenkonferenz verdeutlicht. Das neue Haus soll „fotozentrum.ch“ heißen und die „langfristige Erhaltung des fotografischen Erbes der Schweiz“ bezwecken. Ungewollt unterstreicht der neue Name den zentralistischen Aspekt. An sich ist ja eine stärkere staatliche Förderung der wissenschaftlichen Aufarbeitung und Dokumentation der Schweizer Fotografie, wie sie zu den erklärten Programmpunkten des „fotozentrums“ gehört, höchst wünschenswert und deren Erfüllung den beiden Leitern der Stiftung, Peter Pfrunder und Martin Gasser, auch zuzutrauen. Der Volkskundler kann nur zustimmen, wenn da vom Sammeln und Erschließen fotografischer Werke die Rede ist, „die in einem Bezug zur Schweiz stehen“, und von der Dokumentation der „Schweizer Fotografie von ihren Anfängen bis in die Gegenwart“. Aber man kann auch die Verstimmung der Vertreter regionaler Fotoinstitutionen verstehen, die ihre bisherigen Leistungen schlecht honoriert sehen und ihrerseits eine stärkere Unterstützung durch den Bund erwarten.¹

Alle genannten Stiftungen und Institutionen haben mehr oder weniger eines gemeinsam: das Misstrauen, die Abneigung gegen das Fotografieren des „simplem“ Atelierfotografen und vor allem gegenüber der Amateurfotografie, gegen das „Banale und „Alltägliche“ im fotografischen Schaffen der Vielen. Die meisten Institutionen von nationalem Rang verschließen sich einer solchen Sammel-Perspektive; andere machen zwar Konzessionen, aber ungern, meist unter Hinweis auf ihre beschränkten Raumverhältnisse. Auch sie gieren letztlich nach der Fotografie als künstlerischem Erzeugnis. Eine echte Beziehung, eine ehrliche Wertschätzung des populären fotografischen Schaffens besteht kaum, einzelne regionale Sammelstellen ausgenommen. Man richtet sich nach den Stars, dem international vorgegebenen Level. „Ausgestellt werden in all diesen Foren meist international arrivierte Fotokunst, Retrospektiven renommierter Fotografen, in kleinen Räumen immerhin auch experimentelle junge Fotokunst.“²

Das trifft allerdings nicht nur für die Schweiz zu. In letzter Zeit scheint sich zwar der Horizont international etwas zu lichten; das Morgenrot

1 Seither (2000) hat sich die Situation in dem Sinne verändert, dass die Stiftung ein Angebot des Mäzenaten A. Reinhart angenommen hat, sich in Winterthur in einem Fabrikareal zu etablieren, mit entsprechenden finanziellen Zuschüssen. Es ist noch zu früh, die Auswirkungen dieser neuen Konstellation auf die genannten Auseinandersetzungen zu beurteilen.

2 Ulmer, Brigitte: Das Stiefkind der Kulturförderung. Die Fotografieförderung in der Schweiz – ein bisher vernachlässigtes Feld. In: Schindler, Anna und Christoph Reichenau (Hg.): Zahlen, bitte! Kulturbericht 1999: Reden wir über eine schweizerische Kulturpolitik. Bern 1999, S. 233–255, hier S. 243. Vgl. auch Davis, Lorraine: Photographic organizations in Switzerland. In: Gasser, Martin (Ed.): History of Photography. Switzerland. London–Washington 1988, S. 293–297.

einer Sensibilisierung für die Amateurfotografie zeichnet sich ab. Mit großer Erwartung nahm ich ein Buch zur Hand, welches die „Orientierung“, das hochstehende Informationsblatt der Schweizer Jesuiten, am 15. Juli 2000 emphatisch anpries: „Auf der Kippe“ von Wilhelm Genazino, Reinbeck bei Hamburg 2000. Das kleine Buch bringe Bilder, wie man sie auf den Flohmärkten finde, es mache diese anonymen Fotos beredt, hieß es in der Besprechung. Die Texte würden die Fotos kommentieren; aber das bedeute nicht, den realen privatgeschichtlichen Bezug der Bilder aufzuhellen. Denn der sei verloren. Sein Verlust mache die Bilder aber anschaulich und verleihe dem Kommentar Zuständigkeit. Unnötig zu sagen, dass mich das Buch enttäuscht hat. Was hier anhand einer Serie von Alltagsfotografien vorliegt, sind Selbstdarstellungen und -bespiegelungen eines Literaten, nicht ohne Eitelkeit vorgetragen. Gerade die Literaturkritik hätte uns eigentlich gezeigt, wie man Texte analysiert und nicht gleich von Anfang an darüber fabuliert.

So setzte ich meine Hoffnung auf das zweite Buch: „Other pictures“ von Thomas Walther, Santa Fe 2000, erschienen als Begleitband zu einer offenbar vielbeachteten Ausstellung. Aber die Ernüchterung war noch größer: Walther bemüht sich nicht einmal, die Fotos zu kommentieren. Er hat sie nach Kriterien ausgewählt, die der Kunstfotografie entlehnt sind, d.h. er fand sie in dem Maße der Beachtung wert, wie sie die Formensprache gewisser Starfotografen aufnahmen, die denn auch im Nachwort genannt werden. Bei beiden Publikationen handelt es sich um einen Missbrauch der Amateurfotografie, um deren Instrumentalisierung, zum mindesten um ein Missverständnis ihres Wesens, um einen Mangel an Respekt auch und um eine Aneignung zu persönlichen Zwecken. Kennzeichnenderweise erhebt Walther ein Copyright für seine Bilder, eine in sich abstruse Idee, da er ja nicht der Autor der anonymen Bilder ist.

Beide Beispiele zeigen, dass die Öffentlichkeit, abgesehen von an lokalen Bilddokumenten interessierten Sammlern, die Alltagsfotografie nur in Abhängigkeit zur Kunstfotografie ernstnimmt und dass sie ihr keine Eigenwertigkeit zubilligt. Von einer kenntnisreichen und subtilen Analyse solcher Fotografien sind wir weit entfernt, die betreffenden Fotoästheten verfügen wohl auch kaum über die nötigen Voraussetzungen. Letztlich steht aber der Begriff Kultur zur Debatte und dessen Usurpation durch gewisse Schichten und Kreise.

Ich möchte mich nicht mit bloßen Bemerkungen zur institutionellen Situation der Fotografie in der Schweiz begnügen, sondern mit einer persönlichen Anregung zu diesem Kolloquium beitragen. Ich habe mich gefragt, was sich zu einer möglichen Typologie schweizerischer Fotoalben sagen läßt, ob sich da charakteristische Züge abzeichnen, die sie z.B. von deutschen oder französischen Alben unterscheiden.

Es ist dies die Frage nach der „swissitude“ solcher Fotoalben. Ich höre den Einwand, das lasse sich, wenn überhaupt, nur aufgrund einer erheblichen Datenmenge feststellen, alles andere gehöre in das Reich der Spekulation. Es hat mich trotzdem gereizt, etwas essayistisch zu arbeiten und zu formulieren. Gewiss, die Resultate sind provisorisch, auch können sie nur skizzenhaft vorgetragen werden. Aber selbst wenn meine Argumentations- und Anschauungsbasis schmal ist, so darf doch unter Berufung auf die vielen Alben, die einem durch die Hände gegangen sind, eine gewisse Wahrscheinlichkeit der Aussagen angenommen werden. Danach dürfte bei der Betrachtung von Fotoalben der Effekt des „d \acute{e} jà vu“ und des „Da haben wir es ja wieder“ als Indiz gelten, dass es sich um etwas Typisches handelt. Ich muss meine Ausführungen noch weiter einengen. Zunächst schichtspezifisch: Es geht im folgenden vor allem um Alben der bürgerlichen Mittelschichten – die Fotografie war ja von den Ursprüngen her deren eigentliches Medium der Weltwahrnehmung, worauf Susanne Breuss jüngst wieder hingewiesen hat³; dann sind es ausschließlich Alben mit schwarz-weiß Fotos aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Schließlich verzichte ich darauf, die Strukturen, welche den Bildfolgen in diesen Alben zugrunde liegen, zu analysieren. Und zudem muss – dies eben typisch für die Schweiz – verdeutlicht werden, dass es sich um Alben aus den deutsch-, teilweise auch französischsprachigen Landesteilen handelt. Ausgeblendet bleibt die andere kulturelle Muster beachtende italienischsprachige Südschweiz.

Ich führe also Bilder auf, die regelmäßig in Schweizer Alben erscheinen, und ich werde sie teilweise kurz kommentieren.⁴ Dahinter steht immer die These, dass es sich dabei um spezifisch schweizerische Bildthemen handelt.

Familienalben verfolgen meist – das gilt auch für die Schweiz – eine Linearität, die in etwa den Etappen des Lebenslaufs entspricht. Die wichtigsten davon werden dokumentiert: etwa durch Aufnahmen kurz nach der Geburt, vom bekannten nackten Säugling auf dem Schaffell, von Erstkommunion und Konfirmation. Der erste Schultag dagegen wird in der Schweiz viel seltener festgehalten. Dafür sind Klassenaufnahmen, vor allem in der Volksschule, die Regel, ebenso Hochzeitsbilder, zuweilen von der goldenen Hochzeit, und dann, beim Lebensende, finden wir Fotos von der Aufbahrung in der Kammer oder vom blumengeschmückten Grab. Vieles bleibt ausgeklammert, tabuisiert;

3 Breuss, Susanne: Erinnerung und schöner Schein. Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Beitzl, Matthias und Veronika Plöckinger (Hg.): *familienFOTO-familie*. Ausstellungskatalog. Wien/Kittsee 2000, S. 27–60, hier S. 30.

4 Die Fotos, die im Vortrag gezeigt wurden, können hier leider nur auszugsweise abgebildet werden.

Susanne Breuss spricht davon in der Begleitpublikation zur Ausstellung „*familienFOTOfamilie*“ (z.B. S. 54).

Dies alles ist vom Gegenstand her kaum Schweiz-spezifisch, eher vom Habitus her. Ich gehe aber auf die Bilder „dazwischen“ ein, jene anderen Schwerpunkte, die sich wie ein Geflecht zwischen die genannten „rites de passage“ legen: die Mitgliedschaft in Jugendvereinen, z.B. bei den Pfadfindern, für Katholiken in Blauring und Jungwacht, besonders auch in den traditionellen großen Vereinen des 19. Jahrhunderts, die in der Schweiz bis heute eine wichtige Rolle spielen und Jugendsektionen aufweisen: Turnvereine, Musikgesellschaften, Chöre. Vor allem die Turnerriege sind gut dokumentiert: Ihre Gesamtdarbietungen an Festen eigneten sich besonders zu fotografischen Aufnahmen.



Abb. 1: Eidgenössisches Turnfest St. Gallen 1922

Dann stoßen wir auf Bilder vom sogenannten Welschlandjahr – einer typisch schweizerischen Institution, wobei junge Frauen, die nach dem 8. oder 9. Schuljahr keine weiterführende Schule besuchten, ein Jahr zum Spracherwerb als Au pair-Mädchen in Familien der französischen Schweiz verbrachten und zum Teil noch verbringen. Begüterte Familien vertrauten ihre Töchter einem privaten Institut an; dieses Privatschulwesen war lange vor allem für die französische Schweiz ein rentabler und wichtiger Tourismuszweig. Im Alltag dieser Institute herrschte ein pädagogisches Mikroklima, mit besonderen Riten und Tagesabläufen. In Erinnerungsalben der Männer finden wir



Abb. 2: Rekruten anno 1929, Region Winterthur; Album der 20er Jahre

an dieser Stelle Bilder vom Militärdienst, der Rekrutenschule, aber mehr noch von den jährlichen Wiederholungskursen – den sogenannten WKs – mit ihrer geschlechtsspezifischen Segregation, die rituell ebenfalls reich ausgestaltet waren und sich deshalb gut bildlich dokumentieren ließen.

Dann birgt der weite Bereich des Familienlebens, der eigentliche Alltag mit seinen monotonen und besonderen Momenten, viele Bildmotive. Die Amateurfotografie will ja vor allem die Welt der Privatheit ablichten. Aufnahmen von den Ferien gehören dazu: Früher, da man selten verreiste, sind es Fotos vom Baden an nahen Flüssen und Seen.



Abb. 3: Region Bern, 1920er Jahre

Dazu gehört das Wandern in den Bergen, naturgemäß ein in Schweizer Alpen häufiges Thema.



Abb. 4: Gipfelrast Berner Oberland, 1930er Jahre

Erstaunlicherweise fehlen meist Fotos vom Arbeitsplatz – oder vielleicht ist das doch nicht so erstaunlich: In der bürgerlichen Wertewelt wurden ja Arbeitsplatz und Familienleben getrennt. Bedenkt man aber, wie hoch die Arbeit in der Schweiz traditionell eingeschätzt wurde, verwundert dieses Fehlen doch wieder. Eine zusätzliche Erklärung mag darin liegen, dass man die Arbeitsstätte als zu seriös erachtete, dass sie als sakrosanct galt – das gleiche gilt für gottesdienstliche Handlungen; ganz abgesehen davon, dass solche Aufnahmen auch ein technisches Können erforderten, das den meisten Amateuren fehlte. Eine Ausnahme bilden Prozessionen, etwa an Fronleichnam: Man schätzte den visuellen Beleg, dass man „dabei war“. Auch die bäuerliche Arbeit und die Welt der technischen Berufe wie etwa der Eisenbahner gehörten zu den Ausnahmen. Eine laisierte Parallele dazu haben wir in den festlichen Umzügen, wie sie vor allem aus Gründen des Tourismus stattfanden oder Jubiläen illustrierten und die nicht nur in Städten, sondern auch in größeren Dörfern historische Themen aufgriffen.

Erstaunlich häufig finden sich Aufnahmen, die ein „ethnologisches“ Interesse für die kulturellen Unterschiede im eigenen Land andeuten. Dazu das Beispiel einer Bergbauernfamilie mit sieben Kindern und dem Großvater, vermutlich aus den Waadtländer Alpen. Für den Fotografen hat man die besten Kleider angelegt. Das Bild entnehme

ich einem Album aus der Region von La Chaux-de-Fonds, das weitere Fotos aus Ferientagen in den Alpen beinhaltet.



Abb. 5: Bergbauernfamilie, vermutlich Waadtländer Alpen

Man mietete eine Wohnung bei Bergbauern und knipste solche Fotos, um der Gastfamilie eine Freude zu machen. Für den Knipser war es ein Dokument der Binnenexotik: Auch Schweizer – und nicht nur ausländische Ferienreisende – empfanden die in Berggebieten angetroffenen ökonomischen und gesellschaftlichen Zustände als archaisch. Dazu gehörten auch die alpinen Arbeitsverhältnisse, wie Bilder aus anderen Alpen zeigen. Gewiss, auch ausländische Touristen fotografierten; aber in den Bildern der Schweizer Amateure dokumentiert sich naturgemäß eine größere Nähe und Vertrautheit.

Ich breche ab: Hinter meinen Ausführungen steht die Annahme, dass Familienalben durch ihre Schwerpunkte etwas über die Lebensweise, die Werte und Mentalitäten aussagen, welche die Bevölkerung eines Landes charakterisieren. Damit verbindet sich die Erwartung, dass sich die Bildinhalte und -vorlieben von einem Land zum anderen unterscheiden. Meine Darlegungen liefern selbstverständlich dafür keinen Beweis. Dazu sind sie zu fragmentarisch. Das knappe Exposé stellt einen ersten Versuch in einer bestimmten Richtung dar, die weiterzuverfolgen wäre, vielleicht im europäischen Vergleich. Daraus könnte sich eine faszinierende Ausstellung ergeben, die – in verschiedenen Ländern gezeigt – wohl zu einer neuen Wertschätzung der Amateurfotografie beitragen würde.

Famille/images

Ein Streifzug durch die französische Fachliteratur über Familienfotografie

Klaus Beitzl

Für die Ankündigung meines Referates habe ich den Titel „*famille/images*“ gewählt in Anlehnung an die Benennung der mir zugänglichen jüngsten französischen Veröffentlichung zu unserem Tagungsthema: „*mariage/images. Une photo de famille*“, wobei es sich um das Begleitbuch zu der gleichnamigen Ausstellung des Écomusée de Val-d'Oise, unweit von Paris, aus dem Jahre 1996/97 handelt.

Mit meiner Themenwahl beabsichtige ich für den konkreten Fall unserer diesjährigen „Kittseer Herbstgespräche“ 2000 und der diesem zugrundeliegenden Ausstellung „*familienFOTOfamilie*“ eine Ausweitung des Blickes. In Ergänzung zur widmungsmäßigen Orientierung des Ethnographischen Museums Schloss Kittsee im Länderdreieck von Österreich, Ungarn und der Slowakei auf die Volkskunde/Europäische Ethnologie der Nachbarländer im östlichen und südöstlichen Mitteleuropa soll gegenüber unserer seit vielen Jahren längst praktizierten „Ost-Erweiterung“ diesmal die immer wieder einmal angemahnte „West-Erweiterung“ erfolgen. Ich meine damit den Versuch, über die sehr bedankte Teilnahme unserer Kollegen aus Deutschland und der Schweiz hinaus die für unsere Thematik ausschlaggebende französische Ethnographie in unsere Betrachtungen einzubeziehen. Ein Streifzug durch die einschlägige französische Fachliteratur über das Thema Familienfotografie erscheint mir gerade deshalb nützlich zu sein, weil zwischen der deutsch- und französischsprachigen Forschung in beiden Richtungen so gut wie keine gegenseitige Kenntnisnahme besteht. Der Sonderfall der gelegentlich vermittelnden Stellung von Schweizer Autoren sei von dieser Feststellung vorweg ausgenommen.

Mein Streifzug wird sich verständlicherweise auf mir vorliegende bzw. mir im Augenblick zugängliche Titel beschränken. Es handelt sich dabei um folgende Titel französischer Veröffentlichungen zum Thema „Familienfotografie“:

- 1990: Sammelband: *La recherche photographique*. Paris 1990.
1991: Irène Jonas: *Mensonges et réalités de l'album de photos de famille*. In: *Ethnologie française* Bd. XXI, Paris 1991, Nr. 2, S. 189–195.

- 1993: Bernard Mary: *La photo sur la cheminée, naissance d'un culte moderne*. Paris: Métailié, 1993.
- 1994: Anne-Marie Garat: *Photos de famille*. Paris: Le Seuil, 1994.
- 1996: Gilbert Beaugé, Jean-Noël Pelen (sous la direction de): *Photographie, ethnographie, histoire*. In: *Le monde alpin et rhodanien*. Revue d'ethnologie régionale, 23. Jg. 1995, 2.–4. Vj., Grenoble 1996.
- 1996: Pierre Gaudin (sous la direction de): *mariage/images. Une photo de famille*. (Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in der Abbaye de Maubuisson vom 5.12.1996 bis 30.3.1997). Val-d'Oise: Mission Écomusée du Conseil général du Val-d'Oise, 1996.

Milliarden von Fotografien werden alljährlich von Professionisten, vor allem aber von Amateuren aufgenommen. Das private Familienfoto, das von nahestehenden Personen, Verwandten oder Freunden gemacht wird, nimmt in dieser Masse von Bildern einen überwiegenden Platz ein. Diese massenhafte Dokumentation wurde indes lange Zeit hindurch gering geschätzt und kaum für Wert befunden, untersucht zu werden. Der Grund dafür mag darin gelegen sein, dass die Geschichte der Fotografie hauptsächlich von Kunsthistorikern geschrieben worden ist. Erst seit kurzer Zeit ist die Familienfotografie auch zu einem Gegenstand historischen und ethnographischen Interesses geworden, wobei zwei sich komplementär ergänzende Sichtweisen festzustellen sind: einerseits diejenige der Historiker und Ethnologen, die das fotografische Objekt als bloße Illustration betrachten, und andererseits diejenige derer, die darin ein totales/ganzheitliches Phänomen erblicken, das aus seiner Existenz oder auch aus seinem Fehlen heraus in seiner mehrschichtigen Bedeutung zu „lesen“ ist. In letzterem Sinn suchen vier französische Publikationen zur Familienfotografie, die ich im folgenden einer überblicksartigen Erörterung unterziehen möchte, ihren gemeinsamen Ansatz in dem Werk des französischen Kultursoziologen Pierre Bourdieu, *Un art incertain. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris, Minuit, 1965). Darin wird die komplexe zeichenhafte Funktion der Fotografie als Indikator sozialer Verhältnisse dargelegt.

Es hat den Anschein, dass dieser Forschungsansatz in der französischen volkskundlich-ethnologischen Forschung bis in die späten 80er und frühen 90er Jahre zunächst geringe Resonanz gefunden hat. Jedenfalls macht Irène Jonas in ihrer Forschung über die symbolische Repräsentation, welche die Familien mit Hilfe der Fotografie von sich schaffen und insbesondere mit dem Familienalbum zu vermitteln wünschen, auf diesen Umstand aufmerksam.

In ihrer Studie *Mensonge et vérité de l'album de famille* will die Autorin das Familienalbum als eine echte Ausdrucksform des sozialen Gedächtnisses verstanden wissen. Dieses verewigt die Ereignisse und die Personen des Familienlebens, die als solche für die dauernde Aufbewahrung als wichtig und würdig angesehen werden, und bedient sich hierfür vorzüglich der amateurhaften Fotografie, die als Ritus eines häuslichen Kultus Bilder des Privatlebens hervorbringt. Dabei ist das Familienalbum das Ergebnis einer doppelten Selektion: Einerseits stehen jene Fotos zur Verfügung, für deren Realisierung man sich entschlossen hat; und andererseits werden nur jene Bilder dem Album einverleibt, die man für die Bewahrung des Familien-Gedächtnisses ausgesucht hat. Das Familienalbum ist somit ein visuelles Dokument für die Art und Weise, wie Familien sich symbolisch darstellen.

Ausgehend von den Veränderung der Familienstrukturen in unserer Gesellschaft in den vergangenen zwei bis drei Jahrzehnten, konstatiert die Autorin, dass diese selbstverständlich nicht ohne Auswirkungen auf die Stereotypen geblieben sind, welche die Bilder von Familien in den privaten Familienalben prägen. Betroffen sind davon die Form wie auch der Inhalt der Familienfotografie. Bis in die 70er Jahre galt – wenn man von einigen Varianten absieht – ein und dasselbe Familienmodell als allgemein verbindlich und wurde als solches von allen Sozialgruppen geteilt: Die Familie als Institution war die Regel. Und in diesem Kontext *konnte* nichts außerhalb dessen fotografiert werden, was eben fotografiert werden *musste*: Das sind die bedeutenden institutionalisierten Zeremonien bzw. die sozial anerkannten Augenblicke des Familienlebens.

Irène Jonas geht der Frage nach, inwieweit die verschiedenartigen neuen Familienschemata – gemeint sind die Möglichkeiten, nicht nur ausserhalb der matrimonialen Institution der Ehe auf Dauer oder vorübergehend und bewusst ein auf Nachkommenschaft oder auf Kinderlosigkeit ausgerichtetes Leben zu führen, sondern auch die Möglichkeit, im Verlaufe eines Lebens eventuell verschiedene Modelle der Partnerschaft zu durchlaufen – Einfluss auf die die Familienbilder prägenden Stereotypen haben. Weiters wird die Frage gestellt, wie die heutigen Familien angesichts der Tatsache, dass bei vielen unter ihnen die herkömmlichen Zeremonien nicht mehr unbedingt verbindlich oder selbstverständlich sind, ein Zeichen zur Bestätigung ihrer Einheit und ihrer Integration setzen. In diesem Zusammenhang werden Werte herausgearbeitet, welche das Familienalbum angesichts der zunehmend von Brüchen, Trennungen und Scheidungen oder auch von Wiedervereinigungen gekennzeichneten Entwicklung des Familienzyklus prägen.

Über den unmittelbaren inhaltlichen Niederschlag der Diversifikation der Familienschemata, die jedem Familienalbum eine gewisse Ein-

zigartigkeit verleihen – z.B. Hochzeit für die einen, Hausstandsgründung (*pendaison de la crémaillère*) für die anderen – lassen sich offensichtlich auch formelle Konstanten feststellen. Abgesehen von der heute so gut wie ausschließlich verwendeten Farbfotografie läßt sich das Abhandenkommen der gestellten fotografischen Pose zugunsten des spontanen Bildes beobachten; weiters kann eine beträchtliche Vermehrung von Bildern einzeln fotografierter Kinder und schließlich das bildmäßige Festhalten von neuen, intimeren Situationen – etwa die Entbindung der Frau oder das Stillen des Kindes – vermerkt werden.

Die Analyse der Autorin erfasst folgende Aspekte: *Du sourire obligé au sourire spontané; L'enfant dans l'album de famille; De la photo „traditionnelle“ à la photo affective*; und schließlich *L'album de photos: une mémoire normative*. Und sie gelangt von hier aus zu den Schlüssen: Die Familienfotografie hat einerseits stets das Ziel, die „schönen Augenblicke“ (*les bons moments*) zu erfassen, um deren Existenz zu bestätigen, und andererseits kommt ihr die Funktion zu, die Erinnerung an diese stets wachzurufen und auf diese Weise zu perpetuieren. Diese anschaulichen und affirmativen Eigenschaften sind die Grundlage für das Familienalbum als Gedächtnis der Identität und des Wertes der Gruppe. Diese Normativität ist die wichtigste Charakteristik des Familienalbums.

Der Essay in Buchform *Photos de famille* aus dem Jahre 1994 ist ein literarisches Werk der anerkannten Romanautorin Anne-Marie Garat, die, das sei hier angemerkt, für ihrem Roman *Aden* den begehrten „Prix Femina 1992“ erhalten hat. Anne-Marie Garat unterrichtet das Fach Film und Fotografie und sammelt seit langem Familienfotos, weil sie, wie sie sagt, diese anonymen und an und für sich wertlosen Bilder liebt und sich von ihnen innerlich bewegt fühlt. In jedem Haus befindet sich mindestens ein Buch (das zugleich ein Roman ist), nämlich das Album mit Familienfotografien. Dieses Buch wird nicht ausgeliehen, nicht verkauft, es hat keinen Preis und ruft Emotionen nur bei denjenigen hervor, deren Geschichte darin erzählt wird. Und diese Geschichte ist für jedermann dieselbe Geschichte. Die Sammlung von Bildern, welche die Autorin für sich zusammengetragen hat, stellt für sie ein persönliches imaginäres Familienalbum dar, ein Album unbekannter und zugleich vertrauter Gesichter. Aus diesen habe die Autorin erfahren, was sie als Schriftstellerin sucht: eine bestimmte Beziehung zur Welt und zu deren Darstellung. In dichterischer Überhöhung legt sie die mit ihrem Buch verbundene Absicht dar: Es soll erhellen, es soll sagen, welches Licht, welche Einsicht von diesen bescheidenen Bildern als Roman des gewöhnlichen Lebens ausgeht. Es möge als leise Stimme die Sprache von Schatten und Licht der Fotografie vernehmen lassen.

Das Buch beginnt mit der „Lektüre“ der imaginierten Geschichte des Porträtfotos einer 100 Jahre alten Frau. Ihre mit Bleistift auf der Rückseite vermerkten Lebensdaten lauten: *1814–1914. 100 ans le 6 mars 1914*. Das Geburtsjahr verweist in das frühe 19. Jahrhundert, womit die namenlose Frau etwa ebenso alt ist wie die Erfindung eines ersten praktisch brauchbaren fotografischen Verfahrens 1825 durch Joseph-Nicéphore Niépce (1765–1833) und 1829 durch Louis Jacques Maudé Daguerre (1789–1851), was die Schriftstellerin zur dichterischen Verknüpfung beider Geschichten angeregt hat. Phantasievoll schlägt sie den Bogen zum Schlusskapitel des Buches, *La vigne et le nuage*, wo ein Wolkenbild als Metapher für das ausgehende 20. Jahrhundert steht: eine atmosphärische Wolke oder auch ein Atompilz, jedenfalls eine Wolke aus Silberkörnung: Alle Gegenstände dieser Welt, ein Ort oder ein Körper, ein Gesicht oder ein Blick bestehen in der Fotografie letztlich aus einer Wolke. Innerhalb des Bogens, der sich von der Geschichte einer 100 Jahre alten Frau bis zu der unsere Tage symbolisierenden Wolke spannt, bringt die Dichterin die essayhaft erzählten Kapitel der Geschichte unserer „Dunkelkammern“ ein: *Albums; Photo souvenir; Le Voigtländer; L'air de famille; L'image du crime; Visage de maison, paysage de famille; La vigne et le nuage*.

In den Bereich der nüchternen Fachprosa führt der gewichtige thematische Sammelband 1995/1996 *Photographie, ethnographie, histoire* der regionalen volkskundlichen Zeitschrift *Le monde alpin et rhodanien*, herausgegeben von Gilbert Beaugé und Jean-Noël Pelen zurück.

Die Positionierung der Fotografie seit ihren Anfängen innerhalb der Kulturgeschichte und speziell innerhalb der visuellen Anthropologie steht am Ausgangspunkt dieses Sammelbandes. Als primäre Darstellung der Wirklichkeit gibt die Fotografie vorab das analoge Bild dessen wieder, was sich vor dem Fotoapparat befindet. Dennoch ist das fotografische Bildzeugnis während der ganzen Geschichte der Fotografie durch ein doppeltes Paradox belastet: Als direktes Abbild bleibt die Fotografie immer ein konstruiertes Bild, geprägt von einer bestimmten Sichtweise, von einer Fiktion; und in dem Maße, wie sie den glücklichen Augenblick verewigt, macht sie den unaufhaltsamen Ablauf der Zeit sichtbar. Unter diesen Gesichtspunkten ist die Fotografie für den Historiker und den Ethnographen gleichermaßen ein *Objekt*, eine *Quelle* und ein *Instrument der Forschung*.

Die in dem Sammelband vereinigten französischen, italienischen und schweizerischen Beiträge wollen insgesamt Antworten auf die Fragen geben, unter welchen Bedingungen, entsprechend welchen Erfordernissen und in welcher Methodologie die Fotografie für die

Kulturanthropologie und Geschichte relevant ist. Daneben finden sich Analysen einzelner fotografischer Sachbereiche bzw. konkreter Fotosammlungen. Mehrfach wird auch die Familienfotografie angesprochen und deren Sujets sowie die technischen, sozialen, kulturellen und ökonomischen Determinanten für die Komposition der Bilder abgefragt. Einbezogen in diese Überlegungen wird auch die Frage nach dem Gebrauch, nach der Rolle der Bildträger als solche für die Memorisierung, Zirkulation und Rezeption der Fotografie.

Für unser Thema der Familienfotografie von Bedeutung sind insbesondere zwei Beiträge: derjenige des Schweizer Thomas Antoniotti, *Photographie et pratique ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisienne* (mit deutscher Zusammenfassung: *Fotografie und ethnographische Praxis. Der Gebrauch der Fotografie in der Walliser Ethnologie*) sowie des Franzosen Dominique Tiberi, *Album de famille. Autoportraits et visages de colonie. Un exemple corse*.

Thomas Antoniotti geht von der Interpretation von zwölf aus dem seit 1987 in Aufbau befindlichen Fundus systematischer Fotoinventare des kantonalen Museums für Geschichte und Ethnographie des Wallis in Sion ausgewählten Fotografien aus, um die Bereiche sozialer Gebrauchsweisen von Fotos (die Fotografie als ethnographische Quelle und als Mittel für die ethnographische Datenerhebung) zu erörtern. Anhand von Beispielen speziell der privaten Personenfotografie wird dargelegt, dass das kulturanthropologische Interesse am Medium Fotografie weit über dessen klassischen Anwendungsbe- reich (z.B. als Quelle für die Sachkultur) hinausgeht, seitdem die Frage von Pierre Bourdieu nach den sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie gestellt worden ist. Die Bedeutung der Fotos erschließt sich deshalb nicht nur im abgebildeten Inhalt, sondern über ihren Verwendungszusammenhang. Wie die von Antoniotti angeführten Beispiele belegen, stellt bei der Personen- und Familienfotografie das Subjektive und Inszenierte einer Fotografie deren Qualität als historische Quelle keineswegs in Frage. Vielmehr verleiht es dieser einen zusätzlichen Informationswert.

Es bleibt noch anzumerken, dass Thomas Antoniotti als Schweizer Autor in diesem Sammelband als einziger Bezug nimmt auf mittel- und nordeuropäische Studien zum Themenkomplex der Familienfotografie, wie etwa auf die Arbeiten von Bernward Deneke, *Erinnerungen und Wirklichkeit – Zur Funktion von Fotografie im Alltag* (1983), von Anna Helene Tobiassen, *Private Photographic Collections as Ethnographical Source* (1990) und insbesondere von Ernő Kunt, dem früh verstorbenen ungarischen Ethnographen, der in seinen Arbeiten zur Visuellen Anthropologie auf die verschiedenen Systeme der visuellen Kommunikation gemäß ihrem kulturellen Kontext, ihrer

Zugehörigkeit zu einer Sozialschicht bzw. zu einem Bildungsstand usw. verwiesen hat: *Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zur visuellen Anthropologie* (1983), *Fotografie und Kulturforschung* (1986), *Ethno-Graphie und Photo-Graphie* (1989), *Foto-Anthropologie. Bild und Mensch im ländlichen Ungarn der ersten Hälfte unseres Jahrhundert* (1990).

An die Darlegung von Ernő Kunt, dass der Sinn und die Art und Weise des Gebrauchs von Fotos zuerst bei jenen zu recherchieren sei, die seinerzeit die Bilder haben machen lassen oder die sie heute selbst aufnehmen, und bei denjenigen, die diese Erinnerungsstücke daheim in ihrer Stube aufhängen oder in einem Album verwahren, knüpft Dominique Tiberi im genannten Sammelband mit seinem Beitrag *Album de famille, autoportraits et visages des colonies. Un exemple corse* an. Er hält fest, dass aufgrund der besonderen Persönlichkeit des Autors eines Familienalbums die einem solchen Typus von Fotografien gesetzten Grenzen überschritten werden können. Und um ein solches Exemplar handelt es sich bei dem Album, das in den Jahren 1922 bis 1947 im Verlauf der militärischen Karriere eines aus einer korsischen Hirtenfamilie stammenden Militärs entstanden ist. Es werden die komplexen Beziehungen analysiert, die in den Alumbildern zwischen den Selbstporträts und dem kolonialen Kontext bestehen, der sich hinter der fotografischen Praxis während des Dienstes in der Armee und des Lebens an verschiedenen Dienstorten verbirgt.

Es wäre auf eine Reihe weiterer Beiträge zu dem hier angesprochenen Sammelband hinzuweisen, die sich mit der Rolle der Fotografie in der historischen und ethnographischen Forschung auseinandersetzen. Insbesondere wären solche anzuführen, die sich mit regionalen Fotodokumentationen und -sammlungen beispielsweise im Piemont, in Ligurien, in der Provence und in Savoyen beschäftigen. In einem eigenen Verzeichnis werden einschlägige Fototheken aufgelistet: etwa das „Musée Dauphinois“ in Grenoble und die „Association Alpes et Lumière“ in Mane (beide F); das „Centre valaisan du film et de la photographie“ in Martigny (CH); das „Bureau régional pour l'ethnologie et la linguistique BREL“ in Aosta, die „Fondazione Sella“ in Biella und das „Museo Nazionale della Montagna ‚Duca degli Abruzzi‘ CAI“ in Turin (alle I). Nicht zuletzt hat Thomas Antoniotti in seinem bereits genannten Beitrag auf die umfangreichen, insbesondere auch mit dem Wirken von Paul Hugger (u.a. *Bündner Fotografen*. Zürich 1992) verbundenen Leistungen der Visuellen Anthropologie in der Schweiz aufmerksam gemacht.

Hieran anknüpfend wäre abschließend auf die eingangs erwähnte jüngste französische Veröffentlichung zum Thema Familienfotografie

mit dem Titel *famille/images. Une photo de famille* hinweisen. Es handelt sich dabei um das Begleitbuch zu einer gleichnamigen Sonderausstellung, die 1996/97 von dem im Aufbau befindlichen „Écomusée“ des „Conseil général du Val-d’Oise“ in der reizvoll auf der Île-de-France gelegenen ehemaligen Abtei Maubuisson veranstaltet wurde. Die Beiträge in diesem Buch bilden den Niederschlag dessen, was von den Mitarbeitern einer Projektgruppe unter der Leitung des Ausstellungskommissärs und Herausgebers Pierre Gaudin im Verlaufe eines gemeinsamen Sammlungs- und Forschungsunternehmens zu diesem Thema zusammengetragen, dokumentiert und interpretiert worden ist.

Was die Aufgabenstellung und Tätigkeit der 1994 von der regionalen Gebietskörperschaft ins Leben gerufenen *Mission écomusée* allgemein betrifft, geht es darum, Erscheinungsformen der Alltagskultur (jener Kultur also, von der alle betroffen sind) einer neuen Betrachtungsweise zu unterziehen, indem die soziale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der Gegend anhand persönlicher Lebensläufe und der Lebensweise der Bevölkerung insgesamt dokumentiert und untersucht wird. In diesem Zusammenhang sind der speziell dem Thema *famille/images* gewidmeten Ausstellung zwei gleichermaßen auf private Familienfotografien gestützte Ausstellungen über private Hausgärten, *Jardins familiaux*, und über Schulklassenfotos, *Photos de classe*, vorausgegangen. Familienfotos als Erinnerungsgegenstände im Schnittpunkt von Einzelperson, Familie und Gesellschaft dienen jeweils den Ausgangspunkt und die Grundlage der Recherchen. Jede Ausstellung war für sich das Ergebnis vielfältiger Kontakte mit zahlreichen, für das Département in all seiner Verschiedenartigkeit repräsentativen Einwohnern. Die große Anzahl der auf diese Weise zustande gebrachten, von der Bevölkerung überlassenen oder zumindest leihweise zur Verfügung gestellten Dokumente bezeugen das dem Projekt entgegengebrachte Interesse und bilden weiterhin ein jeweils eigenes Corpus innerhalb der sogenannten *Archives sensibles*, d.h. der sinnlich wahrnehmbaren Archive des im Aufbau befindlichen Landschaftsmuseums.

Hochzeitsfotos sind Familienfotos par excellence und für den Ethnographen von doppeltem Interesse. Sie sind von vornherein Belege für die alltägliche und stereotype Inszenierung eines Familienritus und dienen darüber hinaus als hilfreiche, konkrete Dokumente für den Diskurs über Heirat und Hochzeit als Kulminationspunkt des Lebenslaufes wie auch über die Lebensgeschichten von Familien. In der Ausstellung und im Begleitbuch liefert das Corpus der gesammelten Bilddokumente vorrangig Indizien für das Kleiderverhalten, für die Hochzeitskleidung und deren modische Entwicklungen. Dokumentiert werden das Brautkleid, der Schleier und die verschiedenen

Accessoires der Braut, die Kleidung des Bräutigams und der Hochzeitsgäste: Hüte, Handschuhe usw. Die Orte der Handlung, die Art und Weise, die Hochzeit zu begehen, die jeweils feierlichen Augenblicke usw. finden sich festgehalten.

Die Bilder, die im Verlauf der Durchführung des wissenschaftlichen Projektes von vielen Seiten her zusammengetragen werden konnten und die untereinander immer wieder Ähnlichkeiten und doch auch wieder Unterschiede aufweisen, bilden insgesamt ein riesiges imaginäres Familienalbum, ein Archiv des kollektiven Gedächtnisse. Diese Bilder der familiären Erinnerung sprechen von den persönlichen Beziehungen der Menschen zu ihnen. Über den persönlichen Umgang mit diesen hinaus stellen sie letztlich aber auch ein vielversprechendes Medium dar für den konkreten Zugang zu einzelnen Lebensgeschichten, die eingebettet sind in den kulturellen Kontext zwischen traditioneller und moderner Welt.

Der kursorischer Streifzug durch aktuelle Beiträge der französischen Volkskunde/Europäischen Ethnologie zum Thema „Familienfotografie“ sei hier abgeschlossen in der Hoffnung, dass mit einer Art „*lecture pour tous*“ in dieser Richtung ein Fenster aufgetan werden konnte.

Familie und ethnographische Fotografie in der Slowakei

Marta Botíková

Beinahe zwei Jahrhunderte lang ist die Fotografie jetzt ein Teil des menschlichen Lebens, der Kultur und der Kunst. Fotografie „hält die Zeit an“, läßt die Gegenwart zum Zeitlosen gerinnen – sie kann aber auch einen vergangenen Augenblick in diese Gegenwart holen, ihn zu einem Moment dieser unserer Gegenwart machen. Dabei haben sich freilich die Möglichkeiten der Darstellung wie auch die abgebildeten Motive im Zuge der technischen und künstlerischen Entwicklung der Fotografie verändert. Am Ende des 19. Jahrhunderts haben viele Fotografen ihr Atelier verlassen und damit begonnen, sich einer breiten Palette von Motiven zuzuwenden. Auf diese Weise ist auch recht bald das alltägliche Leben, sind – neben der Dokumentation von Festen und Feiern – alltägliche Situationen zum Sujet fotografischer Abbildung geworden, und dies auch in Regionen, die oft weit entfernt von den kulturellen „Zentren“ gewesen sind. Und so wurden etwa nicht nur die großen Städte und ihre Umgebung abgelichtet, sondern beispielsweise auch Fischerhütten oder Bergdörfer.

Wie etwa der amerikanische Fotograf Edward S. Curtis seinerzeit die Welt der amerikanischen Indianer entdeckt hat, so – auf die gleiche Art und auch ungefähr zur gleichen Zeit – hat auch in der kleinen zentralslowakischen Stadt Martin ein Maler, Fotograf und Ethnologe namens Pavel Socháň immer wieder sein Atelier verlassen, um die Lebensweise der Landbevölkerung in der Slowakei zu erkunden. In der Geschichte der slowakischen Fotografie war er der erste, der ethnographische Forschung mit fotografischer Dokumentation verknüpft hat. Dabei ist es ganz selbstverständlich, dass er, der ursprünglich als Maler ausgebildet war, sein Werk von der bloßen Dokumentation hin zur künstlerischen Gestaltung entwickelt hat: von dieser schöpferischen Spannung zwischen Kunst und Wissenschaft sind alle seine Compositionen geprägt.

Socháň hat immer die Perspektive des Künstlers eingenommen – daher auch sein besonderes Interesse an Volksarchitektur und Volkskunst, an Volkstrachten, an Stickereien und an Ornamentik. Doch hat er seine Aufmerksamkeit, neben Landschaftsaufnahmen, auch den Menschen und den verschiedenen Momenten ihres Alltagslebens, ihrer oft harten Arbeit in der Familie, im Haushalt und auf dem Hof

und ihrer Freizeit gewidmet, und seine Motive haben so auch etwa Frauen- und Kinderarbeit und damit die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht ausgeklammert. Und besonders in seiner späteren Schaffensperiode hat die spontane Momentaufnahme eine immer größere Rolle gegenüber dem sorgfältigen Arrangement der Gegenstände seiner Bilder gespielt. Sochášs Fotografien, von denen manche um die Jahrhundertwende auch als Postkarten veröffentlicht worden sind, befinden sich heute in den Sammlungen der Museen von Prag, Budapest, Martin und Bratislava.



Abb. 1: P. Socháš: Frau beim Sticken in Ortschaft Prenčov

Karol Plicka – um eine weitere für die ethnographische Fotografie in der Slowakei wichtige Erscheinung zu nennen – war einige Jahre jünger als Sochán, von dem er sich in Stil und Betrachtungsweise wie auch in seinem Lebensweg stark unterschieden hat. Eine Reihe bedeutender Persönlichkeiten aus den Kulturwissenschaften, den Geisteswissenschaften und der Politik haben ihre große Wertschätzung für Plickas schöpferisches Werk zum Ausdruck gebracht. Und tatsächlich zeigt Plicka in seinen Fotografien das anschauliche Bild einer Slowakei, wie man sie vordem kaum gekannt hat. Zudem war er in vielen Bereichen ein Pionier: Ihm verdanken wir beispielsweise den ersten slowakischen Dokumentarfilm ebenso wie erste Aufnahme von Volksliedern und anderen musikalischen Darbietungen. Plicka war eine vielschichtige Persönlichkeit und ein begabter Künstler, der stets auf der Suche nach Schönheit gewesen ist – in der Überzeugung, dass (wie Anatol France sagt) „Schönheit eine höhere und tiefere Wahrheit enthält als die Wahrheit selbst“. In diesem Sinne hat er in der Zwischenkriegszeit mit Aufnahmen von Land und Leuten in der Slowakei begonnen und sich bis ins hohe Alter von der Schönheit der slowakischen Landschaft und ihrer Bevölkerung bezaubern lassen. Für Plicka sind Natur und Mensch eine organische Einheit, er betont die Harmonie zwischen beiden.

Im übrigen sind Plickas Fotografien in erster Linie im Zusammenhang mit festlichen Anlässen entstanden – nicht nur wegen der Schönheit der Volkstrachten und ihres überwältigenden Eindrucks, der sich besonders an Festtagen offenbart, sondern auch, um die geistigen Werte und das kulturelle Erbe, die bei solchen Anlässen zum Ausdruck kommen, zu dokumentieren. Ebenso spielt die Abbildung fröhlicher Kindheit, erfüllter Elternschaft und zufriedenen Alters eine große Rolle in seinem Werk. Dennoch: Bilder von der Familie als solche hat er nie gemacht. Statt dessen fotografiert er eine Mutter mit ihrem Kind, eine Großmutter mit ihrer Enkelin oder eine junge Frau, die auf ihrer in den Haushalt des Gatten mitgebrachten Brauttruhe sitzt. So vermittelt Plicka mit seinen Bildern mehr die arrangierten Symbole der Realität als die Realität selbst: Sorgfältig bereitete er die Situationen vor und konzentrierte sich auf die Details eines Gesichtes oder einer Tracht. Sein fotografisches Werk ist so zuallererst künstlerischer Ausdruck und nur in zweiter Linie als Dokumentation zu werten.



Abb. 2: K. Plicka: Großmutter mit Enkelin in Ortschaft Liptovské Revúce

Aus dem bisher Angedeuteten wird klar, dass die eigentliche „Familienfotografie“ unter ganz anderen Umständen entstanden ist. Die Menschen gingen „in die Stadt“, sie gingen ins Fotoatelier, und vor allem – sie brachten ihre eigenen Ideen und Vorstellungen mit: Je nachdem, für wen das Bild bestimmt war, gaben sie vor, wie das Familienfoto aussehen und wer auf diesem oder jenem Bild abgebildet sein sollte. Und ebenso war es, wenn Fotografen aus den Kleinstädten die umliegenden Dörfer besuchten und ihre Dienste den Kunden in deren eigenen Häusern anboten.

Zu solchen Fotografen gehört, als eine ebenfalls interessante Persönlichkeit aus der Geschichte der slowakischen Fotografie, der Priester und Schriftsteller Martin Števček, der unter seinem Pseudonym Maroš Madačov bekannt wurde. Sein fotografisches Werk stellt eine Art Kompromiss zwischen künstlerischer Abbildung der Familie und „gewöhnlicher“ kommerzieller Familienfotografie dar. Števček war von 1936 bis 1943 als Kaplan im Dorf Letanovce in der ostslowakischen Region Spiš (Zips) tätig, und während dieser relativ kurzen Zeit hat er nicht nur über 600 Fotografien, sondern auch Dokumentarfilme in der Länge von insgesamt rund 130 Minuten gemacht. Das Ergebnis seiner ethnographischen Forschung in Letanovce hat er in zwei Büchern veröffentlicht: *Ein Jahr im Slowakischen Paradies* (1941) und *Ein Kinderjahr im Slowakischen Paradies* (1943/44).

Die Negative von Madačovs Bildern wurden 1987 im Zuge der Erhebungen für die *Enzyklopädie der Slowakischen Volkskultur* entdeckt und werden jetzt im Archiv des Slowakischen Nationalmuseums in Martin aufbewahrt. Diese Fotodokumentationen – eine wichtige Informationsquelle über das Dorf und das Alltagsleben seiner Bewohner/innen – sind das Ergebnis einer stationären Forschung, d.h. der Fotograf lebte als Kaplan mitten in der Dorfgemeinschaft, war bei Taufen, Hochzeiten und Begräbnissen ebenso zugegen wie bei Erntedankfesten und den Tänzen am Ersten Mai im Freien und hatte alle Gelegenheit, auch die alltäglichen Arbeiten – etwa das Bauen oder Reparieren eines Hauses – zu beobachten. Am Sonntag Nachmittag ging er mit seinem Fotoapparat auf die Dorfpromenade oder zu anderen Plätzen, an denen sich junge Leute trafen, er ging zur örtlichen Eisenbahnstation, zum Fußballplatz und in den Saal des Kulturhauses, wo sich die Schauspieler der Laientheatergruppe trafen. Und wenn ein Dorfbewohner eine Familienfotografie wollte, fragte er einfach den Kaplan: Dieser kam dann ins Haus, baute im Hof oder im Garten ein provisorisches Atelier auf und machte seine Aufnahmen. Madačov, ein Meister der Bildkomposition, bereitete den Hintergrund und die Anordnung der Personen sorgfältig vor – doch dies war auch sein einziger Eingriff in die Realität der jeweiligen Situation; jedenfalls schweigen die verfügbaren Quellen über seine

allfälligen künstlerischen Ambitionen. Nur bei einer Gelegenheit hat er einige seiner Fotografien zur Veröffentlichung vorbereitet – als Illustrationen für sein Buch *Ein Jahr im Slowakischen Paradies*; der Band ist dann allerdings nicht mit seinen Fotografien, sondern mit Zeichnungen, die der Maler František Kudláč auf Grundlage von Madačovs Ablichtungen hergestellt hat, publiziert worden. Ihren außerordentlichen Wert verdanken die Familienfotos von Madačov aus dem Dorf Letanovce ihrer Mischung von Authentizität und einer gewissen künstlerischen Ausdruckskraft. Diese Ausdruckskraft wurzelt in der Vertrautheit des Künstlers mit dem Dorf und seinen Bewohner/innen ebenso wie in seiner Begabung. Madačov hatte, nachdem er Letanovce verlassen hat, keine weiteren Fotografien oder Filme mehr gemacht. Seinen Arbeiten wurden bislang drei Ausstellungen gewidmet – 1992 Etnofilm in Čadca, 1997 im Slowakischen Nationalmuseum in Martin und 2000 in Bratislava. Zudem wurde 1997 ein Buch über Letanovce, das mit Fotografien von Madačov illustriert ist, veröffentlicht.



Abb. 3: M. Madačov: Großmutter mit Enkelin beim Kartoffelschälen in Ortschaft Letanovce

Literatur

- Hlaváč, L.: Dejiny slovenskej fotografie. Vydavateľ'stvo Osveta. Bratislava 1989.
- Karol Plicka. 1894–1987. (ed. Luba Sýkorová) Vydalo Slovenské národné múzeum – Národopisné múzeum v Martine 1989.
- Letanovce. Odkaz Maroša Madačova. (ed. Ján Botik). Vydavateľ'stvo Lúč, Bratislava 1998.
- Slivka, M.: Karol Plicka – básnik obrazu. Vydavateľ'stvo Osveta. Bratislava 1982.
- Slivka, M., Strelinger, A.: Socháň. Vydavateľ'stvo Osveta. Bratislava 1985.
- Slovensko vo fotografii Karola Plicku. Vydavateľ'stvo Osveta. Bratislava 1969.

Aus dem Englischen von Felix Schneeweis

Familiengeschichten – Geschichte der Familie

Gedanken über das Familienalbum

L'uba Herzánová

Ich schaue mir gern Familienfotos an – und zwar nicht nur die Fotoalben von Menschen, die ich kenne, sondern auch Fotos von mir unbekanntenen Personen. Die Welt, die in diesen Bildern gezeigt wird, sieht meistens viel interessanter und glücklicher aus als die Welt, in der man selbst lebt und die wir gewohnt sind, die ‚reale‘ zu nennen. Und so geben uns solche Bilder immer auch die Möglichkeit, mehr als diese gewohnte Welt zu sehen, eröffnen uns eine neue Welt – und sei es auch eine Scheinwelt. Wirklich bewusst ist mir das alles geworden, als ich im Juli 2000 die Ausstellung in Kittsee gesehen habe.

In meinem Beitrag will ich mir ein paar Gedanken über die Objektivität und die Vertrauenswürdigkeit von Familienfotosammlungen im Hinblick auf die Familienforschung machen. Dabei war es die schlichte Verwunderung über die Tatsache, dass sich das Fotoalbum meiner Familie (vor allem in der Zeit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) als so viel ärmer erwiesen hat als die Alben einiger anderer Familien, die ich gesehen habe, die mich zu einer auf den ersten Blick wohl ebenso einfachen Frage veranlasst hat: Welche Aussagekraft hat eine Familienfotosammlung? Was kann sie über die Geschichte einer Familie erzählen?

Etela Farkašová bezeichnet in ihrem Artikel *Wahrheiten und Unwahrheiten der Familienfotografie* die Fotografie als eine spezifische Möglichkeit und Art, Familiengeschichte zu „schreiben“ und erläutert in diesem Zusammenhang zwei konträre Auffassungen von Fotografie: die moderne und die postmoderne. Nach ersterer ist die Fotografie eine adäquate Methode, den Lebenslauf objektiv wiederzugeben, denn – so wurde es während des ganzen 19. Jahrhunderts gesehen – die Kamera lüge niemals. Dieser Sicht hält die postmoderne Konzeption die Überzeugung entgegen, dass auch ein Foto nie für sich selbst zu sprechen vermag, sondern stets der Interpretation bedarf (vgl. z.B. Lütke 1993, S. 394).

Tatsächlich haben wir es bei der Fotografie mit einer Art Paradoxon zu tun: Das Wesen der Fotografie liegt in dem Bemühen, die Zeit, das Vergehende also, festzuhalten, in dem Versuch, die Realität einer (jeweiligen) Gegenwart zu zeigen – doch in dem Moment, in

dem der Fotograf auf den Auslöser drückt, entsteht bloß ein Abbild der Vergangenheit. Und wie sehr auch die Fotografie Objektivität für sich beanspruchen mag – sie bleibt doch subjektiv und wird solcherart stets aufs Neue den verschiedensten Interpretationen ausgesetzt sein.

Beim Durchblättern eines Familienfotoalbums können wir vieles über materielle Dinge wie Kleidung, Schmuck, Haarstil, Schuhe und jede Menge anderer wichtiger oder auch nebensächlicherer Gegenstände, die in der Familie im alltäglichen Gebrauch sind, erfahren. Damit zusammenhängend können wir auch einiges über die Beschäftigung und über den wirtschaftlichen Aspekt des Familienlebens insgesamt ablesen und beispielsweise auch die Arbeitshierarchie oder den Sozialstatus der Familie einsehen. Was uns weiter auffallen mag, ist die Zusammensetzung der Familie, wobei wir auch in der Slowakei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Unterschiede zwischen den Familienformen auf dem Land (hauptsächlich erweiterte Familien oder Großfamilien) und in der Stadt (hauptsächlich Kernfamilien) finden können. (Interessante Bilder bietet hier etwa das Buch „Tradície slovenskej rodiny“ – „Traditionen der slowakischen Familie“.) Weiters könnten wir versuchen, das Alter der Familienmitglieder zu schätzen, um so den Lebenszyklus zu rekonstruieren, oder die Ähnlichkeiten der Gesichtszüge und anderer vererbbarer Merkmale beobachten.

Wenn man Familienfotos betrachtet, sollte man aber auch der Art ihrer Aufbewahrung Augenmerk schenken. Es ist ja wohl ein Unterschied, ob man eine Fotosammlung vor sich hat, die in verschiedenen Schachteln oder Umschlägen und ganz unsystematisch aufbewahrt wird, oder ein Familienfotoalbum, in dem die Bilder zu einem bestimmten Zweck eingelegt, manchmal auch mit kurzen Bemerkungen versehen sind und in dieser Form zur Identitätsbildung der Familie beitragen: Man versucht schließlich, nur das zu zeigen, worauf man stolz ist.

Alles, was ich bis jetzt hier angedeutet habe, habe ich auch beim Durchblättern des Familienalbums einer meiner Freundinnen zu beachten gesucht. Meine Freundin ist über zwanzig Jahre alt und stammt aus der Familie eines ehemaligen Landwirts und Weinbauern in Bratislava. Wie wir sehen werden, ist die Familie ihrer Mutter aus Österreich, aus Polen und aus der Südslowakei zugezogen, es handelt sich also um eine typische Bratislavaer Familie, die wie so viele andere ihre Wurzeln in der allmählich zu Ende gehenden Österreichisch-ungarischen Monarchie hat.

Fotografien können, wie gesagt, immer wieder neu interpretiert werden. Und so habe ich zunächst versucht, mir selbst einige Mozaikstücke der Familiengeschichte allein mit Hilfe der Bilder zusammenzustellen, und sie mir erst danach von der Mutter meiner Freundin und von ihr selbst erzählen lassen.



Abb. 1

Wir sehen hier ein Foto aus der frühen Nachkriegszeit: eine Frau mit einem Mädchen, man könnte auch sagen, eine Mutter mit ihrer Tochter. Es ist wahrscheinlich Sonntag Mittag, die Familie macht einen Spaziergang am Ufer irgendeines Flusses in Mitteleuropa (wir wissen aber, dass es die Donau in Bratislava ist). Was uns das Foto vermittelt, ist beispielsweise ein Eindruck davon, wie die Promenade am Flussufer vor fünfzig Jahren ausgesehen hat, dass ziemlich viele Leute diese besucht haben, um spazieren zu gehen oder mit der Fähre zum anderen Ufer zu fahren, und dass das Wetter ziemlich gut gewesen ist. Was aber können wir über die Familie selbst erfahren? Sie wird wohl ganz gut situiert gewesen sein – immerhin konnte man sich eine Kamera leisten; und man legt viel Wert auf das Aussehen, auf die Kleidung – bis ins kleinste Detail wie Kopfbedeckung, Kniestrümpfe, Handschuhe und Handtaschen.

Soweit hat meine Interpretation mit den Schilderungen der Tochter des kleinen Mädchens (also meiner Freundin) übereingestimmt. Weitere Informationen über die Geschichte der Familie aber kann man aus dem Foto schwer ablesen: So konnte ich etwa nicht wissen, dass die darauf abgebildete Kleine ihr Matrosenkleid mit den Handschuhen gehasst hat, dass sie ihrer Mutter damals aber keine Schwierigkeiten gemacht hat, weil anschließend die ganze Familie in eine Konditorei gegangen ist, um Eis zu essen ...

Dieses eine Foto hat mich neugierig gemacht. Ich habe mir also die ganze Sammlung angeschaut, und mit der Zahl der Bilder hat sich deren Aussagekraft erstaunlich verstärkt.

Die Familie bestand aus Vater, Mutter und zwei Töchtern. Der Vater (geboren 1902) stammte aus einem Dorf in der Südslowakei, in dem sein Vater Bürgermeister war. Die Familie des Vaters gehört selbstverständlich auch ins Familienfotoalbum, schließlich ist man stolz auf die Vorfahren und Geschwister und hat sie gern. Deshalb ist mir auch die eine gesichtslose Person gleich aufgefallen. Ich habe mir gedacht: „die war wahrscheinlich nicht sehr beliebt“, und wollte wissen, wer sie wohl so sehr gehasst hat, dass er ihr Gesicht auf dem Foto ausgekratzt hat. Das war aber wieder eine meiner Fehlinterpretationen: nicht jemand anderer, sondern die Tante selbst hat ihr Gesicht aus dem Bild entfernt, weil sie eine „alte Jungfer“ geblieben ist und sich selbst nicht gefallen hat.



Abb. 2

Hier sehen wir die österreichische Mutter meiner Freundin mit ihrer Schwester. Deren Mutter (geboren 1913) hat ihren aus Polen stammenden Vater nicht gekannt, er ist früh gestorben. Was mir übrigens gleich ins Auge gefallen ist, sind die prächtigen Pelzmäntel. Hier liegt man mit der Vermutung, die Familie wäre ziemlich wohlhabend gewesen, nicht falsch. Obwohl sich die Großmutter allein um ihre beiden Töchter kümmern musste, haben die Mädchen eine bürgerliche Erziehung mit Wirtschaftsakademie in Wien, mit Geige- und Klavierunterricht und mit Unterricht im Schlittschuhlaufen erhalten. Sie mussten aber auch ein paar Jahre im Café Savoy bzw. im Hotel Carlton in Bratislava arbeiten, um die Haushaltsarbeit zu erlernen. Das alles könnte man aus den Bildern nicht lesen, dazu braucht es wieder eine Erzählung der Familiengeschichten. Ich finde es jedenfalls erwähnenswert, weil wir nur so ein weiteres Bild verstehen können:



Abb. 3

Vater und Mutter haben geheiratet und sich beim berühmten „Mind-senty“ in dessen Atelier in Bratislava fotografieren lassen. Dieses

Foto findet sich ebenfalls im Album, für interessanter halte ich jedoch das zweite Bild: Bei einer Hochzeit könnte man vor der Kirche ja wohl zahlreichere Hochzeitsgäste erwarten. Ich habe es nicht gewagt, eine Interpretation dazu zu suchen; später habe ich aber erfahren, dass die Verlobten sich entschieden hatten, allein in Mariazell und mit fremden Menschen als Trauzeugen zu heiraten, die sie nach der Zeremonie zum Mittagessen eingeladen haben. Sie haben das vorgezogen, weil sie ihre Familien, die für eine große Hochzeit waren, als zu verschieden ansahen.

In dem Familienfotoalbum finden sich auch einige Fotos, die Auskunft über den gesellschaftlichen Geschmack und über die Vorbilder dafür geben.



Abb. 4



Abb. 5

Mutter mit Kind: Was ich ganz nett fand, war, dass hier die Tochter mit ihrer eigenen Tochter in der gleichen Pose zu sehen ist, wie seinerzeit vor fast dreißig Jahren. Im weiteren sehen wir Kinder mit Spielzeug im Fotoatelier, Erstkommunion, Firmung, Weihnachten, Hochzeiten, Freizeitvergnügen – die Familie im Garten.

Dokumentiert und gewissermaßen ausgestellt ist in dem Fotoalbum auch und vor allem, worauf die Familie besonders stolz gewesen ist: das Automobil und das Kurzwarengeschäft in der Ventúrska-Straße in Bratislava, das die Mutter während des Zweiten Weltkrieges von ihrer Mutter geerbt hat. Dieses Geschäft hatte vor dem Krieg einem Juden gehört; er hat es nach dem Krieg wieder zurückgekauft (allerdings nicht lange behalten, nämlich nur bis zum Antritt des kommunistischen Regimes anno 1948). Von dem Geld, das die Mutter für das Kurzwarengeschäft in der Ventúrska-Straße bekommen hat, hat

sie sich jedenfalls ein Haus gebaut, zu dem ein riesiger Garten gehörte; auch davon können wir in dem Album ein Bild finden. Bemerkenswert fand ich die Tatsache, dass die ältere Schwester in dem Fotoalbum praktisch nicht aufscheint: Kein Hochzeitsbild, keine Kinder, nichts. Das konnte höchst verschieden interpretiert werden; vielleicht hat sie geheiratet und ist weggezogen? Ich wollte aber nicht spekulieren und habe nachgefragt: Der Grund ist ein Streit der Geschwister nach dem Tod der Eltern. Ihre Familien haben jeden Kontakt miteinander abgebrochen – und so gibt es auch keine Fotos, auf denen die beiden Schwestern zusammen zu sehen sind. Ein anderes Rätsel wurde erst vor einem Jahr geklärt – nämlich das jener fehlenden, offensichtlich aus dem Familienalbum herausgerissenen Seiten:



Abb. 6

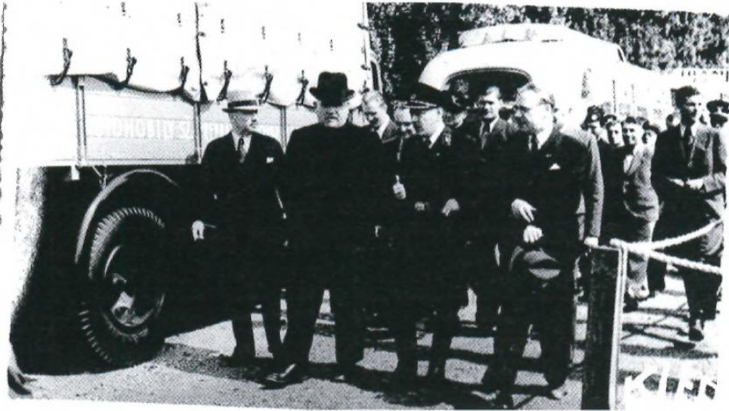


Abb. 7

Bei einem Umbau des Familienhauses hat man in einem Balken einige Bilder des Vaters entdeckt. Und während man auf den Fotos, die sich vor den herausgerissenen Seiten in dem Album finden, den Vater als einen stolzen Rekruten, Polizisten und später auch als Detektiv sieht, präsentiert er sich auf den neu gefundenen Bildern (siehe Abb. 7) während des Zweiten Weltkrieges als Leibwächter Jozef Tisos, des damaligen Präsidenten des faschistischen Slowakischen Staates. Zwischen diesen Fotos waren noch die Bilder von Andrej Hlinka, dem Leiter der Slowakischen Volkspartei in der Zwischenkriegszeit, und von General Milan Rastislav Štefánik, einem Astronomen und Politiker, der während der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg eine der führenden Persönlichkeiten des Tschechoslowakischen Widerstandes im Ausland gewesen ist. Wenn diese Bilder in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg an die Öffentlichkeit gekommen wären, hätte das der Familie viele Probleme machen können. Man hat sie aber trotz der Gefahr behalten, wenn auch gut versteckt, denn der Vater ist sehr stolz auf seine Vergangenheit gewesen.

Mir jedenfalls ist der Umgang mit diesem Fotoalbum manchmal wie eine Detektivarbeit vorgekommen. Doch wenn auch die Fotos so manche Interpretation gestatten – die dazugehörigen Familiengeschichten kommen mir oft viel spannender vor. Und so bin ich auch zu dem Schluss gekommen – und das ist es auch, was ich hier vermitteln will –, dass man die Aussagekraft einer Familienfotosammlung nicht überschätzen sollte. Die Fotografie – sei sie Teil einer Serie in einem Album, sei sie ein einzelnes Bild – kann zwar auch ohne Erläuterungen „gelesen“ werden (und es ist ja auch oft sehr spannend und interessant, sich die alten Fotos anzuschauen und eine freie Interpretation zu versuchen), doch ohne die dazu gehörenden Erzäh-

lungen kann man letztlich die Geschichte einer Familie an Hand von Fotos allein nicht kennen lernen. Bilder können die Erinnerung erhalten – doch ohne Zeitzeugen haben sie in der Familienforschung nur eine sehr begrenzte Aussagekraft. Eine Fotografie sagt eben im besten Falle bloß etwas über die Dinge oder die Menschen aus, die auf ihr unmittelbar zu sehen sind. Und es gibt nur eine Möglichkeit, hinter die unsichtbaren und von der Kamera nicht eingefangenen Aspekte des täglichen Lebens zu kommen: die Menschen ihre Familiengeschichten erzählen zu lassen.

Literatur

- Botíková, M., K. Jakubíková, S. Švecová: Tradície slovenskej rodiny. Bratislava 1997.
- Farkašová, E.: Pravdy a nepravdy rodinnej fotografie. In: Etudy o bolesti. Bratislava 1998.
- Lüdtke, A.: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? In: Historische Anthropologie, Heft 3, Wien 1993, S. 394–430.

Zur Interpretation der Lebensweise städtischer Mittelschichten im Spiegel der Fotografie: Trenčín (Westslowakei) 1918–1938

Monika Vrzgulová

Die Fotografie hat in ihrer mehr als 150jährigen Geschichte eine großartige Entwicklung durchlaufen – nicht nur, was die Techniken ihrer Herstellung, sondern auch (und das interessiert mich besonders), was ihre Rolle in der Alltagskultur anlangt. Die Fotografie gehört heute ganz selbstverständlich zum Leben des Menschen – ob alltägliche, ob besondere Ereignisse widergebend –, und aus einem nur von wenigen Spezialisten beherrschten Medium ist im Laufe des 20. Jahrhunderts etwas geworden, das von jedem Kind bewältigt werden kann.

Auch in der Ethnologie werden Fotos eingesetzt – mitunter als Ergänzung, häufig jedoch als einziges und einzigartiges Material eines kulturellen Phänomens. Die Forscher, die sich mit dem Decodieren von Fotografien beschäftigen, sehen in den Abbildungen eine Informationsquelle über eine bestimmte Gemeinschaft bzw. eine historische Epoche und versuchen anhand dieser konkreten Darstellungen, die Charakteristika einer Zeit und ihrer Menschen – ihre Ansichten, Wertvorstellungen und Selbstbilder – zu dekodieren.¹ Dabei gehen sie von der Überzeugung aus, dass „... die Fotografie ein endgültiges, aktuelles, sachliches und besonders authentisches Bild in sich trägt. Die fotografische Aufnahme – im Unterschied zu einer unterbrochenen Erzählung, Beschreibung und Erinnerung – liegt vor uns wie eine klare und komplexe Abbildung. Die Imagination erreicht die Identität der Fotografie, die Identität mit einem bestimmten historischen Augenblick. Die Fotografien bilden Zeitfossilien“ (Weinlich 1989, S. 314). Die fotografische Abbildung stellt somit eine spezifische

1 Näheres bei Kildegaard, Bjarne: Unlimited Memory. Photography and the Differentiation of Familiar Intimacy. In: Man and Picture. Papers from The First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund 1984. Edited by Nils-Arvid Bringéus. Lund 1986, S. 71–89; Löfgren, Orvar: Wish You Were Here! Holiday Images and Picture Postcards. In: Man and Picture, S. 90–107; Kunt, Ernö: Ethnographie – Foto-Graphie. In: Bild-Kunde – Volks-Kunde. Beiträge der III. Internationalen Tagung des Volkskundlichen Bildforschung Komitee bei SIEF/UNESCO. Herausgegeben von Ernö Kunt, Miskolc 1990, S. 121–144; Weinlich, A. Edith: Zur Geschichte privater Fotografie und zur gegenwärtigen Rezeption älterer privater Fotografie. In: Bild-Kunde – Volks-Kunde, S. 313–328.

Erkenntnisquelle dar, deren Aussagegewert unverändert bleibt. Eine wichtige Voraussetzung bei der Arbeit mit diesem Quellenmaterial ist die genaue Kenntnis der Bedingungen, unter denen es entstanden ist, sowie der historisch-soziale Hintergrund, der die Art der Abbildung determiniert.

Während meiner langjährigen Forschung in der Stadt Trenčín habe ich eine Menge Informationen über die Alltagskultur ihrer Einwohner zusammengetragen, besonders über die Repräsentanten der Mittelschichten bzw. des Bürgertums. Eine der von mir dabei benutzten Quellen waren die Abbildungen der Stadt und ihrer Einwohner auf privaten Fotografien und auf Ansichtskarten, wie sie von den örtlichen Fotoateliers und Druckereien verbreitet worden sind. Inspiriert von den bereits angemerkten Arbeiten europäischer Fachleute habe ich mich entschieden, anhand einer Auswahl von Fotografien², die das Leben der und in der Stadt während der Zwischenkriegszeit festhalten, zu zeigen, wie sich durch sie der damalige „Zeitgeist“ ausdrückt bzw. die Wertorientierung ihrer ehemaligen Besitzer und Produzenten. Diese waren in erster Linie Gewerbetreibende wie Inhaber von Fotoateliers, aber auch Vertreter aus den Reihen der örtlichen Kaufleute sowie Unternehmer, Mittelschullehrer, Beamte und deren Familienmitglieder zählten dazu.

Das Corpus der fotografischen Abbildungen, mit denen ich gearbeitet habe, läßt sich in zwei Gruppen einteilen:

- A) Fotografien aus Familienalben, wobei sich in dieser Gruppe zwei Arten von Abbildungen finden:
 1. Aufnahmen aus Fotoateliers (also von Berufsfotografen hergestellt) und
 2. Amateurfotografien (deren Produzenten Familienmitglieder oder Freunde und Bekannte gewesen sind).
- B) Fotografien bzw. Ansichtskarten aus der Produktion örtlicher Fotoateliers, die damals allgemein bekannt und für ein breites Publikum auch außerhalb der Stadt bestimmt gewesen sind.

Ich bin von der Annahme ausgegangen, dass die Fotografie kein Dokument ist, das die Realität unverzerrt widerspiegelt, sondern dass auch sie in einem bestimmten Grad der Stilisierung und Idealisierung unterliegt, wie sie Ausdruck des Strebens nach Selbstdarstellung ihres jeweiligen Produzenten sind. Zugleich war mir klar, dass die Abbildung in der Zeit ihrer Entstehung so gestaltet werden musste, dass sie nicht nur für den Autor selbst, sondern auch für die ganze Gemeinschaft, der er angehörte, verständlich war. Das bedeutet,

² Es handelt sich um Fotografien aus Familienalben von Gewährspersonen, mit denen ich in den Jahren 1988–1997 zusammengearbeitet habe, sowie um Fotografien bzw. Ansichtskarten aus privaten Sammlungen und aus den Sammlungen SOKA Trenčín und des Museums in Trenčín.

dass die Fotografie zwar individuelle Merkmale trägt, aber auch und nicht zuletzt durch die Anwendung von bekannten und anerkannten Ausdrucksmitteln der jeweiligen Gemeinschaft bzw. Gruppe geprägt ist. Und deshalb ist auch die Kenntnis der Umwelt, in der die Abbildungen entstanden und verwendet worden sind, die Grundbedingung ihrer Dechiffrierung.

Ich habe versucht, das fotografische Material aufgrund meiner Erkenntnisse über die Wertorientierungen und Lebensweise der Gewerbetreibenden (als Vertreter eines Teils der mittleren Einwohnerschichten) in Trenčín während der Jahre 1918 bis 1938 zu interpretieren. Die Grundwerte dieser Gruppe, wie sie ihren Ausdruck im täglichen Handeln und Verhalten – und konsequenterweise auch in den fotografischen Abbildungen – fanden, waren insbesondere die Familie, das Vermögen (der Familienbetrieb, das Geschäft), die soziale Stellung, die Herkunft, der Charakter, die fachliche und soziale Eignung – kurz: Erfolg – und zudem auch ein nicht geringer Lokalpatriotismus.³

Bei der Interpretation der einzelnen Fotografien habe ich zu meinem eigenen Kommentar auch die Aussagen der Gewährsleute hinzugefügt. Ich denke, dass die solcherart nebeneinander gestellten Quellenarten – Bild und Text – ein noch plastischeres Bild über das Leben der untersuchten sozialen Gruppe geben.

1. Fotografien aus Familienalben

Wie gesagt, kann man in den Familienalben der Vertreter der städtischen Mittelschichten zum untersuchten Zeitraum der 1920er und 30er Jahre grundsätzlich zwei unterschiedliche Kategorien von Fotografien finden: Die ersten sind die von *professionellen* Fotografen angefertigten *Atelieraufnahmen*, die zweiten sind die – von Familienmitgliedern mit eigenem Fotoapparat – gemachten *Amateurfotografien*. Ein Unterschied zwischen den erwähnten Abbildungen kann (muss aber nicht) in der technischen und künstlerischen Qualität der Aufnahme liegen – sicher aber unterscheiden sie sich im Sujet des Abgebildeten und in dessen Intimitätsgrad.

Wenn wir bedenken, dass sich die Fotografie seit ihrer Entstehung „aufgrund der Forderungen des Bürgertums formierte, da sie die meisten Bestellungen von den Stadtbürgern erhielt, und so in erster Linie in dieser Gesellschaftsschicht zum Symbol des sozialen Status

3 Ausführlicher dazu Vrzgulová, Monika: Vplyv makrosociálnych zmien na Slovensku v prvej polovici 20. storočia na hodnotový systém živnostníkov (na príklade mesta Trenčín). [Der Einfluss der makrosozialen Veränderungen in der Slowakei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf das Wertsystem der Gewerbetreibenden (am Beispiel der Stadt Trenčín).] In: Etnologické rozpravy, Nr. 2, 1996, S. 17–41.

geworden ist“ (Kunt 1990, S. 121), dann stellt das Fotoalbum in der Bürgerfamilie einen Komplex von Informationen über diese Familie dar: wie sie ist (bzw. war) und gleichzeitig, wie sie sein wollte (wie sie von der Umwelt wahrgenommen werden sollte).

Die *Atelieraufnahmen* zeigen die Menschen in einem künstlich geschaffenen Raum, der – mit Hintergrund, Möbel, Beiwerk und Requisiten – die Geschmacksnormen und Werte der bürgerlichen Schicht widerspiegelt. Die Gestalten posieren oft in stilisierter Haltung, ihre Gesamtkomposition, die Gesten und der Ausdruck haben eine gewisse Dosis Zeitsentiment in sich. Sie sind aus dem Kontext des Alltags herausgerissen, und nicht nur die Kleidung, sondern auch die auf den Atelierfotografien aufgenommene Atmosphäre bestätigt die Außergewöhnlichkeit des Zeitpunkts der Aufnahme. Tatsächlich war das auch so, denn die Menschen haben ein Fotoatelier meist aus besonderen Anlässen aufgesucht – Hochzeit, Firmung, erster Schultag (oft weit weg von Zuhause), Wehrdienst, Familienjubiläen usw. Gerade diese außergewöhnlichen Ereignisse wollten ja die Menschen verewigt haben, und ihr Bestreben war es, auf den Fotografien so auszusehen, wie sie in ihrer familiären, aber auch in ihrer weiteren lokalen Umgebung aussehen wollten. Die Fotografien sind solcherart ein Dokument ihres Sozialstatus’.

„Zu mir ins Atelier kamen sie sowohl aus der Stadt als auch aus dem Dorf. Sie zogen sich immer schön an. Sie zogen sich auch um, ich hatte einen kleinen Salon nebenan, also dort. Sie wollten Hochzeitsbilder, mit Kindern ... je nach dem Menschentyp, was für Haar, Augen er hatte, was es für eine Fotografie war, änderte ich den Hintergrund und die Beleuchtung.“ (F, 1898)

Die Sujets der *Amateurfotos* sind weiter gestreut. Neben den erwähnten besonderen Ereignissen werden hier die Menschen in ihrer Freizeit gezeigt: auf der Ortspromenade, dem „Korso“, bei einem Ausflug in der Natur, beim Sport, beim Besuch von historischen Denkmälern. Auch gesellschaftliche und kulturelle Veranstaltungen in der lokalen Gemeinschaft fehlen nicht. Insbesondere in den Familien der Gewerbetreibenden waren Fotografien verbreitet, die die berufliche Richtung und die Arbeitsumwelt dokumentierten. Solche Aufnahmen waren auch oft Bestandteil einer an die Öffentlichkeit adressierten Werbung.

Familienfotografien mit *Freizeit*-Thematik waren ein Ausdruck der Verschiedenartigkeit der Aktivitäten ihrer Akteure. Bei ihrer Dekodierung hat mir die Kenntnis der Umstände geholfen, in der die Vertreter der betreffenden Schicht gelebt haben. Im konkreten Fall der Stadt Trenčín haben die Gewerbetreibenden einen wesentlichen Teil der

Bürgerschicht gebildet. Es waren im allgemeinen relativ begüterte und gebildete Menschen, die eine gewisse Autoritätsrolle in der Gemeinschaft spielten. Zugleich waren sie eine Gruppe, deren Handeln und Meinung im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – sowohl ihrer Bewunderer als auch ihrer Neider – gestanden und deren Auftreten in der privaten und in der öffentlichen Sphäre oft als Vorbild – im positiven wie im negativen Sinne – verstanden worden ist. Diese Tatsache muss auch beim Dechiffrieren der Bedeutungen der fotografischen Abbildungen der Vertreter der untersuchten Gesellschaftsschicht berücksichtigt werden.

Die Fotografien, die die Verschiedenartigkeit der Aktivitäten der Angehörigen der Mittelschichten, insbesondere der Gewerbetreibenden, in der Freizeit festhalten, könnten den Anschein erwecken, dass das Verbringen der Freizeit im Familien- und Freundeskreis ein im Verhältnis zum Arbeitsengagement gleichwertiger Teil des Lebens war. Die Realität hat aber anders ausgesehen: Der Lebensrhythmus der Familie eines Gewerbetreibenden war der Arbeit in der Familienfirma oder im Geschäft untergeordnet, und die gemeinsam verbrachten Stunden – Ausflüge oder gar gemeinsame Urlaube – waren eine Seltenheit. Dennoch (oder gerade deshalb) finden sich *Aufnahmen von Ausflügen in die Natur* oft in den Familienalben.

„Unter den Gewerbetreibenden war es nicht üblich, in Urlaub zu fahren. Es war lediglich der Brauch, wenn Getreide- oder Kartoffelernte war, dann fuhren diese Stadtmenschen, die ihre Eltern auf dem Dorf hatten ... dorthin, um ihnen zu helfen. Ansonsten war nichts ... Diese Urlaube usw., das begann erst, als die Tschechen hierher kamen. Dann kam das Gesetz – dass der Urlaub bezahlt werden soll ... Dann fingen die Menschen an Urlaub zu machen. Sie waren entweder zu Hause, oder, wenn einer Geld hatte, dann fuhr er in den Urlaub.“ (M, 1912)

In der Zwischenkriegszeit waren Ausflüge in die Natur, insbesondere Sport- und Tourismusaktivitäten sehr populär. Das hängt mit der seinerzeitigen Einstellung zur Natur als Gegenpol einer sich rasant modernisierenden Gesellschaft zusammen. Eine Rolle spielten dabei sicher auch die Turn- und Sportbewegungen nach 1918, besonders der Einfluss des Gedankenguts der „Falkenbewegung“.⁴ Es gehörte

4 Schon Ende des 18. und während des ganzen 19. Jahrhunderts wurde in Europa die Idee der romantischen Betrachtung der Natur als einer reinen, „jungfräulichen“ Umwelt, unberührt von menschlicher Tätigkeit, verbreitet. Die neue individualistische Ideologie, die nostalgische Suche nach Intimität, nach einer utopischen Vergangenheit und die Betonung des Gefühls – das alles waren Signale, die die Geburt einer neuen bürgerlichen Kultur ankündigten. Es war eine Zeit der romantischen Streifzüge durch die „rauhe, exotische“ Natur. Die Welt der Arbeit und des öffentlichen Lebens mit ihren fixen Regeln und ihrer Rationalität war der Gegenpol dieser völlig anders erlebten und erfüllten Welt – der Welt der Natur mit ihrer Ruhe und Harmonie. Diese Ideen kann man noch bis in die 1930er Jahre verfolgen. Ihren

einfach zum „guten Ton“ bzw. zur Darstellung des eigenen Status', eine positive Beziehung zur Natur zu haben und sie öffentlich zu demonstrieren.

„Die Menschen verhielten sich zur Natur um vieles besser als heute. So wie die Brezina (der örtliche Waldpark) bis zum Kiosk. Sie kümmerten sich darum. Sie gingen spazieren, fegten, schrien die Kinder an, wenn sie etwas kaputt machten, herumalberten, oder so. Wir achteten die Natur sehr.“ (M, 1912)

„Wir gingen oft in die Natur. Auch Touristen waren hier. Ich war in dem Verband, aber sicher. Als Wanderer sind wir nach Brezina, Lopenik gegangen, auch arbeiten mussten wir. Wir pflegten die Natur auch, das waren Stunden, die wir hier mit Arbeitseinsätzen verbracht haben – Gehwege sauber machen, Wanderwege markieren. Dort waren sehr schöne Partien.“ (F, 1898)

„Man ging in die Natur, selbstverständlich. Nach Lehota, zum Soblahov, ans Wasser. Dort wurde auch Gulasch gekocht. Dann ging man zur Kubranquelle, manchmal auf den Inovec. Aber damals hatte noch nicht jeder ein Auto, also ging man viel zu Fuß oder wie jeder konnte – mit dem Zug.“ (F, 1907)

Einen bedeutenden Einfluss auf die Beziehung zur Natur und zur Körperkultur hatten auch die Sportklubs und Turnvereine in der Stadt. Einerseits unterstützten die Gewerbetreibenden als wohlbestallte Bürger die Entwicklung des Sports finanziell – viele von ihnen haben sich auf den Funktionärsposten der einzelnen Klubs abgewechselt; zum anderen aber waren sie meist selbst leidenschaftliche Sportler, die für diese Vorliebe auch immer Zeit fanden.

„... Nicht jeder kann Gewerbetreibender sein. Der Eine eignet sich nicht dazu. Der Andere ist wiederum so: es ist schönes Wetter draußen, da kann er doch nicht im Geschäft hocken ... Wir sahen es aber nicht so. Ich, wissen Sie, wann ich Sport getrieben habe? Um fünf Uhr früh, so ein fanatischer Wassersportler war ich ... ehe ich ins Geschäft ging, bin ich früh um fünf aufgestanden und aufs Wasser gegangen. Ich habe es ja so nah. So nahm ich meinen Kajak hoch ... ging hübsch nach Skalka [Skalka bei Trenčín, A.d.V.] zweimal, dreimal, dann das Fahrrad, rasch ins Geschäft.“ (M, 1917)

Soziabilität muss als Charakterzug für die Mittelschichten in der Stadt hervorgehoben werden. Trotz des intensiven Arbeitspensums der Gewerbetreibenden, der Beamten, Ärzte, Pädagogen und all der anderen Vertreter der Stadtbewohner in Trenčín hatten sie Zeit für

Ausdruck fanden sie auch im Lebensstil der städtischen Mittelschichten. Näheres dazu bei Löfgren, Wish You Were Here!, S. 90–107.



Abb. 1: Junge Kleinunternehmer beim Wintersport; Trenčín 1930er Jahre

gesellige Zusammenkünfte – offizielle und private –, die als notwendiger Bestandteil ihrer sozialen Rolle galten: Die Teilnahme an offiziellen gesellschaftlichen Veranstaltungen in der Stadt, an Konzerten, Bällen, karitativen und Sporttreffen, war Ausdruck ihrer Beziehung zur Umgebung, in der sie arbeiteten und lebten.

Zu beliebten Kulturveranstaltungen gehörten in Trenčín etwa die „Literarischen Donnerstage“ – Begegnungen der Einwohner von Trenčín mit Dichtern und Schriftstellern im Café des „Tatra“, des bekanntesten hiesigen Hotels.

„Wir hatten den Literaturdonnerstag ... Da haben wir einen Schriftsteller eingeladen und über ein Thema diskutiert. Sehen Sie, wie viele Menschen dort waren. Weil jeder hingegangen ist, jeder wollte ein wenig kulturell leben, ein wenig Bescheid wissen ... Das war wie ein Café, dort wurde serviert, ein Kellner stand dort.“ (Fotografin M. H., Autorin der Aufnahme, 1898)

Die Gründe der Teilnahme an dieser oder einer ähnlichen Veranstaltung konnten aber auch sehr pragmatische sein:

„Die Gewerbetreibenden sind immer hingegangen [zu einer gesellschaftlichen Veranstaltung, A.d.V.], erstens war das eine Werbeaktion, und dann natürlich, der Gewerbetreibende lebt von diesen Einwohnern, also musste er das unterstützen.“ (M, 1917)

„Ich musste repräsentieren ... Ich musste mich sehen lassen ... Bei der Kasse – dort gab ich fünfhundert Kronen oder so, trank einen Wein und ging nach Hause.“ (M, 1917)

Unter den Fotografien in den privaten Fotoalben haben diejenigen eine Sonderstellung, die das *Familienunternehmen*, das *Geschäft* zusammen mit dem Inhaber und den Mitarbeitern festhalten. Sie dokumentieren einen der anerkanntesten Werte der Gewerbetreibenden: die Firma, das Vermögen. Zugleich aber sind sie ein Bilddokument, aus dem weitere interessante Informationen abgelesen werden können. In erster Linie bestätigen sie die Tatsache, dass eine gewerbetreibende oder Kaufmannsfamilie vor allem für das Unternehmen gelebt hat: In der Regel arbeiteten die Frauen im Betrieb mit, um die Kinder kümmerten sich Erzieherinnen bzw. die Großeltern, und auch ältere Kinder halfen bei weniger anspruchsvollen Verrichtungen. Die Gewerbetreibenden bezeichneten die Familie als den primären Wert auf ihrer Werteskala, aber die Tatsache, dass das Familienleben öffentlich gelebt wurde und das Privatleben eine Seltenheit gewesen ist, bestätigt nur den Widerspruch zwischen dem Ideal und der Realität des Alltags.

„... der Gewerbetreibende von einst, das war ein Mensch für die Öffentlichkeit. Die ganze Öffentlichkeit blickte auf ihn. Wir waren von früh bis spät im Geschäft, aber das machte uns Spaß. ... Mein Vater lebte dafür ... er freute sich am Sonntag, dass er am Montag ins Geschäft gehen kann. Mein Vater hatte doch in den vierzig Jahren nur einmal Urlaub ... um sechs Uhr wurde zugesperrt, die Rollos runtergelassen und wir arbeiteten bis neun, bis um zehn waren wir dort ... die Mutter machte bis ein, zwei Uhr in der Nacht die Buchhaltung.“ (M, 1917)

Die Fotografien, die den Firmenbesitzer und die übrigen Familienmitglieder zusammen mit den Lehrlingen und Gesellen oder dem weiteren Hilfspersonal zeigen, bestätigen, dass die Firmenangestellten „zur Familie“ gehört und zugleich die soziale Stellung und Prosperität des Unternehmensbesitzers ausgedrückt haben. Das Aussehen der Firma, ihre Ausstattung, die Anzahl der Angestellten, Lehrlinge und Gesellen – das alles waren wichtige Indizien, die Zeugnis von den Fähigkeiten des Gewerbetreibenden und der Qualität seines Unternehmens ablegten. Die Mehrheit der Gewerbetreibenden ernährte sich „mit eigenen Händen“, und deshalb wussten sie, bei aller Konkurrenz, auch den Erfolg des anderen zu würdigen. Wichtig für ein erfolgreiches Unternehmen war auch die Präsentation der Firma und das Auftreten ihrer Angestellten.

„Ich musste mir meine Angestellten für die einzelnen Arbeiten erziehen ... die einzige Bedingung war, dass sie redlich arbeiteten und lernten, dass sie auslernten ... die Anfänge meines Fotoateliers waren ziemlich anspruchsvoll, bis sich die Gehilfen eingearbeitet hatten und die Geschäfte in Gang kamen. Das dauerte drei bis vier Jahre, damals hatte ich noch keine Zeit für gesellschaftliche Aktionen. Gewerbetreibende mussten in erster Linie arbeiten. Wie jeder mit den Kunden umgegangen ist, so viel hat er verdient.“ (F, 1898)

„... Sie wollten mich zum Bürgermeister der Stadt wählen ... ich beschäftigte 22 Menschen. Das waren Erfolge in Trenčín, die Leute hatten anständige Löhne bei mir. Ich habe viele ausgebildet.“ (M, 1912)

Der öffentliche Raum der Stadt bot viele Möglichkeiten für formelle und informelle gesellschaftliche Kontakte. Eine sehr beliebte Institution war der *Korso*. Hier konnten sich die Menschen treffen, mit Bekannten reden, sich präsentieren. Für die Jugend war der *Korso* ein Ort zur Anknüpfung von Freundschaften oder Bekanntschaften. Obwohl es den Anschein erwecken könnte, dass sich auf dem *Korso* immer alle ohne Unterschied trafen, ergibt sich aus den Antworten der Befragten deutlich, dass auch hier bestimmte „ungeschriebene“ Regeln galten, in denen sich die Sozial- sowie die Altersstruktur der Stadtbewohner spiegelten.



Abb. 2: Auf dem Korso

„Der Korso war auch gesellschaftliches Leben. Es funktionierte ausgezeichnet. Um elf [Sonntag vormittags, A. d. V.] war oben in der Pfarre die heilige Messe. Da ging man um elf Uhr hin. Aber wer kochen musste, konnte sich das selbstverständlich nicht leisten, der ging eben früher. Zur heiligen Messe um elf sagte man, dass sie die duftende sei ... danach sind wir nach unten gegangen ... auf dem Platz ging es lebhaft zu, da auch die Jugend draußen war ... Man ‚korsierte‘ bis es Mittagessen gab.“ (F, 1907)

„Jeden Abend hier auf diesem Platz [Hauptplatz, A. d. V.] ungefähr um sechs, halb sieben – waren junge Menschen, und die waren draußen auch bis halb neun. Manchmal auch länger, wie die Leute abends von der Fabrik nach Hause gegangen sind, trafen sie sich dort. Am Sonntag alle in die Kirche und ab elf korsierten sie wieder auf dem Platz. Aber das war meistens die Mittelschicht – Handwerker, Händler. Sie grüßten sich, wie geht es dir, wie geht es Ihnen ...“ (M, 1912)

„Draußen spazierte man auf dem Platz. Am Sonntag von elf bis zwölf ganze Familien auch mit Kindern, in der Woche um siebzehn Uhr – Studenten waren dort. Jetzt fänden sie es lächerlich.“ (F, 1912)

„Am Sonntag bin ich zur Kirche gegangen, danach war die Promenade. Wir sind über den Platz gegangen und dann schnell nach Hause gelaufen. Die Promenade war noch vor dem Mittagessen. Aber lange konnte ich nicht bleiben – ich musste auch den Haushalt besorgen, dass auch mein Mann seine Ordnung hat ... Abends war sie auch, aber da bin ich nicht mehr zum Korso gegangen, wir hatten schon Gesellschaft. Eher die Mädchen, die sind hingegangen ...“ (F, 1898)

„... hier war einmal ein Studentenkorso ... am frühen Abend, die anderen Burschen, meine Kollegen sind auch auf dem Korso spazieren gegangen ... aber ich schuftete in dem Geschäft und es störte mich nicht.“ (M, 1917)

„Im Sommer ging man auch in den Park. Dort war der Kiosk, dort hatte das Hotel Tatra im Sommer ein Café geöffnet. Und dorthin gingen wir abends, für gewöhnlich spielte dort ein Zigeuner und man saß dort, anstelle im Café, draußen ... dort gingen Offiziere, Beamte, Gewerbetreibende, Juden, Tschechen, Slowaken, Deutsche, Ungarn, die noch hier geblieben sind, irgendwie hat sich alles hier vertragen. Manchmal war im Park Musik, Militärmusik, dann hatten sie ein Konzert. So spazierten wir bei Musik. Es war sehr angenehm.“ (F, 1907)

„Dann wollte die Mittelschicht, was die Kultur betrifft auch anders leben. Im Park gab es einen Kiosk, so hieß das, und dort spielte Musik. Das gehörte dem ‚Tatra‘ ... dort war eine riesige Terrasse, vielleicht für an die 150 Menschen, Tische standen dort. Und davor gingen die Leute spazie-

ren, bei Musik, diese Trentschiner. So eine Promenade, aber die Juden sind wenig hingegangen, nur solche Jungen ..., die hatten ihre eigenen Vereine.“ (M, 1912)

2. Fotografien/Ansichtskarten der Stadt

Trenčín war in der Zwischenkriegszeit (seit 1923) nur mehr eine Kreisstadt, hatte aber alle ökonomischen wie gesellschaftlich-kulturellen Voraussetzungen, weiterhin das Zentrum des mittleren Waagtales zu sein. So gedieh denn auch in der aufgeschlossenen Atmosphäre der Stadt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein neues Phänomen: die Fotografie. In Trenčín gab es damals gleich mehrere Fotoateliers – die Firmen von Filomena Trefná, František Fiala, Illa Jaszayová-Drličková und Mária Holoubková.

Eine wichtige Rolle bei der Herstellung von Fotografie-Ansichtskarten der Stadt spielte von den erwähnten Gewerbetreibenden die junge Polin Mária Holoubková (geborene Urbasiowna), die 1918 in die Slowakei gekommen war. Sie besaß eine Lizenz für die Herstellung von Ansichtskarten (die ersten Fotografien, die auf fotografischem Wege, nicht durch Druck vervielfältigt wurden) und erweiterte später ihr Gewerbe um die Herstellung von Kurzdokumentarfilmen. Ihre Hauptwerkstatt hatte sie in Trenčín in der Farská ulica, der Pfarrstraße, die in den Hauptplatz einmündete (Karlíková 1993: 360–361). Die Arbeit von Mária Holoubková stellt den Gipfel des fotografischen Schaffens der Stadt dar – sie hat zudem mehrere Spezialist/inn/en herangebildet, mit deren Hilfe sie Filialen in der ganzen Slowakei eröffnete. Die Anfänge ihrer beruflichen Laufbahn waren von harter Arbeit geprägt – die aber im weiteren Früchte trug: In den 1930er und 40er Jahre gehörte sie zu den bedeutenden Persönlichkeiten von Trenčín. Sie war mit den Eltern der Gebrüder Čapek, mit Präsident Masaryk und Beneš (Benesch) bekannt und wirkte aktiv im Frauenverein Živena und im Verein der slawischen Frauen in Trenčín mit. Mária Holoubková selbst sagt über ihre Arbeit:

„Als ich die Lizenz bekommen habe, fand ich über eine Anzeige ein Mädchen – eine Retuscheurin aus Wien, dann hatte ich noch zwei Kopistinnen und ein Lehrmädchen. Die Anfänge waren schwer, bis meine Gehilfen eingearbeitet waren und die Geschäfte in Gang kamen. Dann hatte ich eine Filiale in Púchov, dorthin fuhr mein Assistent. Ich fotografierte anfangs selbst – im Atelier und draußen. Ich bin auch zu einigen Leuten nach Hause gegangen, aber dann schickte ich meinen Assistenten. Ich ging dann nur noch zu wirklich guten Bekannten, auf deren ausdrücklichen Wunsch hin. Zum Gutsbesitzer Pollák in Záblatie, zum

Schultheiß nach Biskupice zur Hochzeit ... wo sie meine Arbeit wünschten, dorthin bin ich gegangen ...“

Die Produktion der Trenčiner Fotograf/inn/en bestand vor allem aus Ansichten insbesondere der Stadt – wobei sich einige Motive regelmäßig wiederholen. Da die Ansichtskarten nicht nur für das heimische Publikum, sondern vor allem für potentielle Besucher/innen bestimmt waren, finden sich logischerweise Motive, die ein möglichst interessantes Bild von der Stadt vermitteln. Oft abgebildet war etwa der historische Stadtkern mit den anliegenden Straßen. Der Hauptplatz als öffentlicher Raum der Stadt erfüllte spezifische Funktionen, und seine Darstellung trug verschiedene Bedeutungen in sich. Hinsichtlich der sozialen Topographie war der zentrale Platz ein wichtiger sozialer Raum der Stadt, in dem sich die tägliche Kommunikation ihrer Bewohner/innen abspielte: beim Einkaufen, unterwegs zu den Arbeitspflichten, bei Spaziergängen auf dem Korso. Hier trafen sich auch Menschen aus der Umgebung bei regelmäßigen Wochen- und Jahrmärkten, bei offiziellen und inoffiziellen Besuchen bedeutender Persönlichkeiten in der Stadt; hier versammelten sich die Menschen zum Feiern, aber auch zum Protestieren. Auf seiner Fläche hatten die Stadtämter, Banken, exklusive Geschäfte und Firmen ihren Sitz. Der Hauptplatz „gehörte“ allen – war aber andererseits von den Honoratioren der Stadt bewohnt. Die Eigentümer und Mieter der Häuser am Hauptplatz standen auf der höchsten Stufe in der sozialen Hierarchie der Stadtbewohner, und der Platz war Ausdruck ihrer sozialen Position.

„Hier auf dem Platz lebten solche Hauptpersönlichkeiten – der Schultheiß, Geschäftsleute, Gewerbetreibende, Ärzte, Beamten, Richter ...“ (F, 1898)

Auf den meisten Abbildungen pulsiert das Leben, zugleich ist die Stadt überraschend sauber und gepflegt.

„Sauberer war sie, die Technik war nicht so, aber Straßenfeger gab es, die Ordnung gehalten haben. Aber auch die Menschen waren nicht so rücksichtslos. Die Bewohner von Trenčín waren große Lokalpatrioten ... niemals würde jemand die Stadt so beschmutzen. Weil er dachte, was würde man von Trenčín denken. So ein Stolz.“ (F, 1912)

Die Stadt Trenčín hat eine reiche und interessante Geschichte. Deshalb taucht auf den Ansichtskarten häufig die Burg von Trenčín auf, aber auch so manches andere historische Bauwerk wie z.B. das Untere Tor (im Volksmund „Stadtturm“ genannt), das die Geschäftszone der Stadt mit dem Hauptplatz verband. Diese historischen Denkmäler sollten ein Anziehungspunkt für die Besucher/innen der Stadt sein; zugleich waren sie die Pfeiler des historischen Bewusstseins der Bewohner/innen.

Viele Fotografien dokumentieren auch den Modernisierungsprozess in der Stadt in den 20er und 30er Jahren, wie er sich durch rege Bautätigkeit, Um- und Neubauten, durch die Einführung der Kanalisation und die Elektrifizierung insbesondere des zentralen Teils äußerte. In dieser Zeit ist auch der Hauptplatz zum ersten Mal gepflastert worden, und Ende der 30er Jahre wurde mit dem Bau eines neuen Viertels im bisherigen Stadtteil Sihot' (Werder) begonnen (bis heute heißt er Horná und Dolná Sihot'/Oberer und Unterer Werder). Eine positive Rolle spielte auch die Tatsache, dass die Stadt der Sitz der Kommandantur des V. Armeekorps war. Das Villenviertel sowie die Straßen mit den Mietshäusern waren gepflegt, asphaltiert, mit einem Kanalisationssystem und elektrischer Beleuchtung ausgestattet; dies war für die damalige Zeit ein hoher Standard.

„In Sihot' wurde als erstes die Militärkommandantur, nur lauter Ämter gebaut. Dann wurde die Handelsakademie errichtet und danach begann man zu bauen. Dort war ein Villenviertel, hohe Beamte wohnten dort.“ (F, 1898)

„... ich habe so viel Geld verteilt ... ich bedaure es nicht. Was ich gegeben habe, habe ich gegeben. Ohne weiteres. Geld ist nicht alles ... Meinen Eltern und Schwestern ließ ich ein Haus in Sihot' bauen ... dort waren schöne Villen ...“ (M, 1912)

Die Abbildungen der hiesigen Cafés, Gasthäuser und Hotels erschienen auch oft in den Reiseführern – als Beweis, dass für die Besucher der Stadt gut vorgesorgt war. In diesem Sinn äußerte sich auch der Rektor des örtlichen piaristischen Gymnasiums, der Autor historischer Romane und Stadtpropagator Jozef Branecký, in einem seiner Artikel:

„... wenn wir fünf Hotels und Gaststätten erwähnen, wo der Reisende eine saubere und bequeme Wohnung, ein billiges und schmackhaftes Essen ... neuen Strand, reine Bergluft, schöne Umgebung mit einem Reichtum an Naturschönheiten, die Möglichkeit von Lehrwanderungen und Ausflügen erhält, haben wir größtenteils die Vorzüge von Trenčín als eines begehrten Zentrums von Touristen und verschiedenen Expeditionen aufgezählt.“⁵

Die Gasthäuser und Cafés waren aber auch, wie bereits angedeutet, ein Ort informeller freundschaftlicher Begegnungen der Stadtbewohner. Ihre Bezeichnungen verbindet der Kenner sofort mit einer bestimmten Menschengruppe.

„... dort war das Stadtcafé ... dort oben hatten sie ihren Klub ... den Slowakischen Kreis. Dort war Branecký, auch weitere Pfarrer, Beamte des Stadtamtes sind dorthin gegangen ... die Separatisten sind nur

⁵ Siehe dazu den Nachlass von J. Branecký, Kart. II. b2, Inv. Nr. 4.142, S. 3, SOKA Trenčín.

dorthin gegangen. Sie hatten es nicht gern, wenn ein Fremder dorthin kam ... Sie waren eine geschlossene Gesellschaft. Aber es hieß: wer ungarisch lernen will, der kann dorthin gehen ...“ (F, 1898)

„... aber die Handwerker und Geschäftsleute trafen sich auch nur so inoffiziell, sonntags nachmittags oder vormittags in einer Weinstube oder Kneipe ... die Schneider gingen in die Weinstube Kugelka, die Tischler sind zu Janik gegangen. Die Geschäftsschichten – Christen – die sind in die kleinen Cafés gegangen, auch ich ging ins Tatra, aber man ging auch ins Slavia ...“ (M, 1912)

Zusammenfassung

Abschließend bleibt noch einmal festzuhalten, dass bei der Decodierung fotografischer Abbildungen der Stadt und des Lebens in ihr (ob es sich dabei um Fotografien aus den Familienalben oder um massenhaft verbreitete Ansichtskarten handelt), die Kenntnis der sozial-historischen Parameter ihres Entstehungsumfeldes notwendige Voraussetzung ist. Ist diese Voraussetzung erfüllt, sind die Fotografien für den Ethnologen eine Quelle, die komplexe Informationen zu einer bestimmten historischen Zeit, einem bestimmten Raum und dem Leben darin enthalten.

Unter den Fotografien aus Trenčín der 20er und 30er Jahre aus den Fotoalben der Repräsentanten der Mittelschichten finden wir meist Aufnahmen von Ausflügen in die Natur, von Sportveranstaltungen, von gesellschaftlichen Treffen. Ein Spezifikum bei den Gewerbetreibenden sind die Reklame-Abbildungen der Familienfirmen, die als Ausdruck der Wertorientierungen und Normen dieser sozialen Schicht gesehen werden können. Die Atelieraufnahmen widmen sich meist außerordentlichen Ereignissen im Leben des Individuums oder der Familie (Hochzeiten, Firmung, Wehrdienst usw.), und für sie ist ein hoher Stilisierungsgrad charakteristisch, der den Normen und Forderungen des Zeitgeschmacks entspricht.

Die Abbildungen der Stadt auf den Ansichtskarten dienten der Schaffung eines Images, das zu propagandistischem Zweck nach außen getragen werden sollte. Gemeinsam ist diesen Darstellungen deshalb ebenfalls eine gewisse Idealisierung oder Stilisierung, ein oft feierlicher Blick auf die Stadt und das Leben in ihr. Aus diesem Grund sind die Aussagen der Informant/inn/en über die Stadt und ihr Leben auch besonders wichtig, ergänzen sie doch das Abgebildete und stellen es in ein anderes – realitätsgetreueres – Licht.

Berufsfotograf/inn/en haben in ihren Schaufenstern gezeigt, wer gerade in ihrer Stadt lebt, sie waren optische Chronist/inn/en der

Stadt und ihre Aufnahmen für ein breites Publikum bestimmt. Die privaten Fotografien dagegen hatten weniger Rezipienten, sie erzählen die Geschichte einer kleineren Gemeinschaft. Doch wie die Fotografie insgesamt internationalen Charakters ist, so sind auch die von den einzelnen Fotos transportierten Informationen über eine lokale Gemeinschaft sehr wohl mit dem gesamten europaweit existierenden Material zum jeweiligen historischen Moment vergleichbar. Gewissen Tendenzen, die fotografische Abbildungen früherer Generationen bloß als von Konvention und unnatürlichem Verhalten geprägte Aufnahmen betrachten und interpretieren, sollte man entgegenhalten, dass solche Abbildungen nur das Ergebnis der Bemühung ihres Autors um Selbstprojektion und um „Einordnung“ in den ihn umgebenden sozialen Kontext sind. Und das haben sie mit heutigen Fotos durchaus gemein.

Literatur

- Karlíková, Jana: Osobnosti trenčianskej fotografie. (K dejinám fotografie od 2. polovice 19. storočia.) [Persönlichkeiten der Trentschiner Fotografie. (Zur Geschichte der Fotografie seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.)] In: Trenčín. Vlastivedná monografia 1., Alfa, Bratislava 1993, S. 355–364.
- Kildegaard, Bjarne: Unlimited Memory. Photography and the Differentiation of Familiar Intimacy. In: Man and Picture. Papers from The First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund 1984. Edited by Nils-Arvid Bringéus. Lund 1986, S. 71–89.
- Kunt, Ernő: Ethno-Graphie – Foto-Graphie. In: Bild-Kunde – Volks-Kunde. Beiträge der III. Internationalen Tagung des Volkskundlichen Bildforschung Komitee bei SIEF/UNESCO. Hrsg. von Ernő Kunt, Miskolc 1990, S. 121–144.
- Löfgren, Orvar: Wish You Were Here! Holiday Images and Picture Postcards. In: Man and Picture. Papers from The First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund 1984. Edited by Nils-Arvid Bringéus. Lund 1986, S. 90–107.
- Vrzgulová, Monika: Vplyv makrosociálnych zmien na Slovensku v prvej polovici 20. storočia na hodnotový systém živnostníkov (na príklade mesta Trenčín). [Der Einfluß der makrosozialen Veränderungen in der Slowakei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf das Wertsystem der Gewerbetreibenden (am Beispiel der Stadt Trenčín)] In: Etnologické rozpravy, Nr. 2, 1996, S. 17–41.
- Weinlich, Edith: Zur Geschichte privater Fotografie und zur gegenwärtigen Rezeption älterer privater Fotografie. In: Bild-Kunde – Volks-Kunde, Beiträge der III. Internationalen Tagung des Volkskundlichen Bildforschung Komitee bei SIEF/UNESCO. Herausgegeben von Ernő Kunt, Miskolc 1990, S. 313–328.

Familienfotos als Quelle für weitere ethnologische Forschung

Barbara Sosič

Bald nach meiner Anstellung in der Dokumentations-Abteilung des Slowenischen Ethnographischen Museums vor nunmehr einem Jahrzehnt begann ich, das Fotoarchiv zu ordnen und versuchte, mit der riesigen Anzahl hier lagernder Fotografien fertig zu werden. Ich war von all den alten Bildern fasziniert und verbrachte zunächst auch viel Zeit damit, sie bloß zu betrachten. Es sind vor allem Abbildungen von Menschen, die landwirtschaftliche Arbeiten verrichten, von verschiedenen Handwerkern und von Familien, die in ihrem Alltagsleben und an Feiertagen abgebildet wurden.

Was macht Familienfotos so nützlich für die ethnologische Forschung?

Familienfotos aufzunehmen und aufzubewahren ist ein Brauch, der tief im Wertesystem des Menschen wurzelt. Jedermann (oder, um genau zu sein: der durchschnittliche Europäer) fühlt das Bedürfnis, sich selbst, seine Familie und auch sein Eigentum auf diese Art „unsterblich“ zu machen und der Umwelt vorzuführen. Abgesehen von individuellen Porträts bewahren die Leute auch Übergangsriten wie Taufe, Geburtstage, Kommunion, Firmung, Mittelschulabschluss, Universitätsabschluss, Hochzeiten und Begräbnisse für die Nachwelt; andere Anlässe für das Fotografieren waren Wallfahrten, Urlaube und Reisen – also alles keine alltäglichen Ereignisse.

In seinem Artikel über Familienalben bemerkt Milivoj Vodopija: „Familienphotographien unterscheiden sich von wissenschaftlichen, künstlerischen oder dokumentarischen Photos – ob sie von einem Amateur oder einem Berufsphotographen und gleich in welcher Umgebung sie aufgenommen werden – darin, daß sie Information über die Lebensweise der Leute (im weitesten Sinn) liefern. In Hinsicht auf die unbestrittene Genauigkeit bei der Darstellung von Tatsachen bieten sich Photographien für alle Zugänge von ethnologischer Forschung an, also für den strukturellen, den funktionellen oder den geschichtlichen Zugang.“ (Vodopija 1976, S. 25)

Jeder, der mit Fotografien arbeitet, sie einordnet oder untersucht, muss sich mit diesen unterschiedlichen Aspekten von Fotografie auseinandersetzen. Selbst ein einzelner Forscher kann sie für die Behandlung verschiedener Themenbereiche einsetzen, wovon eine Reihe wissenschaftlicher Artikel Zeugnis ablegt. So hat etwa Margaret Mead (1963, S. 176) betont, dass „die von einem Beobachter gemachten Photographien einer laufenden Neubewertung durch Andere unterzogen werden können“; und Collier hat seiner Überzeugung Ausdruck gegeben, dass „die Photographie das Bild zur Analyse und Neubewertung“ festhält (Collier/Collier 1986, S. 64).

Im Allgemeinen werden Fotografien von einem Museum aus einem sehr einfachen Grund gesammelt, geordnet und aufbewahrt: Als Ergänzung zu schriftlichen, mündlichen und sachlichen Quellen versorgen sie uns mit Informationen, die für weitere Forschungen nützlich sind – für ethnologische, anthropologische, historische, kunstgeschichtliche, psychologische, soziologische und gelegentlich sogar technische Forschungen (wie Dinge hergestellt wurden, wie Handwerker arbeiteten, welche Maschinen verwendet wurden etc.). Aber dies ist noch nicht das Ende der Liste – zu denken wäre beispielsweise an die Literatur, für die Fotografien zur Quelle für Familienchroniken, Bauerngeschichten etc. werden können.

Fotografien haben jedoch noch mehr zu bieten: Barthes unterscheidet in „Camera lucida“ zwischen *studium* (dem allgemeinen Interesse für oder die Bindung an eine Fotografie, welche nicht besonders scharf und ihre verschlüsselte Botschaft ist) und *punctum* – dem zufälligen Detail in einer Fotografie, welches uns berührt und das die unverschlüsselte Botschaft darstellt (Barthes 1992, S. 28). Das *punctum* ist das, was Ethnologen an den Fotografien interessiert: Gemäß Barthes sind diese Einzelheiten „das Grundmaterial ethnologischen Wissens“ (ibid., S. 27–31). Sie führen uns zu einer Vielzahl von Informationen, weil wir in ihnen – ob manifest oder verschlüsselt – ganze Forschungsbereiche identifizieren können. Dazu gebe ich im Folgenden nun einige Beispiele.

Gut kann man den Fotografien die *Rollenverteilung in der Familie* entnehmen: Der Ehemann, üblicherweise in der einen oder anderen Weise als überlegen dargestellt; die Ehefrau, die in ihrer Rolle als Mutter aufgeht; die Stellung der Kinder in der Familie (und in der Gesellschaft insgesamt). Die Verteilung der Personen in einer Fotografie kann die „Sprache“ sein, in der uns über ihre gegenseitigen Beziehungen im Rahmen der jeweils herrschenden gesellschaftlichen Struktur erzählt wird. Sowohl Amateure als auch Berufsfotografen, die von den Menschen in ihre Häuser eingeladen wurden oder vor denen sie im Atelier posierten, hatten ihre eigenen Vorstellungen über die Bildgestaltung – wobei es aber auch allgemein akzeptierte

Regeln gab: Vater und/oder Mutter mussten sitzen; rund um sie waren die Kinder in hierarchischer Ordnung, manchmal auch nach Geschlecht oder Alter arrangiert; Kleinstkinder wurden fast immer von der Mutter gehalten, selten von einer ihrer älteren Schwestern.



Abb. 1: Familie eines Schneiders: älteste Tochter steht bei der Mutter, die das Baby hält, einziger Sohn steht beim Vater; Steiermark 1895

Wir können sehen, wie eine Person gekleidet war, wie ihre Haartracht und Kopfbedeckung, ihr Schmuck, ihre Aufmachung ausgesehen hat, wie ihr Geschmack, der Stil und der Stoff ihrer Kleider gewesen ist, mit anderen Worten: wir sehen *die Mode der Zeit und die Kleiderstile verschiedener Bevölkerungsklassen*. Eine Fotografie kann uns über diese Dinge meist mehr erzählen als ein Gemälde oder eine Beschreibung.



Abb. 2: Bauernkinder in Arbeitskleidung; Steiermark Herbst 1934



Abb. 3: Kinder eines wohlhabenden Bauern und Holzhändlers mit ihrem Kindermädchen; Steiermark 1890

Auf Fotografien aus dem Alltagsleben – deren Anzahl allerdings sehr begrenzt ist – können wir *Menschen bei der Arbeit* sehen, die Arbeits-

teilung innerhalb der Familie, manchmal auch die finanzielle Situation der Familie.



Abb. 4: Schwestern bei der Ernte; Kärnten 1920

Fotografien zeigen den *Lebenslauf* von Menschen. Sie zeigen beispielsweise die Männer als Soldaten im Krieg oder beim Militärdienst in Friedenszeiten – üblicherweise die einzige Zeit in ihrem Leben, die sie in der Fremde verbracht haben; oder sie zeigen ein junges Mädchen vor seiner Hochzeit oder beim Hochzeitsfest und lassen uns dabei das Alter der Neuvermählten erkennen usw.

Wir können das *Wachsen einer Familie* verfolgen, ihre *Alters- und Geschlechterstruktur, Ähnlichkeiten und erbliche Besonderheiten, das Zusammenleben mehrerer Generationen*. Diese Fotografien spiegeln den *Lebenszyklus* einer Familie wider: die Hochzeit der Eltern und das Aufwachsen der Kinder bis zu ihrer Unabhängigkeit und eigenen Eheschließung; das Altern der Eltern; Enkel werden geboren, ein neuer Zyklus beginnt.



Abb. 5: Großmutter mit Enkelkindern; Bela Krajina 1935

Wir können auch die *Werte* der Familienmitglieder erkennen, da ja gerade die als wichtig eingeschätzten Ereignisse durch Fotografien festgehalten wurden; dies gilt besonders für die *Bräuche des Lebenslaufes und für verschiedene Feiern*.



Abb. 6: Geburt von Zwillingen; Brezovica bei Ljubljana 1906



Abb. 7: Rekruten; Zentralslowenien 1965



Abb. 8: Abschied von der Tochter bzw. Schwester; Dolenjska 1910er Jahre

Unsere Aufmerksamkeit wird auch von einzelnen *Elementen der materiellen Kultur* in einer Fotografie erregt: Gebäude, Objekte, Ornamente.



Abb. 9: Johanneskränze an Hausmauer, Butterfass, Korb, Spielzeug; Tolminska 1951

Ein allgemeiner (und ubiquitär zu beobachtender) Aspekt von Fotografie ist der Narzissmus, der von den abgebildeten Personen gezeigt wird, also der Wunsch, *idealisiert* zu werden, sich selbst und anderen zu gefallen. Wenn wir Fotos der vergangenen Generationen betrachten, bemerken wir die Disziplin und Selbstbeherrschung und einen Mangel an Spontaneität – außer bei Kindern. Kinder konnten nicht daran gehindert werden, spontan und reizend zu sein, und dies zeigt sich oft an der Unschärfe von Kinderköpfen auf einer Fotografie (siehe auch Abb. 1). Aber auch heutzutage hören wir auf, ungezwungen zu sein, und nehmen eine Pose ein, wenn wir bemerken, dass wir fotografiert werden. Vodopija bezeichnet dies als einen „Mechanismus, der als Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses erscheint, ein gesellschaftlich annehmbares und idealisiertes Bild von sich selbst zu geben, was auch für andere Momente im Leben charakteristisch ist“ (Vodopija 1976, S. 26).

Obwohl Fotografien billiger waren als andere Methoden des Abbildens, sind Leute mit begrenzten finanziellen Mitteln nur bei seltenen Gelegenheiten fotografiert worden. So war bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges die Zahl der Fotografien, die eine Familie besessen hat, auch ein *Zeichen des gesellschaftlichen Status*¹. Von reichen Bauern, Handwerkern, Gastwirten oder Kaufleuten existieren viel mehr Fotografien als von Kleinhäuslern oder Angehörigen anderer niedriger sozialer Schichten.

Die Bildinhalte sind eine unerschöpfliche Quelle und ermöglichen uns, Vergleiche zwischen dem Leben in der Vergangenheit und dem in der Gegenwart zu ziehen – also *kulturelle, gesellschaftliche und wirtschaftliche Änderungen* wahrzunehmen.

Wie wichtig ist die Berücksichtigung anderer Quellen für das Verständnis von Familienfotografien?

Ohne zusätzliche Kenntnis der Zeit und der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen, zu denen sie aufgenommen wurden, können Familienfotos oder andere Aufnahmen nicht gültig interpretiert und so als Quelle ernst genommen werden. Es bedarf verlässlicher und umfassender Informationen sowie einer die Fotografien erläuternden Geschichte, um gemeinsame Merkmale erkennen und allgemeine Tatsachen feststellen zu können. Ein weiterer wichtiger Forschungsaspekt ist die *Menge der untersuchten Fotografien* und der oben erwähnten entsprechenden schriftlichen, mündlichen und möglicherweise materiellen Quellen.

Eine *conditio sine qua non* sind Informationen über Ort und Zeit der Entstehung einer Fotografie; ohne diese Informationen kann sie

kaum den Anspruch einer verlässlichen Quelle erheben. An eine im Zuge der Feldforschung erworbene Familienfotografie sollten also – ebenso wie an jedes andere Bild von dokumentarischem Wert – folgende Fragen gestellt werden: *Wer hat die Fotografie besessen? Wer hat die Aufnahme gemacht? Was ist darauf zu sehen? Wo wurde fotografiert? Wann, warum und wie wurde die Fotografie aufgenommen und verwendet? Warum hat der Besitzer sie aufgehoben – zur Erinnerung an seine Jugend, an seine Freunde und Verwandten, die vielleicht schon gestorben sind? Hatte sie einen Ehrenplatz im Familienalbum oder gar an einer Wand und warum?* Solche Daten gestatten uns, den *Kontext der Bilder* als den wichtigsten Ansatzpunkt unserer Forschung zu sehen.

Nur selten können Fotografien Antworten auf alle diese Fragen geben. Oft ist es besonders schwer festzustellen, wer eine Fotografie aufgenommen hat, wenn es sich um eine Amateuraufnahme handelt und nicht um ein Atelierfoto, das mit eigener Marke versehen ist. Wenn ältere Familienmitglieder sterben, gibt es oft keine Informationen mehr darüber, wer auf den Fotografien abgebildet ist oder wann und warum sie aufgenommen wurden, und ihr Wert ist so beträchtlich gemindert. Manche Leute schreiben auf die Fotos oder auf deren Rückseite Bemerkungen, üblicherweise aber nur den Zeitpunkt der Aufnahme, und nur manchmal auch etwas über die abgebildeten Personen oder über den Anlass ihrer Entstehung. In Feldforschung versierte Ethnologen wissen um den Wert von Informationen, die sie mit Hilfe von Fotografien von ihren Gewährspersonen erhalten können. Die Fotografien helfen den Menschen, sich an bestimmte Dinge zu erinnern. In vielen Fällen erinnern sie sich dann sogar genau an die Situation, in der das Foto aufgenommen worden ist, und daran, wie sie sich in diesem Augenblick gefühlt haben. Als Ergänzung schriftlicher und mündlicher Quellen können Fotografien auch Informationen über etwas liefern, das nicht leicht in Worte zu fassen, auf dem Foto aber klar zu erkennen ist und so keiner weiteren Erklärung bedarf.

Als ein Beispiel für das zuletzt Behauptete betrachten wir die Fotografie, die einen Knaben und seinen Paten bei der Firmung zeigt; wir kennen Ort und Zeit, und wir wissen weiters – neben der Tatsache, dass es anlässlich der Firmung aufgenommen wurde –, dass das Kind von bäuerlicher Herkunft und der Pate ein Tischler gewesen ist. Und auch wenn wir dies nicht im Zuge der Feldforschung herausgefunden hätten, berichten uns doch andere Quellen, dass der Kuchen, auf den der Knabe unbeholfen seine Hand stützt, ein seinerzeit und -orts übliches Firmungsgeschenk war. Und wie dieser Kuchen ausgesehen hat, das zeigt uns die Fotografie besser als jede mündliche Beschreibung.



Abb. 10: Firmung, Bauernkind mit Tischler als Pate; Karnien 1921

Die Familienfotos im Fotoarchiv des Slowenischen Ethnographischen Museums (SEM)

Das Fotoarchiv des Slowenischen Ethnographischen Museums birgt über 60.000 Fotografien aus dem Bereich der materiellen, der sozialen und der geistigen Kultur. Das Museum hat diese Fotografien auf verschiedene Weise erworben: Fotografien mit volkskundlichen Motiven wurden bereits vom Vorgänger des SEM, dem Karnischen Provinzmuseum, besonders nach 1900 gesammelt. Im Allgemeinen wurden diese Fotos von Fotografen gekauft oder gewidmet und bezogen sich thematisch auf einheimische Architektur, Tracht und Volkskunst. Nach der Gründung des Ethnographischen Museums anno 1923 wurde die Sammlung von den Museumskustod/inn/en durch Ankäufe und Widmungen von Amateur- und Berufsfotograf/inn/en vermehrt. Damals waren allerdings keine Familienfotos dabei; die ersten Bilder mit derartigen Sujets wurden erst von Feldforschungsteams aufgenommen, die nach dem Zweiten Weltkrieg organisiert worden sind¹, später auch anlässlich der Feldforschungen einzelner Kustod/inn/en. Heute ist es üblich, dass Kustod/inn/en von ihren Gewährspersonen Fotografien ausborgen und reproduzieren lassen, wobei sie die Zustimmung der Besitzer/innen zur uneingeschränkten Verwendung erbitten. Wie alle Fotografien werden auch solche Reproduktionen an Fotoarchiv-Karten mit Spalten zur Eingabe von grundlegenden Daten befestigt. Die Originale werden den Eigentümer/inne/n oder ihren Nachkommen zurückgegeben, die Besitzerin oder der Besitzer des Originals wird sowohl auf der Karte als auch im Inventarbuch vermerkt. Originalfotos werden nur selten hergeschenkt, sondern meistens vom Museum angekauft.

In der detaillierten Klassifizierung des Fotografien des SEM gibt es keine eigene Untergruppe für Familie oder Familienfotos; niemand hat sich eigens mit diesem Thema beschäftigt, Familienfotos kamen nur im Zuge anderer Forschungsvorhaben der Kustod/inn/en ins Museum. Und wenn Fotos von einer Familie erworben wurden, sind sie in die verschiedenen Gruppen des Fotoarchivs eingeordnet worden: Architektur und Lebensweise, Ackerbau, Viehzucht, Obst- und Weinbau, Handwerk, Lebensbrauchtum, Fest- und Alltagskleidung, Uniformen, Spielzeug, Spiele, Freizeit usw. Das Hauptkriterium für die Einordnung einer Fotografie war das Motiv: Warum und bei welcher Gelegenheit wurde sie gemacht. Ein weiteres Prinzip war die Bedeutung, die sie für den erwerbenden Kustos hatte; wenn sie zum

¹ Nach dem Krieg hat das Museum einmonatige Feldforschungen organisiert, die dem Aufnehmen, Zeichnen und Fotografieren einzelner Elementen der Lebensweise und Volkskultur in verschiedenen Regionen Sloweniens gewidmet waren. Solche Forschungen sind von 1948 bis 1983 durchgeführt worden.

Beispiel von einem Forscher erworben wurde, der sich mit Trachten beschäftigte, wurde sie in der Gruppe „Trachten“ abgelegt, ohne Berücksichtigung anderer, möglicherweise ebenso interessanter Details auf dem Bild. Falls aber eine Fotografie wertvolle Informationen sowohl über Trachten als auch – zum Beispiel – Wohnkultur bietet, werden zwei Abzüge gemacht und mit den gleichen Grundinformationen in die zwei entsprechenden Gruppen eingeordnet. Probleme entstehen dann, wenn wir Familienfotos als Objekte betrachten – als Erzeugnisse eines Handwerkers oder Künstlers (sollen die Fotografien eines individuellen Fotografen – manche sind mit umfangreichen Sammlungen vertreten – getrennt aufbewahrt oder in verschiedene Gruppen des Fotoarchivs eingegliedert werden, mit Verknüpfungen auf Computerbasis?). Zusätzlich ist zu berücksichtigen, dass Fotografien objektive *und* subjektive Abbilder der Welt sind; sie sind Quellen für die wissenschaftliche Forschung, aber für den Besitzer haben sie eine ganz andere Bedeutung – sie gehören zu seinem Familiengedächtnis.

Die Tatsache, dass die überlieferten Lebens- und Arbeitsweisen nach dem Zweiten Weltkrieg schnell im Schwinden waren, hat drei Kustodinnen des SEM zu ausgedehnten Feldforschungen in den 70er und 80er Jahren veranlasst. Marija Makarovič hat Volkstrachten erforscht, Milka Bras Handwerker, besonders Hufschmiede und Wagner, und Tanja Tomažič Gasthäuser und Handwerker in Ljubljana. Diese Forschungen brachten den Kern der Sammlung von Familienfotos ins Museum. Üblicherweise ließen die Kustodinnen Abzüge von allen in einer Familie verfügbaren Fotografien machen. Wichtig im Zusammenhang mit diesen Erwerbungen ist, dass dabei die Gewährspersonen den Forscherinnen sämtliche Informationen über Personen, Zeit, Situation etc., an die sie sich erinnern konnten, gaben und so eine gute Ausgangsbasis für weitere Forschungen geschaffen wurde. Auch hat das Museum die meisten Aufzeichnungen von der Feldforschung und die auf die Familien sich beziehenden Unterlagen aufbewahrt, und so stehen drei gleichermaßen stichhaltige Quellen zu weiterer Erforschung zur Verfügung.

Die bei den Untersuchungen über Volkstrachten erworbenen Familienfotos werden nach folgenden Kategorien geordnet: Festtagskleidung, Arbeitskleidung, Alltagskleidung, Kinderkleidung, Kleidung für bestimmte Bräuche, besonders solche des Lebenslaufes. Familienfotos von Handwerkerfamilien wurden zusammen aufbewahrt, entsprechend der Erforschung einzelner Handwerke. Fotografien der Handwerke sind in Gruppen nach Produktionsweisen, Werkzeugen, Erzeugnissen, Dokumenten und Zeichen sowie nach einzelnen Handwerkern und ihren Familien geordnet. Diese Methode trägt wesentlich zu ihrer Bedeutung bei, weil manche Familien Fotografien,

die aus der Zeit vor 1890 stammten, zur Reproduktion verliehen haben, wogegen die jüngsten aus den 1950er und 60er und nur eine Handvoll aus den 1970er Jahren stammen. Zusammen mit den dazugehörigen Aufzeichnungen und Dokumenten hat das Museum so die ganze Geschichte einer Familie erworben, ihr *Curriculum vitae* im vergangenen Jahrhundert. Wenn die dazugehörigen Unterlagen angemessen sind, erfahren wir, wo und wann, wie lange und in welchem Alter die Familienmitglieder ausgebildet worden sind, welche Bedingungen für das Erlangen eines bestimmten Zeugnisses existiert haben, ob sie ihr eigenes Geschäft eingerichtet haben, ob sie es geerbt, ob sie es aufgegeben haben, wenn sich die Umstände geändert haben, oder ob sie sich an die neuen Bedingungen angepasst haben, und wie ihr allgemeiner gesellschaftlicher Status gewesen ist.

Die Verwendung von Familienfotos als Quelle bei früheren ethnologischen Forschungen in Slowenien

In Slowenien wurde den Familienfotos bis jetzt keine besondere Beachtung als Primärquelle geschenkt. Und ich denke, dass sie, wie alle anderen Bilder in den Sammlungen des Museums, auch als Sekundärquellen zu wenig genutzt worden sind. Damit soll nicht gesagt sein, dass sie vergeblich gesammelt und aufbewahrt wurden, wurden sie doch immerhin häufig als *Illustrationen* von wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Artikeln in einer Reihe von Veröffentlichungen und in Schulbüchern und Nachschlagewerken verwendet. Und im übrigen zeigt sich ihr Wert etwa, wenn sie, in Vergrößerung, die ständige oder eine temporäre Ausstellung ergänzen.

Doch auch Janez Bogataj hat schon 1978 gemeint, dass die breit gestreute Anzahl von älteren und jüngeren Fotos, die „von Ethnologen im Zuge von Feldforschungen erworben wurden [...] nicht angemessen von der Ethnologie genutzt worden sind, obwohl sie für die Fachrichtung höchst bedeutsam sind“ (Bogataj 1978, S. 7). Und tatsächlich sind mittlerweile viele Topographien, Ortsmonographien und sogar Lebensgeschichten oder Familienbeziehungen veröffentlicht worden, ohne dass dabei Familienfotos als sachdienliche Quellen in Erwägung gezogen worden wären.

Seit 1978 hat sich also wenig geändert, und erst allmählich und in den letzten Jahren ist es in dieser Hinsicht zu einem Umdenken gekommen. So erschien in der Ausgabe des *Bulletins* der Slowenischen Ethnologischen Gesellschaft von 1994 ein interessanter Artikel über Fotografie als umfassende Informationsquelle (Gačnik/Gačnik

1994, S. 34–35); und im Jahr 1996 war eine ganze Nummer desselben Bulletins der Fotografie und ihrer Bedeutung für die Ethnologie gewidmet – mit einem Appell, sie als Quelle zu verwenden. Hier muss ich auch die Bemühungen von Mojca Ramšak von der Abteilung für Ethnologie und Kulturanthropologie in Ljubljana erwähnen, die 1966 Seminare über Fotografien als ethnologische Quellen im Rahmen des Themas „Methoden und Techniken ethnologischer Forschung“ einführte. Dies führte zu Forschungsarbeiten von Student/inn/en über Familienfotografien und Fotografien von Kindern und Frauen (Ramšak 1997, S. 186).

Schlussbemerkung

Angesichts der Tatsache, dass Familienfotos einst die Erinnerung an einen besonderen Augenblick im Leben einer Person bedeutet haben, können wir heute, da die Fotografie allgegenwärtig und leicht zugänglich ist, sagen, dass sie das Leben von jedermann begleitet und aufzeichnet. Fotografien sind etwas ganz Gewöhnliches geworden: Das beginnt mit den ersten in der Geburtsabteilung aufgenommenen Bildern, dann die ersten Schritte und jede folgende Entwicklung eines Kindes, alle Feiern und Erfolge – tatsächlich sind Familienalben voll von Fotografien. Gegenwärtig werden solche Aufnahmen an unserem Museum nicht mit demselben Eifer gesammelt wie die alten, die wie andere Kulturdenkmäler im Aussterben begriffen sind. Uns ist jetzt klar, dass eine Fotografie sich nicht (notwendigerweise) auf etwas bezieht, *was vergangen ist*, sondern bloß und sicherlich auf etwas, *das gewesen ist* (Barthes 1992, S. 75). Wegen der zeitlichen Entfernung scheint es wichtiger zu sein, möglichst viele alte Familienfotos (inklusive aller verlässlicher Angaben) zu erwerben. Der geschichtliche Blickpunkt ist nach wie vor unser (oft unbewusstes) Kriterium, und unsere Forschungen sind immer noch hauptsächlich in die Vergangenheit gerichtet.

Eine vergleichsweise neue Entwicklung ist die zunehmende Verdrängung der Fotografie durch die viel raffiniertere Videoaufnahme; digitale Kameras und Camcorder machen es möglich, jeden wichtigen und weniger wichtigen Augenblick im Leben auf sehr verschiedene Arten festzuhalten. Darin liegt eine Herausforderung für die Zukunft und für das künftige Vorhaben, das, *was gewesen ist*, zu bewahren.

Literatur

- Barthes, Roland: Camera lucida: zapiski o fotografiji. Ljubljana 1992.
Bogataj, Janez: O etnološki fotografiji. In: Človek skozi objektiv etnologa. Razstava etnološke fotografije. Brežice 1978, S. 5–8.

- Collier, John jun., Malcolm Collier: *Visual Anthropology-Photography as a Research Method*. Albuquerque 1986.
- Gačnik, Ales, Stanka Gačnik: Fotografija kot totalna informacija in vir znanja. In: *Glasnik SED* 34/3. Ljubljana 1994, S. 34–35.
- Hederih, Jerneja: Človek, fotografija, etnologija. In: *Glasnik SED* 36/2–3. Ljubljana 1996, S. 5–10.
- Hudelja, Mihaela: Teoretične (pred)postavke o fotografiji in njena aplikativnost v etnološki vedi. In: *Glasnik SED* 36/2–3. Ljubljana 1996, S. 14–16.
- Mead, Margaret: *Anthropology and the Camera*, *The Encyclopaedia of Photography*. New York 1963.
- Ramšak, Mojca: Education and training for the ethnological profession and vocation: On the teaching of the subject. *Methods and Techniques of Ethnological Research*. In: *Ethnological contacts* 5 & 7. Ljubljana 1997.
- Scherer, C. Joanna, *The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry in Anthropology and Photography*. New Haven, London 1992, S. 32–41.
- Vodopija, Milivoj: Obiteljski album. In: *Glasnik SED* 16/2. Ljubljana 1976, S. 25–26.

Aus dem Englischen von Felix Schneeweis

Die fehlende Wirklichkeit: Familienfotografie in Kroatien während der Zwischenkriegszeit

Suzana Leček

Der Ausdruck „fehlende Wirklichkeit“ im Titel bedarf zunächst wohl einer Erläuterung: Selbstverständlich haben und enthalten Fotografien immer irgendeine Art von Wirklichkeit; aber es ist nicht die Wirklichkeit, auf die es mir als Historikerin ankommt. Ich habe mich der Erforschung von Familiengeschichte gewidmet, und ein Gegenstand meiner Dissertation war die gesellschaftliche und wirtschaftliche Veränderung im nordwestlichen Kroatien während der Zwischenkriegszeit, die am Beispiel des Wandels in der bäuerlichen Familie analysiert werden sollte. Meine Kenntnisse und Forschungserfahrungen waren auf die Familienstrukturen (einschließlich Familienplanung und Lebenszyklus) und ihre Bedeutung als wirtschaftliche und gesellschaftliche Grundlage der bäuerlichen Gesellschaft ausgerichtet, und ich bin dabei jenem Forschungsmodell gefolgt, das von Historiker/inne/n wie Peter Laslett, Tamara Hareven oder Michael Mitterauer als den wichtigsten Familienforscher/inne/n entwickelt worden und das durch einen demographischen und später auch historisch-anthropologischen Zugang charakterisiert ist. Ursprünglich war meine Absicht, bei der Rekonstruktion der Familienstruktur und der wirtschaftlichen Strategien die Familienfotografie nur als Illustration zu verwenden. Schließlich habe ich aber gemerkt, dass sie viel mehr bedeuten, dass sie ihre eigene Botschaft transportieren und dass sie auch entsprechend behandelt werden sollten.¹

Zwischen den beiden Weltkriegen war Kroatien – zumindest was die bäuerliche Bevölkerung betrifft – noch weit davon entfernt, ein Sozialstaat zu sein, und hatte jene wirtschaftlichen Probleme, mit denen eine vorherrschend bäuerliche Gesellschaft (in der 75% der Bevölkerung von der Landwirtschaft leben) im Zuge des Modernisierungsprozesses konfrontiert ist. Vor allem ein Problem schien ausweglos: agrarische Überbevölkerung auf der einen Seite, und auf der anderen die Unmöglichkeit, dieses Arbeitskräftepotential in den Städten zu beschäftigen. Allerdings benötigte man in der Landwirtschaft – weil

1 Soweit mir bekannt ist, ist der einzige Versuch, die Familienfotografie als Quelle anthropologischer Forschung heranzuziehen, von Vedrana Spajić-Vrkaš (1995) gemacht worden; ansonsten steckt dieser Ansatz in Kroatien noch in den Kinderschuhen.

der Gebrauch von landwirtschaftlichen Maschinen in den kleinen Bauernwirtschaften unökonomisch war und zugleich eine intensivere Landnutzung notwendig wurde – vermehrt menschliche Arbeitskräfte. Die Antwort der bäuerlichen Familie auf all dies war die Bewahrung ihrer Mehrfachstruktur im Sinne der Drei Generationen-Familie bzw. der (zumindest zeitweilig) erweiterten Familie. Dieser Familientypus war eine reine Überlebensstrategie: Er gestattete den Mitgliedern eines einzigen Haushaltes, die verschiedenen Arbeitsanforderungen (nach Alter oder nach Geschlecht) zu kombinieren und an die Arbeitsmöglichkeiten sowohl auf dem Hof als auch bei zusätzlichen Arbeiten außerhalb anzupassen. Es war eine grundlegende Einheit von wirtschaftlicher Produktion und sozialer Sicherheit – für die Kinder, für die alten Menschen, im Falle von Krankheit oder Arbeitslosigkeit.

Der typische Lebenslauf sah damals folgendermaßen aus: Ein verheiratetes Paar lebte (meistens) bei den Eltern und Brüdern des Ehemannes, und zwar solange, bis diese heirateten, eventuell noch ein paar Jahre länger; sie hatten Kinder, die Eltern starben; wenn die Kinder erwachsen waren und selbst heirateten, wiederholte sich dieser Zyklus. Der vorherrschende Familientypus war also der einer Familie, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt generationenmäßig erweiterte, später wieder in eine Kernfamilie mutierte, um nach einiger Zeit wieder aus mehreren Generationen zu bestehen – wobei dies selbstverständlich bloß die idealtypische Rekonstruktion eines im Einzelfall unterschiedlichen und variantenreichen Lebenslaufs ist. Jedenfalls hatte ich – gewohnt, in der Familienstruktur eine Art Grundgesetz zu sehen – erwartet, in den Fotografien aus dieser Zeit zumindest eine gewisse Widerspiegelung dieser Gesetzmäßigkeiten zu finden. Und so war ich, als ich mit der Sichtung der Fotografien begann, zunächst überrascht: Denn es gab hier keineswegs jene lieblichen Familienfotos vom Typus Großeltern-Eltern-Kinder – was ich in den mehr als bescheidenen Privatsammlungen fand, waren Fotoserien, die vor allem drei Sujets wiedergaben: die Firmung, die Darstellung des Firmpaten bzw. der Firmpatin und die Hochzeit. Abgesehen davon fanden sich auch Fotografien aus der Militärzeit der Männer – was zwar nicht zur Familienfotografie im engeren Sinne gehört, aber deshalb erwähnenswert ist, weil diese Art von Foto die übliche Sammlung einer männlichen Person zu vervollständigen pflegt. Interessanterweise konnte ich nur in einem einzigen Fotofundus alle drei Bildmotive – Firmung, Firmpate und Hochzeit – zusammen finden. Vermutlich waren diese drei Motive ursprünglich auch in den anderen Fotosammlungen vorhanden, und ihr Fehlen wurde von einer gewissen Sorglosigkeit im Umgang mit den Fotografien verschuldet. Was die Umstände ihrer Produktion anlangt, sind offensichtlich fast alle Bilder (besonders die aus den 1920er und frühen

30er Jahren) in einem Fotoatelier irgendwo in der Stadt aufgenommen worden. Daraus erhellt sich zugleich, warum die Fotografie für die Mehrheit der Bauern unerschwinglich gewesen ist: Geld war kaum da – man litt zwar keinen Hunger, aber selbst besser situierte Bauern konnten sich keinerlei Luxus leisten –, und bei den Kosten und dem Aufwand, in die Stadt zu kommen, war der nächste Fotograf meist ganz einfach unerreichbar. Und in der Tat hatten die meisten der von mir Befragten keine Fotografien aus früherer Zeit. Nur diejenigen, die in Dörfern nahe Zagreb lebten und – durch den Verkauf von Waren wie Obst, Gemüse oder Milch oder durch Dienstleistungen wie Wäschewaschen – bereits im täglichen Verkehr mit der Stadt waren, besaßen einige Fotografien. Schließlich sind es Familienfotos im weiteren Sinn, auf denen die Personen mit ihrem Firmpaten oder Firmling bzw. mit Ehemann oder Ehefrau abgebildet sind. Die Beziehung Firmpate – Firmling wurde dabei als eine Art Familienbeziehung betrachtet, war aber (wie bei den Hochzeitsfotos) auf die Hauptverbindung zwischen zwei Personen reduziert.

Firmung

Die anlässlich der Firmung entstandenen Fotos sind stets in einem Fotoatelier gemacht worden – schließlich wurde die Firmung in der Kathedrale empfangen und die Familie weilte so ohnehin in der Stadt. Mit der Zeit gehörte es zu den Verpflichtungen des Firmpaten, für die Kosten dieser Fotografien aufzukommen. Aus dem üblichen kompositorischen Schema der Firmungsfotos fielen von jenen, die ich finden konnte, nur zwei Bilder: Auf dem ersten sitzt ein Vater neben dem Firmpaten, und der Firmling steht hinter ihnen. Der Vater – in Volkstracht gekleidet – wollte offensichtlich seine Dankbarkeit zum Ausdruck dafür bringen, dass jemand, der nicht dem bäuerlichen Milieu angehört, seiner Familie die Ehre gab, der Firmpate seines Sohnes zu sein. (Der Firmpate hatte ein Gasthaus im Dorf, war aber nicht hier gebürtig.) Bezeichnenderweise trägt der Sohn auf dem Foto ebenfalls „bürgerliche“ Kleider (also städtische Kleidung im Gegensatz zu der für die Bauern charakteristischen Tracht) – obwohl er im Alltag selbstverständlich bäuerliche Kleidung trug. Denn zur Familienstrategie gehörte die Entscheidung, die zwei jüngeren Söhne (von insgesamt vier) die Schule besuchen zu lassen, um ihnen so eine Anstellung in der Stadt zu ermöglichen. So sagt dieses Foto viel mehr über die Beziehung zur Umwelt aus und über die Notwendigkeit, den eigenen Status in der bäuerlichen Gemeinschaft zu betonen – nicht jeder konnte schließlich so einen Firmpaten haben! –, als über das persönliche Verhältnis der Eltern zu ihrem Kind.



Abb. 1: Firmung

Das zweite ungewöhnliche Bild war das Firmungsfoto aus dem Jahr 1940 einer Enkelin der Gewährsperson, der Tochter eines seiner Söhne, die daheim geblieben war und auf dem Land gearbeitet hat. Erstmals sind hier zusätzlich weitere Personen neben dem Kind und seinem Paten auf dem Foto: die Schwester des Mädchens, ihre Tante und ein Sohn des Paten. Der Grund für die Anwesenheit der Tante war die Tatsache, dass sie den Onkel des Mädchens geheiratet hatte und auf diese Weise ihre Akzeptanz als neues Familienmitglied dokumentiert werden sollte – möglicherweise nicht zuletzt, weil sie aus einer sehr reichen Familie stammte. Jedenfalls kommt eine gewisse menschliche Intimität in diesem Fotografie zum Ausdruck: Die Atmosphäre war so entspannt, dass auch ein Sohn des Firmpaten ins Bild gerückt wurde.

Hochzeiten

Fotografien von Hochzeiten waren vor dem Ersten Weltkrieg sehr selten.² Eine davon ist das Hochzeitsbild eines Mannes, der einem Nebenerwerb in der Stadt nachgegangen ist. Doch auch er ließ, als er zum zweiten Mal heiratete, kein Foto machen: Sein Porträt in Uniform, im gleichen Rahmen mit dem Bild seiner zweiten Frau als junge Braut, war alles, was dieser von ihm übriggeblieben ist, nachdem er im Krieg irgendwo in Galizien gefallen war. Während der 1920er Jahre wurden die Hochzeitsfotos zu einer üblichen Dekoration der bäuerlichen Wohnungen.



Abb. 2: „doppeltes Hochzeitsbild“

² Allerdings sind Firmungsfotos aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg noch seltener gewesen; im Zuge meiner Forschung habe ich nur eines gesehen.

Dieses Bild zeigt eines jener „Familienalben“, bei dem zwei Fotos in einem gemeinsamen Rahmen gefasst wurden. Eine Voraussetzung für die Gestaltung solcher „Alben“ war sicherlich der Besitz mehrerer Fotografien – eine Tatsache, die ein wenig Licht auf die verbesserten wirtschaftlichen Bedingungen und auf eine gewisse gesellschaftliche Modernisierung wirft. Für uns ist jedoch vor allem interessant, dass die Auswahl der in ein solches Album aufgenommenen Fotografien die persönliche Einstellung seines Besitzers spiegelt: Die junge Frau (auf der linken Seite) hat sich in einer berührenden Weise dafür entschieden, ihr eigenes Hochzeitsbild mit dem ihrer älteren Schwester gemeinsam einzurahmen. Sie hatte noch zwei weitere Schwestern, aber sie hat die von ihr am meisten geliebte ausgewählt und uns damit ein seltenes Zeugnis der gefühlsmäßigen Beziehungen innerhalb einer Familie hinterlassen.

Die klassischen Hochzeitsbilder zeigen Mann und Frau einen oder zwei Tage nach der Trauung, wenn sie endlich Zeit hatten, in die Stadt zu gehen und sich abbilden zu lassen. Die meisten solcher Bilder schauen ganz gleich aus: Ehemann und Ehefrau in ihren besten Kleidern, ohne irgend ein Beiwerk, das auf den Anlass des Fotografiertwerdens hinweisen würde.

Gegen Ende der 1930er Jahre ist dann allerdings eine Änderung bei der Entstehung solcher Fotografien eingetreten: Die Fotografen sind nun allmählich an den Hochzeitstagen in die Dörfer gekommen – manchmal wurden sie eingeladen, zuweilen kamen sie auch ohne besondere Einladung, da sie sicher sein konnten, hier Kundschaft zu finden. Die meisten Hochzeiten sind damals immer noch in den wenigen Wochen zwischen Advent und Fastenzeit gefeiert worden. Manche Gewährsleute erinnern sich, dass es bis zu 15 Hochzeiten an ein und demselben Tag geben konnte. Im übrigen haben sich die in den Dörfern (vor der Kirche oder vor dem Haus) aufgenommenen Fotografien nicht allzu sehr von denen im Fotoatelier entstandenen unterschieden.



Abb. 3: Hochzeitsfoto im Freien

Verschieden ist die Szenerie sowie das Erscheinungsbild der in die Feierlichkeit eingebundenen Personen; allerdings handelt es sich dabei nicht notwendigerweise um die nächsten Familienangehörigen, die in der Regel nur abgebildet wurden, wenn sie irgendeine Aufgabe bei der Feierlichkeit hatten.



Abb. 4: Hochzeitsgesellschaft

Wie angedeutet, haben die Fotografen mit der Zeit begonnen, die Pfarrkirchen in den Dörfern selbst aufzusuchen – und von da an existieren Hochzeitsfotos auch in deutlich größerer Zahl. Ihr Bildaufbau war gleich dem der Firmungsfotos: In ihren besten Kleidern steht das Brautpaar in frontaler Pose – die Frau immer auf der linken Seite (das heißt, zur Rechten des Ehemannes) – und starrt mit einem leichten Lächeln in die Ferne. Da man sich nur selten, in der Regel nur ein- oder zweimal im Leben aufnehmen ließ, sollten die Fotografien die Menschen in möglichst repräsentativer Pose zeigen. Sie wurden bei den Gelegenheiten gemacht, welche die Bauern als die für sie wichtigsten ansahen: erstens die geistliche „Reife“ als erwachsener Christ (eben die Firmung), und zweitens – und ebenfalls in Verbindung mit dem religiösen Leben – der Beginn eines eigenen Familienlebens. Auf einem Firmungsfoto betont dies recht hübsch der dekorative Hintergrund in Form eines gemalten Kircheninterieurs.

Während der 1920er Jahre hat dann nicht nur hinsichtlich der Anzahl der privaten Fotografien offensichtlich ein Wandel eingesetzt: Man kann feststellen, dass die Bauern dazu tendiert haben, „persönliche

Gefühle in die Sprache des Brauches, des Interesses und der Pflicht zu übertragen“, um sie den Interessen der herrschenden Gruppe – und dies war die breitere Gemeinschaft, das Dorf – unterzuordnen (Coontz 2000, S. 293; Medick/Sabine 1984). Später verhielt es sich vice versa: Das Gruppeninteresse verstärkte den Ausdruck persönlicher Gefühle, und so ergab sich jene augenfällige Intimität in den Fotografien der späten 1930er Jahre.

Eine bedeutsame Wende im Leben des einzelnen war jener Zeitpunkt, zu dem er aus dem Dorf auf Dauer zur Arbeit in die Stadt zog – genauer: nicht zu irgendeiner Arbeit, sondern zu einer bürgerlichen Anstellung, etwa als Ladengehilfe. Nun konnte er sich zuweilen eine eigene Kamera kaufen oder hatte wenigstens einen Freund, der eine besaß. Als ein Sohn des auf Abbildung 1 gezeigten Mannes (selbst nicht im Bild) sich eine Kamera anschaffte, begann ein neuer Zeitabschnitt: In seinem Album finden sich – abgesehen von den Bilderserien aus der Militärzeit und Fotos vom Arbeitsplatz (im Büro einer ziemlich angesehenen Firma) – Fotografien von der Hochzeit seines Bruders. Sie zeigen den Ablauf der Hochzeitszeremonie, die ganz in traditioneller Art gehalten war und bewusst alten Bräuchen folgte – der Titel eines der Fotos im Album lautet denn auch: „Wiederbelebung alter Bräuche“.







Abb. 5–8: Stationen einer traditionellen Hochzeit

Alle Bestandteile der Hochzeitszeremonie sind vorhanden: „Vor der neuen Reise“ (die letzte Fotografie als Junggeselle); die Freunde, die ihn unter Musikbegleitung abholen; die Ankunft beim Haus der Braut; die Begrüßung der Braut; das Herausführen der Braut; und schließlich ein Bild vor der Kirche. Es sollte aber nicht unerwähnt bleiben, dass für die Mehrheit der Bauern diese Form der Hochzeit kein „alter Brauch“ gewesen ist, sondern schlicht die Norm, nämlich die einzige Art, eine Hochzeit zu feiern; für den neuen Städter jedoch und seinen Bruder – beide hatte ja bereits eine halb städtische Lebensweise angenommen – war es etwas, zu dem sie bewusst zurückkehrten. Der Bruder arbeitete in derselben Firma und trug ebenfalls üblicherweise „bürgerliche“ Kleider – für die Hochzeit jedoch zog er die traditionelle Volkstracht an. Der Hintergrund eines solchen Verhaltens war die politische Zugehörigkeit zur „Kroatischen Bauernpartei“: Beide waren in deren Kulturorganisation aktiv und Mitglieder eines Bauernchores – teilten also eine Ideologie, die Wert auf die Bewahrung der bäuerlichen Kultur und ihrer Bräuche legte. So haben wir ein ziemlich einzigartiges Dokument zweier eng miteinander verbundener Aspekte – Tradition und moderne politische Ideologie –, die noch dazu, und das macht das ganze umso interessanter,

nicht von irgendeinem Außenseiter getragen wurden, sondern von einem jungen Mann, der in eine völlig andere, in die städtische Welt hinübergewechselt ist und – dank eben der politischen Ideologie – stolz auf sein eigenes bäuerliches kulturelles Erbe geblieben ist, statt sich seiner Herkunft zu schämen. Es existieren noch einige andere Fotografien seiner Familie – wobei allerdings die einzelnen Familienmitglieder unerwarteterweise alle getrennt fotografiert worden sind: drei Fotografien seiner Mutter, eine seines Vaters, eine vom ältesten Bruder, und fünf von den Kindern seines Bruders.

Auch in folgendem Fall existiert kein Bild von der ganzen Familie, obwohl diese seit jeher auf demselben Hof zusammen gelebt hat; der älteste Bruder hat mit den Eltern im selben alten Haus gewohnt, der zweite Bruder ein neues Haus vor dem alten gebaut und auch die beiden Jüngsten, die in der Stadt arbeiteten, haben bis zu ihrer Heirat bei ihren Eltern gelebt. Und obwohl der Landbesitz bereits aufgeteilt war, haben sie einander bei so manchen alltäglichen Arbeiten ausgeholfen. Dennoch gibt es nur Bilder mit jeweils einem Familienmitglied – die einzigen Ausnahmen, die ich gefunden habe, war zu einem eine Fotografie der Mutter mit ihren zwei Söhnen aus den 1920er Jahren. Wahrscheinlich hatte sie die beiden eines Tages in die Stadt mitgenommen, wohin sie jeden Morgen die Milch gebracht hat. Ich glaube, dass diese Fotografie eher eine Ausnahme der Regel darstellt und nicht als Hinweis dafür zu betrachten ist, dass ähnliche Bilder häufiger existiert hätten und nur einfach verschwunden wären. Die zweite Ausnahme zeigt als einzige Fotografie mehrere Familienmitglieder, und es ist meiner Meinung nach kein Zufall, dass sie von einem Fremden aufgenommen wurde.



Abb. 9: inszeniertes Familienfoto

Der Fotograf Arthur Strübin (Muri-Bern) hat 1923 eine Serie von Fotografien mit „malerischen Bauern“ als Hauptmotiv gemacht – Bauernfrauen auf dem Weg zum Markt, ein Bauer in Tracht auf dem Stadthauptplatz etc. Strübin war Schweizer, aber es hat auch bereits ein großes volkskundliches Interesse bei kroatischen Gelehrten gegeben, ist doch etwa gerade in diesen Jahren die Abteilung für Ethnologie an der Universität von Zagreb gegründet worden. Eine von Strübins Fotografien zeigt die ganze Bauernfamilie, die offenbar von dem neugierigen Fotografen gebeten worden ist, für das Bild zu posieren. Der Vater sitzt in der Mitte, der Sohn als männlicher Erbe mit Frau und Kind im Vordergrund – im Hintergrund steht die Mutter (die zweite von rechts) mit den Töchtern. Der Bildaufbau spiegelt – wenn auch die Komposition vermutlich eine Idee des Künstlers gewesen ist – recht gut die Familienbeziehungen und den unterschiedlichen Rang der Familienmitglieder: die zentrale Position des Vaters und die wichtige Stellung, die dem Sohn (samt seinem Erben) eingeräumt wird, wohingegen die Töchter, von denen man erwartete, dass sie geheiratet werden und die Familie verlassen, im Hintergrund sind. Wieder ist es meines Wissens der Einfluss des Fotografen, der die Mutter auf dieselbe Ebene wie die Töchter stellt und der Schwiebertochter große Bedeutung durch die Position im Vordergrund des Bildes einräumt – der tatsächlichen Rangordnung innerhalb der Familie scheint das nicht zu entsprechen.

Schlussfolgerung

Die Bedeutung der Fotografien von Bauernfamilien möchte ich in drei Punkten zusammenfassen:

1. Fotografien machen die Wichtigkeit von Aspekten des Lebens bewusst, die einer rein auf die wirtschaftlichen Bedingungen ausgerichteten Forschung nebensächlich sind – und tatsächlich ein ziemlich unsicheres, zahlenmäßig nicht zu erfassendes und schwierig zu erklärendes Gebiet des geistigen Bereiches darstellen. Was in den Fotografien gezeigt wird, sind weniger die grundlegenden wirtschaftlichen und familiären Beziehungen, sondern eher das, was bestimmte Anlässe – religiöser oder säkularer Natur – für die Familie bedeutet haben. Dabei dokumentiert sich möglicherweise ein Mangel an (familiärem) Selbstbewusstsein und der Vorrang von Ereignissen, die von außen – sei es Kirche oder Staat – geregelt werden. Dabei wird einem – und wurde mir jedenfalls – bewusst, was man sonst nur theoretisch wahrzunehmen pflegt: die Stärke persönlicher Werthaltung, von Glauben und Weltanschauung.

2. Fotografien können von Vielem erzählen: vom Modernisierungsprozess und dem Einfluss der Stadt, vom Schulbesuch und von der Arbeitssuche, von der Aneignung industrieller Produkte (Kleider, Kamera, Fahrrad), ja auch von der Teilnahme an der Politik und vom Einfluss der jeweils herrschenden politischen Ideologie.
3. Fotografien illustrieren die gesellschaftliche Schichtung der bürgerlichen Gesellschaft, deren Mitglieder umso mehr Chancen zu vertikaler gesellschaftlicher Mobilität (ein wichtiges Forschungsgebiet der Familiengeschichte) hatten, je wohlhabender und „fortschrittlicher“ und je eher sie bereit gewesen sind, sich verschiedenen Gelegenheiten anzupassen. In dieser Beziehung kann die Fotografie vielleicht mehr als jede andere Quelle etwas über Familienstrategie aussagen.

Literatur

- Coontz, Stephanie: Historical Perspectives on Family Studies. In: *Journal of Marriage and the Family*, May 2000, Vol. 62, No. 2, S. 283–297.
- Medick, H., D. Sabine: *Interest and Emotion: Essays on the Study of Family and Kinship*. New York 1984.
- Spajić-Vrkaš, Vedrana: Tradicija i vertikalna klasifikacija obiteljskih odnosa [Tradition und vertikale Klassifikation der Familienbeziehungen]. In: *Društvena istraživanja*, 4/1995, No. 4–5 (18–19), S. 451–463.

Aus dem Englischen von Felix Schneeweis

Über die Grenzen der Visuellen Anthropologie

Anmerkungen zu den Familienfotos aus dem Kriegsgefangenenlager Wieselburg/Niederösterreich (1914–1918)

Ulrich Hägele

Das Eldorado eines jeden Fotoforschers ist das Bildarchiv. In den einschlägigen Museen, Bibliotheken und Behörden lagert eine fast unüberschaubare Menge von Einzelfotografien, Konvoluten und Knipseralben. Einmal dort angekommen, verfliegt die anfängliche Euphorie freilich sehr schnell. Viele Archive bewahren Fotografien noch immer ungeordnet in Kartons auf. Meist fehlen Signaturen und Inventarnummern, auch die Datierung ist mangels Beschriftung schwierig. Dementsprechend wenig kann über die abgebildeten Personen und über den Entstehungskontext der Bilder gesagt werden. In diesem Zusammenhang hat sich Paul Hugger dafür ausgesprochen, nur solche Bilder für visuell-anthropologische Studien heranzuziehen, die „entzifferbar“¹ sind, deren Quellenlage gesichert ist. Zu einem ähnlichen Ergebnis ist die Expertenkommission zur Überprüfung der Hamburger Wehrmachtsausstellung gekommen. In ihrem Abschlussbericht empfiehlt sie für wissenschaftliche Abhandlungen und Ausstellungspräsentationen ausschließlich solche Fotografien, deren Entstehungszusammenhang sich eindeutig nachweisen läßt.² Dies aber würde bedeuten, dass der allergrößte Teil der visuellen Archivbestände nicht bearbeitet werden kann und dementsprechend für die Forschung wertlos ist. Ähnliches gilt für die privaten Fotoarchive. Nach dem Tod eines Knipsers können dessen Familienangehörige oder Freunde die Geschichte der gesammelten Fotografien ohne schriftliche Aufzeichnungen nur schwer lückenlos rekonstruieren. Die Bilder verlieren zwar nicht ihre Authentizität, sie werden jedoch vielfach zu stummen Zeugen degradiert und damit „von ihrem soziokulturellen Kontext abgelöst, so dass ihr gesellschaftliches Umfeld kaum mehr geortet werden kann“³. Dieser nicht umkehrbare Automatismus legt uns Fotokundler/innen heute kaum überwindbare

1 Paul Hugger: „Der schöne Augenblick“. Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989, S. 26.

2 Vgl. Omer Bartov, Cornelia Brink, Gerhard Hirschfeld u.a.: Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“. O.O. November 2000.

3 Hugger (wie Anm. 1), S. 24.

Hindernisse in den Weg, müssen wir bei der Arbeit mit fotografischen Bildquellen doch meist nach Aspekten fahnden, die im wahrsten Sinne des Wortes hinter dem Bild verborgen oder überhaupt nicht mehr vorhanden sind.

Im Jahr 1927 sammelte das Österreichische Museum für Volkskunde in Wien etwas über tausend Fotografien. Von einer unbekanntem Behörde gelangte auch ein Konvolut von 186 Aufnahmen ins Archiv. Die Fotografien zeigen Angehörige von russischen Kriegsgefangenen, die während des Ersten Weltkrieges im Kriegsgefangenenlager Wieselburg in Niederösterreich inhaftiert waren. Als Teil sogenannter „Liebesgaben“, die wahrscheinlich im wesentlichen aus Päckchen mit Nahrungsmitteln bestanden, hatte die österreichische Zensurstelle jene Bilder, wie es im Inventarbuch des Museums heißt, „vorgefunden und als unzulässige Einschüsse beschlagnahmt“, deren „Einsendung (...) an das gemeinsame Zentral-Nachweise-Büro in Wien wegen Unzustellbarkeit zwecklos war“⁴. Außer dieses relativ kurzen und wenig aussagekräftigen Quellenvermerks ist über die Fotografien nichts bekannt. Die Mehrzahl der Bilder trägt weder die Signatur eines Fotografen noch ist sie in irgendeiner Form beschriftet worden. Ich stand vor dem Problem, dass sämtliche Fotografien auf Karton geklebt sind und die, möglicherweise mit einer Nachricht versehene Rückseite, nicht einsehbar ist. Ein Ablösen vom Karton kam für mich selbstverständlich aus konservatorischen Gründen nicht in Frage und wäre nur mit einigem Aufwand von einem Restaurator durchführbar. Anhand der russischen Fotografien aus dem Wiener Museum möchte ich erörtern, inwieweit auch solche Fotografien entschlüsselbar und damit wissenschaftsrelevant sein können, über die keine oder nur wenige Informationen überliefert sind. Es ist der Werkstattbericht einer Studie, die noch fortgeführt werden wird. Im Zentrum meiner zu diskutierenden Überlegungen stehen folgende Fragen: Gibt es eine quellentechnische Grenze der Visuellen Anthropologie? Welche methodische Verfahren bieten sich an?

Ich entschloss mich also dazu, die Bilder näher anzuschauen und wählte den bildhermeneutischen Weg von Roland Barthes. Sein Postulat: „Bilder rufen Erstaunen hervor, weil sie auf den ersten Blick fremdartig erscheinen, fast ruhig“⁵ traf in meinem Fall genau den Punkt. Denn in der Tat hatte ich den Eindruck, die Fotografien seien im Vergleich zu den übrigen volkskundlichen Aufnahmen des Museumsarchivs irgendwie anders. Ich machte mich also daran, den Bedeutungsüberschuss der Bilder zu entschlüsseln, so wie es Pierre

4 Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 5600–5694, Inv.-Nr. 6132–6224.

5 Roland Barthes: Schockfotos. In: ders.: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964, S. 55–58; hier S. 57.

Bourdieu einmal für jene Form der Fotografie vorgeschlagen hat, welche „an der Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder Künstlergruppe partizipiert“⁶. Allen 186 Aufnahmen gemeinsam ist, dass sie nicht privat, also von Knipsern gemacht wurden, sondern in professionellen Ateliers entstanden sind. Augenscheinlich wird dies durch die verwendeten Hintergründe. Sie sind neutral-dunkel getönt oder gemalt, sie geben Phantasielandschaften mit Bäumen, Architekturfragmenten und Innenraumdekors wieder. Bei manchen Aufnahmen wurden zudem kleinere Möbel ins Bild drapiert. Was die Hintergründe und Accessoires angeht, so ähneln die Fotografien den damals in Europa üblichen Darstellungsformen, wobei allerdings die Atelierlichtbildner in den westlichen Ländern noch deutlich stärker auf bürgerlich anmutende Gegenstände wie Säulchen, Tische, Sessel und Bücher zurückgriffen.

Auf den allermeisten Fotografien sind ausschließlich Frauen und Kinder dargestellt. Sämtliche Personen wurden frontal von vorne aufgenommen. Kein einziges Foto zeigt ein Portrait in Profil oder Halbprofil. Die Kamera erscheint weggerückt: Die Personen wurden immer zur Gänze und mit seltsam starrer Körperhaltung ins Bild gesetzt – Halb- oder Dreiviertelportraits fehlen. Besonders auffallend ist eine starke kompositorische Symmetrie: Im Zentrum sitzt die oft dunkel gekleidete Mutter mit Kopftuch. Ihre Hände ruhen auf den Oberschenkeln oder halten Kleinkinder, die auf dem Schoß plaziert sind. Rechts und links stehen weitere Kinder. Die Jungen oder größeren Kinder befinden sich meist links von der Mutter, die kleineren Kinder und die Mädchen an ihrer rechten Seite, ihre Arme hängen einfach am Körper herab, ohne dass eine Pose zu erkennen wäre. Sofern das Kleinkind auf dem Schoß nicht in der vertikalen Symmetrieachse enface sitzt, lehnt es im linken Arm der Mutter. Der Fotograf half der Symmetrie bisweilen etwas nach, indem er die Sprößlinge auf einen Schemel stellte. Andererseits diente dieses Utensil in einem Fall auch dazu, den einen von zwei Brüdern (möglicherweise Zwillinge) etwas erhöht abzulichten und damit die strenge Symmetrie zu brechen.

6 Pierre Bourdieu u.a.: Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main 1981, S. 18.



Abb. 1: Strenge Frontalität als Bildmuster. Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 6189

Die Bildkompositionen lassen sich im wesentlichen in drei formale Gruppen unterteilen:

1. Sitzende Frau mit Kind auf Schoß, allein oder flankiert von weiteren Kindern.

2. Stehende Frauenpaare, allein oder vor ebenfalls stehenden Kindern.
 3. Sitzende Frauenpaare von Kindern flankiert.
- Im folgenden sollen die Fotografien ikonographisch näher bestimmt werden. Ich untersuche zunächst das Bildmotiv und in einem zweiten Schritt die bildrelevanten Attribute. Bleiben wir noch ein wenig bei der Bildkomposition: Auffallend ist, wie gesagt, die symmetrische Positionierung der Familienangehörigen. Diese Symmetrie wurde bei einigen Fotografien so angelegt, dass die abgebildeten Personen in Kreuzform angeordnet sind. Die Kreuzform taucht in mehreren Varianten auf, bei denen die Mutter sich nicht immer unbedingt im Zentrum befindet. In einem Fall wurden die Köpfe so abgebildet, als umschrieben sie eine Ellipse, wobei die Achsensymmetrie des Kreuzes dennoch gewahrt bleibt.



Abb. 2: Kreuz als kompositorisches Konzept wird von Ellipse umschrieben.
Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 5620

In einer anderen Variante sind drei Kinder in eine vertikale Linie gefasst – eines sitzend, eines stehend und eines dahinter auf einen erhöhten Gegenstand gestellt.



Abb. 3: Das Tüchlein: Symbol der körperlichen Unversehrtheit Mariens. Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 5636

Diese Kindergruppe wird von zwei inhomogen gekleideten Frauen flankiert. So häufig und so offensichtlich, wie das Kreuz in den Fotografien auftaucht, ist es relativ wahrscheinlich, dass der Lichtbildner damit bewusst seine Komposition anreichern wollte. Das Kreuz als zentrales Sinnbild in der christlichen Ikonographie verweist auf Jesus Christus, dessen Opfertod und Auferstehung, den Sieg gegen die Sünde, aber auch auf die Fürbitte. Als ein direkt visualisiertes Symbol wurde es in der bildenden Kunst den Protagonisten in zahllosen Malereien, Grafiken, Skulpturen beigelegt. Demgegenüber taucht das Kreuz als Symbol in der professionellen, inszenierten Fotografie eher selten auf. Bei den russischen Fotografien wird es weniger über eine liturgische Objektivation visualisiert, als Kruzifix etwa, sondern indirekt über die Bildkomposition.



Abb. 4: Madonna mit Kind. Fotografische Transformation eines kunsthistorischen Leitmotivs. Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 5625

Pate für die zahlreichen Mutter-Kind-Portraits stand sicherlich das Marienbildnis, ein zentrales Motiv in der christlichen Kunst. Von den drei Hauptformen der Mariendarstellungen, der singulär stehenden *Maria Orans*, der stehenden *Hodegetria* mit Jesuskind und der sitzenden *Nikopoia* mit Kind, ist letztere sicherlich die populärste. Auch in unseren Familienbildern erscheint dieses Motiv des öfteren, wenn auch in Abwandlungen. Zunächst springt ins Auge, dass auf den Fotografien, wie in den kunstgeschichtlichen Vorlagen Mariens, sich das Kind – Ausnahmen bestätigen die Regel – im linken Arm der sitzenden Mutter befindet (vgl. Abb. 4).



Abb. 5: Die Allheilige des Thrones der heiligen Weisheit. Kirche zur heiligen Weisheit, Konstantinopel 867. In: Günter Spitzing: Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens. München 1989, S. 229.

Diese Darstellungsform ist mit der auf einem mit einem Kissen belegten Stuhl sitzenden *Nikopoia* verwandt, die das Kind vor sich auf dem Schoße hält. In ihrer starren Komposition sind die Abbildungen mit den thronenden Mariendarstellungen vergleichbar, wie wir sie auf den frühchristlichen Apsismosaiken in Rom antreffen und die in ihrer monumentalen, streng symmetrischen Frontalausrichtung in byzantinischen Kirchen zum gängigen motivlichen Repertoire zählen. Typisch daran ist die unpersönliche Art der Darstellung, in der Gefühlsausdrücke fehlen. Diese Variante des Marienbildnisses hielt sich in der morgenländischen Kunst bis weit ins zweite nachchristliche Jahrtausend. Von der „byzantinischen Steifheit“ steckt, zumindest was die strenge Frontalität betrifft, auch etwas in den von Rußland ins Lager geschickten Fotografien. Ebenfalls sehr sparsam ist die Gestik der Abgelichteten: Da ist kein Platz für ein Lächeln oder ein Neigen des Kopfes in die eine oder andere Richtung, welches die schwermütigen Bildkompositionen etwas aufgelockert hätte. Selbst die Kinder wirken wie eingefroren. Weiter ist beobachtbar, dass die Füße der auf dem Schoß der Mutter sitzenden Kleinkinder auf vielen Fotografien nackt sind (vgl. Abb. 4).

Dies mag einerseits zunächst damit zusammenhängen, dass die Fotografierten aus ärmlichen Verhältnissen stammen und für die schnell wachsenden Kinderfüßchen nicht immer die passenden Schuhe gekauft werden konnten – wobei Barfußlaufen zwischen März und Oktober auf dem Land insgesamt durchaus üblich war. Andererseits war der Gang zum Lichtbildner immer etwas besonderes, der mit dem (seltenen) Besuch in der Stadt verknüpft war und der dementsprechend zumeist im Sonntagsstaat zelebriert wurde. Der Atelierfotograf seinerseits überließ bei seiner Bildkomposition sicherlich nichts dem Zufall und hätte wohl seinen bedürftigen Kunden für die Aufnahmesituation passende Schuhe aus seinem Fundus zur Verfügung gestellt. Deshalb ist davon auszugehen, dass die inszenierten Bilder in eine ganz bestimmte Richtung führen sollten: Die bloßen Füße verweisen als Zeichen der Unschuld direkt auf das in der Kunst oft nackt und meist barfüßig dargestellte Jesuskind, genauso wie die Insignien Buch oder Papierrolle, die einige der Kinder in der Hand halten (vgl. Abb. 1). Buch und Rolle können bei Jesusdarstellung als allgemeines Symbol für Weisheit gelesen werden. In Verbindung mit Maria nehmen die beiden Attribute Bezug zur Verkündigung auf die Erfüllung der Verheißung des Jesaja.



Abb. 6: Zwei „Rosenkränze“. Visualisiertes Gebet für den Verwandten im Feld.
Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 6188

Auf einigen Fotografien ist der Rosenkranz als lange Halskette erkennbar. In diesem Bildbeispiel stehen zwei Frauen, vielleicht Mutter und Tochter, nebeneinander vor neutralem Hintergrund. Beide tragen eine helle, hochgeschlossene Bluse, Gürtel mit auffälliger Metallschnalle und einen dunklen Rock, unter dem lediglich die Fußspitzen hervorlugen. Jeweils ein Ellbogen ruht auf einem säulenartigen Podest, der mit einem Pflanzengebinde geschmückt ist. Rosenkranzketten, die bis etwa auf Hüfthöhe herabhängen, gleiten durch die zu Fäusten geschlossenen Finger. Diese Geste lenkt den Blick des Betrachters genau auf das christliche Zeichen. Zu interpretieren ist die Inszenierung vielleicht insofern, als dem Betrachter (vielleicht in Gestalt des Bruders an der Front) damit vermittelt werden soll: „Verzage nicht! Sieh' her, wir schließen Dich in unsere Gebete mit ein!“ Eine weitere Objektivierung, die möglicherweise als ein an den Adressaten gerichtetes Signal gelesen werden kann, ist das Taschentuch, welches sich häufig auf den Fotografien in der Hand der Mutter befindet (vgl. Abb. 3). Auch hier ergeben sich, übrigens meist zusammen mit einem Gürtel, Bezüge zur christlichen Ikonographie. So umschließt die thronende Maria auf zahlreichen Apsisdarstellungen mit der das Kind stützenden linken Hand eine weiße Stoffbinde (vgl. Abb. 5).

Zunächst symbolisiert das Tüchlein Trauer: Unter dem Kreuz und bei der Grablegung benutzt Maria weißen Stoff, um ihre Tränen zu trocknen. Das Tuch versinnbildlicht aber ebenso die „körperliche Unversehrtheit“ der Jungfrau. Weiters findet sich bei Paulus im Neuen Testament eine Stelle, wonach die mit Körpersekreten von Heiligen vollgesaugten Taschentücher und Gürtel – bei Kranken aufgelegt – heilende Wirkung entfalten.⁷ Etwas dezenter wahrnehmbar sind die Sträußchen mit Blumen oder Zweigen, die einige der abgebildeten Kinder in Händen halten. Um welche Form von Pflanzen es sich dabei handelt, ist kaum zu erkennen. In einem Fall könnten es vielleicht Maiglöckchen sein. Bei diesen Insignien ist die christliche Ikonographie relativ uneindeutig. So charakterisieren Palmzweige in der Hand von Heiligen diese als Märtyrer. Pflanzen wie Maiglöckchen, Rosen und Lilien symbolisieren aber auch die Tugenden der Jungfrau Maria. Sie dienen zur Verkündigung ihres Todes oder werden als Ornament verwendet.

Sämtliche bislang beschriebenen Bildattribute sind mehr oder weniger direkt aus der christlichen Ikonographie ableitbar. Was könnten nun die Fotografien bedeuten, welche auf mehreren Bildern ein Kind dem Betrachter entgegenhält?

⁷ Vgl. Günter Spitzing: Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasien. München 1989, S. 234.



Abb. 7: Bild-im-Bild-Motiv: Akt der feierlichen Andacht. Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 6168

Auf diesem Bildbeispiel ist eine Frau mit ihren drei Kindern zu sehen. Wieder erscheint das kompositorische Motiv des Kreuzes: Die Mutter umschreibt mit ihrem Körper den Kreuzbalken. Die Kinder markieren die beiden Kreuzarme. Der Kopf des Kleinkindes befindet sich – unterhalb des Kreuzamulett der Mutter – im Schnittpunkt des Ganzen. Das drei, vielleicht vier Jahre alte Mädchen (links) hat eine helle Schürze umgebunden und trägt wie die Mutter eine dunkle Tracht.

Besonders anrührend ist, wie das Kind die ungerahmte Fotografie präsentiert. Seine winzigen Fingerchen berühren die Ecken kaum, so dass die Ablichtung geradezu vor seinem Bauch zu schweben scheint. An einer Stelle ist das Fotopapier eingeknickt – Spuren der Abnutzung. Der Blick des Mädchens zeugt von tiefer, anklagender, ja fast trotziger Trauer. Allerdings kann seine mimische Anspannung ebenso mit der ungewohnten Situation im Atelier des Fotografen in Verbindung stehen. Wer auf der Fotografie abgebildet ist, läßt sich indes nur schwer sagen. Möglicherweise sind es zwei stehende, erwachsene Personen – vielleicht die (noch vereinten) Eltern des Kindes oder die Angehörigen des Vaters.

Die Bild-im-Bild-Motive der russischen Atelierfotografen transportieren die Metapher der Erinnerung des Kindes an seinen Vater symbolisch an dessen fernen Aufenthaltsort. Der Akt der Aufnahme im Atelier markiert den Moment einer feierlichen Andacht. Diese ist – in der Situation der Abwesenheit – mit jener an den Verlorenen Sohn vergleichbar. Dementsprechend kann die ins Feld geschickte Fotografie als visuell transformierte liturgische Handlung interpretiert werden. Gleichzeitig signalisiert das Bildmotiv dem Empfänger virtuell, dass er sich (obwohl gefangen in der Fremde) seines Platzes in der Familie sicher sein kann. Letzten Endes wäre die Familie durch das demonstrative zur Schau stellen der Fotografie des Abwesenden im Bild zumindest visuell wieder komplett. In den russischen Familienfotografien findet sich noch eine weitere Variante dieser Komposition: Hier wurde ein Ganzkörperportrait des Ehegatten etwas ungenlenk neben das madonnenhafte Mutter-Kind-Motiv montiert.



Abb. 8: Mit Schere und Klebstoff vereinte Familie. Fotomontage. Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 6197

Bei dieser Aufnahme ließ der Fotograf links von Mutter und Kind einen Raum frei, den er später als Hintergrund für die Zusammenführung der Familie mit Schere und Klebstoff benötigte. Wir erkennen wieder die Rosenkranzkette und neben dem Kind auf dem linken Schenkel der Frau das helle Tuch. Der Mann (in Zivilkleidung) trägt um den Hals ein Kruzifix und hat seine linke Hand scheinbar auf die Schulter seiner Gattin gelegt. Unklar bleibt, warum das Bild des Mannes so stümperhaft eingefügt wurde. War die Zeit zu knapp, weil die Fotografie als Geburtstagsgruß schnell verschickt werden musste? Oder konnte die Frau eine Retusche als weiteren Arbeitsaufwand des Fotografen nicht bezahlen, so dass dieser sich wenig Mühe gab, sein Werk zu vollenden?

Die Präsentation eines Bildes im Bild gehört zu den gängigen Mustern in der christlichen Kunst und Liturgie. Auch heute noch üblich ist das Mitführen von Heiligen- oder Marienbildnissen bei Prozessionen. Ähnliche Kultbilder kamen und kommen aber auch in der Politik zum Einsatz. So sind auf den Fotografien von Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg Ende der sechziger Jahre des öfteren Bildtafeln von Mao, Ho Chi Minh und Che Guevara sichtbar, die aus der Menge ragen. Diese Ikonen sind zwar greifbar, sie wirken aber immer auch mental, „weil man sich an ihnen ‚ein Bild machen soll‘ von dem, wofür sie stehen“.⁸ Sie dienen als Substitute jener als Helden oder Heiligen verehrten Protagonisten, die – aus welchem Grund auch immer – abwesend sind. Je nach politischem oder religiösem System läßt die ikonenhafte Präsentation der toten und als Märtyrer verehrten kirchlichen oder weltlichen Figuren bisweilen durchaus für die Betroffenen unangenehme Konfliktsituationen entstehen – besonders dann, wenn es sich um die Visualisierung solcher Persönlichkeiten handelt, deren Überzeugung einer herrschenden Meinung entgegen läuft: So hatte ein Polizeibeamter aus Stuttgart in den frühen siebziger Jahren bei einem Lehrgang eine Zeichnung seiner Tochter von Che Guevara auf die Türinnenseite seines Kleiderschranks gepinnt. Der Mann wurde von seinem Zimmergenossen verpetzt, musste sich bei seinem Vorgesetzten rechtfertigen und erhielt schließlich eine Rüge mit der Begründung: Die Aufbewahrung des Bildes eines bekannten Kommunisten und Revolutionärs am Arbeitsplatz lege bereits eine staatsfeindliche Gesinnung nahe.

Damit sind wir bei der Frage angelangt, warum die Militärbehörde die auf den ersten Blick harmlosen Fotografien nicht an die russischen Kriegsgefangenen ausgehändigt hatte. Ob damals in Österreich eine entsprechende Zensurverfügung existierte, konnte ich bislang noch

⁸ Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bilds vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991, S. 57.

nicht klären.⁹ In einem etwas anderen Kontext untersuchte die Freiburger Volkskundlerin Cornelia Brink Fotografien, die während des Zweiten Weltkrieges bei KZ-Häftlingen gefunden wurden. „Ihrem Besitzer, ihrer Besitzerin“, so Brink, „lagen die Abgebildeten am Herzen, ihr Foto anzuschauen konnte Gefühle und Erinnerungen an die vertrauten, geliebten Menschen auslösen und wachhalten. (...) Man nimmt Fotos von Angehörigen und Freunden, von Menschen (oder auch Orten) mit, die einem nahe sind, das eigene Bild aber nur, wenn es einen im Familien- oder Freundeskreis zeigt“.¹⁰ Brink spielt darauf an, dass Fotografien mit lieben Menschen den Häftlingen im Angesicht des Todes das Gefühl vermitteln können, nicht alleine zu sein. Gerade in Situationen, in denen sich für Menschen Abgründe auftun, fungiert die den Bildern beigefügte Symbolik oft als letzter Rettungsanker. Dies scheint ein Text zu bestätigen, den ich bei einer der russischen Fotografien fand. Wieder ist das Motiv der sitzenden Madonna mit dem Kind in Szene gesetzt.



Abb. 9: „Schauen Sie sich Ihre Familie an!“ Fotografie als Wirklichkeit wahrgenommen. Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Inv.-Nr. 6167

9 Für die Lagergefangenen selbst bestand im Ersten wie auch im Zweiten Weltkrieg Fotografierverbot, das aber häufig durchbrochen wurde. Vgl. die umfangreiche Dokumentation über das Lager Wieselburg von Franz Wiesenhofer: Gefangen unter Habsburgs Krone. Purgstall 1997 sowie Cord Pagenstecher: Knipsen im Lager? Privatfotos eines niederländischen Zwangsarbeiters im nationalsozialistischen Berlin. In: Fotogeschichte, Jg. 18 (1998), Heft 67, S. 51–60.

10 Cornelia Brink: Beim Sichten des fotografischen Nachlasses. Privatfotos in Auschwitz. In: Fotogeschichte, Jg. 15 (1995), Heft 55, S. 3–9, hier S. 6.

Um den Hals des hell gekleideten Kindes hängen eine Rosenkranz-
kette und ein Schnuller. Links davon steht dessen Bruder und schräg
dahinter ihr uniformierter Vater, der als Adressat¹¹ hier ausnahms-
weise mit im Bild festgehalten wurde. „Mynicka, sehen Sie sich auf
dem Foto Ihre liebe Familie an. Mynicka, ich habe Ihnen noch (andere
Dinge) geschickt. Das Geld ist verloren gegangen, auch der eine
Rubel ist verloren, aber wenn Sie, Mynicka, nur am Leben sind!
Mynicka, mein teurer Herr, egal wie ich mit Ihnen gesprochen habe,
Mynicka, besuchen Sie uns doch öfter in (Form von) Briefen. Ich
werde damit zufrieden sein bis zu einem Wiedersehen. Mein teurer,
lieber, unvergessener Herr, Mynicka, seien Sie mit Gott. Ich bleibe
Ihre Ihnen bekannte liebe Herrin Tanja Alekseevna Pracenkova.“¹²
Die Schreiberin beginnt ihren Text mit einer Aufforderung an den
Gatten, die sich auf das Bild der Familie bezieht. Ansonsten erwähnt
sie die Fotografie mit keinem Wort. Ich denke, der springende Punkt
bei unseren Fotografien liegt im Zusammenspiel von Bildsymbolik,
Suggestion und deren identitätsstiftender Wirkung. Tanja Pracen-
kova vertraute offensichtlich darauf, ihr Familienportrait werde ganz
sicher vom Gatten als ein authentisches Spiegelbild der Wirklichkeit
angesehen. Vielleicht glaubte sie sogar, in der Fotografiegeschichte
stecke die Wirklichkeit selbst und diese sei auch für den Gatten so
wahrnehmbar: „Du musst nur schauen, dann siehst Du uns und wir
sind da und Dir geht’s gut!“ Auch der Aspekt der Religiosität –
Alekseevna fasst ihren Glauben am Ende ihres Briefes in eine
floskelhafte Wendung – hat sicherlich eine entscheidende Funktion
und wird in den beschriebenen Fotografien in Form von Attributen,
Symbolen und Bildkompositionen ausgedrückt. Im Zuge der neueren
Formen von religiöser Verehrung eignete sich gerade die Fotografie,
„den überlieferten Heiligenkult als besonders wirksames Ritual der
populären Frömmigkeit in das System einer pastoralen Modernisie-
rungsstrategie“¹³ einzupassen. Jedenfalls wurden um die Jahrhun-
dertwende Fotografien von Mariendarstellungen des Wallfahrtsortes
Lourdes zu Wunderheilungen gerne genutzt. In der Fotografie gab
es um 1900 zum Thema Mariendarstellungen – im Gegensatz zum
Kreuzsymbol – bereits eine lange ikonographische Tradition, was
nicht zuletzt die bekannte „Madonna of Tenements“ (Mietshausma-
donna) zeigt, die der sozialdokumentarische Fotograf Lewis Hine im
Jahr 1911 aufgenommen hat. In diesem Zusammenhang schrieb

11 Die Listen mit den Namen der russischen Kriegsgefangenen des Lagers Wieselburg wurden bei einem Brand vernichtet. Für diese Information danke ich Franz Wiesenhofer, Purgstall.

12 Inv.-Nr. 6167. Mein Dank gilt Andrea Beer und Katharina Gernet für die Übersetzung des Textes.

13 Gottfried Korff: Maria in der technischen Welt. In: Utz Jeggle u.a. (Hg.): Tübinger Beiträge zur Volkskultur für hb–17.9.1986. Tübingen 1986, S. 195–219; hier S. 200.

Pierre Bourdieu der Fotografie eine eigene „narrative Symbolik“ zu, von der man erwarte, „daß sie einem Zeichen oder, besser, einer Allegorie gleich, ohne Doppelsinnigkeiten eine dem Signifikanten transzendente Botschaft vermittele und jene Zeichen vervielfache, mit denen sich eindeutig der virtuelle Gehalt kompensieren läßt, den man ihr unterstellt“.¹⁴ Die Fotografie werde „zu einer Art Ideogramm oder Allegorie (...). Die photographierte Person wird in eine Umgebung gestellt, die man ihres starken Symbolwertes wegen ausgewählt hat“.¹⁵ Die narrative Symbolik der Bilder hätte bei den russischen Empfängern sehr wahrscheinlich identitätsstiftend gewirkt. Und genau das vielleicht ist der Zensurbehörde so gefährlich erschienen, dass sie die Fotografien der russischen Angehörigen schließlich einbehalten hat. Wurde doch die persönlich-familiäre Identität über die im Foto inszenierten Marienfiguren durch eine religiöse erweitert – für die bildsymbolkundigen k.u.k. Militärs durchaus interpretierbar als ein Aufruf zur subversiven Widerständigkeit. Die Erklärung hierfür liegt auf der Hand: Seit der Spätantike hatten Soldaten Bilder der thronenden Madonna mit in den Krieg genommen. Von ihrer Verehrung versprach man sich nicht nur Genesung bei Krankheit, sondern auch den Sieg über feindliche Heere.

Ich habe hier Fotografien vorgestellt, über die kaum Unterlagen verfügbar sind. Zur Kompensation dieses Dilemmas wählte ich eine Kombination von bildhermeneutischem und ikonographischem Vorgehen. Dieser Weg führt zu Informationen, die direkt aus dem Bild heraus ersichtlich sind. Hierzu müssen die Fotografien freilich sehr genau betrachtet werden. Deshalb ist diese Methode allein aus zeitlichen Gründen nur in eingeschränktem Maße bei wenigen signifikanten Fotografien anwendbar. Zum anderen sind assoziatives Denken und Phantasie gefragt, um die Geschichte und die Bedeutung der Bilder wenigstens ein Stück weit zu rekonstruieren. Dies wiederum birgt die Gefahr, sich leicht auf einer Gradwanderung zwischen Spekulationen und Indizien zu verheddern. Die quellenteknische Grenze der Visuellen Anthropologie wäre damit erreicht. Dennoch sollte sich die moderne Fotogeschichte nicht zu sehr von einem Diskurs über den Quellenwert des fotografischen Mediums leiten lassen, den vornehmlich Text-orientierte Historiker zu dominieren suchen. Genau jene Historiker nämlich, welche die schwer kontextualisierbaren Fotografien als Arbeitsgrundlage für die Wissenschaft in Frage stellen, besitzen oft weder Praxis im Umgang mit Bildern, noch sind sie mit den Möglichkeiten der ikonographisch-ikonologischen Methoden vertraut. Ein weiterer, etwas heikler Aspekt ist

14 Bourdieu (wie Anm. 6), S. 112.

15 Ibd., S. 48.

eher politisch-moralischer Natur. Er betrifft die Frage danach, was wir mit den 186 Fotografien eigentlich machen sollen. Die Fotografien gelangten, wie gesagt, nie an ihren Adressaten, wobei freilich auch der Erste Weltkrieg längst Geschichte ist. Eigentlich gehören diese Fotos den Nachfahren der damaligen russischen Kriegsgefangenen. Ich könnte mir zunächst eine kleine Ausstellung mit den Fotografien vorstellen. Überlegenswert wäre ferner, die Nachfahren, sofern ermittelbar, zur Ausstellungseröffnung einzuladen. Zu diskutieren wäre dann, ob man diese Bilder nicht irgendwann an ein russisches Archiv zurückgeben will – als ein später symbolischer Akt der Versöhnung.

Fotografie als Medium der Kommunikation am Beispiel von ungarndeutschen Familien

Mónika Lackner

Die rasche Verbreitung der Fotografie bald nach ihrer Erfindung um die Mitte des 19. Jahrhunderts verdankt sich wohl vor allem ihrer kommunikativen Valenz, die ihr sowohl in allgemein-gesellschaftlicher als auch in individuell-persönlicher Dimension eigen ist. Doch wenn auch die Bedeutung von Familienfotos als Medium gesellschaftlicher Kommunikation in allen einschlägigen Arbeiten betont wird¹ – empirisch-konkrete Forschungen auf gesicherter theoretischer Basis zu dieser Thematik, in denen verdeutlicht wird, welche alltäglichen Situationen im Foto festgehalten werden bzw. welche traditionellen Vorbilder für bestimmte Fotomotive existieren, gibt es nur wenige, wie bereits Horányi Özséb² in seinen Überlegungen anlässlich der ersten Veröffentlichungen von Ernő Kunt angemerkt hat. Bei solchen großteils noch ausstehenden Untersuchungen wäre – gerade, wenn es sich um Familienfotos handelt – die Beachtung der verschiedenen kommunikativen Funktionen und Anwendungsbereiche wie Dokumentation, Selbstdeklaration, Selbstidentifikation oder Erinnerung besonders wichtig.

Im Januar 2000 habe ich damit begonnen, die Geschichten von deutschen Familien in Südungarn unter Heranziehung von Familienfotos zu untersuchen.³ In den Dörfern dieser rein agrarisch strukturierten Region haben bis 1945 deutschsprachige Bewohner mehrheitlich reformierten Glaubensbekenntnisses gelebt, unter denen allerdings eine stark differenzierte gesellschaftliche wie auch wirtschaftliche Gliederung herrschte. Für eine Untersuchung dieser Familien sind Fotos, die die Verhältnisse zu einem bestimmten Zeitpunkt festhalten, eine ideale Quelle – enthalten sie doch Informationen, wie sie mit Hilfe von Erinnerungsgesprächen alleine oft nicht mehr zu erheben sind: etwa über die formellen und informellen Beziehungen der Familienmitglieder, über die soziale Gliederung nach Generationen, Vermögen und Status, über das kulturelle Leben der Familien (Unterricht, Tourismus, Vereine), über die wirtschaftli-

1 Vgl. Bourdieu 1977, Deneke 1983, Kunt 1984, Musello 1980.

2 Vgl. Horányi Özséb 1987.

3 Die Ausführungen sind Teil einer langfristigen Untersuchung über die Familienstrategien der verschiedenen Volksgruppen in der Region.

chen Veränderungen, die Geschichte der Privatsphäre und die Familiengeschichte im Spiegel der „großen Geschichte“. Solche Fotografien, die gewissermaßen das visuelle Gedächtnis der Familie sind, sollten aber nicht nur hinsichtlich ihrer Funktion und Verwertung zum Zeitpunkt ihrer Produktion, sondern auch hinsichtlich ihrer Rolle in der gegenwärtigen gesellschaftlichen und der familiären Kommunikation analysiert werden.

Die Fotos der deutschen Familien in Keszöhidegkút, Belecska und Gyönk – jene südongarische Region also, die in der Sprachinselforschung der Zwischenkriegszeit als „Schwäbische Türkei“ bekannt geworden ist – sind in den 1890er Jahren entstanden. Damals konnten verständlicherweise nur die reichsten Familien Hochzeitsbilder oder Porträtfotos anfertigen lassen – in der Regel von Berufsfotografen aus den kleineren Städten Hőgyész und Dombóvár, die man entweder zu sich ins dörfliche Heim kommen ließ oder zu denen man selbst mit den Pferdekutschen fuhr, wobei man dann die Festtagsgewänder, in denen man sich abbilden ließ, mitbrachte. Diese Fotos, die die außergewöhnlichen Seiten des Lebens festhalten, haben repräsentative Funktion: Sie dienen der Erinnerung an feierliche Momente, als Liebesgaben oder als Repräsentationsobjekte in der guten Stube. Lange Zeit haben etwa Hochzeitsfotos neben den Hochzeitsgedenkbüchern und Möbelinschriften existiert, oft haben die Fotografien auch der Ergänzung solcher Erinnerungsobjekte gedient – im eingerahmten Brautkranz beispielsweise oder in Soldatenerinnerungen. Gerade der Erste Weltkrieg hat ja bei den ungarndeutschen Familien eine massenhafte Fotoproduktion initiiert: Die Familienmitglieder zu Hause (Frauen, Kinder und Eltern) haben Aufnahmen machen lassen und den eingerückten Männern geschickt, während die Männer ihrerseits Porträtfotos in die Heimat gesandt haben. Und ähnlich war es auch im Falle der später recht häufigen Emigrationen nach Amerika.

Im Folgenden rücke ich jene Gruppe von Fotos in den Vordergrund, die der Kommunikation mit den für einen bestimmten Zeitabschnitt oder auch auf Dauer abwesenden Familienmitgliedern gedient haben. Wenn ich mich hier vor allem mit den Aufnahmen aus der Zeit der Zwangsarbeit in der Sowjetunion („*malenkij robot*“) beschäftige sowie mit den Familienfotos, die nach der Aussiedlung der Deutschen angefertigt wurden, muss ich vorausschicken, dass dabei freilich nur einige Aspekte der Fotografien herausgehoben werden können; wie ja auch der allen Familienfotos anhaftende emotionale Aspekt meiner Meinung nach sich den gängigen wissenschaftlichen Methoden entzieht.

Familienfotos im Ersten Weltkrieg

Massenhaft sind Familienfotos, wie gesagt, erstmals während des Ersten Weltkrieges erzeugt worden: In der Kommunikation zwischen den Männern an der Front oder im Gefängnis und den zu Hause verbliebenen Familienmitgliedern haben Fotos – neben Briefen und Ansichtskarten – eine wichtige Rolle gespielt. Auf ein Porträt des Familienvaters in Uniform hat die Familie in der Regel ebenfalls mit Fotos „geantwortet“ – wobei die Gruppe der feierlich gekleideten Frauen, älteren Männer und Kinder zugleich die innere Ordnung der Familie dokumentiert: Die älteren Männer und Frauen sitzen, die jüngeren Frauen stehen hinter ihnen und die Kinder zu beiden Seiten.



Abb. 1: Frau Müller mit ihrer Schwiegermutter und den Kindern Heinrich, Elisabeth und Johann. Belecska, 25. April 1915 (Privateigentum); auf der Rückseite deutsche Datierung „1915 den 25 april“ und ungarischer Text von Elisabeth Müller vom 2.7.1961: „Ez a kép járt szegény édesapámmal az első világháborúban“ [„Dieses Bild war mit meinem armen Vater im Ersten Weltkrieg“].

Die Menschen auf den Fotos sind nicht unbedingt Mitglieder eines Haushalts – um gemeinsame Bilder anfertigen zu lassen, sind oft die Verwandten aus der Umgebung gekommen. Zu dieser Zeit haben Berufsfotografen aus der näheren und weiteren Umgebung regelmäßig die Dörfer bereist und die Aufträge erfüllt, wobei als Hinter-

grund weiße Hauswände, Leintücher oder bemalte Leinwände dienten. Nur in wenigen Ausnahmen sind die Bilder im Atelier in den umliegenden Städten angefertigt worden. Die Fotos der Männer in Uniform sind einander sehr ähnlich, unabhängig davon, ob die Bilder in einem Fotoatelier in Budapest, Pilsen, Székesfehérvár, Hermannstadt oder Krakau entstanden sind: Sie gleichen einerseits den Abbildungen von Männern in Zivil (auf einen kleinen Tisch gestützt), haben andererseits aber auch eigene Motive entwickelt (mit Schwert oder Bibel). Eine kleinere Gruppe von Familienfotos aus dem Ersten Weltkrieg stellen die Fotos vom verwundeten Mann und der ihn besuchenden Ehefrau dar. Und eine weitere seltene Motivgruppe bilden Aufnahmen von aufgebahnten Kinderleichen: Die ganze Familie steht am offenen Sarg des in Abwesenheit des Vaters verstorbenen Kindes. Ähnliche Bilder – wie sie auch nur für diese Zeit charakteristisch waren – sind beim Tod von erwachsenen Verwandten nicht angefertigt worden.

Fotos von Amerika-Reisenden

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind im Zuge der wirtschaftlichen Regression immer mehr Männer, ja oft ganze Familien nach Amerika ausgewandert, um dort Arbeit zu finden. Für viele lag darin auch die einzige Möglichkeit, die finanzielle Basis für den Erwerb von Grund und Haus in Ungarn zu gründen. Auch in diesem Fall spielten (neben Briefen) Fotografien eine wichtige Rolle als kommunikatives Medium zwischen dem Mann und seiner Familie bzw. zwischen verwandten Familien. Diese Bilder haben aber auch den zu Hause Verbliebenen die kulturellen Veränderungen der Familienmitglieder vorgeführt; so ließ man sich etwa nicht mehr in Tracht, sondern „bürgerlich“ gekleidet ablichten, was in vielen Fällen auch als Deklaration des Konfessionswechsels diente – kulturelle Wandlungen, die in der Regel auch nach der Heimkehr beibehalten worden sind: Die Zurückgekehrten kleideten sich auch hier nicht mehr in Tracht und gründeten zudem oft kleine freikirchliche Gemeinden.

Fotos der russischen Zwangarbeit „malenkij robot“

Die Geschichte der Ungarndeutschen in der Zeit des Zweiten Weltkrieges wurde die längste Zeit gar nicht bzw. nicht nach objektiven Kriterien untersucht. Die sogenannte Wiedergutmachungsarbeit in der Sowjetunion („malenkij robot“) ist bis Ende der 1980er Jahre offiziell nicht erwähnt worden, und meist haben die Betroffenen selbst geschwiegen. Und wenn auch später zahlreiche Zeitungsartikel,

Erinnerungsbücher, Radiosendungen und wissenschaftliche Abhandlungen zu diesem Thema erschienen sind, wird doch so manches bis heute oft politisch tendenziös dargestellt.

Die Zwangsarbeit hat viele Familien betroffen: Aus dem kleinem Dorf Keszöhidegkút mit seinen 600 Einwohnern etwa wurden 27 Jugendliche, zum größten Teil junge Frauen und Mädchen, dazu herangezogen. Als die russische Armee am Dezember 1944 das südliche Transdanubien erreicht hatte, wurde per sowjetischem Militärbefehl Nr. 0060 vom 22. Dezember 1944 mit der Rekrutierung arbeitsfähiger Personen deutscher Abstammung begonnen: Männer im Alter von 17 bis 45 Jahren mussten sich beim Dorfrat mit warmer Kleidung und Nahrung für zwei Wochen einfinden, und da die meisten arbeitsfähigen Männer noch im Krieg oder schon in Kriegsgefangenschaft waren, sind auch Frauen im Alter von 18 bis 30 Jahren (oft sogar siebzehnjährige Mädchen) eingezogen worden – auch wenn diese womöglich ein oder zwei Kleinkinder zu Hause zurücklassen mussten. Das Reiseziel ist den meisten Betroffenen erst nach einigen Wochen klargeworden: Die Wiedergutmachungsarbeit fand in der Sowjetunion statt und nicht in Ungarn, wie ursprünglich behauptet worden war.

Abgesehen von den Kranken sind alle Bewohner von Keszöhidegkút nach Novi Dombas bei Odessa in das „26. Lager“ gekommen und haben in den ersten Jahren beim Wiederaufbau des Eisenbahnnetzes und in den Kohlegruben, später auch in den Kolchosen gearbeitet. Nach den ersten schweren Jahren ist ab 1947 die Lage der Zwangsarbeiter/innen allmählich etwas besser geworden: Sie konnten Geld verdienen und haben die Erlaubnis erhalten, ins Dorf oder nach Odessa zu fahren, um Lebensmittel zu kaufen. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Fotos: Atelieraufnahmen – Einzel- oder Gruppenporträts von Geschwistern, Verwandten, Freundinnen oder Bekannten aus dem gleichen Dorf –, für die die Frauen ihre besten Kleider angezogen oder sich gutes Gewand geliehen haben. Diese Fotos wurden zusammen mit den Briefen nach Hause geschickt, wobei sie zuweilen auch direkt als Briefpapier verwendet wurden. Während viele Frauen nur ein oder zwei Fotos nach Hause geschickt haben, konnte etwa Frau Paur aus Keszöhidegkút, die zwei Kleinkinder zu Hause lassen musste, sechs Bilder schicken, da sie als Putzfrau in der Lagerdirektion etwas mehr Freiheit hatte. Diese Fotos waren jedenfalls das erste Lebenszeichen für ihre Familien, die auch die zuvor geschriebenen Briefe erst nach 1947 erhalten haben. Die in Ungarn verbliebenen Familienmitglieder haben ihrerseits ebenfalls Briefe, manche auch Fotos nach Russland geschickt, von denen jedoch ebenfalls viele nicht angekommen sind. Eben solche Bilder wurden auch den Freundinnen und Zimmerkameradinnen als Erinnerung geschenkt.



Abb. 2: Eva Reith und ihre Schwester. Odessa, 1947 (Privateigentum);
auf der Rückseite nicht mehr lesbarer deutscher Text: „Andenken für ...“
Das Foto wurde zu der zu Hause gebliebenen Mutter und der dritten Schwester
geschickt.

Neben den Atelierfotos existieren Aufnahmen von größeren Gruppen – Arbeitsgruppen oder Zimmerkamerad/inn/en –, die, im Freien geknipst, Menschen in Festtagskleidung oder Gruppen im Arbeitsgewand zeigen. Die Aufnahme dieser Bilder ist offiziell von der Lagerverwaltung initiiert worden, doch für die Menschen freilich haben sie demselben Zweck gedient – der Kontaktnahme mit ihrer Familie.

Neben diesen beiden Typen von Lagerfotos – private Porträt- und offizielle Gruppenfotos – findet sich noch ein weiteres Motiv: Am Grab einer bei einem Bergbauunfall verstorbenen Frau wurden Aufnahmen mit mehreren Frauen gemacht, die dann von Elisabeth Ochs folgenderweise beschriftet und nach Hause geschickt worden sind: „1947.IX.10. *Dombos in weiter Ferne / Andenken von Magdalehna Wagner / irem Ehwige Ruheblads. / Gestorben im Jahre 1947. 10. Jáner. / Sehlig sind die Thoten die in dem Herrn Sterben / Leben wier so leben wier dem Herrn. / Sterben wier so sterben wier dem Herrn / Darum ob wier lehben oder sterben, / so sind wier des Herrn. / Fiele Grüsse von Elisa Ochs.*“

Die Fotos wurden per Post geschickt oder von denjenigen, die krankheitshalber früher nach Hause zurückkehren konnten, mitgenommen. Post aus Ungarn (und damit Fotos) haben die Frauen aus Keszóhidegkút allerdings selten bekommen. Dagegen hatten die Lagerinsass/inn/en aus den anderen Dörfern (Gyönk, Varsád) zwar keine Gelegenheit, sich fotografieren zu lassen oder eine offizielle Aufnahme nach Hause zu schicken, dafür jedoch erhielten sie, aus welchen Gründen immer, mehr Post aus der Heimat.

Frau Elisa Rauch aus Keszóhidegkút, die während des Transports schwer erkrankte, von den Verwandten und Dorfkameradinnen getrennt wurde und so nicht nach Odessa, sondern mit einem anderen Transport nach Sibirien in die Nähe von Orenburg gekommen ist, hat im Jahr 1994 damit begonnen, ihre private Geschichte der „schweren Jahre“ für die Familie und die Bekannten, vor allem aber für sich selbst aufzuschreiben und damit das lange Schweigen gebrochen. Weil die Familie erfahren hatte, dass die Post aus Ungarn nicht zugestellt wurde, sind die Briefe auf Vermittlung der Familie einer Lagerkameradin aus der Umgebung von Temesvár geschickt worden. So hat sie drei Briefe und das Foto von ihren beiden Kindern erhalten, die ihr der aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrte Ehemann geschickt hat. Heute werden diese Fotos gemeinsam mit anderen Bildern in einer Bonbonschachtel aufbewahrt und nur selten hergezeigt.

Im Zusammenhang mit den Fotos des „*malenkij robot*“ zeigt sich – wie bereits Susanne Breuss⁴ festgestellt hat – die Notwendigkeit,

4 Vgl. Breuss, Susanne: Fotografie und Volkskunde/Europäische Ethnologie. Einige Überlegungen zur Einführung. Referat bei den 2. Kittseer Herbstgesprächen am 20.10.2000; Veröffentlichung in diesem Band, S. 9–14.

zwischen der privaten und der offiziellen Sphäre der Familienfotos zu unterscheiden. Die Fotos aus der Zeit der Zwangsarbeit gehören zur privaten Sphäre und spielen eine bedeutende Rolle im Leben der Frauen, die das alles erlebt haben: „*Meine wenigen Fotos aus dem Lager nehme ich oft hervor und betrachte sie, und beim Anschauen erlebe ich die fünf Jahre immer wieder. Ich hänge mein Leben lang sehr an meinen Fotos.*“⁶ Diese Funktion der Atelierfotos der jungen Frauen verwundert nicht, transportierten sie und die Beschriftungen auf den Rückseiten doch – abgesehen vom starken emotionalen Gehalt – für die Familienmitglieder wichtige Informationen über all die kulturellen Veränderungen, denen sie – ähnlich den zu Hause Gebliebenen – unterworfen waren und deren äußeres Zeichen sich etwa in der Tatsache manifestiert, dass sie keine Tracht mehr tragen.

Fotos nach der Aussiedlung – Vertreibung der Deutschen

Im Potsdamer Abkommen (August 1945) war die Aussiedlung der Deutschen beschlossen worden, und so wurden von Januar 1946 bis Ende 1948 auch aus Ungarn etwa 250.000 Menschen in verschiedene Zonen Deutschlands bzw. später nach Amerika und Kanada „ausgesiedelt“⁶. Und wenn auch von dieser Vertreibung die ungarndeutschen Dörfern nicht alle in gleichem Ausmaß betroffen waren, so hat doch etwa Keszöhidegkút 60–70% seiner deutschen Bevölkerung verloren, so dass es hier keine Familie gegeben hat, deren enge oder weitere Verwandtschaft von der Vertreibung nicht betroffen gewesen wäre.

Unter diesen Umständen hat die Fotografie als das einzig verbleibende visuelle Kommunikationsmittel zwischen den nunmehr getrennten Verwandten naturgemäß eine überaus wichtige Funktion bekommen. Die ersten Fotos wurden per Post geschickt; es sind Familienfotos, Porträtfotos im alten Stil: festlich gekleidete Menschen mit strengem Gesichtsausdruck, frontal, in „klassischer“ (Foto-)Gruppierung (die Frauen in der Mitte sitzend, die Kinder symmetrisch an beiden Seiten stehend, die kleinsten direkt neben der Mutter). Viele dieser Fotografien wurden extra zu dem Zweck angefertigt, um sie der Familie und der weiteren Verwandtschaft als Zeichen der Erinnerung und des aufrecht erhaltenen Kontaktes zu schicken. Das Foto diene so als Ersatz für ein persönliches Zusammensein: „*Meine Lieben alle, jetzt kommt die Grossmutter mahl zu euch, aber nicht persönlich, mit*

5 Brief von Frau Garbacz Ferencné, geb. Erzsébet Ochs, anlässlich der leihweisen Übermittlung ihrer Fotos von *malenkij robot* an die Autorin.

6 Der Begriff „Aussiedlung“, der eigentlich „Vertreibung“ bedeutet, ist bis heute in Ungarn problematisch.

Grüßen eure Lieben aus der ferne“; hat Frau Elias Ritter 1950 auf die Rückseite ihres Porträtfotos geschrieben, das sie ihren Enkelkindern aus Hartha, damals DDR, nach Keszöhidegkút geschickt hat.



46. Meine Lieben alle,
jetzt kommt die
Grossmutter, mahl
zu euch aber nicht
persönlich, mit Grüßen
eure Lieben aus der ferne

Abb. 3 und 4: Frau Elias Ritter. Hartha 1950 (Privateigentum);
auf der Rückseite deutscher Text: „Meine Lieben alle, jetzt kommt die Grossmutter,
mahl zu euch, aber nicht persönlich, mit Grüßen eure Lieben aus der ferne“

Die Fotosammlungen einiger Familien dokumentieren besonders gut die Bedeutung der Aufnahmen für die Aufrechterhaltung des familiären Kontaktes. Der älteste Sohn von Frau Müller aus Belecska, Heinrich Müller jun., ist beispielsweise mit seiner Frau und sieben Kindern 1947 nach Wilthen in der sowjetischen Zone Deutschlands gekommen. Und bald darauf sind die beiden Töchter Elisabeth und Margarethe ihrem jeweiligen Bräutigam in die amerikanische Zone gefolgt. Damit entstand eine Situation, in der Fotos und Briefe den persönlichen Kontakt ersetzen mussten. Die Mutter, ihre Tochter und der jüngere Sohn mit Familie waren vor der Vertreibung in das ungarische Nachbardorf Pincehely geflüchtet und sind nach einigen Jahren wieder nach Belecska zurückgekehrt. Kurz nach der Stabilisierung der Lage der Familien in der neuen Lebenssituation ist der Kontakt aufgenommen, sind Briefe und Fotos ausgetauscht worden. Neben den Porträtfotos erscheinen immer öfter Aufnahmen von Familien- bzw. Lebenslaufereignissen wie Hochzeiten, Schulbeginn und -abschluss oder Weihnachten.



Abb. 5: Die Hochzeit von Elisabeth Müller und Jakob Wagner, 1949 (Privat-eigentum);

Von der Verwandtschaft der Braut war nur die Mutter anwesend, da die engsten Familienmitglieder in der sowjetische Zone, die weitere Verwandtschaft in Ungarn war. Das Foto wurde der Großmutter der Braut nach Belecska geschickt.

Auf den Rückseiten der Bilder finden sich neben den herkömmlichen Beschriftungen („Zur Erinnerung an Euren Enkelsohn Hansi“ oder „Zur Erinnerung aus meiner Schulzeit aus der 4. Klasse von Deiner

Enkeltochter Anna 28.4.1953“) auch immer wieder Kommentare, in denen betont wird, dass die Fotos die Familienkontakte und die familiären Bindungen stärken sollen: „Liebe Grossmutter, hier schicken wir euch ein Bild von uns, wenn ihr uns auch nicht leibhaftig sehen könnt dann wenigstens auf dem Bild.“ Der dokumentarische Charakter der Bilder wird genützt und ergänzend kommentiert; so sollen sie Informationen über die Familienmitglieder und Ereignisse, über das neue Leben also, vermitteln: „Eva sitzt. Anna steht, das sind ihre Weihnachtspuppen. Eva ihre ist neu. Anna ihre nur Neu Angezogen“; auf einem Hochzeitsfoto steht: „So kommen wir aus der Kirche“; auf einem Gruppenbild: „Das war zu Opas 60.ten Geburtstag im Februar 61.“ Auf der Rückseite eines kleinformatigen Privatfotos steht: „Ihre Pionierleiterin hat sie auf der Straße geknipst. in solchen Häusern Wohnen Deutschlands Arbeiter.“

Aus dem Fotonachlass von Frau Müller sind die Familienfotos ihrer Enkeltochter Anna besonders interessant. Anna hat mit ihrer Hilfe der Großmutter ihren Ehemann und die Kinder vorgestellt und wiederholt das Verhältnis von Wirklichkeit und Foto angesprochen: „Liebe Großmutter so müsst Ihr Euch Christoph vorstellen, so sieht er in Wirklichkeit aus. Auf den anderen Bilder ist er nicht gut getroffen, aber hier ist er gut ich habe gerade gesagt, drück mich nicht so fest, da hat er geknipst, aber ihr sollt ja Christoph mal richtig haben, wie ich bin das tut nichts. Das ist bei uns in der Stube auf der Kaucs (Sofa) geknipst worden. Die Kinder sind bei der Oma, deshalb sitzen wir so allein.“ / „Liebe Großmutter, das sind wir alle, so wollen wir nun kommen wie auf dem Bild, bloß nicht ganz so still. Wir sind alle ein bißchen komisch, es ist mit Blitzlicht gemacht worden, da hatten die Kinder Angst.“ / „Liebe Großmutter, hier kommen 6 Schüler, als Geburtstaggäste, kennt Ihr sie noch? Sie wünschen Euch zu Eurem Geburtstag im Namen aller, alles Gute, Gesundheit und einem erholsamen Lebensabend. Sagen können sie nichts, aber ihre Augen bringen doch ganz liebe Grüße, sie grüßen die ganze liebe Verwandtschaft. Leider sind es nur unsere 6 Schüler Angelika, Peter, Jochen, Bärbel, Steffen und Andreas. Das Bild wurde in der Schule gemacht, deshalb fehlten die 2 kleinen Mädels.“ / „Liebe Großmutter, wir senden Euch allen die herzlichsten Grüße und Küsse, hoffentlich kennt Ihr uns noch? Das Bild ist schon im Sommer gemacht worden. Die Kinder sind jetzt schon etwas größer. In Wirklichkeit sehen sie genau so aus wie auf dem Bild.“

Neben den Familienbeziehungen im engeren Sinn sind auch die Kontakte zu ehemaligen Nachbar/inne/n, Freund/inn/en, Klassenkamerad/inn/en oder fernen Verwandten mit Hilfe von Familienfotos und Briefen aufrecht erhalten worden.

In den Dörfern ist die Amateurfotografie relativ spät aufgekommen: Zwar haben manche bereits ab den 1930er Jahren mit eigenen

Fotoapparaten das Leben ihrer Familie und die Vorkommnisse in der dörflichen Gemeinschaft dokumentiert, wirklich allgemein durchgesetzt aber hat sich die Amateurfotografie erst in den 1960er, 70er oder gar erst in den 80er Jahren. Mit dieser privaten Fotografie hat sich viel verändert: Das Foto und die darauf dargestellte Welt sind alltäglich geworden. Statt feierlich gekleideter Menschen in streng geregelter Gruppierung, mit ernstem Gesichtsausdruck und starrer Körperhaltung werden immer öfter alltägliche Lebensszenen voll Gefühl und Spontaneität im Bild festgehalten.

Ab Ende der 50er Jahre war es möglich, aus der DDR, ab Anfang der 60er Jahre aus Ungarn, ab Ende der 60er Jahre aus der BRD auszureisen, um Familienbesuche zu machen. Diese Besuche haben den Kontakten und damit auch der Fotografie neue Perspektiven gegeben. Die meisten Angehörigen der älteren Generation allerdings haben keine Reisen mehr unternommen, und für sie blieben die Fotos auch weiterhin ein überaus wichtiges Medium zur Aufrechterhaltung des familiären Kontaktes. Ansonsten aber sind die Familienfotos im Rahmen persönlicher Besuche übermittelt worden – so auch bei Familie Müller: Hier pflegt vor allem die jüngere Generation die persönlichen Familienkontakte, und während Heinrich Müller seine Mutter und Schwester nicht mehr getroffen hat, hat der jüngere Bruder eine Besuchsreise unternommen, und auch seine Kinder sind ab den 60er Jahren, die Enkelkinder ab den 70er Jahren regelmäßig zu Besuch gekommen.



Abb. 6: Familienbesuch: Kathi Müller mit ihren Kindern aus der DDR und eine ungarische Verwandte mit ihrem Kind. Belecska 1960er Jahre (Privateigentum)

Der Besuch selbst ist zu einem wichtigen Ereignis geworden, das denn auch mittels Fotografie festgehalten wird: Die gemeinsam verbrachten Tage, Ereignisse und Arbeiten sind wichtige Themen der Familienfotos geworden, die einerseits als Erinnerungsstiftung für die Teilnehmenden, andererseits wieder als Kontaktmedium für die nicht Anwesenden dienen. Im Familienalbum aufbewahrt, behalten diese Fotos weiterhin ihre kommunikative Funktion: Mit ihrer Hilfe werden die Familienmitglieder und die großen Familienereignisse (Geburt von Enkelkindern, Hochzeiten, Geburtstage, Familientreffen, Urlaub) vorgestellt.

Literatur

- Bourdieu, Peter: A fénykép társadalmi definíciója. In: A sokarcú kép. Horányi Özséb, szerk. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982, S. 226–246.
- Breuss, Susanne: Erinnerung und schöner Schein. Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Beitzl, Matthias und Plöckinger, Veronika (Hg.): *familien-FOTOfamilie*. (= Kittseer Schriften zur Volkskunde, Bd. 11). Ethnographisches Museum Schloss Kittsee 2000, S. 27–63.
- Deneke, Bernward: Erinnerungen und Wirklichkeit – zur Funktion der Fotografie im Alltag. In: Köstlin, Konrad und Bausinger, Hermann (Hg.): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs (= Regensburger Schriften zur Volkskunde, Bd. 1). Regensburg 1983, S. 241–257.
- Fogarasi Klára: Az együttlét és a szétszakítottság ideje – arcképversek. In: Fejős Zoltán (ed.): *A megfoghatatlan idő*. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2000, S. 391–408.
- Hirsch, Julia: *Family Photography: Content, Meaning and Effect*. New York 1981.
- Horányi Özséb: Reflexiók Kunt Ernő tanulmányához. *Ethnographia* 97, 1987, S. 48–53.
- Kunt, Ernő: Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zu einer visuellen Anthropologie. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 80, 1984, S. 216–228.
- Ders.: Ethno-graphie – Foto-graphie. In: Kunt, Ernő (Hg.): *Bild-Kunde – Volks-Kunde*. Beiträge der III. Internationalen Tagung des Volkskundlichen Bildforschung Komitee bei SIEF/UNESCO. Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1989, S. 121–144.
- Musello, Christopher: Studying the home made: an exploration of family photography and visual communication. In: *Studies of visual communication* 6, 1/1980, S. 23–42.

Verzeichnis der Autor/innen in alphabetischer Reihenfolge

Klaus Beitzl
Lerchengasse 23/2/13
A-1080 Wien
klaus.beitzl@netway.at

Marta Botiková
Katedra etnológie, Filozofická fakulta
Univerzita Komenského
Gondova 2
SK-81801 Bratislava
Marta.Botikova@fphil.uniba.sk

Susanne Breuss
Georg-Sigl-Gasse 11/23
A-1090 Wien
susanne.breuss@univie.ac.at

Hana Dvořáková
Moravske Zemske Muzeum
Zelny trh. 6
CZ-65939 Brno

Ulrich Hägele
Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft
der Universität Tübingen
Schloss Tübingen
D-72074 Tübingen
ulrich.haegel@uni-tuebingen.de

L'uba Herzánová
Americké nám. 1
SK-81107 Bratislava
herzicka@hotmail.com

Paul Hugger
Rue Jacques Chardonne 9
CH-1803 Chardonne

Monika Lackner
Néprajzi Múzeum
Kossuth Lajos tér 12
H-1055 Budapest
lackner@neprajz.hu

Suzana Leček
Croatian Institute for History
Opatička 10
HR-10000 Zagreb
slecek@misp.isp.hr

Veronika Plöckinger
Ethnographisches Museum Schloss Kittsee
A-2421 Kittsee
ploeckinger@schloss-kittsee.at

Barbara Sosič
Slovenski etnografski muzej
Metelkova 2
SLO-1000 Ljubljana
barbara.sosic@etno-muzej.si

Monika Vrzgolová
Bullova 21
SK-84101 Bratislava
vrzgulova@pobox.sk



Ethnographisches Museum
SCHLOSS KITTSEE