Ulrich Hägele

Foto-Ethnographie

Preis 36,00
TVV-Mitgl. 23,40



Deutscher Fotobuchpreis
SILBER
2009

Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft

Foto-Ethnographie
Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde
herausgegeben von Hermann Bausinger, Gesa Ingendahl
Utz Jeggle, Reinhard Johler, Gottfried Korff,
Kaspar Maase, Bernhard Tschofen
und Bernd Jürgen Warneken

2007

© Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.
Schloss, 72070 Tübingen
http://www.tvv-verlag.de

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ulrich Hägele

Foto-Ethnographie

Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft

Mit einer Bibliographie
zur visuellen Ethnographie
1839-2007

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Umschlag:
Deborah Bohnert: „Can't get out of this mood".
Marblehead/Massachusetts, USA, 1998.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Vereinigung der Freunde der Universität Tübingen.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Foto-Ethnographie.
Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft.-
Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 2007

ISBN 10: 3-932512-48-0
ISBN 13: 978-3-932512-48-3

Alle Rechte vorbehalten. © Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 2007

Umschlaglayout und -gestaltung: Manuela Siegert
Satz und Gestaltung: Manuela Siegert
Bildbearbeitung: Astrid Schubring, Manuela Siegert, Annukka Stratmann, Gregor Julien Straube
Belichtung und Druck: Gulde-Druck, Tübingen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Inhalt

Fotografie, Volkskunde und die kulturwissenschaftliche Sicht – eine Einführung 7

Sinnstiftung

Kunstfotografie und Heimatschutz mit der Kamera 31
Von der Ausstellung ins Museum 48
Das reproduzierte Populare als Archivkonserve 62
Ethnographie und Ikonologie 71
Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen ? 85
Kamera-Folklore zieht in den Krieg 101

Ideologisierung

Ästhetisierte Armut 119
Der Neue Mensch 131
Ideologie der Bildbände 143
Systematische Erfassung und der klinische Blick 163
Der nackte „Volkskörper" 170
Bildstrategien der Ausgrenzung 177
Indienstnahmen: Von der visuellen Quelle zum SS-Ahnenerbe 184
Transformationen des Ländlichen 198
Der Mensch, das Ding und die fotografische Erhebung 220
Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen 233

Professionalisierung

Mit dem Foto ins Feld der Fünfziger 251
West/Ost: Die Zeit der großen Projekte 268
Emanzipation der Fotografie als Quelle und Methode 279
Von der Foto-Ethnographie zur Visuellen Kulturwissenschaft 307

Resümee 321
Anmerkungen 327
Bibliographie der volkskundlichen Fotografie und visuellen Ethnographie 353
Bildnachweis 403
Dank 407
Index 409

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Fotografie, Volkskunde und die kulturwissenschaftliche Sicht – eine Einführung

Fotografie ist ein wertloses Medium, das keinerlei Bedeutung für die Öffentlichkeit besitzt. Diesen Eindruck gewinnt man bei der Lektüre des Berichts von Diethart Kerbs über das Schicksal der fotojournalistischen Bildarchive in Berlin. In den zwanziger und dreißiger Jahren galt die deutsche Hauptstadt als kontinentale Pressemetropole, lediglich in London gab es noch mehr Bildagenturen und Fotojournalisten. Viele dieser Archive zählten über 100.000 Fotoabzüge, Glasplatten und Negative. Ein großer Teil der Sammlungen fiel während des Zweiten Weltkriegs dem Bombenkrieg zum Opfer, darunter die einst bekannten Agenturen „Atlantic“, „Presse-Bild-Zentrale“ und „Presse Photo“. Von den Archiven, die den Krieg unbeschadet überstanden hatten, wurden dann nicht wenige von Angehörigen und Nachlassverwaltern achtlos der Entrümpelung überlassen. Noch in den 1980er Jahren lehnte manche öffentliche Institution auch die kostenfreie Übernahme der Bilder ab. So ist davon auszugehen, dass ein großer Teil der bis in die fünfziger Jahre hinein entstandenen Berliner Pressefotografien nicht etwa einen Platz im Archiv gefunden hat, sondern auf Müllhalden vergraben liegt.[1]

In der Provinz ist die Situation kaum erfreulicher. Jahrzehntelang war der Nachlass des Fotografen Wilhelm Hornung auf einem Tübinger Dachboden verstaubt (Abb. 1). In den sechziger Jahren renovierten seine Nachfahren das Haus. Von den vielen tausend Glasplatten und Negativen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert fehlt jede Spur. Ebenso verschollen sind die Archive der evangelischen Pfarrer Dreher, Helbling und Eckle. Dreher und Helbling fertigten zwischen 1920 und 1945 Genreaufnahmen für die Württembergische Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart. Eckle zog 1939 von Ulm aus als Gefreiter in den Krieg und fotografierte die Feldzüge der Wehrmacht gegen Frankreich und die Sowjetunion in Farbe auf Agfa-Diafilmen. Nachdenklich stimmt, dass sich derzeit viele öffentliche Bildarchive auf kommunaler, Landes- oder Bundesebene fieberhaft von jenen Negativen und Filmen trennen, die bis in die sechziger Jahre auf Nitrozellulosebasis hergestellt wurden. Man befürchtet, das leicht entzündliche

Abb. 1: Verschollene Archive. Fotomontage von Julius Wilhelm Hornung, 1907.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Material könne Archivbrände verursachen oder durch Ausdünstungen die Gesundheit der Beschäftigten schädigen,[2] Aufrufe zur Besonnenheit und praktikable Ansätze ausländischer Institutionen, wie zum Beispiel der Nitratplan der Stadt Paris[3], verpuffen hierzulande ungehört. Ganze Bildarchive und damit ein Teil des visuellen Gedächtnisses der Menschen werden der „thermischen" Vernichtung in Spezialbehältern anheim gegeben – aus Geldmangel sind die entflammbaren Bildpreziosen meist nur unzureichend dokumentiert: Manche Archive sichern ihre Nitronegative auf herkömmlichen Dokumentenfilmen, andere wählen die digitale Methode. Bei der niedrigen Auflösung gehen die feinen Nuancen des Originals weitgehend verloren.

Die Arbeit des Forschers im Bildarchiv gleicht bisweilen der des Kriminologen. Da finden sich längst vergessene Fotografien, auf denen weder Beschriftungen noch Hinweise auf den Autor vermerkt sind. Auch die Identität der Personen, Örtlichkeiten und Objekte, die auf den Fotografien abgebildet sind, müssen erst mühevoll mit Hilfe von schriftlichen ‚Beweisstücken' aus dem Archiv oder anhand von Zeitzeugenaussagen recherchiert werden. Im besten Fall hilft das Bild dem Betrachter, sich zu erinnern. Charles Baudelaire hat die Fotografie daher einerseits als ein Mittel gegen das „Vergessen" bezeichnet. Ihr stünde der „Anspruch auf einen Platz in den Archiven unserer Erinnerung" zu. Andererseits jedoch berge sie immer dann Risiken, wenn sich die Bilder ausweiten „auf die Domäne des Geistes und der Phantasie, (...) auf all das, was nur durch die Seele des Menschen lebt, dann wehe uns!"[4] Baudelaires Metapher vom Erinnerungsarchiv aufgreifend, sah Maurice Halbwachs Geschichte nicht als „die gesamte Vergangenheit". Innerhalb eines kollektiven Gedächtnisses der Gesellschaft maß er den Bildern – Fotografien, Karikaturen, Zeichnungen etc. – eine fundamentale Rolle zu.[5]

Mit den zerstörten Bildarchiven ist auch ein Teil unseres patrimonialen Erbes ausgelöscht. Die Gesellschaft hat damit Quellen, Zeugnisse und Dokumente von unschätzbarem Wert verloren. Warum ist immer wieder dieser achtlose Umgang mit den Fotografien zu beobachten? Vermutlich deshalb, weil man auf Fotografien die Wirklichkeit so deutlich wie bei keinem zweiten Bildmedium zu erkennen glaubt. Die Wahrnehmung von Wirklichkeit ist, wie Vilém Flusser gezeigt hat, auf Fotografien noch stärker als beim Film.[6] Aus historischen, biographischen oder pathologischen Gründen ist diese Wirklichkeit manchmal nicht auszuhalten: Man will nicht erinnert werden, sondern vergessen und nimmt dafür den Totalverlust gerne in Kauf, obgleich die Bilder damit kaum aus dem Gedächtnis getilgt sind.[7]

Schattendasein und Erweckung

Verglichen mit Formen der Visualisierung wurde und wird der Fotografie als Bildmedium das höchste Maß an Abbildungstreue zugeschrieben. Die frühe Volkskunde wendete die Fotografie dokumentierend und illustrierend an, mit dem Ziel Artefakte der Volkskultur (Trachten, ländliche Architekturen, Objekte der Volkskunst etc.) visuell für die Nachwelt zu konservieren – Funktionen, die auch in der Gegenwart manche wissenschaftliche Experten schätzen. Das mehrjährige Projekt „Fotografie und Gedächtnis" einer ostdeutschen Arbeitsgruppe entstand in der Absicht, Architektur und Kulturlandschaften für zukünftige Generationen in bildlicher Form zu bewahren. Die Prämisse lautete: visuelles Rettenwollen in Form einer Dokumentation von „objekthaft gewordener Geschichte"[8]. Die entscheidende Rolle nahm der Fotograf ein. Innerhalb der fotografisch archivierten Geschichte werde er zum „Chronisten der laufenden Veränderungen"[9].

Bis in die neuere Zeit nutzten die ethnologischen, kunstgeschichtlichen, archäologischen, anthropologischen, geographischen, soziologischen und pädagogischen Disziplinen das Medium Fotografie gerne als dokumentierend-illustratives Hilfsmittel. Damit war das methodische Spektrum erschöpft – die Fotografie fristete ein Schattendasein. Zudem vermochte man die offenbar realgetreuen Abbildungsqualitäten der Fotografie kaum zu hinterfragen: Was auf Fotografien zu sehen war, galt als wahr und musste sich dementsprechend keiner weiteren Erläuterung oder Interpretation unterziehen. Ernö Kunt hat auf die Defizite der Fotografie hingewiesen, kritisierte aber auch die wissenschaftliche und museale Praxis, die Beschreibung und Interpretation als Komponenten der forschungstechnischen Auswertung aufgegeben zu haben.[10]

Die Ursachen des visuellen Analphabetentums – die Protagonisten der Neuen Fotografie Werner Graeff und László Moholy-Nagy hatten dieses gesellschaftliche Phänomen in den 1920er Jahren erkannt[11] – rühren wissenschaftshistorisch von text- und allenfalls objektzentrierten Prämissen in der Forschung her, „einer verdinglichenden Tendenz" in der wissenschaftlichen Praxis, wenn sie, wie etwa im Museum, „Gegenstände und Situationen aus dem Kontext ihres sozialen Gebrauchs herauslöst".[12] Außerdem räumten die Nationalsozialisten Bildern Vorrang vor dem Text ein.[13] Visuelle Inszenierungen standen im Dienste der Propaganda, die Fotografie geriet in Misskredit: Unmittelbar nach 1945 wollte man in den ethnographischen Disziplinen zunächst nichts mehr mit Fotografie zu tun haben. Ganze Konvolute eines Hans Retzlaff, Heinz Julius Niehoff, Rudolf Hartmann oder einer Erna Lendvai-Dircksen und Erika Groth-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Schmachtenberger verschwanden für Jahrzehnte in der Versenkung der sozialhistorischen Bedeutungslosigkeit, die volkskundliche Forschungspraxis eingeschlossen.[14] Ähnlich ergangen ist es dem fotografischen Werk des einst populären Heinrich Zille und den sozialkritischen Aufnahmen von Jacob Riis, Lewis Hine und Wilhelm Lichte aus dem frühen 20. Jahrhundert – als ob man in den Wirtschaftswunderjahren die auf Fotopapier gebannten Zustände der Slums in Berlin und anderswo nicht mehr sehen und auch nicht mehr wahrhaben wollte. Erst durch die gesellschaftliche Umorientierung seit Mitte der 1960er Jahre war man in der Lage, sich den „Schockfotos“[15] aus der Vergangenheit zu stellen.

Fotografie gilt als ein reproduzierbares Medium. Unter dem Motto ‚Was billig ist, lohnt auch nicht fürs Archiv‘ wird ihr Wert im Vergleich zur Malerei eher gering geschätzt. So nutzten in den 1950er Jahren Mitarbeiter am Ost-Berliner Volkskundeinstitut den Karteibestand mit aufgeklebten originalen Brauchtums- und Alltagsfotografien von Hans Hahne und Heinz Julius Niehoff aus der Zeit vor 1945 zu Trennblättern um (Abb. 2). Mit diesen heftete man dann die Erhebungsakten der großen Enquete über die Verbreitung von ländlichen Werkzeugen in Ordnern ab. Inwieweit speziell die Fotografie als Teil der Massenkommunikation im Zuge eines preußisch-pietistisch geprägten Medienpessimismus einer tradierten Animosität gegenüber dem Bildlichen ausgesetzt war und ist, darüber kann nur gemutmaßt werden – eine entsprechende Untersuchung steht noch aus. Jedenfalls hat es lange gedauert, bis man sich in Berlin zur Gründung eines Fotomuseums mit angemessener Ausstattung und Präsentationsmöglichkeit entschließen konnte.[16]

Demgegenüber bekräftigte der amerikanische Fotohistoriker Beaumont Newhall bereits in den dreißiger Jahren die Dualität in der fotografischen Rezeption von sozialgeschichtlichen und künstlerischen Bildern, als sachliches Dokument und imaginäre Form des Ausdrucks. Er regte außerdem eine serielle Vorgehensweise an: „The richest manner of giving photographs significance, for each picture reinforces the other.“[17] Dass ein Umdenken eingesetzt hat, demonstriert der Fall des Schweizer Fotografen Ernst Brunner, dessen Bildarchiv auf Vermittlung von Paul Hugger nach Basel in den Bestand der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde gelangte. Huggers Verdienst war es auch, dass der fotografische Nachlass von Emil Brunner (nicht verwandt mit Ernst Brunner), der in den vierziger Jahren vor allem Kinder auf den Hochalpen fotografiert hatte, gesichert und in die Sammlung der Fotostiftung Schweiz eingegliedert werden konnte. Hoffnung macht ebenso das Beispiel des Tübinger Lehrers und



Abb. 2: In der DDR umgenutzte Fotografien aus der NS- Volkskunde, um 1957.

Amateurfotografen Heinz Pietsch, dessen 110.000 Farb-Dias zu den Themen Alltagsgegenstände, Familie und Stadtentwicklung sich nun Dank des umsichtigen Handelns seiner Witwe im lokalen Kreisarchiv befinden – die wissenschaftliche Auswertung dieser einzigartigen Sammlung ist noch zu leisten.

Der Bewusstseinswandel erstreckt sich auch auf die Fotografen. Die ethnographisch und künstlerisch motivierten Angehörigen der Zunft sorgen sich schon zu Lebzeiten um die Zukunft ihrer Sammlung und knüpfen Kontakte zu potentiellen Interessenten der öffentlichen Hand. Archive werden aufgearbeitet, Inventare erstellt, Ausstellungen konzipiert und Forschungsvorhaben beantragt. Wie das Projekt „Private Fotografie als visuelles Gedächtnis von Lebensgeschichte“ an der Universität Basel zeigt, gerät das Lichtbild als forschungsleitende Quelle zunehmend in den Mittelpunkt des volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Interesses. Und auch die fotografierenden Ethnologen selbst gestatten Einblicke in ihr lichtbildnerisches Schaffen: Teile ihres fotografischen Werkes wurden von Aby Warburg, Bronislaw Malinowski, Paul Scheuermeier, Claude Lévi-Strauss und Pierre Bourdieu veröffentlicht, nachdem die im Feld entstandenen Aufnahmen in der wissenschaftlichen Verwertung jahrzehntelang kaum eine Rolle gespielt hatten.[18] Für Bourdieu nahm die Fotografie als zunächst „abseitiger Gegenstand“ eine überbrückende Funktion in der wissenschaftlichen Biographie ein: Sie diente einem transdisziplinären Herangehen in Abkehr von seiner frühen, überwiegend strukturalistisch geprägten Positionierung. Mit dem Fotoapparat im Gepäck gelang ihm, wie er im Rückblick schreibt, „der Versuch (...) einer Überwindung der gegenseitigen Ausschließlichkeit von Objektivismus und Subjektivismus und der Rückgriff auf vermittelnde Konzepte“[19], in theoretischer wie ethnographischer Hinsicht.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Foto-ethnographische Zugänge

Allgemein umschreibt der foto-ethnographische Zugang – unabhängig vom Aufnahmethema – ein methodisch kontrolliertes Setting. Damit Hand in Hand greifen parallel oft andere Formen der Erhebung wie teilnehmende Beobachtung, schriftliche Notizen und zeichnerische Dokumentation. Die zugleich zeitlich synchrone und die perspektivische Ausrichtung gehen auf Bronislaw Malinowski (1884-1942) und dessen Südsee-Ethnographien der 1910er Jahre zurück:[20] Innerhalb einer zeitlichen Synchronität versucht die foto-ethnographische Aufnahme einen aktuellen und zeitnahen Zustand des zu untersuchenden Genres zu berücksichtigen. Thematisch geht es in erster Linie darum, den Menschen im Kontext alltäglicher und außeralltäglicher Situationen mit der Kamera festzuhalten. Überdies können in der Foto-Ethnographie sämtliche Objektivationen mit kulturellen Prägungen Berücksichtigung finden. Weiter orientiert sich die Perspektive des Fotografen an der Perspektive der untersuchten Personen. Deshalb schließt die foto-ethnographische Methode eine Form der Partizipation des Forschers im Feld mit ein – in der Praxis zumeist im Rahmen einer teilnehmenden Beobachtung, die ebenfalls mit dem Fotoapparat erfolgen kann. Foto-ethnographisch agieren können einerseits ausgewiesene Forscher – Volkskundler, Ethnologen, Anthropologen, Geographen, Archäologen etc. – und wissenschaftliche Laien sowie andererseits Fotoamateure und professionell geschulte Lichtbildner. Gerade letztere haben etwa um 1900 den sozial motivierten Blick geschärft auf den urbanen Alltag in den europäischen und amerikanischen Metropolen, lange bevor die wissenschaftlichen Disziplinen der Soziologie, Pädagogik und Volkskunde/Ethnologie sich diesem Thema näherten. Insofern kommt den Fotografen eine Vorreiterrolle in puncto Themenfindung und Forschungsfeld zu, was sich oft genug befruchtend auf die wissenschaftlichen Disziplinen ausgewirkt hat. Analog zum ethnographischen Film dokumentiert die ethnographische Fotografie kulturelle Artefakte und Ereignisse; im rezeptiven Kontext unterstützt sie den Diskurs wissenschaftlicher Fragestellungen. Sie dient zudem der pädagogischen Aufbereitung und Präsentation kulturaler Praxen für eine breitere Öffentlichkeit und leistet bei den Protagonisten – den Forschern und Fotografen auf der einen und den Beforschten auf der anderen Seite – eine Möglichkeit zum interkulturellen Austausch.[21]

In der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Forschungspraxis kristallisierten sich drei ethnographische Zugangsvarianten heraus: eine dokumentarische, eine illustrative und eine interpretative. Die drei Varianten sind sowohl im wissenschaftlich-akademischen als auch im musealen Kontext gebräuchlich. Eine weitere Zugangsform ist die künstlerische. Ihr schenkten die ‚klassische' Volkskunde und die Ethnologie allerdings kaum Beachtung. Sie erachtet das Bild als Teil des künstlerischen Prozesses. Im Rahmen des kulturwissenschaftlichen Herangehens tangiert sie das forschungspraktische Spektrum.

Die dokumentarische Variante entwickelte sich seit der Frühzeit der Fotografie. Das visuelle Medium galt als Realitätsersatz, ein Hilfsinstrument, mit dem sich Menschen und Objekte gleichermaßen realgetreu abbilden lassen. Die Fotodokumentation trägt zumeist einen bewahrenden Anspruch, der mit einer Inventarisierung und Archivierung einher geht. Charakteristisch für diese Form der Rezeption ist, dass sich nicht die Fotografie im Mittelpunkt des Interesses befindet, sondern die darauf abgebildeten Personen, Gegenstände und Architekturen.

Die illustrative Variante volkskundlicher Fotorezeption verläuft zeitlich parallel zur fotografischen Dokumentation. Auch sie betrachtet das visuelle Medium in der Hauptsache als Realitätsersatz. Im Vordergrund steht nicht so sehr ein bewahrendes Moment. Mit Fotografien als visuellen Zeugnissen sollte vielmehr der volkskundliche Kanon, meist in Zusammenhang gebracht mit entsprechenden Texten oder Objekten, bildlich in der Öffentlichkeit dargestellt werden. Hierzu boten sich folgende Möglichkeiten an: Präsentation auf Gewerbeschauen und Weltausstellungen sowie Reproduktion von Fotografien für illustrierte Printmedien. Dies erfolgte zunächst aus drucktechnischen Gründen über Holzstiche. Für die Verbreitung von Fotografien mit folkloristischen Inhalten sorgten dann seit den 1890er Jahren Reiseliteratur sowie volkskundliche Zeitschriften und ab 1900 bebilderte volkskundliche Buchveröffentlichungen. Beim illustrativen Gebrauch von Fotografien fehlt zumeist sowohl ein systematisches Herangehen als auch ein quellenkritisches Verfahren. Auch hier werden bildliche Quellen den textlichen untergeordnet. Die illustrative Rezeption des Mediums Fotografie entwikkelte sich darüber hinaus parallel in allen anderen kunst- und kulturwissenschaftlichen, ethnologischen und anthropologischen Disziplinen.

Ich möchte mich speziell dem ethnographisch-interpretativen Zugang widmen, der allerdings nicht von den beiden vorgegangenen Formen abgekoppelt werden kann. Entscheidend hierbei ist die quellenkritische Arbeitsweise und die Herstellung von inhaltlichen Bezügen, die auf historischer, fotogeschichtlicher, biographischer oder ikonologischer Ebene erfolgt. Außerdem schließt er im Idealfall bildanalytische Verfahren mit ein, anhand derer sich die visuelle Quelle erst entschlüsseln lässt. Im Gegensatz zur dokumentarischen und illustrativen Variante geht die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ethnographisch-interpretative über die Themen des traditionellen volkskundlichen Kanons hinaus. Dieser kann zwar bei quantitativen fotografischen Erhebungen im Feld zunächst noch einen Stellenwert besitzen. Eigentlich forschungsrelevant sind aber biographische, soziale und gesellschaftliche Fragestellungen über Stereotype, Geschlechterrollen, Gesten etc. oder bildästhetisch-ikonographische Aspekte.

Fotografie unter fachgeschichtlicher Prämisse

Ich präsentiere an dieser Stelle die Ergebnisse eines Forschungsprojektes, das die Fotografie als primäre Quelle vor einem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund begreift. Ausgegangen wird von breit gefächerten Bedeutungskonstellationen, die bereits während der Frühzeit der Volkskunde über die engen Schranken der Wissenschaft hinausgewiesen haben.

Im weitesten Zusammenhang sind die verwendeten Bildquellen ethnographischer Natur, denn die Ethnographie war im 19. und frühen 20. Jahrhundert ein verbindendes Glied im wissenschaftlich-praktischen Gefüge der beiden Ethnologien (Volkskunde und Völkerkunde), die im deutschsprachigen Raum mehr trennende denn verbindende Aspekte besaßen. Der Terminus „Volkskunde" – von den meisten Instituten in Deutschland, Österreich und der Schweiz mittlerweile getilgt – galt lange Zeit verständlicherweise als nicht mehr salonfähig. Zu sehr hatte sich die „staatsnotwendige Wissenschaft"[22] mit dem NS-System verstrickt. Inzwischen verwenden freilich auch die einstigen Sezessionisten (Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie) „Volkskunde" wieder zunehmend in der wissenschaftlichen Umgangssprache: Der schlicht klingende Begriff hat seinen einstigen Missklang verloren und wird mit neuen Inhalten aufgewertet.

Die bildliche Darstellung im frühen volkskundlichen Kontext erfolgte zunächst durch die Rezeption der Tracht. Als Medium diente die Druckgraphik; seit Mitte des 19. Jahrhunderts dann verstärkt die Fotografie. Die Tradierung der Tracht wurde über ihre Visualisierung entscheidend beeinflusst. Maßgeblich hierbei waren die zumeist bewusst inszenierten fotografischen Aufnahmen. Hermann Bausinger sprach in diesem Zusammenhang von der bildlichen Konstruktion einer „Folklore als Gegenwelt"[23]. Diese Formel hätte sowohl in den Medien als auch in der Wissenschaft eine „sentimentalische Haltung" in Bezug auf den traditionellen Begriff der Volkskultur nach sich gezogen und die sinnstiftende Wahrnehmung des Genres bis in die Gegenwart geprägt.[24] Wenn nun das Medium Fotografie auf das Kräftefeld des volkskundlichen Kanons Einfluss nehmen konnte, so stellt sich die Frage, inwieweit bei diesem Prozess nicht auch das Fach Volkskunde in neue Bahnen geriet. Anhand von fotografischen Quellen wird untersucht, welche Zusammenhänge bestehen zwischen fotografischer Abbildung von Objektivationen der Volkskultur und thematischer Akzentuierung des Faches Volkskunde auf die Elemente des Kanons. Weiter soll danach gefragt werden, ob und wenn ja welche Themen durch das Medium Fotografie ins volkskundliche Repertoire aufgenommen worden sind. Umgekehrt wäre es aber ebenso denkbar, dass Themen mangels fotografischer Aufnahmemöglichkeit mit der Zeit aus dem volkskundlichen Spektrum verschwanden.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts etablierte sich die Volkskunde als Wissenschaft zunächst am Museum. Früher als etwa in Frankreich[25] entsprang die Volkskunde in Deutschland einem musealen Denken, das die Anthropologen, Ethnologen, Germanisten und Altertumsforscher um die Jahrhundertwende zunehmend verinnerlicht hatten. Insbesondere im Hinblick auf den Rettungsgedanken war volkskundliche Forschung geprägt durch die „geradezu masochistische Sammelwut" von Objektivationen der Volkskultur.[26] In diesem Zusammenhang stellte Krzysztof Pomian anhand der Sammlungstradition von Museen zwischen den historischen und national variierenden Relationen Perzeptionsweisen von Realität fest.[27] Bei aller Fragmentarik und Spezifik der Sammlungen wirkten museale Objekte als Semiphoren – Zeichenträger, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Dabei offenbart sich Geschichte: Die im Museum deponierten Objekte werden in einer Zeit rasanten und kulturellen Wandels der alltäglichen Lebensverhältnisse zu Garanten der Erinnerung und vermitteln Vertrautheitserlebnisse und neue Identitäten.[28] Bei der Rettung kultureller Objektivationen sahen die frühen Museumsvolkskundler in der Fotografie eine Verbündete. Gleichzeitig ergaben sich über das museale Sammeln von Fotografien zum Thema populärer Kultur Möglichkeiten zur Sinnstiftung, die im regionalen oder nationalen Kontext wirken konnte.[29] Nach und nach entstanden so große nationale und regionale Fotosammlungen, mit deren Hilfe sich visuelle Identifikationen mit der vergehenden Volkskultur ergeben konnten und umgekehrt Abgrenzungsstrategien zur ‚modernen' Industriegesellschaft möglich wurden.

Entsprechende Schlüsselrollen im Beziehungspaar Volkskunde-Fotografie nehmen die Weltausstellungen und das volkskundlich-kulturhistorische Museum ein. Zunächst war Fotografie im Museum nicht Objekt der Sammlung, sondern Medium zur Dokumentation[30] von Gegenständen, Kunstwerken, Architekturen etc., die als sammelnswert erachtet wurden,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

die aber aus verschiedenen Gründen nicht ins Museum gelangen konnten. In den Museumsarchiven existiert mittlerweile eine kaum überschaubare Menge von fotografischen Bilddokumenten. Hinweise auf eine Methodik der volkskundlich-ethnographischen Fotobetrachtung sind nur spärlich vorhanden. Immer noch gibt es wenige Ansätze, die Fotografien als „Instrument“[31] begreifen und dementsprechend in Bezug auf eine fachgeschichtliche Dimension quellen- und rezeptionsspezifische Fragen formulieren. Während sich die Ethnologie bereits seit längerem mit der Tradierung visueller Aspekte auseinandersetzt und insbesondere Fragen zur Rolle der Fotografie im ethnologisch-historischen Forschungskontext thematisiert[32], sind die volkskundlichen Disziplinen bislang eher am Rande darauf eingegangen.[33]

In einer Zeit des rasanten sozialen und kulturellen Wandels wurden an der Schwelle zum 20. Jahrhundert und darüber hinaus folkloristische Artefakte als Garanten der Erinnerung auf die Platte gebannt, um diese vor dem Verschwinden und in die Nachwelt hinüberzuretten. Fotografie in ihrer frühen ethnographischen Ausrichtung stand unter der Prämisse der Affektsteigerung: Dem Verständnis, wonach Kultur aus jenen materiellen Relikten bestünde, welche bis in die Gegenwart überdauert hatten.[34] Mit diesem Rüstzeug begaben sich Volkskundlerinnen und Volkskundler wie Michael und Arthur Haberlandt, Rose Julien und Richard Wolfram mit dem Fotoapparat ins Forschungsfeld. Hingegen versuchten Franz Boas, Julie Heierli, Eugenie Goldstern, Jean Brunhes oder Sigurd Erixon und Bronislaw Malinowski, zu einem eher systematisierten Arbeiten zu finden mit der Intention, das visuelle Medium als kulturwissenschaftliches Instrument der Transaktion[35] und des „erinnernden Sehens“[36] zu nutzen. Parallel begünstigte die medienoptimistische Aufbruchstimmung während des Kaiserreiches bis an die Schwelle des Ersten Weltkrieges über die fortgesetzte fotografische Reproduktion ländlicher Bildmotive eine Popularisierung der Volkskultur und damit der Volkskunde, wie sie über die Präsentation von musealen Originalexponaten allein kaum möglich gewesen wäre. Hierbei stellt sich die Frage, ob Popularisierung gleichbedeutend mit einer Profanisierung der abgelichteten Objektivationen zu verstehen ist, oder ob nicht umgekehrt damit in den deutschsprachigen Ländern ebenso eine Sakralisierung der Volkskultur einherging, wie von Reinhard Johler für Italien aufgezeigt.[37]

Während sich die wissenschaftlich-museale Deutungselite zunehmend professionalisierte, wurde im Bereich der volkskundlich-visuellen Erhebung, unterstützt durch kameratechnische Fortschritte, auf den ‚vaterländischen Eifer‘ der Amateure gebaut.[38] Nach Bourdieu folgt diese Gruppe von Fotografen im Wesentlichen einer motivlichen Tradition. Bei ihrer Themenwahl bewege sie sich, ohne gegen „die Normen der kanonischen Ästhetik“[39] zu verstoßen. Es ist also anzunehmen, dass die volkskundlich interessierten Amateurfotografen mit ihren Arbeiten im Trend der üblichen Themen lagen. Ich werde versuchen, den Einfluss der Fotografen auf die volkskundlichen Themen zu klären und mögliche, aus der Volkskunde stammende, visuelle Prägungen offenzulegen.

Das große Verdienst der Fotografie für die Öffentlichkeit in Printmedium, Ausstellung und Museum sowie für die Wissenschaft im 19. und frühen 20. Jahrhundert war zweifellos, dass sie das Kennenlernen der eigenen und anderer Kulturen „visuell ermöglichte“. Erst durch die Reproduktion wurde das „Studium“ kultureller Ausprägungen in breiter Form realisierbar.[40] Die Volkskunde erlangte mit der breiten Öffentlichkeit die Mittel, den bewahrenden Aspekt um einen politischen zu ergänzen. Aus dem Blick durch den Sucher ergab sich auch eine veränderte Wahrnehmung des Feldes.[41]

Ich gehe von folgender Hypothese aus: Ähnlich wie die Volkskunst begünstigte die volkskundlich-ethnographische Fotografie den Prozess der sich institutionell festigenden wissenschaftlichen Volkskunde auch in funktionalistischer und symbolisch selbstwertstabilisierender Hinsicht. Mein Ziel ist, Fragen über die Methodik der Arbeit mit den fotografischen Quellen und Fragen in Bezug auf die volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplin zu beantworten: Wie begann die ethnographische Fotografie? Wer fotografierte und was wurde fotografiert? Welche Einflüsse hatte die ‚Verfotografierung‘ der Volkskultur auf das Fach? Welche nationalen Unterschiede lassen sich hierbei zum Beispiel in der deutschsprachigen Volkskunde beschreiben? Welche Rolle erlangte die Fotografie in Forschung und Lehre und welchen Stellenwert nimmt sie im Rahmen einer volkskundlichen Ikonographie ein?

Die deutschsprachige Volkskunde weist im trilateralen Vergleich ihres ethnographischen Herangehens zahlreiche methodische Reibungspunkte auf.[42] Obwohl durchaus auch Schnittstellen auszumachen sind, differierten gerade Intention und Arbeitsmethoden im Feld zwischen den Binnenethnologien in Deutschland, Österreich und der Schweiz, aber auch in Frankreich und in den USA, den beiden ethnographisch tonangebenden Nationen. Besonders deutlich zum Ausdruck kommt dies anhand der Fachdiskussion zum Thema Volkskunst, die seit den 1890er Jahren verstärkt geführt wurde.[43] So war in Deutschland die Tendenz einer Ethnisierung von Volkskunst im Sinne der Volkstumsideologie festzustellen. In der Donau-Monarchie galt Volkskunst ähnlich wie in Frankreich

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

eher als Begleiterscheinung der Etablierung moderner ästhetischer Vorstellungen, die etwa in der primitivistischen Kunst ihren Ausdruck fanden. In Frankreich war zudem die Foto-Ethnographie der dreißiger Jahre untrennbar mit der künstlerischen Avantgarde des Surrealismus verknüpft. Aufgegriffen wurden die Leitsätze des auch als Lehrer tätigen László Moholy-Nagys, der die wissenschaftlich-ethnographische Fotografie mit einem Fünfpunkteprogramm in ein kulturwissenschaftlich-künstlerisches System eingefügt und somit die traditionellen Hierarchien der Methoden in Forschung und Lehre aufgebrochen hatte.[44] Fotografie wurde ein Teil der Apparate-Volkskunde, die das ethnographische Feld nach naturwissenschaftlichen Kriterien immer wieder quellenkritisch „zur Wahrnehmung der komplexen Realität“[45] hinterfragte und möglichst auf breiter Ebene zu erfassen suchte.

Gleichzeitig wurde in den 1930er Jahren und während des Zweiten Weltkrieges die volkskundlich-ethnographische Fotografie als Medium der Propaganda politisch instrumentalisiert und damit für ideologische Zwecke in Dienst genommen. Die Nazis rekurrierten auf eine Heimatfotografie, die um die Jahrhundertwende bis hin zum Ersten Weltkrieg in den bürgerlichen Bildmedien des Kaiserreichs bereits breitflächig eine romantisierende Grundstimmung, im Sinne eines germanisch-ländlichen Lebensgefühls, unterstützt hatte. Ebenfalls in das 19. Jahrhundert zurückverfolgbar ist die rassische Fotografie. Namentlich österreichische Volkskundler übten sich vor und während des Ersten Weltkrieges in der anthropologisch-ethnographischen Feldaufnahme, die sich an der kriminologischen Fotografie orientierte. Während des NS wurde die rassische Fotografie euphemistisch als „Volkstumsfotografie“[46] bezeichnet. Demgegenüber propagierte die Roosevelt-Administration in den USA die sozialdokumentarische Fotografie – offenbar zwei gegensätzliche Formen der Visuellen Kultur.

Setzt man die deutschsprachige Volkskunde in Bezug zur Fotografie, lassen sich während der Zwischenkriegszeit zwei Techniken beobachten: der ethnographisch-dokumentarische Ansatz und ein Zugang, der an die völkische Blut-und-Boden-Ideologie gekoppelt war, der aber ebenfalls ethnographische Merkmale erkennen lässt. Für die öffentliche Wahrnehmung des volkskundlichen Genres in den 1930er Jahren war entscheidend, dass die Fotografie unter rassekundlichen Vorzeichen zum erkennungsdienstlichen Hilfsmittel abdriftete – auch die Volkskunde hatte hieran ihren Anteil.[47]

Ich gehe der Frage nach, wie sich die in den zwanziger und dreißiger Jahren fortschreitende ideologische Vereinnahmung der Fotografie in der wissenschaftlichen und musealen Praxis der deutschsprachigen Volkskunde manifestiert hat. Dabei werden auch die Elemente des Neuen Sehens konkretisiert, die für die Volkskunde als museale und universitäre Disziplin eine Rolle spielen sollten. Bei der Analyse konzentriere ich mich in einem Schwerpunkt auf das Verhältnis der „völkischen“ zur sozialdokumentarischen Fotografie als einem offensichtlichen Phänomen des Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen. Hierzu versuche ich jeweils charakteristische Merkmale im Umgang mit Fotografie im wissenschaftlichen Kontext zu veranschaulichen: Welche neuen Themen wurden entwickelt, wer war dafür verantwortlich? Spiegeln sich seit den 1970er Jahren ethnographisch-visuelle Methoden im neuen wissenschaftlichen Verständnis einer volkskundlich-ethnographischen Forschung? Gilt die von Hermann Bausinger konstatierte „Theoriefeindlichkeit“[48] des Faches, einhergehend mit einer Schwäche, eigene Methoden zu entwickeln, auch für das Medium Fotografie?

Als sich die Volkskunde in den zwanziger und dreißiger Jahren im universitären Rahmen etablierte, legten sich die neuen Institute eigene Fotosammlungen und Diatheken zu. Wie im Fach Kunstgeschichte[49] dienten sie in erster Linie Anschauungszwecken. Vor allem das 1933 gegründete Tübinger Institut für Volkskunde galt als „Modell-Einrichtung“[50] der NS-Volkskunde und stellte seine Sammlung in den Dienst des nationalsozialistischen Systems. Anschauung war hier gleichbedeutend mit einem hegemonialen Blick auf Tracht, Brauchtum oder Hausformen im Sinne von „Ahnenerbe“ und Volkstumsideologie. Dass die über 70 Jahre alte Fotosammlung des Instituts fast vollständig erhalten blieb, ist ein seltener Glücksfall.

Die Studie begreift die Fotografie in einem breit angelegten fachhistorischen Kontext und untersucht ihre mögliche Rolle als Epiphänomen für die Entwicklung der Volkskunde sowohl im musealen als auch im universitären Bereich. Thematisiert wird in erster Linie die Frage nach der fachlichen Tradierung des Mediums. Weiter werden nach Antworten auf folgende Fragen gesucht: Was ist volkskundliche Fotografie und welche theoretischen Fundierungen ergaben sich dabei? Es gilt, die Rezeption der Fotografie vor der Folie der Geschichte des Faches im Rahmen einer Ikonographie der Volkskunde zu erörtern: Welche Motivkonstellationen begründen das Sammeln von Fotografien? Welche Themen werden mit der Kamera visualisiert? Wie wird Fotografie im Forschungsfeld angewandt? Welche Funktion wird der Fotografie in volkskundlichen Veröffentlichungen zugeschrieben? Wie überliefert Fotografie volkskundliche Objektivationen?

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Fotografie als Kulturwissenschaft

Fotografien liefern perfekte Trugbilder. Was zu sehen ist, hat nichts mit Wirklichkeit zu tun, birgt nicht einmal ein Fünkchen Realität. Die Fotografie konserviert den Augenblick aus vergangener Zeit und sie dient als Vehikel, diesen fernen Augenblick in unsere Gegenwart herüberzuziehen. Das Trügerische durchdringt dabei eine persönliche und eine temporäre Sphäre. Technisch gesehen ist Fotografie ein visueller Abklatsch, hervorgerufen durch einen chemischen Prozess, der Farbabstufungen in die Emulsion einlagert. Konturen entstehen dann, wenn man sich das Bild mit einigem Abstand vor Augen hält. Insofern unterscheidet sich eine Fotografie kaum von einem Ölgemälde oder einer Zeichnung. Erst wenn der Kontext hergestellt ist, kann die Fotografie ihre „unmittelbare Zeugenschaft“[51] ausspielen, den beglaubigenden Nachweis, „daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist“[52]. Was bedeutet Barthes' Theorem aber für jene Fotografien, die mangels genauer Angaben und Beschriftungen nur schwer oder gar nicht zu bestimmen sind? Genau in diesen Fällen – sie sind in öffentlichen Archiven bei weitem in der Mehrzahl – finden wir im ikonographisch-bildanalytischen Verfahren eine probate Methode. Weiterhin ist für den Fotowissenschaftler die korrekte Kontextualisierung mit schriftlichen oder mündlichen Zeugnissen zwar unabdingbar. Fotografie als Forschungszweig wird aber erst dann zur kulturwissenschaftlich relevanten Visual History, wenn die Analyse am Bild selbst nach ethnographisch-ikonographischen Mustern erfolgt.

In technischer Hinsicht hat sich die Fotografie in den vergangenen zehn Jahren in einem Maße verändert wie kaum zuvor. In absehbarer Zeit wird das analoge fotografische Verfahren verschwinden, ähnlich wie in den frühen 1990er Jahren die Vinyl-Schallplatte rasch vom digitalen Tonträger abgelöst wurde. Ein handelsüblicher Farb-Tintenstrahldrucker liefert mittlerweile qualitativ hochwertige fotografische Prints, die kaum mehr von ‚klassischen' Papierabzügen zu unterscheiden sind. Eine befreundete Fotohistorikerin berichtete mir, sie habe im Berliner Völkerkundemuseum mit einem ebenfalls fachlich bewanderten Kollegen eine Ausstellung mit Fotografien aus der Kolonialzeit besucht. Die Bilder wurden mit Passepartouts in Rahmen hinter Glas präsentiert. Beide zeigten sich angetan über den außergewöhnlich guten Erhaltungszustand und die brillante Abbildungsqualität. Am Ende stellte sich heraus, dass die Ausstellung nicht einen einzigen originalen Vintage-Print enthielt – die Exponate waren sämtlich am Computer entstanden!

In Anbetracht der technischen Umwälzungen ist es wenig sinnvoll, den ausgetretenen Pfad der Frage nach der spezifischen Realität in der Fotografie sowie deren Authentizität zu beschreiten, der letztlich ohnehin im Kreislauf endet. Ich konzentriere mich vielmehr auf eine der entscheidenden Leistungen des visuellen Mediums, die freilich ebenso anderen bildlichen Relikten zu eigen sind: die Fähigkeit, Erinnerung zu wecken und zu Assoziationsketten anzuregen.[53] Detlef Hoffmann hat die Wirkung der Fotografie in dieser Beziehung mit der auratischen Wirkung einer „Berührungsreliquie“[54] verglichen. Diese vermittle den Rückblickenden den Eindruck eines ursprünglichen Erlebens, eine These, die bereits Roland Barthes ausführlich behandelt hat.[55] Aus dem Vergleich der Fotografie mit religiösen oder weltlichen Inkunabeln resultiert die Gleichstellung der Fotografie mit anderen historischen Dokumenten. Vorbedingung hierfür ist ein erweiterter Begriff der Fotografie als Bildquelle. Dementsprechend würde sich die gleichermaßen in der historischen, kunsthistorischen und kulturwissenschaftlich-ethnographischen Forschung verbreitete Differenzierung „zwischen Kunstwerk und Dokument“[56] erübrigen. Fotografie ist ein Speicher, in dem nicht die Realität fixiert wird, sondern aus dem eher Erinnerung im Sinne von Halbwachs' Theorie abgerufen werden kann. Insbesondere die öffentliche Fotografie wäre als ein „immenses optisches Gedächtnis der Menschheit“[57] zur Dokumentation, aber auch zur Illustration historischer Sachverhalte nutzbar, ohne dass die notwendige Distanz beim Erzählen – von Carlo Ginzburg als „Höhenunterschied“[58] bezeichnet – abhanden kommen muss.

Oft genug sind fotografische Abbildungen in der Publizistik zumeist historischen Abhandlungen ohne ausreichende textlichen Bezüge beigefügt, oder aber sie bestreiten in populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen auf Hunderten von Seiten einen regelrechten Foto-Marathon durch die Geschichte.[59] Zumindest im kulturwissenschaftlichen Kontext gilt das Augenmerk zunächst einer gewissen Systematik. Winfried Ranke etwa nennt für eine Unterteilung die Gruppen Fotodokument und Dokumentarfotografie. Zur ersten Gruppe zählen Fotos von historischen Ereignissen, die professionelle Fotografen ablichten. Zur zweiten Gruppe gehören Privataufnahmen und Knipserbilder.[60] Hoffmann stützt sich auf die Kategorisierung Rankes, indem er jedoch bei der Entstehung von Bildern die zu unterscheidende Urheberschaft benennt. Im Gegensatz zum bildenden Künstler, der sein jeweiliges Werk zur Gänze kenne, könne ein Fotograf „durchaus Sachverhalte zeigen, die er gar nicht bewußt wahrgenommen“[61] habe.

Angesichts der gesteigerten Präsenz von Bildern im Zeitalter des Internet, und wenn man davon ausgeht, dass Fotografien als Quellen anzuerkennen sind, wäre die von Ranke getroffene Unterscheidung zwischen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Dokumentarfoto und Fotodokument nicht mehr sinnvoll. Aber auch Hoffmanns Differenzierung zwischen dem Urheber und dem Grad seiner Wahrnehmung steht zur Disposition. Denn seit Beginn des fotografischen Zeitalters haben Lichtbildner wie Maler stets von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, ihre Werke zu inszenieren. Ein Aspekt, der nicht zuletzt bei den aktuellen, elektronisch erzeugten Bildern im World Wide Web, im Kino oder in den Printmedien in nie gekannter Weise zum Tragen kommt. Glaubwürdig stellt Hoffmann indessen die erhöhte symbolische Kraft von Fotografie dar. Diese Symbolisierung, Voraussetzung der verstärkten Wirkung von öffentlicher Fotografie beim Rezipienten, geht eindeutig auf gezielte Strategien der Inszenierung zurück. Wie bei den klassischen Disziplinen der Kunst bleibt nichts dem Zufall überlassen.

Hierauf und auf die Dringlichkeit der Beschäftigung mit ästhetischen und theoretischen Fragen der Fotografie machte Berthold Beiler 1967 aufmerksam. Fotografie als visuelles Medium habe nicht nur „eine ständig wachsende Bilderflut heraufbeschworen, sie hat auch durch die Tiefe ihrer Bildaussagen eine erkenntnistheoretische und kulturelle Bedeutung gewonnen, die es nicht mehr zuläßt, sie insgesamt als kopierendes Handwerk oder artistische Spielerei abzutun“[62]. Er ging von einem weitgefassten Bildbegriff aus und umschrieb sechs Formen der visuellen Kultur, die jeweils nebeneinander bestehen können: Abbilder (Spiegelbilder, Kopien, Faktografien, Bilddokumentationen), Wahrnehmungsbilder (sensorische, optisch-organische), Wissensbilder, Sinnbilder (Symbole und Allegorien), ungegenständliche Innenbilder (abstrakte Bilder) und dekorative Bilder. Ebenso berücksichtigte er Aspekte, die im Umgang mit Fotografie im Alltag innerhalb einer kulturwissenschaftlich-soziologischen Beschäftigung mit Fotografie zu untersuchen seien. Beiler plädierte dafür, die Fotografie als „neues Prinzip“[63] innerhalb Kunst zu begreifen und widersprach damit Bourdieu, der dem Medium Fotografie einen Kunstrang noch abgesprochen hatte.[64] Im Vergleich zu den übrigen Formen der Kunst weise die Fotografie freilich eine Eigenart auf, die er als „Doppelcharakter“ bezeichnete: Fotografische Bilder „sind auch im ästhetisch-künstlerischen Bereich immer Existenzbezeugung und Deutung der Existenz zugleich, können sich also nicht von der unmittelbaren Bindung an die Realität lösen“. Sie stellten „eine Rückkehr auf höherer Ebene zum ursprünglichen Zweck aller Bildhaftigkeit, zur Inbesitznahme der Dinge“ dar. Weit mehr als in anderen Bildformen „lebt in ihnen auch ein Rest jener alten Stellvertretung wieder auf, die das Bild einst bedeutete“. Deutlich werde dies etwa im Prozess der haptischen Aneignung: „Man küßt das Foto und meint den abwesenden Menschen, spricht mit ihm wie mit dem Lebenden und zerreißt es, wenn das Original für einen wütenden Zorn unerreichbar ist. Selbst die Tötung in effigie wird an ihm vorgenommen, wenn die betrogene Geliebte dem Bild des Ungetreuen mit einer Nadel die Augen aussticht.“[65] Wie später Roland Barthes stellte Beiler damit den Aspekt der „emotionellen“[66] Anmutung heraus, der vor allem im individuellen Umgang zu den spezifischen Merkmalen des Mediums Fotografie zu rechnen ist.

Im Weiteren untersuchte er Fotografien, Zeichnungen und Ölbilder als äquivalente Quellen parallel und hob die Notwendigkeit, den Kontext herzustellen, besonders hervor. Mit seiner Forderung nach der Integration der Fotografie als ästhetisches Phänomen in die Gattungen der Kunst thematisierte er einen Aspekt, der in Europa erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt des kunstwissenschaftlichen Diskurses rückte. Im Hinblick auf die Genese der fototheoretisch-quellentechnischen Ansätze innerhalb der kunstwissenschaftlichen und ethnologisch-volkskundlichen Disziplinen kommt Beiler eine herausragende Leistung zu. Abgesehen von seiner marxistischen Färbung hätte der ikonographisch-transdisziplinäre Ansatz einen wegweisenden Beitrag zur methodologischen Debatte in der BRD und darüber hinaus darstellen können. Das Werk blieb aber im Westen weitgehend unbeachtet.

Systematische Gedanken über die Möglichkeiten der Fotografie als ethnographisch-kulturwissenschaftliche Quelle machte sich Gerhard Jagschitz. In Anlehnung an die Oral History, die, zunächst in den historischen Wissenschaften umstritten, nach und nach ihre Anerkennung gefunden hat, konzentrierte er sich auf den Begriff der „Visual History“ - sein Credo: die „ganzheitliche, sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bild“[67]. Allerdings plädierte er für eine Abgrenzung zur Kunst, Kunst- und Naturwissenschaft. Jagschitz benennt für eine fotografische Bildquelle drei typologische Kriterien: öffentliches Bild, sozialhistorisches Bild und privates Bild. Unter die erste Gruppe fallen Fotografien, die im Entstehungsprozess für eine Publikation bestimmt sind, also vorwiegend Fotos aus Journalismus und Werbung. Sozialhistorische Fotografien repräsentieren den Alltag und lebensweltliche Aspekte, sind von ethnographischem Zuschnitt, können aber ebenso eine Mischung sein zwischen der ersten und der dritten Gruppe. Die private Fotografie schließt Bilder mit ein, die für einen nichtöffentlichen Gebrauch produziert werden: Fotoportraits, Urlaubs- und Familienfotos. Als Urheber fungiert der professionelle Atelierfotograf, aber auch der Hobby- und Gelegenheitsknipser.

Außerdem identifiziert er zwei Bildebenen: eine materielle und eine immaterielle. Erstere betrifft Fak-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

toren, die aus dem Bild heraus ersichtlich sind, also die Beschreibung der abgelichteten Person, Inszenierung und Landschaft. Die immaterielle Bildebene umschreibt „eine innere Wirklichkeit, ein logisch zusammenhängendes System, das durch die Fotografie aufgenommen und weiter transportiert oder zerstört und durch Inszenierung oder Pose ersetzt wird".[68] Verifizierbar ist die innere Wirklichkeit anhand einer inhaltlichen Ausgewogenheit und an den Brüchen und Widersprüchen, die ihrerseits eine emphatische Strahlkraft erzielten. Pierre Bourdieu prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der „emotionalen Botschaft", die sich für die „Anwender" als Code über das unmittelbar wirkende Rezeptionsniveau erhöht, über das zu entziffernde Emissionsniveau abgeschwächt auswirken kann. Darüber hinaus forderte er, die soziale Prägung der Bildwahrnehmer zu berücksichtigen, denn die Rezeption der fotografischen Botschaft sei stark vom Bildungsniveau des Rezipienten abhängig. Dementsprechend orientiere sich etwa der Grad der Plakativität in der illustrierten Presse, aber auch in sonstigen Bildpublikationen an den „expliziten Erwartungen" sowie dem Bildlesevermögen des Zielpublikums.[69] Hierzu unterscheidet Jagschitz vier Zugänge zur Fotografie: der „nostalgische" und der „illustrative" Zugang. Beide resultieren aus der verbreiteten rezeptiven Praxis der Effekthascherei: auf „skurrile Rarität" und „Befriedigung des optischen Hungers". Der „künstlerische" Zugang dagegen wirke grenzüberschreitend als „Teil eines kreativen Prozesses". Die „quellenkritische" Variante entspreche dem wissenschaftlichen Anspruch von Theorie und Interpretamenten.[70]

Während noch Rolf Wilhelm Brednich bekräftigte, die Volkskunde hätte sich in ihrer Entwicklung als wissenschaftliche Disziplin erst spät zum Bild hin entwickelt[71], gab es, was die Fotografie als abbildendes Medium betrifft, bereits früh Affinitäten, die auch theoretisch geäußert wurden. Richtig bemerkt Brednich dagegen, dass der entscheidende Schub der volkskundlichen Bildforschung erst nach 1945 erfolgt ist. Untrennbar bleibt die Bildforschung der deutschsprachigen Volkskunde mit den Arbeiten von Wolfgang Brückner, Martin Scharfe, Rudolf Schenda, Hans Sturzenegger, Heinz Schilling und Gottfried Korff verknüpft. Mindestens ebenso stark geprägt wurde sie durch den italienischen Foto-Ethnographen Francesco Faeta, der nicht nur Methoden wie das Foto-Interview theoretisch weiterentwickelte, sondern auch in der Praxis erprobte. [72] Faetas Ansatz ist eher der Visuellen Anthropologie zuzurechnen. Parallel fand Niels Arvid Bringéus mit der „Bildlore" einen für die Volkskunde und Visual Folklore charakteristischen Begriff, der allerdings nicht losgelöst von anderen Disziplinen zu betrachten wäre und dementsprechend einen transdisziplinären Charakter ausweisen sollte. Ausgehend von Bringéus formulierte Brednich sechs entscheidende Forderungen, die von der Bildforschung zu berücksichtigen seien: Internationalität, Unabhängigkeit von bestimmten Zeitperioden, qualitative Kriterien, Offenlegung von Wertungen und Haltungen, Bilder stehen in Beziehung zum menschlichen Handeln, Studium von Bildfragen, die auf die Vorstellungen der Menschen Einfluss nehmen: „Volkskundliche Bildquellenforschung darf den Anspruch erheben, neben der historisch-archivalischen Forschung und der empirischen Feldarbeit eine weitere ethnologische Grundwissenschaft zu sein. Sie stellt keine Konkurrenz zur Kunstwissenschaft dar, partizipiert aber an deren Forschungsergebnissen und Editionen."[73] Interdisziplinarität war also 1994 neben der Internationalität eines der entscheidenden Kriterien der Bildforschung, eine Erkenntnis, die letzten Endes aber, wenngleich unbewusst, bereits frühere Protagonisten aus den 1920er und 1930er Jahren an den Tag legten. Indessen unterscheidet Brednich zwischen Bildquellen aus der Malerei und Graphik und aus der Fotografie und dem Film, deren Bedeutung für das Fach innerhalb einer „Visuellen Anthropologie" noch zu schreiben sei.[74]

Die „Referenzwissenschaft"[75] für die Entwicklung einer Visuellen Kulturwissenschaft war die Kunstgeschichte. Insbesondere in Großbritannien und in den USA wurde eine Öffnung des Bildbegriffes vorangetrieben, die sich auch in den volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen im deutschen Sprachraum niedergeschlagen hat. Den medienübergreifenden und transdisziplinären Ansatz entwickelte in den 1990er Jahren vor allem William J. T. Mitchell. Der Literaturwissenschaftler gilt als Urheber des Begriffs „pictorial turn"[76] innerhalb von Ikonologie und Visual Culture. Zudem wies er auf die besondere Aufgabe der Cultural Studies und Kulturwissenschaft hin, die sozialen Konstruktionen visueller Erfahrungen zu untersuchen. Seine „Bildtheorie" sah er als Ergänzung zu früheren Arbeiten, die sich auf die Ikonologie konzentriert hatten und die das Spezifische im Bild herauszustellen suchten.[77] Mitchells Augenmerk galt nun verstärkt dem Prozess der gegenseitigen Wirkungen von Text und Bild: „It investigates the interactions of visual and verbal representation in a variety of media, principally literature and the visual arts." Er ging davon aus, dass sich in der Rezeption sämtliche (Bild-)Medien miteinander vermischen und dementsprechend auch ihre Repräsentanten von Heterogenität geprägt sind: „There are no ‚purely' visual or verbal arts, through the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism."[78] Mitchell orientierte sich damit an einem Theorem von Michel Foucault. Dieser hatte in den 1960er Jahren

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

das unspezifische Verhältnis zwischen Sprache und Literatur auf der einen und der bildenden Kunst auf der anderen Seite akzentuiert.[79] Der Unterschied zwischen Bild und Text, so Mitchell, sei gravierend und in etwa vergleichbar mit der Differenz zwischen dem ‚Selbst', das spricht, und dem ‚Anderen', das man sieht, bzw. zwischen Wörtern und Objekten. Die Polarisierung der beiden Medien manifestiere sich in der „image/text problematic"[80], die vor allem im historischen und historisierenden Kontext ihre Relevanz entfalte. Die Frage nach dem Unterschied zwischen Fotografie und Sprache führe indessen in eine Sackgasse, da es keine eindeutigen Antworten gebe: „Photography is and is not a language; language also is and is not a ‚photography'."[81]

Mitchell bezeichnete „pictorial turn" nicht als ein gesellschaftliches Phänomen oder eine wissenschaftliche Strategie mit quantitativ verifizierbaren Merkmalen. Demgemäß stellt der pictorial turn die postlinguistische und postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes dar, eine komplexe Beziehung zwischen Visualität, Apparat, Institution, Diskursen, Körper und der Dingwelt.[82] Diese verzweigte Gemengelage einer Visuellen Kultur (Visual Culture) erfordere ein eigenes wissenschaftliches Herangehen, das sich an fachübergreifenden Kriterien orientieren müsse. In einem späteren Text problematisierte er die Interdisziplinarität, die inzwischen nicht nur in den USA und in Großbritannien zum allgemein anerkannten Verfahren in Bezug auf die sich neu formierende Bildwissenschaft aufgestiegen war und die, wie Mitchell vermutete, dazu führt, dass sich Methoden verwässern, Ansätze im Unkonkreten verliefen und Ideen zerredet würden. Letztlich berge die Interdisziplinarität die Gefahr, dass sich der einzelne Wissenschaftler vom eigentlichen Gegenstand seiner Untersuchung, nämlich dem Bild und seiner Rezeption, entfernt. Einen ähnlichen Allgemeinplatz meinte er in dem Elaborat der Visual Culture auszumachen, „dieser neuen hybriden Interdisziplin". Einerseits ergäben sich Anknüpfungspunkte zur Kunstwissenschaft, Literatur, Philosophie, Medienwissenschaft, Soziologie und Anthropologie – unerwähnt bleiben die Bildwissenschaften der Ethnologie, Archäologie und Volkskunde/Folklore Studies. Andererseits stelle sie möglicherweise die „visuelle Front der Cultural-Studies-Bewegung" dar.[83] Die Stärken der Visual Culture als Konzept, so betont Mitchell, lägen vor allem darin, dass sie bislang keinen disziplinären Rang erreicht habe. Die damit verknüpfte Offenheit in theoretischer wie inhaltlicher Hinsicht komme der unübersichtlichen Situation in der Welt der Bilder entgegen.

Mir geht es nun vor allem darum, die fachgeschichtlichen Aspekte in Bezug auf die Entwicklung visueller Verfahren herauszuarbeiten. In diesem Zusammenhang wurde die Volkskunde oft als Wissenschaft ohne eigene Methoden genannt, ein Fach, das sich deshalb für transdisziplinäre Theorien als besonders empfänglich zeigt. In ihren deskriptiven, dokumentarischen und illustrativen Vorlieben, denen eine Abneigung in wissenschaftlich-ethnographischer Hinsicht gegenüberstand, überdauerte die deutsche Volkskunde den Nationalsozialismus und die Nachkriegszeit. Erst seit den späten 1960er Jahren entwickelte sich das Fach zu einer Disziplin, die Themen wie Alltag, Gender, technische Dinge sowie visuelle Phänomene in den Vordergrund rückte. Ein Schlagwort der siebziger Jahre lautete „Kultur und Lebensweise". Stellt man die soziologischen Anleihen in Rechnung und auch die bisweilen unverblümt artikulierten Sympathien zu marxistischen Theorien, so bewegte sich die Volkskunde in Deutschland, namentlich die Tübinger Schule der Empirischen Kulturwissenschaft, in Richtung der Cultural Studies angelsächsischer Prägung.[84] Umgekehrt profitierte auch die deutschsprachige Kunstwissenschaft vom international breit geführten Diskurs um den Bildbegriff innerhalb der Visuellen Kultur. Geschärft wurde dabei die Sensibilität in Bezug auf das Beziehungspaar Bild und Text, eine „Verschränkung der visuellen und verbalen Medien"[85], wie sie Mitchell vorgestellt hatte und die speziell beim fotografischen Medium zum Hauptbestandteil der öffentlichen Präsentation zu rechnen ist.

Der weitgefasste Bildbegriff brachte ein fachübergreifendes Herangehen mit sich. Auf den britischen Inseln hatte sich die akademische Bewegung der Cultural Studies bereits in den 1950er Jahren mit dem Nimbus der Interdisziplinarität umgeben. Bei ihrem Mitbegründer Stuart Hall rückte neben dem visuellen Medium auch der Faktor der Historizität als „historical context"[86], von dem aus soziale und gesellschaftliche Phänomene der Gegenwart – wie etwa die Rassentrennung – zu betrachten seien, mehr und mehr in den Vordergrund. Mitchell wiederum nennt in seiner kritischen Stellungnahme zu fachübergreifenden Mustern wissenschaftlicher Praxis drei Formen der Interdisziplinarität: „Top-down", „Bottom-up" und „Inside-out". Während die erste Version, gesteuert von integrativen Antrieben, innerhalb der Disziplinen methodische und diskursive Gemeinsamkeiten herauszufiltern versucht, wird das „Bottom-up"-Modell eher durch gewisse methodische Zwänge „diktiert", die sich aus einem thematischen Schwerpunkt (Gender, Sexualität, Ethnizität etc.) oder aus einem Ereignis ableiten. Die Variante „Inside-out" umschreibt sodann einen „undisziplinierten und anarchischen" Zugang, der sich mit dem methodischen Impetus der Visual Culture als „Undisziplin" in Einklang bringen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

lässt, aber wiederum nicht mit der Interdisziplinarität der Cultural Studies, die thematisch begründet eher dem „Bottom-up"-Modell nahestehen.[87] Die Visuelle Kultur öffnet sich dem Feld der Bilder des Alltags in Illustrierten, TV, Kino und Internet. Diese visuellen Alltagspraktiken stehen zwar eng mit der bildenden Kunst in Beziehung; aus einer kunstwissenschaftlichen Perspektive hingegen entspricht Visual Culture dem „Outside" und außerhalb der Kunstgeschichte Stehenden. Dies wiederum impliziert, so Mitchell „die Frage nach der Differenz zwischen hoher und niederer Kultur, zwischen bildender Kunst und visueller Kultur". Umgekehrt bezieht sich Visual Culture auch auf die „Inside" einer grundlegenden und „traditionellen Fokussierung der Kunstgeschichte auf die sinnlichen und semiotischen Eigenheiten des Visuellen".[88]

Was bedeutet dies nun für die kulturwissenschaftlich ausgerichteten Fachvarianten? Zunächst gehe ich davon aus, dass die Urdisziplin Volkskunde sich seit ihrer Genese im 19. Jahrhundert als ein Fach begriffen hat, das visuelle Bildquellen als technische Hilfsinstrumente zur Dokumentation von Objektivationen und Artefakten der Volkskultur nutzte. In methodisch-theoretischer Hinsicht, so meine These, tat sich die frühe Volkskunde durchaus als Leitwissenschaft hervor. Der Werdegang der Volkskunde als Bildwissenschaft setzte ein, als man in theoretisch-praktischer Hinsicht über Bilder und ihre Möglichkeiten in der Feldforschung und Dokumentation reflektierte. Dies geschah vor allem über das Medium Fotografie. Eine herausragende Marke für den Beginn der Volkskunde als Bildwissenschaft lieferte 1896 Michael Haberlandt mit seinem Text „Fotografie in der Volkskunde", veröffentlicht in der „Zeitschrift für österreichische Volkskunde". Damit war Haberlandt der erste Wissenschaftler, der sich aus ethnographischem Antrieb ausführlich mit den dokumentarischen und forschungspraktischen Möglichkeiten der Fotografie auseinandergesetzt hat. Sein Text ist freilich nicht im luftleeren Raum entstanden. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass Haberlandt die in den 1890er Jahren auf breiter Front geführte Debatte über das Phänomen der Wirklichkeit das abbildenden Mediums Fotografie im Vergleich zu Formen der Kunst verfolgt hat. Ebenso dürfte an dem Museumsmann nicht vorbeigegangen sein, dass sich die Fotografie auf den Gewerbeschauen und Weltausstellungen mehr und mehr zum zentralen Medium der Präsentation entwickelte und auch aus den Printmedien bald nicht mehr wegzudenken war.

Haberlandt trug entscheidend zur Professionalisierung der Volkskunde als Wissenschaft bei. Zudem bekräftigte er eine ganze Generation von vorwiegend Volkskundlerinnen, sich auch im Feld zerstärkt dem visuellen Medium zuzuwenden: Eugenie Goldstern, Schülerin von Haberlandt und Arnold van Gennep, erforschte mit ihrem Fotoapparat ein Dorf im französisch-schweizerischen Grenzgebiet[89], Julie Heierli entwickelte, u. a. fußend auf den Ausführungen des Wiener Volkskundlers, eine eigene Ikonographie der schweizerischen Tracht und Rose Julien erstellte eine erste umfassende fotografische Dokumentation vestimentärer Formen in den Regionen des Deutschen Reiches. Darüber hinaus orientierten sich in den 1920er und 1930er Jahren die volkskundlichen Bildwissenschaftler Adolf Spamer und Richard Wossidlo an Haberlandt; Mathilde Hain verpflichtete 1935 als eine der ersten Feldforscherinnen einen professionellen Fotografen für ihre ethnographische Studie über die kulturellen Praxen in einem hessischen Trachtendorf. Mit Klaus Beitl, Paul Hugger, Maria Kundegraber und Elfriede Lies in den fünfziger Jahren und sechziger Jahren, Ellen Maas, Irmgard Hampp, Susanne Regener, Cornelia Brink, Jutta Buchner-Fuhs, Susanne Preuss und Irene Ziehe im deutschsprachigen Raum, sowie Margaret Mead (gemeinsam mit Gregory Bateson), Susan Sontag, Elizabeth Edwards, Sarah Pink und Karin Becker – um nur die bekanntesten zu nennen – im internationalen Kontext konzentrierten sich in der mittleren bis jüngeren Vergangenheit wiederum in der Hauptsache Frauen auf die gesellschaftlich-historische Relevanz der Fotografie und ihre Möglichkeiten als Quelle der ethnographischen Forschung.

Die weibliche Dominanz im foto-ethnografischen Herangehen mag zumindest die frühe Zeit volkskundlicher Forschung betreffend mit ähnlichen Kriterien zusammenhängen, die auch die Fotografie als Profession für Frauen in ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts besonders attraktiv werden ließen.[90] Bis zum Ersten Weltkrieg blieb Frauen der Zugang zu den meisten Kunstakademien verwehrt. Dementsprechend stellte etwa die Portraitfotografie ein mit der Kunst verwandtes Betätigungsfeld dar, das zudem die finanzielle Existenz sichern und gewisse berufliche Freiheiten garantieren konnte. Ebenso für Männer reserviert waren Wissenschaft und Museum. Wissenschaftliche Anerkennung finden konnten Frauen nur, indem sie neue Methoden ausprobierten und entsprechende Forschungsergebnisse in Aufsatz- oder Buchform publizierten. Hierzu war das relativ neue Medium Fotografie in methodologischer und illustrativer Hinsicht ideal geeignet. Eine wissenschaftliche Karriere freilich rückte für Frauen im deutschsprachigen Raum erst nach 1945 in den Bereich des Möglichen. Insgesamt rangierten die bildwissenschaftlichen Ansätze allerdings stets als Forschungsbereich unter vielen und auch eine so profunde Verfechterin der Visuellen Kulturwissenschaft wie Ellen Maas bekam keinen Ruf an die Universität, obgleich die Pio-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

nierin in Sachen Fotoforschung eine der wenigen war, die auch theoretisch-methodisch neue Grundlagen für die Beschäftigung mit Fotografien als Primärquellen schuf.[91]

Identifikation, Ideologisierung und Institutionalisierung

Die wissenschaftliche Arbeit mit volkskundlicher Fotografie erstreckt sich auf ein ‚klassisches' und ein ‚modernes' Feld. In die erste Gruppe fallen jene Fotografien, die von einer Objektivation im musealen/wissenschaftlichen Auftrag zum Zweck der Dokumentation und Illustration erstellt werden. Dazu gehören beispielsweise Aufnahmen von Trachten, ruralen Architekturen, ländlichen Gegenständen sowie von Objekten der Volkskunst, des Kunstgewerbes oder von brauchtümlichen Handlungen. Im Zuge des international kontroversen und des sich national verändernden fachlichen Selbstverständnisses sind ferner auch solche Fotografien hinzuzurechnen, die zum Beispiel industrielle Arbeit oder städtische Wohnkultur thematisieren oder aber im Rahmen von ‚Kamera-Interviews'[92] entstanden sind. Die zweite Gruppe ist überwiegend rezeptiv. Der Ursprung dieser Fotografien geht meist nicht auf ein volkskundlich/empirisch-kulturwissenschaftliches Forschungsinteresse zurück, sondern auf einen illustrativen oder biographischen Bildgebrauch. Dazu gehören gedruckte Fotografien, wie Postkarten und Illustrierten-Fotos oder das Feld der Privatfotografie – die Knipserbilder und Fotoalben.

Jacob Grimms Rettungsgedanke, der zur Antriebsfeder der frühen volkskundlich-ethnographischen Fotografie wurde und zum allgemeinen Sammeln von ruralen Gegenständen führte, hat „die Zeiten nahezu unbeschadet überstanden",[93] wenngleich sich die Motivation in der Gegenwart nicht aus romantisch-sentimentalen Gründen speist, sondern, wie das große visuelle Projekt von Diethart Kerbs in den fünf neuen Bundesländern zeigt, zur Dokumentation einer Zeit, in die man sich nicht unbedingt zurückwünschen mag.[94] Ich versuche zu veranschaulichen, dass die Volkskunde erst zu einem systematisierenden wissenschaftlichen Arbeiten gefunden hat, indem sie Vergangenheit umfassend visualisierte. Die Intention des Faches lag darin, die ethnographische Dokumentation und museale Inventarisation voranzutreiben. Dabei konzentriere ich mich auf zwei für die volkskundlich-ethnographische Fotografie besonders charakteristische Felder: Originalabzüge aus Museen und Archiven sowie Fotografie als illustrierte Veröffentlichung. Diese Herangehensweise entspricht einem Fachverständnis, wonach für die Kulturwissenschaft Volkskunde das museologische, akademische und das publizistisch-populärwissenschaftliche Feld gleichermaßen von Bedeutung sind. Eine fachgeschichtliche und eine ikonographische Dimension dient als Netzwerk.

Um die Wirkung des Mediums Fotografie auf das Fach und umgekehrt möglichst umfassend darstellen zu können, habe ich eine lange Zeitspanne gewählt. Die drei angesprochenen Varianten Dokument, Illustration und Forschungsfeld dienen mir als Folie, mit deren Hilfe der wissenschaftsgeschichtliche Hintergrund deutlich werden soll. Ich beginne mit den Anfängen systematischen Sammelns volkskundlicher Fotografie als visuell bewahrendes und künstlerisch ambitioniertes Dokument im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Behandelt wird dann die Rezeptionsgeschichte der volkskundlich-ethnographischen Fotografie bis in die Gegenwart. Die Bildquellen stehen immer im Vordergrund und werden, wenn möglich, beschrieben, analysiert und gemeinsam mit schriftlichen Quellen in Beziehung zum fachhistorischen Horizont gesetzt.

In der wissenschaftsgeschichtlichen Rezeption der volkskundlichen Fotografie zeichnen sich drei Phasen ab, die allerdings zahlreiche Überschneidungen aufweisen. Der erste Abschnitt ist unter dem Schlagwort der *Sinnstiftung* zu fassen. Er wurde geprägt von weitgehend unsystematischem Fotografieren, Sammeln und dem Aspekt des visuellen Bewahrens der Volkskultur. Mit dem Fotoapparat sollten vom Verschwinden bedrohte kulturelle Objektivationen archivtauglich für das Museum gerettet werden. In dieser Zeit erfolgte über eine verstärkte Präsenz in den Printmedien eine Popularisierung volkskundlicher Themen und damit des gesamten Sujets. Die Tendenz zur Identifikation innerhalb nationaler Abgrenzungsstrategien spielte genauso eine Rolle wie Sinnstiftungen, die regional ausgerichtet waren. Die zweite Phase entwickelte sich ambivalent. Zum einen ist seit dem Ersten Weltkrieg nicht nur in den deutschsprachigen Ländern eine *Ideologisierung* volkskundlich-dokumentarischer Fotografie registrierbar. Diese wirkte um so stärker, je ausschließlicher nach 1933 nationalsozialistisch orientierte Forscher und Museumsleute volkskundliche Themen bestimmten. Ich gehe davon aus, dass es keine spezifischen Formen der volkskundlich-ethnographischen Fotografie im NS gab. Der zeitgeschichtliche Einschnitt im Jahr 1933 spielte bei der Fotografie (ebenso wie jener im Jahr 1945), im Rahmen eines segmentierenden Modernismus mancher kultureller Ausprägungen des Faschismus (Architektur/Graphik/Layout) nur eine untergeordnete Rolle.[95] Bereits in den zwanziger Jahren zeichnete sich innerhalb der englischsprachigen Anthropologie eine Verwissenschaftlichung der Rezeption von Fotografie ab.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ausgegangen wurde vom Prinzip Anschauung. Das visuelle Medium diente nicht mehr nur als Hilfsmittel, sondern erlangte den Stellenwert einer wissenschaftlich-ethnographischen Quelle, die freilich unter ideologischen Vorzeichen stand: Gerade dieser Weg gab entscheidende Impulse für die dritte Phase der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Rezeption von Fotografie.

Die Periode der *Professionalisierung* begann in Deutschland in theoretischer wie methodischer Hinsicht ab Mitte der fünfziger Jahre, wobei in den USA, in Frankreich und in der Schweiz bereits wesentlich früher entsprechende Impulse zu verzeichnen waren. In Deutschland und in Österreich konzentrierten sich die Untersuchungen im Rahmen eines gesteigerten Interesses an visuellen Themen thematisch auf die populäre Druckgrafik sowie kunstgewerbliche Bilddarstellungen aus dem weltlichen und religiösen Umfeld. Über vereinzelte Studien entwickelte sich dann seit den siebziger Jahren, verstärkt seit den achtziger Jahren, ein Ansatz, der das Medium Fotografie als forschungsleitend innerhalb einer Visuellen Kulturwissenschaft erkannt hat.

Maurice Halbwachs maß den Bildern – Fotografien, Karikaturen, Zeichnungen etc. – eine Schlüsselrolle für das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft zu. Die vorliegende Studie basiert auf der Prämisse, dass das Fach Volkskunde über eine verstärkte Visualisierung einen dauerhaft statischen Blickwinkel auf die Volkskultur umschrieben hat. Damit kamen für die Rezeption langfristige Stereotypen zum tragen. Naheliegend ist zudem, dass der sowohl am fachlich-wissenschaftlichen als auch am ikonographischen Diskurs orientierte Umgang mit Bildern und Fotografien in Zukunft vor allem im Rahmen der Dokumentation und Bewahrung, der Ausstellungspräsentation aber auch der Forschung und Lehre verstärkt gefordert werden wird. Die Studie will zu einer theoretisch fundierten Arbeit mit Bildmedien beitragen. Geschärft werden soll der Blick für die wissenschaftliche Arbeit mit Fotografie. Ziel ist, im Rahmen der vorzunehmenden Diskursanalyse von volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Fotografie die Möglichkeiten und Grenzen der ikonologischen Methode für die Volkskunde/Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie im Rahmen einer Visuellen Kulturwissenschaft auszuleuchten. Ich gehe von folgenden Hypothesen aus:

1. Die Auffassung der Volkskunde vom Bild als Dokument im Allgemeinen fand in der Fotografie im Besonderen eine Entsprechung.

2. Das visuelle Medium Fotografie begünstigte um die Jahrhundertwende das Interesse des Bildungsbürgertums an der bäuerlich-ländlichen Alltagswelt als einer vom Verschwinden bedrohten spezifischen Volkskultur. Umgekehrt förderte die bürgerliche Tendenz des Festhaltens und Bewahrens eine verstärkte Hinwendung des noch jungen Faches zur Fotografie. Die foto-ethnographische Praxis erfolgte unter der Prämisse der visuellen Bewahrung des kulturell Überkommenen, um Sinnstiftungen für das politisch Neue zu schaffen.

3. Eine am Objekt orientierte Arbeitsweise und die Tatsache, dass die Ursprünge des Faches größtenteils auf textbezogene Disziplinen wie die Germanistik zurückgehen, implizierte zunächst die illustrative und zumeist unkommentierte Verwendung der Fotografie im wissenschaftlichen Kontext. Sodann erfolgte zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in den dreißiger Jahren eine unreflektierte Gewichtung zugunsten visueller Medien, die vor allem die Fotografie mit einem vermeintlich realen Impetus verknüpfte. Dies trug bei zum Unvermögen der akademischen Volkskunde, eigene Theorien zu entwickeln, begünstigte allerdings auch die interdisziplinäre Ausrichtung.

4. Parallel entwickelte sich seit den 1890er Jahren anhand des fotografischen Mediums ein ethnographischer Zweig der praktischen Feldforschung, der theoretisch-methodische Fragen thematisierte und der damit die Grundlage lieferte für die Volkskunde als quellenkritisch agierende Bildwissenschaft moderner Prägung.

5. Fotografie und die damit einhergehende visuelle Reproduktion volkskundlicher Themen unterstützten die Popularisierung des Faches Volkskunde. Akzente wurden sowohl bei der späteren Hinwendung zu anderen Schwerpunkten volkskundlicher Forschung gesetzt als auch im Hinblick auf eine Ikonographie der Volkskunde.

6. Die Fotografie trug insbesondere vor 1945 dazu bei, den volkskundlichen Kanon für das wissenschaftliche Fachverständnis thematisch festzuschreiben. In den dreißiger und vierziger Jahren lassen sich zwar breitgefächerte fotografische Formen feststellen. Die ideologische Vereinnahmung blieb aber im transnationalen Kontext nicht nur auf die sogenannte völkische Fotografie beschränkt, sondern betraf auch andere Formen der Visualisierung mit der Kamera.

7. Auszugehen ist von einem Zusammenhang zwischen der politischen Ideologisierung und der visuellen Verarbeitung von Daten auf den Forschungsfeldern. Dies betraf sowohl die der NS-Volkskunde als auch die ethnographisch agierenden, sozial-ethno-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

graphischen Disziplinen in Frankreich, in der Schweiz und in den USA. Insgesamt stellt die Ideologisierung in den dreißiger und vierziger Jahren die Basis für die methodologische und theoretische Professionalisierung der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Fächer nach 1945 dar.

8. In der Arbeit mit Fotografie spiegelt sich auf internationaler Ebene der Methodenpluralismus das Faches wider. Obwohl sich die Fotosammlungen in Museen und Instituten sich in den 1950er und 1960er Jahren ständig vergrößerten und Fotografien zunehmend in Veröffentlichungen Verwendung fanden, geschah dies weitgehend ohne Konzept und Quellenkritik.

9. Vom visuellen Medium stark beeinflusst wurde die Akzeptanz ‚neuer' Forschungsfelder wie Arbeiteralltag, Umgang mit Technik, Jugendkultur etc.

10. Die Phase der kritischen inhaltlichen Selbstreflexion der volkskundlichen Disziplinen in der Zeit nach 1968 stand im Gegensatz zum methodischen Umgang mit der Fotografie als Quelle, der sich weiterhin an Bewahrung, Illustration und Anschauung ausrichtete.

Methodische Überlegungen

Als Interpretationsrahmen dient eine fachgeschichtliche und eine ikonographische Dimension. Diese werden unter einer „critical ikonology"[96] gebündelt. Die Prämisse lautet: In den volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen hat vor allem der Blick des Forschers und des Fotografen durch die Kamera Akzentverschiebungen bewirkt. Methodisch ist zu klären, ob es innerhalb eines volkskundlichen Blicks einen Unterschied zwischen fotografierenden Forschern und forschenden Fotografen gibt. Inwieweit beeinflusste die Fotografie als Medium der Visualisierung im Zusammenspiel von Identifikation, Historisierung und Verwissenschaftlichung in einem „Prädiskurs"[97] den fachlichen Diskurs? Darüber hinaus gelangen über die ‚Verfotografierung' der Volkskunde Themen an die Öffentlichkeit, die wiederum einen Identifikationsprozess mit dem Fach selbst in Gang setzten oder aber einzelne Sujets im Sinne des Bewahrungsaspekts popularisierten. Hierzu kommt das von Pierre Bourdieu entwickelte Theorem von Integration und Distinktion[98] zum Zuge. Untersucht wird der Zusammenhang zwischen volkskundlicher Fotografie und identitätssteigernden Mustern, die – auch in Abgrenzung zur Nachbardisziplin der Völkerkunde – durch museale Sammlungspraxis, Illustration und Ausstellung beeinflusst werden.

Folgt man Gottfried Boehm, so ist zunächst auf „die Distanz von Wort und Bild"[99] in der modernen Gesellschaft hinzuweisen. Ein distanziertes Verhältnis bestimmte auch in wissenschaftlicher Hinsicht den Umgang mit den Bildmedien. Namentlich in der deutschen Volkskunde lässt sich ein gewisser Respekt des Forschers vor dem Bild festmachen, der zum Teil sogar phobische Ausmaße erreichte. Ein Grund für die ungelenke Beziehung zu den Bildern mag darin liegen, dass sich die Volkskunde aus einer philologischen und dementsprechend wortlastigen Disziplin wie der Germanistik entwickelte: Germanistik und Volkskunde, dieses Paar ist bis in die 1980er Jahre eine gängige Fächerkombination für einen Studiengang und eine Karriere am Museum und an der Universität geblieben. Ein anderer Grund wäre eher in einen allgemeineren, geisteswissenschaftlichen Zusammenhang zu bringen: die mangelnde wissenschaftliche Professionalität in quellen- und feldforschungstechnischer Hinsicht. Was die deutsche Volkskunde betrifft, so konnte ein Großteil der Disziplin seinen deskriptiven (und weniger interpretativen) Charakter bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nicht ablegen.

Aby Warburg hat in seiner Theorie des sozialen Gedächtnisses die mnemonische Energie der Dingwelt betont und regte an, diese insbesondere durch die Präsentation von gleichrangig nebeneinander stehenden Bildmedien wie Fotos, Graphiken, Zeichnungen und Zeitschriftenillustrationen didaktisch umzusetzen. Relativieren wollte er die Fixierung der kunsthistorischen und volkskundlichen Forscher auf das Objekt. Ihm lag weniger am Betrachten von Originalen, denn am Lesen der Bilder als Dokumente.[100] Als wesentlich erkannte er die Darstellung eines Bedeutungswandels von visuellen Ausdrucksformen und Symbolen, deren kontinuierlicher Prozess der Veränderung sich in jeglichen kulturellen Zusammenhängen erörtern ließe. Warburg gelangte zu einem interdisziplinären ikonologischen Verfahren, das er außer auf literarische und historische Texte vor allem auf die Geschichte der Sinnbilder als sogenannter ‚Pathosformeln' verwandte[101], wobei sich allerdings eine gewisse Eindimensionalität in Bezug auf die „komplexen Phänomene des Bildes"[102] herausstellte. Warburgs Ikonologie dient mir als forschungsleitende Basis hinsichtlich einer möglichen Ikonographie der Volkskunde. Ich gehe davon aus, dass sich die Volkskunde über eine verstärkte Visualisierung mit Fotografie einen statischen Blick auf die Wahrnehmung der Themen fixiert hat. Bis heute wird etwa unser Trachtenbild von den romantisierenden Darstellungen aus dem 19. Jahrhundert geprägt und in den volkskundlichen Archiven stellen Trachtenfotografien die größte Gruppe unter den Themen des Kanons dar (Abb. 3).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Was versteht man nun unter volkskundlicher Fotografie? Vom Motiv und ursprünglichen Sinnzusammenhang ausgehend gibt es eine enge Verbindung zu den Themen des Kanons: Tracht, ländliche Architekturen, Artefakte der Volkskultur, Fest, Brauch und Volkskunst. Als sich die Volkskunde dann im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts inhaltlich für Phänomene des Alltags, der Technik, der Gender Studies sowie der Kultur und Lebensweise öffnete, erweiterten sich auch die Themen der volkskundlichen Fotografie. In der Diskussion um den Stellenwert der Bildmedien hat sich Ernö Kunt dafür ausgesprochen, die Themenschwerpunkte der damals noch jungen volkskundlichen Fotoforschung neu zu auszurichten. Speziell die Familien- und Urlaubsfotografie der Amateure stelle nur einen Aspekt im Forschungsfeld dar (Abb. 4).[103] Vermehrt untersucht werden sollte die Fotografie im Kontext ihrer sozialen Gebrauchsweisen – wie es Pierre Bourdieu in den sechziger Jahren bereits angeregt hatte.[104] Die volkskundlich-ethnographische Fotografie kann sowohl Forschungsfeld als auch Forschungsinstrument sein.[105] In diesem Sinne äußerte sich auch Marc Augé: Ethnographisch gesehen hob er insbesondere die motivische Bandbreite der Fotografie hervor. Exklusiv ließen sich Bilder und damit solche szenische Einblicke in die Vergangenheit gewinnen, die von der offiziellen Geschichtsschreibung kaum zu erwarten wären.[106] Dazu zählt ein Feld, das sich mit dem Terminus Popularfotografie umschreiben lässt: die Knipserbilder, die sozialdokumentarische Fotografie und Fotoabbildungen in illustrierten Publikationen, aber auch Fotografien als Wandschmuck. Im Weiteren jedoch muss ebenso die Kunstfotografie berücksichtigt werden, denn ihr Standort hat sich seit Bourdieus Studie „Un art moyen“ (1965) entscheidend verändert: Fotografie hat ihren „sekundären“[107] Status abgelegt und ist eine Kunstgattung geworden, die sich neben der Malerei, Plastik und Architektur sowie dem Film einen festen Rang innerhalb der künstlerischen Ausdrucksformen sichern konnte. Dessen ungeachtet scheinen die Grenzen zwischen den „hohen“ und den „niederen“ visuellen Medien immer mehr zu verschwimmen. Ausstellungen der klassischen und modernen Kunst locken ein Millionenpublikum an, wenn sie wie die „MoMA“-Schau in Berlin 2004 einen Event-Charakter haben. Dieses Massen-Phänomen entwickelte sich seit den siebziger Jahren und leitete die Popularisierung der Künste insgesamt ein, die sich wiederum, wie bei der Fotografie schon längst der Fall, auf die Praxen des Alltags auswirkt.

Ich konzentriere mich deshalb auf einen weiten Begriff von Volkskunde: innerhalb einer vielschichtigen Historizität als museal, universitär und privat ausgeübte Disziplin und in einem modernen akademischen Verständnis als kulturwissenschaftlich-ethnographi-

Abb. 3: Erika Groth-Schmachtenberger: „Württembergische Tracht“. Rottweil, 1954.



Abb. 4: Anonym: Mädchen mit der Schultüte, um 1955.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sche Fachrichtung. Analog dazu könnte also eine volkskundliche Fotografie sowohl ein inszeniertes Trachtenbild aus der Frühzeit der Volkskunde sein als auch ein künstlerisch ambitioniertes Portrait einer Frau mit Fahrrad aus der Zeit der Jahrhundertwende (Abb. 5) oder das Bild eines Mädchens mit Blechnapf, Teil einer Fotoserie von James Nachtwey, aufgenommen in den 1990er Jahren in einem rumänischen Waisenhaus (Abb. 6) sowie eine Fotografie aus dem Forschungsfeld (Abb. 7).

Fotografie im volkskundlich-ethnographischen Kontext bezieht sich auf drei Verfahren. Diese greifen teils ineinander und wären unter dem Dach einer „Visuellen Kulturwissenschaft“ zu bündeln: 1. Sammeln als wissenschaftliche Praxis zur Dokumentation und Illustration von Bildthemen aus dem volkskundlichen Kanon. Seit den 1960er Jahren kamen Bilder der Alltagskultur hinzu, die aus einem sozialdokumentarischen oder künstlerischen Blickwinkel entstanden sind. 2. Die ikonographisch-ikonologische Beschäftigung mit dem visuellen Medium als Quelle. Diese Methode schließt die Rezeptionsanalyse, also Zusammenhänge im Umgang mit Original-Fotografien und ebenso Abbildungen in illustrierten Publikationen oder illustrierte Print-Medien im Ganzen mit ein. Möglich ist eine historische, aber auch eine eher gegenwartsbezogene Setzung der Fragestellungen. 3. Die praktische Anwendung des visuellen Mediums im Forschungsfeld. Im Rahmen einer Visuellen Ethnographie betätigt sich der Wissenschaftler zum Teil selbst als Fotograf, oder aber die Erhebung des Forschungsthemas erfolgt anhand von Fotografien, die Interviewpartnern vorgelegt werden. Analog zur Oral History könnte man hier von Visual History sprechen.

Eine Schwierigkeit bereitet die Terminologie im operativen Sinn. Was ist der Unterschied zwischen einem volkskundlichen Fotografen und einem fotografierenden Volkskundler? Die Bilder, von denen die Studie ausgeht, sind im Wesentlichen von Angehörigen dreier Gruppen fotografiert worden: 1. hauptberufliche Fotografen, die sich je nach Auftragslage mit dem traditionellen volkskundlichen Kanon beschäftigten. In dieselbe Gruppe fallen u. a. sozialdokumentarische Fotografien, die seit Ende des 19. Jahrhunderts teils im öffentlichen Auftrag, teils aus künstlerischem Interesse angefertigt wurden. Nach dem ursprünglichen Fachverständnis zählten diese Bilder zwar nicht zum Kanon, im heutigen kulturwissenschaftlichen Kontext sind sie aber von zentraler Bedeutung in der Forschung. 2. Amateurfotografen, die sich überwiegend am volkskundlichen Kanon orientierten, die aber durchaus auch einen künstlerisch-dokumentarischen Anspruch mitbringen und sich bisweilen ebenfalls mit Alltagsphänomenen beschäftigen. 3. Wissenschaftliche Fotografen. Hierzu zählen



Abb. 5: Velocyclistin, gesehen von einem Kunstfotografen, 1899 (oben).



Abb. 6: Ethnographische Fotoreportage. James Nachtwey: Frau im Krankenhaus, Rumänien 1990.

Abb. 7: Foto-ethnographische Studie in Aubrac/Frankreich, 1965 (unten).



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Mitarbeiter der Museen und Universitätsinstitute. Diese haben zumeist den Fotografenberuf nicht gelernt, sind aber aus beruflichen Gründen mit Formen der visuellen Feldstudie (Dokumentation/Kontextualisierung/Analyse) vertraut.

In Anlehnung an Ernst Hans Gombrichs Theorem vom Sehenlernen („learning to see")[108] plädierte Hans-Georg Gadamer aus einem kunstphilosophisch-phänomenologischen Selbstverständnis dafür, die Sprache der Bilder und Architekturen lesen zu lernen. „Wie lernen wir lesen? Wie lernen wir verstehen? Im Lesen stocken wir, fallen heraus aus der Selbstvertändlichkeit des Weiterlesens, müssen zurückgreifen, weil sich ein Erwartungshorizont offenbar nicht erfüllt hat. Das ist wie ein Schock. Wir gehen zurück. Wir lesen noch einmal, wir berichtigen, wir verändern die Betonung und all das, wovon wir alle wissen, daß es etwas Geschriebenes oder Gedrucktes erst wieder zum Sprechen bringt. (...) Das Erstaunliche ist doch, daß die unermüdlichen Produktionen unserer Einbildungskraft ständig wie auf einem reißenden Strome dahintreiben, so daß ich nicht erst das eine und dann das andere Bild in seiner bildhaften Einheit fest erfasse."[109] Daran anknüpfend vertrat der amerikanische Sozialanthropologe Alan Trachtenberg die These: „To read an image is to write upon it, to incorporate it into a story."[110] Außer dem, was im Bild direkt sichtbar sei, gelte das Interesse des Forschers vor allem jenen Faktoren, die im Bild verborgen liegen. Unverzichtbar für das Verstehen von Fotografien sei die Herstellung des Kontextes als Teil eines Prozesses, in dem die Fotografie in ihren visuellen und inhaltlichen Teilen einer Art Revision zu unterziehen sei: Kontextualisierung als Prämisse für die Analyse, die Trachtenberg mit „rewriting" bezeichnet. Ähnlich argumentierte Horst Bredekamp. Angesichts des verbreiteten Unvermögens, Bilder zu verstehen, forderte er „analog zur einmal erfolgten Alphabetisierung (...) eine ‚Ikonisierung': eine Schulung des Sehvermögens und des Verständnisses für die Subgeschichte von Bildern"[111]. Helmut Eberhart konkretisierte dies in der Tradition Pierre Bourdieus für die volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen, mit dem Anspruch, „das Foto nicht nur hinsichtlich seines Inhaltes, sondern auch seines gesellschaftlichen Kontextes zu untersuchen oder anders gesagt: Welche Funktion übt das Foto in einer bestimmten Gruppe von Menschen aus (für das Familienalbum, als Geschenk, Festtagsgruß, Werbeträger, Wandschmuck usw.), und welche Rolle spielt die Fotografie in der alltäglichen Lebenswelt?"[112] In diesem Fall müsste die Frage nach dem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang und dem historischen Kontext gestellt werden. Eberhart benannte ferner motivische, inhaltliche und funktionale Aspekte, die bei der Arbeit mit Fotografien zu beachten seien.

Im Prozess des ‚Lesens' und der Kontextualisierung ist es sinnvoll, das visuelle Medium einem bestimmten Genre zuzuordnen. Hierzu bieten sich an: öffentliche Fotografie, kulturhistorische Fotografie, private Fotografie, künstlerische Fotografie. Kennzeichen der öffentlichen Fotografie ist, dass ihr Ursprung in Beziehung steht zu einer publizistischen Verbreitung via Presse, Werbung, Internet etc. Möglich ist aber auch eine Präsentation in öffentlichen Räumen wie etwa Museen und Galerien. Die kulturhistorische Fotografie betrifft all jene Lichtbilder, die zu Dokumentations- und Inventarisierungszwecken oder im wissenschaftlichen Auftrag entstanden sind. Die private Fotografie will biographische Stationen zum persönlichen Gebrauch in visueller Form dokumentieren. Hierzu zählen sowohl Aufnahmen professioneller Provenienz als auch die sogenannten Knipserbilder der Amateure.[113] Das thematische Spektrum umfasst hier insbesondere Freizeit, bisweilen jedoch auch Arbeit. Zu finden sind diese Fotografien meist im privaten Archiv von Fotoalbum, Fotokiste oder Diamagazin. Die künstlerische Fotografie schließlich ist Teil eines kreativen Prozesses. Sie wirkt grenzüberschreitend und kann sowohl in öffentlichem als auch in sozial- und kulturhistorischem Zusammenhang stehen oder ethnographische und sozialdokumentarische Themenfelder aufgreifen. Bisweilen ist auch der zeitliche Faktor innerhalb der Historisierung von fotografischen Bildern entscheidend. Jacob Riis und Lewis Hine fotografierten aus journalistischem Antrieb, Heinrich Zille eher aus privatem Interesse – und trotzdem gelten die Bilder der drei Sozialdokumentare mittlerweile als Kreationen von hohem künstlerischen Rang.

Erwin Panofsky entwickelte im Sinne Aby Warburgs einen ikonologischen Ansatz für die Bildanalyse. Das Modell umfasst in erster Linie die Beschreibung, die ikonographische Betrachtung, sowie die Interpretation und Analyse.[114] Er orientierte sich damit an den drei literarischen Ebenen der hermeneutischen Textauslegung (wörtliche/grammatische Ebene, historische Ebene, kulturelle Ebene), die sich der Altphilologe Friedrich Ast (1778-1841) zu Beginn des 19. Jahrhunderts überlegt hatte. Die interpretative Methodik unterscheidet vier Phasen: Gegenstandsbestimmung, Variation und Interpretationsvoraussetzungen, Interpretation, sowie Einordnung und Synthese. Innerhalb dieses Interpretationsmodells entwickelte Panofsky drei Schritte. Zunächst soll der Forschungsgegenstand (Bauernhaus, Tracht, Objekt der Volkskunst etc.) näher bestimmt werden. Panofsky nennt dies ein „primäres" (beschreibendes) Sujet. Der zweite Schritt bezieht sich auf das „sekundäre oder konventionelle Sujet"[115]. Gemeint ist die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Welt der Bilder, Formen, Anekdoten, Allegorien und Symbole, die nun in die ikonographische, hier vor allem typengeschichtliche, Betrachtung mit einbezogen wird. Interpretiert und analysiert werden etwa jene Beispiele (Objekte, Bilder, mündliche Überlieferung), die von den Forschern für ihre Studien im Feld ermittelt wurden. Der dritte Schritt umreißt schließlich den gesamten Komplex des Interpretaments und unterzieht ihn einer umfassenden Quellenkritik. Es geht vor allem um die Bedeutung und Beschreibung von Symbolen und ‚symbolischer' Werte, um jene Aspekte, welche die Intention bzw. Überzeugung des Akteurs – im vorliegenden Fall des volkskundlich-ethnographischen Forschers – enthüllen können.[116] Die ersten beiden Schritte fallen in den Bereich der Ikonographie. Der dritte hingegen ist, als Vorbereitung für Interpretation und Analyse mit dem Anspruch zur Fixierung und Herauslösung von Sinneinlagerungen aus dem jeweiligen Forschungsgegenstand, unter dem Begriff der Ikonologie fassbar.[117] Hierbei können etwa Hinweise auf die einzelnen Intentionen der Feldforscher sowie auf mögliche Transformationsprozesse innerhalb des Faches gewonnen werden. Die Bedeutung der im Vergleich zu anderen Bildquellen realitätsnahen Abbildungsweise des Mediums Fotografie muss zwar relativiert werden. In den Sehgewohnheiten des Rezipienten aber kann sie als ein Phänomen weiterhin eine Rolle spielen, das möglicherweise ein eigenes Zeichensystem entwickelt. Dies lässt sich mit der für die Bildentschlüsselung zweifellos essentiellen Methode der Ikonologie allein nicht erklären.

Weitgehend unbeachtet ließ Panofsky individuelle Sehgewohnheiten, die aber teilweise in erheblichem Maße in die Rezeption von Fotografien einfließen. Ebenso kritisiert wurde an seinem Modell, dass es zu beliebig sei und zudem soziale Aspekte negiere, die direkt mit dem Entstehen und dem Gebrauch der Bilder in Zusammenhang stehen. Ein weiteres gravierendes Manko der Methode besteht in Panofskys Annahme, der Bildinhalt spiegele den jeweiligen Zeitgeist wider. Dementsprechend kristallisiere sich zu bestimmten Epochen ein homogenes kulturelles Gefüge heraus – eine These, die Gombrich als problematisch einstufte.[118]

Unabhängig von der ikonographischen Qualität der Fotografie schlug Roland Barthes ein Modell für jene Fotografien vor, die „nachdenklich machen"[119] und die das Merkmal eines Bedeutungsüberschusses aufweisen, der jenseits des sichtbaren Potentials einer Fotografie liege. Während er sich zunächst auf ein an der Semiotik orientiertes Modell zur Analyse von Fotografien konzentrierte[120], widmete er sich später einer hermeneutischen und stark subjektiv geprägten Methode, indem er Fotografien nach Maßgabe der persönlichen Betroffenheit und Anziehungskraft kategorisierte: „Ich erkannte deutlich, daß es sich hierbei um Gefühlsregungen einer willfährigen Subjektivität handelte, die kaum ausgesprochen, bereits auf der Stelle tritt: ich mag/ich mag nicht: wer von uns hörte nicht seine eigene Skala von Vorlieben, Abneigungen, Unempfindlichkeiten."[121] Barthes baut damit stringent an seiner in den sechziger Jahren begonnenen Konzeption der Bildwahrnehmung und Bildanalyse weiter. Sein Modell betraf in der Hauptsache das vom wissenschaftlichen und nicht wissenschaftlichen Rezipienten vorgefundene Bild.

Dieses bildphänomenologische Modell spaltet die Sinnfrage nach den Codes in der Fotografie auf in Nachrichten der Konnotation und Denotation. Einerseits wies Barthes auf die spezifische Eindrücklichkeit mancher Fotos hin[122], andererseits problematisiert er auch das Problemfeld der Codierung anhand einer Fotografie der Lebensmittelmarke „Panzani". Für die Bildrhetorik unterscheidet Barthes drei Nachrichten, von denen nur eine den Charakter eines bildlichen Codes trage. Eine „linguistische Nachricht" gibt zunächst den Hinweis auf die Textualisierung der Fotografie, die je nach Grad der (Kenn-) Zeichnung, von Beschriftung und Formenzeichen, entweder über Denotation oder über Konnotation wahrnehmbar sei. Die Codierung erfolgt hier über die Sprache. Die „ikonische Nachricht" leitet Barthes direkt aus den im Bild ersichtlichen Gegenständen, Personen, Landschaften etc. ab, die wiederum über die Dualität von Signifikat und Signifikant übermittelt werden. Als Beispiel nennt Barthes für Signifikat: Italien; für Signifikant: Tomate, Paprika und die Farben Grün, Gelb, Rot.[123] Hier handelt es sich um eine Codierung des Bildes, zu deren Entschlüsselung Bildungswissen notwendig ist. Die „buchstäbliche Nachricht" entstehe aus der Wahrnehmung des Bildes und dem vorhandenen Kenntnisstand, gleichzusetzen mit dem „anthropologischen Wissen". Diese Nachricht sei eine nicht codiert ikonische, in der Signifikat und Signifikant zusammenfielen.

Die Fotografie hat sich weniger an ihrem oberflächlichen Hang zur wirklichkeitstreuen Abbildungsqualität zu messen, sondern muss im wissenschaftlichen Kontext als eine Quelle unter vielen betrachtet werden. Eine Quelle, die nicht mehr und nicht weniger als andere sich innerhalb des Diskurses einer kritischen Herangehensweise zu unterziehen hat. Ich nehme einen weiten Bildbegriff zur Grundlage, der im fachhistorischer Beziehung und im Rahmen der Visuellen Kulturwissenschaft zu diskutieren ist. Die Orientierung erfolgt am kunstwissenschaftlichen Bildbegriff. Unter „Bild" werden jene Objektivationen gefasst, die in der Fläche dargestellt werden. Zudem wird das Bild nicht nur als äußere sinnliche Erscheinung ge-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wertet, sondern im Sinne der Kommunikationswissenschaft auch als visuelles Zeichen, das anhand von Symbolen eine innere geistige Erregung hervorrufen kann. In diesem Zusammenhang sprach der Medienwissenschaftler Walter Lippmann bereits 1922 von den „Bildern in den Köpfen“[124].

Panofsky wiederum regte im Umgang mit den Bildern eine Vorgehensweise nach Art der Archäologen an, die Sinnschicht um Sinnschicht eines Bildes, dessen ursprüngliche Deutungsmuster verschüttet sein können, wieder an die Oberfläche des Verstehens befördert. Demgegenüber sah Bourdieu besonders bei spontan wirkenden Bildern Handlungsbedarf für wissenschaftliche Deutungen: „Die Illusion des unmittelbaren Verstehens führt zu einem illusorischen Verständnis, das von einem falsch gewählten Schlüssel herrührt.“[125] Signifikant in der kulturwissenschaftlichen Praxis ist, dass oft genug nicht einmal ein Schlüssel – und sei es auch nur der falsche – im methodischen Zusammenhang vorhanden scheint. Mit der vorliegenden Studie möchte ich einen Beitrag zur Standortbestimmung der Fotografie innerhalb der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen leisten. Hierbei soll weder mit möglichst authentischen[126] Fotografien ein ‚Pharaoeffekt‘ zur Geschichte erzielt, noch mit dem heutigen Wissen Geschichte in Beziehung zur Gegenwart gesetzt werden. Vielmehr ist „der Parameter, in dem das Begriffspaar Fotografie und Wirklichkeit als ‚Grundfrage der Fotografie‘ zusammenhängt (...) im umfassenden Sinn der Begriff der Zeit, und damit ist immer zwangsläufig eine historische Betrachtungsweise im Spiel“[127]. Dieser Schlüssel ist gleichbedeutend mit dem Erfahrungs- und Erkenntnisniveau des jeweiligen Nutzers, der zur Decodierung eines Bildes bestimmte Voraussetzungen erfüllen muss, ohne die eine Fotografie, Graphik, Karikatur, Malerei nicht verstanden werden kann. Die Lesbarkeit eines Bildes definiert Bourdieu als ein „Resultat der Distanz zwischen dem Code, den das betreffende Werk objektiv erfordert, und dem sozialen Code als eine historisch bedingten Institution“. Gefordert sei vor allem Sachverstand.[128]

Bourdieu misst also dem Rezipienten im Umgang mit den Bildern eine entscheidende Rolle bei. Diese präge das Erkenntnisinteresse des Forschenden und gebe das dazu notwendige Instrumentarium vor. Während die Methode der Bildanalyse stets von einem Modell ausgehen kann, liefert die Ebene der Rezeption innerhalb der Funktion der Fotografie im ethnographischen Kontext mehrere Plattformen: Visuelle Dokumentation, Illustration, visuelle Feldstudie, Visual History; jede dieser Möglichkeiten nutzt die Fotografie von einer anderen Warte aus. Und auch der Faktor der Historizität ist in fachistorischer wie zeitgeschichtlicher Hinsicht von entscheidender Bedeutung: Der Forschende richtet seinen Blick auf Bilder, denen in der Zeit ihrer Entstehung und Publikation vielleicht ein nach heutigen Wissen gänzlich anderer Sinn zuteil wurde. Ein Novum für die fachgeschichtlich-visuelle Betrachtungsweise sind retrospektive Interviews, die mit Experten der fotografischen Techniken geführt wurden. Die Gespräche stellten sich vor allem deshalb als zwingend heraus, weil in den 1950er und 1960er Jahren kaum theoretisch über die wie selbstverständlich praktizierten visuellen Verfahren reflektiert wurde – ein Aspekt, welcher der ansonsten professionalisierten wissenschaftlichen Praxis widersprach.

Die Wahrnehmungsmöglichkeiten von Fotografien sind kaum einzugrenzen. Ebenso wie die Bildaussagen können sie jedoch anhand bestimmter Kriterien fixiert werden. Dabei ist der ikonologische Ansatz, wie ihn etwa Gombrich in Tradition Warburgs und Panofskys anbietet, nur wenig von dem strukturalistisch geprägten Theoremen eines Roland Barthes entfernt. Dieser wiederum spricht zwar in seiner Terminologie des öfteren allgemein vom „Bild“, vollzieht aber dennoch nicht den methodischen Sprung, die Fotografie anderen Bildwerken gleichzusetzen. Statt dessen – hier finden sich Übereinstimmungen mit Bourdieu – insistiert er, wenn es sich um den Aspekt der Realität handelt, auf eine Hierarchisierung und Integration der Fotografie innerhalb eines Teilbereichs der Kunst.

Quellen

Im Wesentlichen verwendete ich Originalfotografien aus drei deutschen, österreichischen und schweizerischen Institutionen, die den genannten Zeitraum abdecken, sowie Abbildungen aus der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Literatur.

Berlin, Museum Europäischer Kulturen, gegründet 1889 als „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ auf privater Initiative um den Mediziner und Anthropologen Rudolf Virchow, mit dem Ziel, Gegenstände und Bilder des deutschen ‚Volkslebens‘ für spätere Generationen zu konservieren.[129] Eine Sammlung von volkskundlichen Fotografien propagierten bereits der erste Leiter des Museums, Ulrich Jahn (bis 1904), und der Gönner des Museums Alexander Meyer-Cohn. Jahn verwendete Fotografien in Wechselausstellungen und Meyer-Cohn stiftete 1899 eine umfangreiche volkskundliche Fotosammlung.[130] Etwa tausend Fotografien über deutsche und europäische Themen stammen aus dem Bildarchiv der Anthropologischen Gesell-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

schaft zu Berlin, das der Mediziner und Anthropologe Max Bartels seit 1888 angelegt hatte. Die Sparte ‚Übersee' befindet sich im Völkerkundlichen Museum in Berlin-Dahlem. Der inventarisierte historische Fotobestand des Volkskundemuseums beinhaltet weitgehend die Bereiche deutsche Tracht, Volkskunst, Fastnacht, Brauch, Hausforschung, Typenstudien, Alltag, Beruf, städtische Kultur und besteht aus circa 10.000 Fotografien von 1880 bis heute. Dazu gehören auch Konvolute der Fotografinnen und Fotografen Hans Retzlaff, Kurt Hartmann, Erika Groth-Schmachtenberger sowie des Bildarchivs Volk und Welt. Die Sammlung erschließt sich hauptsächlich nach einer inhaltlichen Systematik. Bereits vorhanden ist ein Inventar, das den Zugang erleichtert.

Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde. Die komparatistisch ausgerichtete Institution wurde 1895 von den Ethnographen Michael Haberlandt und Wilhelm Hein gegründet.[131] Die Sammlung der volkskundlichen Fotografie besitzt eine multikulturelle Perspektive und erstreckt sich hauptsächlich auf das damalige Gebiet Österreich-Ungarns sowie jene Staaten, die diesem Gebiet nord- und südöstlich angrenzten. Gesammelt werden vor allem Fotos von Trachten, Volkskunst, Brauch und Hausforschung aus der Zeit um 1900 bis heute. Die Fotografien des Museums sind sämtlich in einer 1896 angelegten und regelmäßig in der Zeitschrift für österreichische Volkskunde veröffentlichten Eingangsliste verzeichnet. Außer der Provenienz sind jeweils eine Inventarnummer und eine Kurzbeschreibung aufgeführt. Insgesamt besitzt das Museum inzwischen rund 60.000 Abzüge, 15.000 Negative und 15.000 Diapositive.[132]

Basel, Museum der Kulturen, Abteilung „Schweizerisches Museum für Volkskunde". Federführend im Entwicklungsprozess dieser eher kleinräumig und kantonal orientierten Institution war Eduard Hoffmann-Krayer. Der Philologe, Sprachwissenschaftler und Nestor der Schweizerischen Volkskunde wurde 1904 in die Kommission des ethnographisch-naturwissenschaftlichen Museums in Basel berufen und mit der Leitung der neugegründeten Europa-Abteilung des späteren Schweizerischen Museums für Volkskunde betraut. Für das Museum sammelte Hoffmann-Krayer bis zu seinem Tode (1936) über 14.000 Objekte. Die Institution besitzt eine Fotosammlung von circa 10.000 Abzügen. Thematisch orientiert sie sich an den Sujets des wissenschaftlichen Kanons (anthropologische Studien, ländliche Architektur, Tracht, Hausindustrie/Volkskunst, Brauch/Feste); aktuelle Dias repräsentieren Arbeit, Alltag und städtische Kultur. Das Fotoarchiv ist über ein Inventar nach geographischen Stichworten zugänglich. Wegen enger personeller, organisatorischer und sammlungstechnischer Verflechtungen innerhalb der Institutionengeschichte der Schweizer Volkskunde habe ich zudem das Archiv der Gesellschaft für Schweizerische Volkskunde e. V. (Basel) berücksichtigt. Diese Einrichtung wurde 1896 ebenfalls von Hoffmann-Krayer gegründet.

Für Bildquellen wie Objekte gilt: Sammeln als wissenschaftliche Methode[133] ist zunächst am Museum entstanden und wurde dann an den akademischen Instituten fortgeführt. Die drei musealen Institutionen waren personell oder örtlich eng mit den jeweiligen Periodika verknüpft. Deshalb widme ich mich neben den archivierten Original-Fotografien auch der reproduzierten Fotografie. Hierzu wurden vor allem die jeweiligen volkskundlichen Zeitschriften (Zeitschrift für Volkskunde, Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Schweizerisches Archiv für Volkskunde) analysiert, die ebenfalls auf die Gründungsphasen der volkskundlichen Museen in Berlin, Wien und Basel in den 1880er und 1890er Jahren zurückgehen. Es stellt sich die Frage, ob innerhalb der Bewahrung im Museumsarchiv zwei Varianten des Umgangs mit Fotografie feststellbar sind: Eine, die mit antiquarischem Interesse und von der Öffentlichkeit abgeschlossen vom Verschwinden bedrohte Gegenstände, Architekturen und Formen des Brauchtums zu retten sucht und eine zweite, welche die Intention des musealen Inventarisierens aufweist und somit bereits eine didaktisch-wissenschaftliche Verwendung – über die visualisierte Volkskultur als Ausstellungsexponat – impliziert. Der museale Depot-Bewahrungsanspruch ließe sich hierbei möglicherweise um einen mental auf das Publikum wirkenden und in die Vergangenheit ausgerichteten erweitern.

Weiter untersuchte ich die illustrierten Publikationen der sogenannten Autoren-Lichtbildner, die in den dreißiger Jahren hauptsächlich volkskundliche Themen aus dem ländlichen Milieu in hohen Auflagen zu verbreiten halfen. Ferner ziehe ich im internationalen Vergleich Fotografen heran, deren Werke die Ethnographie des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägten. Damit verknüpft ist meine forschungsleitende Hypothese: Das visuelle Medium wirkte stärker auf die ethnologischen Disziplinen als umgekehrt. Insbesondere im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts resultierten aus der Erinnerungsveranlassung fotografischer Quellen zahlreiche Themen der modifizierten Volkskunde als Kulturwissenschaft: Kultur, Lebensweise, Gender Studies, Visuelle Anthropologie sowie neuere Formen der ethnographischen Feldforschung. Nicht wei-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

terführen werde ich hingegen den alten Diskurs um Sinn und Zweck von Wirklichkeit bzw. Wahrheit in der Fotografie, der auch im Zeitalter des Internet nur reproduziert werden könnte. Auf die Rolle der Fotografie im Alltag in den alten und neuen Medien machte nicht zuletzt Susan Sontag in ihrem Essay über die Folterszenen aus dem Krieg im Irak aufmerksam. Sie kommt zu dem Schluss: „Leben heißt fotografiert werden und Aufzeichnungen vom eigenen Leben zu besitzen.“[134] Die Feststellung der Autorin könnte man als Axiom auf die ethnographische Forschung übertragen.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Sinnstiftung

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Fotografie in der Volkskunde war lange Zeit gleichbedeutend mit Anschauung und Bewahrung. Das Fotografieren und die Wahl der Motive blieb zunächst hauptberuflichen Lichtbildnern vorbehalten oder jenen Angehörigen des begüterten Bürgertums, die sich einen der teuren und unhandlichen Apparate leisten konnten und zudem mit genügend Zeit und Muße ausgestattet waren, sich auf Reisen zu begeben: Volkskundlich interessante Objektivationen – Trachten, Gebäude, Kunstgegenstände – waren, so die verbreitete Meinung, nicht in der Stadt zu finden, sondern auf dem Land, in zum Teil abgelegenen Regionen. Der Forscher selbst drückte eher selten den Auslöser. Die visuelle Aufnahme erfolgte mit dem Zeichenstift. Dieses Verfahren kritisierten aber manche Experten als zu künstlerisch und zu wenig präzise. Der Zeichenstift berge, so formulierte Ludwig Pfau 1877, die Gefahr der „optischen Illusion“[1], vor allem dann, wenn die mathematische Exaktheit eines geometrisch konstruierten Bildes zu Gunsten des Ideals der künstlerischen Freiheit in den Hintergrund trete. Pfau erkannte ebenso, dass das Sehen entscheidend durch Sozialisation und Bildung beeinflusst wird und auch das vermeintlich realgetreue Medium Fotografie nicht vor optischen Illusionen gefeit sei: „Die Camera gibt uns die Dinge so, wie sie sind, wir verlangen sie aber so wie wir sie sehen, mit dem Eindruck, den sie auf unsere Empfindung machen. Die Nachahmung ist uns nicht der Zweck, sondern nur ein Mittel, die Gefühle wieder hervorzurufen, welche die Wirklichkeit in uns erzeugte.“[2]

Nach 1871 fiel dem Studium folkloristischer Thematiken im Deutschen Reich eine herausragende Funktion zu. Artefakte der Volkskultur, darunter Tracht, ländliche Architekturen, Erzeugnisse des Kunstgewerbes, Volkskunst etc. wurden mit einer gemeinsamen Vergangenheit in Verbindung gebracht, die als Amalgam für die Beschleunigung des Einigungsprozesses dienlich sein konnte. Vor allem Lehrer, Pfarrer, Forscher und bildungsbeflissene Bürger meinten eine Gefahr zu erkennen: das Verschwinden der Artefakte der Volkskultur angesichts einschneidender gesellschaftlicher und sozialer Veränderungen durch fortschreitende Industrialisierung und Verstädterung. Die Intention der frühen ethno-fotografischen Versuche kann auf den Nenner gebracht werden: visuelle Bewahrung des kulturell Alten, um Identität für das politisch Neue zu schaffen.

Die Identifikation mit der Volkskultur begünstigte zudem die Repräsentation der nationalen Einheit auch nach außen. Eine Bedingung für die Sinnstiftung war die breite Vertrautheit mit den betreffenden Trachten, Gegenständen und Architekturen. Für die Verbreitung von Bildern galt die Fotografie als das prädestinierte Medium. Nur mit diesem Hilfsmittel konnte man relativ rasch eine große Anzahl von Dingen ablichten und der Dokumentation zuführen. Der Prozess der Popularisierung des Populären wäre allerdings ohne die neuen Medien der Kommunikation, wie Bildbände, illustrierte Magazine, Tageszeitungen, Fachzeitschriften etc. nicht möglich gewesen.

Das fotografische Medium war für die Volkskunde ein Mittel, das zum Selbstfindungsprozess einer eigenen Fachidentität und zur Abgrenzung zu anderen Disziplinen entscheidend beigetragen hat. Ohne die Fotografie hätte sich der volkskundliche Themenkanon kaum so nachhaltig im wissenschaftlichen Gefüge und bei weiten Teilen des Bildungsbürgertums einprägen können. Zudem förderte die Fotografie um die Wende zum 20. Jahrhundert einen ersten Schub für das in ethnographischer Hinsicht noch wenig konturierte Fach Volkskunde. Pfau hatte die Stärken des Mediums Fotografie in forschungstechnischer Hinsicht bereits vorausgesehen. Er akzentuierte die Fotografie als „vortreffliche(n) Wegweiser für das Kunstbild“ – weg „von einem leblos konventionellen Idealismus (...) und einem geistlos trivialen Realismus“, hin „nach jenem Punkte, wo, in der Versöhnung des Idealen und Realen, in der Einheit von Geist und Material – Kunst und Wissenschaft, Empfindung und Gedanke ihren Gipfel und ihre Befriedigung finden“.[3] Im Folgenden gehe ich der Frage nach, wie sich das visuelle Medium als Instrument der frühen Volkskunde etablierte, in einem Fach, das als ein keimendes Pflänzlein im Frühlingsgarten der Geisteswissenschaften selbst dem sinnstiftenden Prozess der Bewusstseinsfindung ausgesetzt war. Untersucht wird die Rolle der Fotografie bei der Musealisierung und Präsentation in Ausstellungen, in der Heimatschutzbewegung und das Verhältnis des Forschers zur Fotografie im Rahmen der frühen foto-ethnographischen Praxis. Welche Berührungspunkte ergaben sich mit der Völkerkunde und mit anderen Disziplinen? Veränderte sich die Wahrnehmung des Feldes während des Wechsels vom zeichnerischen zum fotografischen Aufnehmen?

Die Debatte um die Berechtigung der Fotografie als künstlerisches Medium und ihrer vermeintlich realgetreuen Abbildungsqualitäten stellte eine Grundlage dar für die Foto-Ethnographie als Methode. Deshalb greife ich zunächst eine These Ludwig Pfaus auf: „Sobald nicht die Verkörperung des Ideals, sondern die Nachahmung der Wirklichkeit die Aufgabe der Kunst ist, so ist die Photographie das höchste Kunstwerk.“[4] Der reproduktive Charakter des visuellen Mediums und das offenbar exakte Abbilden von forschungsrelevanten Sachverhalten waren später entscheidend dafür, dass sich die ethnographischen Wissenschaften verstärkt des Mediums bedienten.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kunstfotografie und Heimatschutz mit der Kamera

Fotografieren schult den Blick des Operateurs. Dieser muss sich für sein Bild mit einem Ausschnitt dessen zufrieden geben, was er mit eigenen Augen sieht. Damit wirkt die Fotografie auf den volkskundlichen Fotografen zurück. Ebenso hat das Medium auch die Themen des Forschungsfeldes beeinflusst. Bis sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Fotografie als ein eigenständiges Medium der Sammlung, Archivierung, Präsentation und Forschung etablieren konnte, war es ein weiter Weg. Erheblichen Anteil an der wachsenden Bedeutung der Fotografie in der frühen Volkskunde hatte der Diskurs um die sogenannte Kunstfotografie, der sich in den 1890er Jahren unter Kunsthistorikern, Museumsleuten, Berufs- und Amateurfotografen entspann. Kunstfotografie meinte nicht etwa fotografierte Kunst; der Begriff orientierte sich vielmehr an der Abbildungsqualität des fotografischen Bildes, welches die Realität möglichst detailliert wiedergeben sollte. Dennoch waren die ikonographischen Bezüge zur Kunst nicht zu leugnen. Die „Netzflickerin" von Alfred Stieglitz (1864-1946) aus dem Jahr 1894 etwa hat ihre Vorlage in den „Netzflickerinnen" von Max Liebermann (1847-1935), ein impressionistisches Genrebild, das dieser während seines Aufenthalts in den Niederlanden gemalt hatte und das 1889 auf der Weltausstellung in Paris zu sehen war. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852-1914), erwarb das Ölbild 1890 für seine Sammlung. Stieglitz wollte aber eine Patenschaft für seine Netzflickerin nicht bestätigen.[1]

„Wie er ist und lebt"

Im Vergleich zur Bildenden Kunst galt die Fotografie lange Zeit als nicht hoffähig. Erst 1859 gelang es einigen Fotografen auf dem Pariser Kunstsalon, einen eigenen Raum für sich zu beanspruchen. In den folgenden drei Jahrzehnten etablierte sich die Fotografie weniger als Konkurrenz zum künstlerischen Genre. Das neue Medium wurde vielmehr ergänzende Ausdrucksform zu den etablierten Kunstgattungen. In der Bildhierarchie nahm die Fotografie den letzten Rang ein. Die Berufsfotografen hatten sich bis in die 1890er Jahren an der Ästhetik der romantischen Malerei orientiert. Nicht selten manipulierten sie ihre fotografische Vorlagen durch Retuschen, Montagen und Doppelbelichtungen, um möglichst malerische Ansichten zu erhalten – die realistische Wiedergabe, die eigentliche Stärke der Fotografie, war sekundär.[2] Die Animositäten zwischen der Bildenden Kunst und der Fotografie erreichten um 1900 ihren Höhepunkt. Nunmehr versuchten insbesondere die professionellen Kunstfotografen, aber auch die Amateure, sich von den traditionellen Künsten zu emanzipieren. Manche Autoren gaben der Realitätsnähe einer fotografischen Abbildung den Vorzug. Optische oder drucktechnische Bildexperimente dagegen wurden abgelehnt: „Wie verhält sich nun aber die Praxis der Haupteigenschaft der Camera, ausserordentlich exacte und naturgetreue Bilder zeichnen zu können? Hören wir und staunen! Viele Amateurfotografen suchen diese Eigenschaft immer mehr zu verleugnen; sie schämen sich, angesichts der modernen Malerei, ihrer Klarheit, sie verzichten mehr und mehr (...) auf die möglichst genaue Wiedergabe. Man nähert sich in aufdringlicher Weise der verwandten Kunst, der Malerei und wird in Verkennung der photographischen Haupttugend modern im schlimmen Sinne, und hier fängt man gewissermassen an zu skizzieren statt zu vollenden. (...) Dann werden so starke Vergrösserungen erzeugt, so dass man eine Ente nicht mehr von einem Pelikan unterscheiden kann."[3] Andere plädierten dafür, „die Photographie zum selbständigen Ausdrucksmittel künstlerischer Bestrebungen" zu machen, und das „Componierschema der Malerei" zu überwinden.[4] Oder sie meinten, die Zukunft der Fotografie liege in einem möglichst unbefangenen Studium der Natur. Der Wunsch nach dem Abbilden mit der Kamera, analog zu Stift oder Pinsel eines Künstlers, genüge nicht mehr. Vielmehr sei zu überlegen, „ob es nicht angezeigt wäre, an dem von den bildenden Künsten gepflegten Stoffkreise nicht allzu beharrlich festzuhalten, sondern nach allen Richtungen hin jenen Realismus der Auffassung und Darstellung zu pflegen, zu welchem gerade die Photographie ihrer ganzen Natur nach bestimmt (...) ist"[5]. Selbstkritisch konstatierte der Redakteur des „Photographischen Centralblattes" gewisse Abnutzungserscheinungen bei der Landschaftsfotografie, dem mit Abstand beliebtesten motivischen Genre. Es gelte nun, sich verstärkt dem Portrait zu widmen. Der Fotograf solle in ländliche Gefilde ausschweifen, um die „Wahrheit (...) von der feinen Wiedergabe des Milieus", des „Bauern in seinem Hause, in seiner Umgebung, (...) wie er ist und lebt", einzufangen. Einmal mehr erfolgte hier ein Liebäugeln mit der bewunderten Malerei Lenbachs oder Kalckreuths, ohne freilich Defizite im Umgang mit dem fotografischen Feld zu verschweigen: „Es ist ja nicht Jedermanns Sache, die Person, die er photographieren möchte, im eigenen Heim aufzusuchen."[6]

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ein herausragender Vertreter der künstlerisch ausgerichteten Fotografie der Kultur und Lebensweise in ländlichen Regionen war Arthur Vianna de Lima. Der promovierte Mathematiker, Sprössling des brasilianischen Gesandten in Berlin, stieß in den 1880er Jahren über den Umweg der mikroskopischen Betrachtung zur Fotografie. Um die Jahrhundertwende wurden seine einfühlsamen ruralen Szenen, wie der Chefredakteur der „Photographischen Rundschau" Ernst Juhl (1850-1915) schrieb, als „die ältesten deutschen Kunstphotographieen"[7] gehandelt. Vianna de Lima hatte zwischen 1886 und 1889 mehrfach Exkursionen auf Föhr sowie zu anderen norddeutschen Küstengebieten unternommen und dort Menschen und Landschaften mit seiner Plattenkamera fotografiert. Von seinen Reisen veröffentlichte er im Jahr 1890 eine „Serie prächtiger Momentaufnahmen"[8] in einer Mappe mit dreiundsechzig auf Karton kaschierten Fotografien im Format 18 x 24 cm, für deren Reproduktion „die Originalnegative unmittelbar verwandt "[9] wurden (Abb. 8). Lima avancierte zu einem vielbeachteten Fotografen, dem selbst Künstler wie Adolph Menzel anerkennend Beifall zollten.[10] Ein Auszug aus dem anonymen Pressetext der dreiseitigen Druckbeilage: „Die glänzende Lösung der schwierigsten Beleuchtungsaufgaben, der Farbenreichthum, der Reichthum an Details, die ungemeine Tiefe der Darstellung, sind insgesamt Leistungen, welche in solcher Ausführung bisher für technisch unmöglich gehalten, und verleihen seinen Aufnahmen einen besonderen Reiz."

Die Rezensenten der Mappe bescheinigten Vianna de Lima „malerisch fesselnde Züge in Scenen des Volkslebens". Das Werk des Lichtbildners besitze eine große Nähe zur Kunst. Manche Aufnahmen hätten ein „fast täuschendes Aussehen einer echten Meisterzeichnung", andere „würden einem Rubens zur höchsten Ehre gereichen".[11] Indessen war auch Vianna de Lima bestrebt, sich und seine Zunft von der Malerei abzuheben. In diesem Zusammenhang äußerte er sich im Jahr 1900 in der Photographischen Rundschau: „Dadurch auch, dass die Photographie es erlaubt, das Simultane in einer Erscheinung zu fesseln und vollständig wiederzugeben, wird es erst möglich, in einem Bilde jene einzig schöne Harmonie zu erreichen, die uns die Natur immer zeigt; der Maler dagegen, welcher ja nur stückweise auffassen kann, ist schliesslich immer darauf angewiesen, die Harmonie in seinen Bildern mehr auf künstlichem Wege allmählich hineinzubringen, und dies wird notwendig mehr oder minder auf Kosten der Wahrheit geschehen."[12] Der Autor kritisierte die Herangehensweise der abbildenden Ethnologen in Übersee: „Wie subjektiv und wenig zuverlässig meist die Auffassung des Zeichnenden ist, tritt in frappantester Weise hervor bei den von Malern zurückgebrachten Aufzeichnungen von fremden Typen und Landschaften. Wie wenig richtig wurden bisher z. B. die Chinesen oder Neger wiedergegeben. Die Hauptmerkmale hat man, weil sie auffielen, übertrieben, das übrige aber mehr oder minder nach der üblichen Weise ausgeführt, so nämlich wie man bei unserem Typus zu sehen gewohnt ist, hierdurch entstanden absurde Darstellungen, die dem Anthropologen recht erquicklich sind."[13] Im Vergleich zu den zeittypischen, oft statisch wirkenden Aufnahmen der Atelierfotografen gelangen Vianna de Lima denn auch Momentaufnahmen, die mit ihrer unprätentiösen Bildauffassung an die spätere sozialdokumentarische Fotografie erinnern. De Lima versuchte sich stets auf die örtlichen Verhältnisse einzustellen, ohne größere fototechnische oder inszenatorische Eingriffe vorzunehmen. Dies ist um so erstaunlicher, als in den 1880er Jahren kurze Verschlusszeiten an den Objektiven noch nicht zum technischen Standard zählten.

Vianna de Lima portraitierte Heringsfänger beim Einholen eines Bootes und beim Netzflicken, Männer bei der kirchlichen Andacht (Abb. 9), sowie Wattlandschaften. Außerdem gewährte er Einblicke in die ländliche Kindheit: vertieft in das Lesebuch sitzen die Buben auf ihren Schulbänken (Abb. 10). Keiner von ihnen wagt aufzuschauen. Über den gesenkten Köpfen hängen an der Wand zwei Bilder vom Vogel Strauß und einer zusammengerollten dicken Schlange. Der Junge im Vordergrund hat seinen Arm um die Schulter seines Banknachbarn gelegt, eine vertrauliche Geste im ansonsten nüchtern-disziplinierten Schulalltag. Geradezu ungezwungen wirken dagegen die Bilder der Mädchen. Der Fotograf zeigt sie mit offenem Haar auf der Wiese beim Blumenpflücken (Abb. 11), bäuchlings im Gras und dabei versonnen an einem Büschel Halme zupfend oder als Ziegenhirtin am Ostseestrand (Abb. 12). Vianna de Lima begab sich stets auf Höhe der abzubildenden Menschen. Zusätzlich arbeitete er mit geringer Tiefenschärfe, wodurch der Hintergrund verschwimmt. Er fokussierte auf das motivisch Wesentliche, ohne dabei die Abgebildeten zu überhöhen. Ähnlich verfuhr Stieglitz bei seiner Lieblingsfotografie „Netzflickerin" (Abb. 13), die in einer Hamburger Ausstellung zu sehen war:[14] „„Die Netzflickerin' war das Ergebnis langer Studien. In diesem Bild kommt das Leben einer jungen Holländerin zum Ausdruck; (...) wie sie da in den weiten, scheinbar endlosen Dünen sitzt und sich mit dem Ernst und der Seelenruhe, die für diese Menschen charakteristisch sind, ihrer mühevollen Arbeit hingibt. All ihre Hoffnungen konzentrieren sich in dieser Tätigkeit – es ist ihr Leben."[15] Wiederum ist es eine Seitenansicht. Die junge Frau hat ihre Tracht angezogen; ihr Haar bleibt unter einer gestärkten hellen Spitzen-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





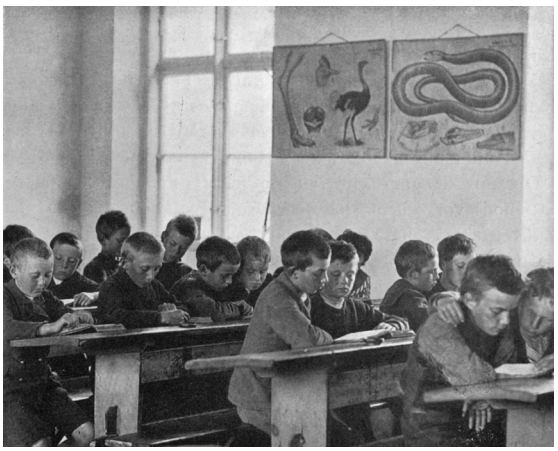


Abb. 8: Arthur Vianna de Lima: „Die Boote kommen!", 1890 (oben links). Abb. 9: Arthur Vianna de Lima: Die Liturgie, um 1890 (oben rechts).
Abb. 10: Arthur Vianna de Lima: Dorfschule, 1890 (Mitte).
Abb. 11: Ungezwungene Kindheit? Arthur Vianna de Lima: Frühlingsblumen, um 1890 (unten).



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 13: Alfred Stieglitz: Netzflickerin, 1894.

Abb. 12: Arthur Vianna de Lima: Ziegenhirtin an der Ostsee, um 1890.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 14: Max Liebermann: Die Netzflickerin, 1887-89.

haube verborgen. Hier ist also nicht, wie von Stieglitz beschrieben, der Arbeitsalltag wiedergegeben,[16] muss doch davon ausgegangen werden, dass die Menschen auf dem Land auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt den Sonntagsstaat zu ihren Verrichtungen angezogen haben. Der Bericht des Fotografen spricht eher für eine wohl überlegte Inszenierung im Sinne Wilhelm Heinrich Riehls als „Phantasiebild“[17] und unterstreicht die nostalgisch-impressionistische Anmutung des Bildmotivs hinsichtlich der Stilisierung eines Prototyps des Bäuerlich-Ländlichen, ähnlich wie es Liebermann mit seinen „Netzflickerinnen“ vorgeführt hatte. Verglichen mit Stieglitz' Netzflickerin wirken manche von Vianna de Limas Fotografien auch über 120 Jahre nach ihrem Entstehen auf eine seltsame Weise modern, ja zeitlos. Möglicherweise liegt dies am Habitus der Kinder, an den offenen Haaren der Mädchen oder an seiner Arbeitsweise, die bereits reportagehaft-serielle Konzepte vorweg nahm.

Vianna de Limas Kritik an der Malerei und Stieglitz' Verschweigen seiner ikonographischen Vorlage (Abb. 14) sind bezeichnend für eine Zeit, in der sich die Lichtbildnerzunft in einem Abgrenzungskampf zur Bildenden Kunst befand, den man unter dem Schlagwort der fotografischen „Wahrheit“ für sich zu entscheiden suchte. Deshalb ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass ein Rezensent dem Fotografen bescheinigte, er stehe „in der Auffassung, in der Schärfe der Zeichnung und im Streben nach künstlerisch reizvollen Vorwürfen im stricten Gegensatze zu den sonst von Juhl patronisirten Musenkindern“[18]. Aber auch die Lichtbildner untereinander waren sich über die Vorgehensweise kaum einig: Den Atelierfotografen mit ihren zum Teil opulenten und bürgerlich abgestimmten Inszenierungspraktiken standen Operateure wie de Lima gegenüber, die in impressionistischer Manier rurale Objektivationen und Menschen auf dem flachen Land als visuelles Versuchsfeld für sich entdeckt hatten. Mit der Einführung des Rollfilmes und der vereinfachten Handhabung der Apparate seit den 1890er Jahren kamen mehr und mehr die Amateurfotografen hinzu. Diese Entwicklung unterstützten Mentoren aus der Kunstszene, allen voran Alfred Lichtwark.[19] Das Ehrenmitglied der Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie sprach sich vehement für die volkstümliche

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 15: „Tradierte Wahrnehmungsmuster." Genremalerei von Theodor Schmidt: „Der Photograph auf dem Lande", um 1865.

Tätigkeit der Amateurfotografen aus und attestierte dem Medium Fotografie eine geradezu hoheitliche Aufgabe: Über die visuelle Aufnahme sollte die Einheit des Menschen mit der Landschaft eine geschlossene nationale Bindung gewährleisten.[20]

Die Entwicklung des visuellen Mediums zur Kunstform auf der einen und die damit verknüpfte Amateurisierung der foto-ästhetischen Praxis auf der anderen Seite trugen seit den frühen 1890er Jahren dazu bei, dass sich der Blick der Lichtbildner verstärkt auf die heimischen Landschaften, auf Architekturen, Menschen und rurale Artefakte richtete – gleichzeitig verlor die Genremalerei, die lange Zeit durch Maler wie Johann Baptist Pflug, Theodor Schüz, Christian Mali unter anderem die Bildthemen der Fotografie beeinflusst hatte, ihre Bedeutung (Abb. 15). Die Lichtbildner orientierten sich weiterhin an „tradierten Wahrnehmungsmustern"[21], an „Fixiermitteln einer untergehenden Welt"[22], die mit mündlichen Überlieferungen als vergleichbar galten. Lichtwark bekräftigte im Jahr 1893 in einer Ausstellungseröffnung vor großem Publikum in der Hamburger Kunsthalle die nationale Funktion der Amateurfotografie und regte an, Fotografien als „ein ganz eigenen Schatz" für das Museum zu sammeln. Er kehrte damit die vermeintlich realistische Welt heraus, die jede Fotografie für sich beinhalte: „Nicht nur ließe sich festhalten, was an Altertümern seiner Natur nach nicht im Original Gegenstand des Sammelns sein kann, sondern vor allem könnte ein Bild unserer Zeit festgehalten werden, wie wir es aus früheren Epochen nicht haben."[23] Er spielt im Weiteren auf das volkskundliche Feld an: „Nach einem einfachen System könnte der Zustand unserer Stadt und Umgebung in ihrem beständigen Wechsel dargelegt werden, unsere Tracht, unser Volks- und Gesellschaftsleben, es könnten Erinnerungen an Ereignisse im öffentlichen Leben und die Bildnisse hervorragender Männer und Frauen in unmittelbarer Wiedergabe der Erscheinung festgehalten werden."[24] (Abb. 16) Bemerkenswert an Lichtwarks Äußerung ist sicherlich, dass er die volkskundliche Thematik in Zusammenhang bringt mit sozialen- und künstlerischen Aspekten des städtischen Alltags. Damit behandelte er das Urbane und das Rurale nicht historisierend als Gegenpole, sondern legte das Gewicht auf ein selbstverständliches Miteinander – auch in abbildungs- und quellentechnischer Hinsicht. Eine entgegengesetzte Meinung vertrat der Maler und Kunstschriftsteller Oscar Schwindrazheim (1865-1952). Der Befürworter einer auf die Heimat gerichteten Amateurfotografie suchte seit den frühen 1890er Jahren das „ideale" deutsche Dorf über Bilder als sinnstiftendes Aneignungsmuster in der bürgerlichen Welt zu etablieren. Seine Plattform: reich mit Fotoabbildungen illustrierte Kunst- und Wanderbücher, die er ab 1907 nach Regionen sortiert auf den Markt brachte.[25]

„Die alte Tracht hat Rasse"

Der Mitbegründer des Begriffes Volkskunst[26] glaubte, dass es möglich sei, über fortgesetzte visuelle Reproduktion Erzeugnisse der Volkskunst wie Trachten, Gegenstände und auch ländliche Architekturen in die Moderne hinüberzuretten, weniger in Form von Artefakten und Dokumenten der Erinnerung für das Museum als vielmehr, um nachfolgende Generationen zu bewegen, die bildlich tradierte Volkskultur weiter zu praktizieren. Außerdem ging es ihm um nationale Aneignungsprozesse lokaler und regionaler Phänomene bäuerlicher Kultur; ein Aspekt, der im Vorfeld des Ersten Weltkrieges innerhalb der verstärkten Nationalisierung des kulturellen Lebens im Deutschen Kaiserreich nicht zu gering eingeschätzt werden sollte.

Überdies gab sich Schwindrazheim in seinen Texten über ländliche Kleidungsformen als ein Anhänger des frühen, universell anwendbaren Blut-und-Boden-Gedankens zu erkennen. Kennzeichen der deutschen Tracht sei die „unabhängige Eigenart" und „charaktervolle Schönheit". Schwindrazheim weiter: „Zum dritten fällt uns die ausgesprochene Heimatlichkeit

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

angenehm auf, die merkwürdige Harmonie, in welcher die alten Trachten zu der ganzen Art der Heimat stehen, zur Art der Bewohner in Abstammung, Charakter, Gestalt, Lebensart, Sitte, Sprache, Kunst, Haus, Wohnung, Hausfleiß, wie zur Art der heimatlichen Natur in Klima, Landschaftsart, Bodenart, Stimmung, Pflanzenwuchs u. dgl. Das alles bildet ein harmonisches Bild, das wie ein wundersam vollendetes Naturgebilde anmutet. Die alte Tracht hat Rasse!“[27] Schwindrazheim legte zwar weniger Wert darauf, eine untergehende ländliche Kultur um jeden Preis zu bewahren – sein diesbezügliches Credo lautete: „Altertümeln wir nicht! Künsteln wir nicht! Romantisieren wir nicht!“ – aber dennoch traten bei ihm Ressentiments gegenüber dem Urbanen zu Tage. Die Kultur der Stadt – Mode, industrielle Erzeugnisse, Technik und Großarchitekturen – sah er, wenn auch mit Abstrichen, als eine Feindin, die es „unschädlich zu machen“ gelte. Dementsprechend müsste die gewachsene Qualität der Erzeugnisse einer bäuerlichen Volkskultur über den geschmacklosen Tand der städtischen Mode obsiegen.[28]

Schwindrazheim, der sich auch selbst hinter der Kamera betätigte[29], fasste im Jahr 1905 seine Gedanken über die Rolle der Fotografie in einem Text zusammen. Er übertrug darin seine Kritik an der großstädtischen Kultur auf die Kunst und Volkskunst gleichermaßen, indem er bei beiden einen schädlichen „Einfluß des Fremden“ konstatierte: „Schutzlos dem Verderben preisgegeben“ habe man „das Kerndeutsche, das vom Altgermanischen bis auf die Jetztzeit im Bauernhaus, kleineren Bürgerhaus, in Bauernkunst und Kleinbürgerkunst“ lebendig geblieben sei.[30] Dem entgegen steuere die „Heimatschutzbewegung“, welche die „alten Stammesverschiedenheiten“ auf den Dörfern mit dem Fotoapparat für die „Volksfreunde“ wieder lebendig werden lasse, um die Versäumnisse der Vergangenheit zu bereinigen.

Der Blick Schwindrazheims ist weniger ein ethnographischer, als vielmehr ein rückwärts gewandt stilisierender. Sein Interesse galt nicht der ethnographischen Aufnahme einer ländlichen Kultur- und Lebensweise, sondern der Darstellung einer vermeintlich reinen, schönen und wahren ruralen Welt. Die Distanz zum Forschungsfeld manifestiert sich in seiner Anleitung: „Man durchwandere und umwandere erst einmal den Ort, stelle seine Anlage fest, die Eingänge, die Hauptstraßen in ihrem Lauf. Man suche dann herauszufinden, was typisch ist in der Bauweise des Platzes, der Straße wie des Hauses, was das älteste Haus zu sein scheint, wie die Entwicklung sich offenbar vollzogen hat.“[31] Die schriftlichen Ausführungen entsprechen den von ihm ausgewählten Fotoabbildungen. Zumeist sind es verlassen wirkende Kulissen dörflicher oder kleinstädtischer Provenienz. Wenn



Abb. 16: „Unmittelbare Wiedergabe der Erscheinung.“ Raymond de Smet: Heuwenderin,1901.

einmal Passanten im Bild festgehalten sind, so stehen diese statistenhaft weit entfernt vom Fotografen neben Gebäuden und Hofanlagen (Abb. 17). Die Aufgabe des Lichtbildners sieht Schwindrazheim in einer genauen, wenn auch teilnahmslosen Beobachtung – der Fotograf als Flaneur: „Natürlich ist das Automobiltempo nicht das für solche Studien passendste; vielmehr ist das gemächliche Schlendern mit häufigem Stehenbleiben, Hierhin- und Dorthintreten, wie's der den besten Standpunkt für sein Bild suchende Maler macht, fast schon ein bissel zu schnell!“[32]

Gut und schlecht

Bleibt bei Schwindrazheim die Einbettung der visuellen Möglichkeiten in die von ihm angesprochene Heimatschutzbewegung noch unkonkret in einem idyllisierend-illustrativen Kontext verhaftet, so ent-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 17: „Schöne, reine Welt": Heimatschutz-Ästhetik von Oscar Schwindrazheim, 1907.

wickelte Paul Schultze-Naumburg (1869-1949) ein visuelles Verfahren, mit dem „die Poesie unserer Dörfer" im Vergleich zur fortschreitenden Urbanisierung kenntlich gemacht werden sollte. Der Vorsitzende des Deutschen Bundes Heimatschutz und Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes beabsichtigte über den Weg der visuellen Konfrontation von „Beispiel" und „Gegenbeispiel", unter dem Deckmantel handwerklicher Qualitätssicherung, das „Gute" vom „Schlechten", das Alte vom Neuen, zu scheiden. Im Hinblick auf die städtische Kunst und die dortige Lebensweise ist bei ihm die Rede von einer „bedrohlichen Krankheit", die „alle Teile unserer Kultur" ergriffen habe.[33] Schultze-Naumburg verwendete in seiner polarisierenden Sicht eine Terminologie, die das Moderne als verwerflich und dementsprechend gegen traditionelle, stammesgemäße Wertvorstellungen gerichtet einzustufen suchte. Er spricht von „trostloser Armut und Verödung", von „Entartung" und einer urbanen „Habsucht, die sich in blinder Gier schlimm verrechnet" habe. Dagegen setzt er die „charaktervolle und wahrhaftige Schönheit" des Ländlichen, welches sich „durch die Jahrhunderte hindurch als das Gemäße bewährt" habe.[34] Hierzu ein Abbildungsbeispiel: Es handelt sich um die „gute Gestaltung eines Garteneingangs" und die „schlechte Gestaltung eines Garteneingangs": Auf der einen Seite das eingewachsene, hell gestrichene und verzierte, hölzerne Doppeltor am Ende einiger Treppenstufen aus bearbeitetem Stein, „wohlfeiles Material", das offensichtlich Patina angesetzt hat (Abb. 18); auf der anderen Seite das schmiedeeiserne Tor mit bekrönender Laterne zwischen einem dazu passend gestalteten Zaun auf einer Mauer aus Natursteinen – „Drahtgespinste", wie Schultze-Naumburg es nennt (Abb. 19). Aus heutiger Sicht fallen die Unterschiede kaum ins Gewicht und man könnte sowohl dem einen als auch dem anderen Beispiel mehr oder weniger ästhetische Qualitäten abgewinnen. Paul Schultze-Naumburg beanstandet insbesondere die Wahl des Baustoffes: Erzeugnisse aus Eisen und Stahl sind für ihn der Inbegriff der industriellen Massenproduktion: Ein gegen die ländliche „Natürlichkeit"[35]gerichtetes Spiegelbild der „Häßlichkeit der zu schnell wuchernden Großstädte und Industriereviere"[36], welches nicht zuletzt aus Gründen des „guten" Geschmacks bekämpft werden sollte.[37] Wenn es darum ging, visuell zu bewahren, zählte Paul Schultze-Naumburg zu den Vordenkern seiner Zunft. Seine Strategie stieß auf breite Resonanz und wurde auch in fotografischen Zeitschriften rezipiert: „Heute gilt es (...) die Augen aller zu öffnen. Schultze-Naumburg ist in mustergültiger Weise durch seine ‚Kulturarbeit' vorausgegangen. Er zeigt am Beispiel und Gegenbeispiel in photographischen Aufnahmen, was wir Gutes von früher noch haben und was wir Neues mitten in die Harmonie des Alten hineingesetzt haben."[38]

Ähnlich wie das zeitgleich sich entwickelnde „ethnozentrische Leitbild" eines unverdorbenen und unbeschädigten ‚Volkstums' in der Naturschutzbewe-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





Abb. 18/19: „Gut" (links) und „schlecht" als visuelle Gradmesser, 1905.

gung,[39] bezieht sich auch die Heimatschutzbewegung auf ein romantisch geprägtes Verständnis der Stadt, das Wilhelm Heinrich Riehl (1823-1897) zu einer Schreckensvision umgedeutet hatte, in der alles Urbane und Moderne schließlich bedrohlich und die überkommenen gesellschaftlichen Strukturen zersetzend wahrgenommen werden konnte.[40] Umgekehrt war die Heimatschutzbewegung als soziales und kulturelles Phänomen wiederum Teil der Moderne: Mit traditionalen Mustern des Sammelns, Klassifizierens und Bewahrens konnte das Neue mit dem Alten abgeglichen werden, ohne das Moderne gänzlich zu negieren.[41] Hierbei übernahm die Fotografie nicht selten eine Funktion, die früher die Malerei inne gehabt hatte: Die fotografische Aufnahme diente als direkte Vorlage für Genrebilder einer Heimatkunst, die in Form von romantisierenden Ölbildern und Drukken die Wohnungen der Bildungsbürger in den Städten zierte (Abb. 20/21).[42]

Gleichzeitig herrschte unter den Protagonisten der Idylle Einigkeit in pädagogischer Hinsicht: Veränderungen konnten allein über die ästhetische Schulung und die kritische „Erziehung des Auges"[43] erreicht werden. So griff die Heimatschutzbewegung, im Unterschied zur Naturschutzbewegung, sehr wohl gestaltend in dörfliche und städtische Weichbilder ein, auch wenn man sich zumeist in Details verlor.[44] Letzten Endes bewegte sich die Heimatschutzbewegung in propagandistischer Hinsicht auf Höhe der Zeit. Zur Dokumentation, Verbreitung und Popularisierung der Ideen wurden zwei moderne Medien genutzt: Fotoapparat als Aufzeichnungsgerät und Illustrierte zur Reproduktion. In diesem Sinne versuchten die Bewahrer untergehender Kulturgüter breitere Schichten der Bevölkerung kollektiv zur Mitarbeit bei der visuellen Rettungsaktion zu animieren. Der vehemente Sprachduktus erinnert bisweilen an politische Manifestationen: „Alle, die einen photographischen Apparat besitzen, sollen sich vereinigen, um ältere Bauwerke inmitten ihrer charakteristischen Umgebung immer wieder aufzunehmen. Immer neue Schönheiten werden dann entdeckt und reiche Beziehungen mit unserem Leben aufgefunden."[45]

Indessen standen die visuellen Gegenüberstellungen Schultze-Naumburgs Pate für so manche Beiträge in Sachen Heimat-, Landschafts- oder Denkmalschutz, die bis in die Nazizeit die Debatten über die ästhetischen Qualitäten der Moderne dominieren sollten. Außer architektonischen und künstlerischen Aspekten wurde auch die Werbung visuell an den Pranger gestellt. Als unvereinbar erwiesen sich „landschaftsästhetische Bedürfnisse und die neue Bildsprache des kapitalistischen Zeitalters"[46] – wenngleich bisweilen argumentativ auf tönernen Füßen stehend. Georg Köhler etwa beschrieb eine Reise mit dem modernen Verkehrsmittel Eisenbahn durch die Allgäuer Voralpenlandschaft als wohlgefällig, echauffierte sich aber über die Werbung neben Eisenbahngleisen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 20/21: Wilhelm Leibl: Fotografische Vorlage für „Obstgarten in Kutterling". Öl auf Leinwand, 1888 (unten).

können."[47] Auf einer anderen Foto-Abbildung sind Emailleschilder von Maggi und Knorr an einer Hauswand „in so großer Zahl" zu sehen, „daß sie das Gebäude gänzlich entstellen". Dagegen gesetzt werden Bilder von Ladengeschäften, mit „schönen alten Wirtshausschildern" und figürlichen Ornamenten und Ausschmückungen neueren Datums. Das Fazit des Autors: „Der Bewohner soll vor Verunstaltung seiner Heimat und der Umgebung, in der er sein Leben verbringt, geschützt werden."[48] Köhlers, Schwindrazheims und Schultze-Naumburgs Verständnis einer volkstümlichen Ästhetik richtete sich stark an romantisierenden Vorstellungen aus. Urbanität, Technik und Industrie wurden als Faktoren erachtet, die es aus dem kulturellen Spektrum der Nation zu tilgen galt. Hierzu wurde der Fotografie als visuelles Hilfsmittel größte Bedeutung eingeräumt. Demgegenüber ist Lichtwarks didaktisch-musealer Ansatz mehr im Sinne einer ästhetischen Volkserziehung zu verstehen. Seine Priorität galt dem visuellen Vergleich. Er wollte fotografische Aufnahmen populärer Kultur jenen Bildern gegenüberstellen, die nicht den volkskundlichen Kanon repräsentierten.[49] Damit ging Lichtwark weit über die ansonsten übliche Darstellung der ländlichen Idylle hinaus. In der volkskundlichen Bildpraxis freilich sollte sich sein Ansatz als verfrüht erweisen.

und an Hausfassaden, die er fotografisch dokumentierte (Abb. 22). Der Tourist könne die Landschaft der Berge hinter den vielen Werbeschildern nur erahnen: „Die nach der Bahn gewendeten Seiten dieser Bauwerke sind fast ohne Ausnahme mit Reklametafeln verziert. Es empfehlen sich hier Leibniz-Cakes, Tell-Schokolade, Zugspitz-Kakao, Alpursa-Schokolade und ähnliche Fabrikate des In- und Auslandes. (...) Froh wird man schließlich sein, den Zug verlassen zu

Zwischen Berg und Tal

Ein visuelles Genre, das im Einklang mit dem Heimatschutzgedanken vor allem Amateure ansprechen sollte, war die Landschaftsfotografie. Die Motive sollten frei sein von Aspekten der Technik und Industrialisierung: „Die todte landschaftliche Natur erhält Leben durch Symbolisierung nach Form und Inhalt, durch Uebertragung der eigenen Körperformen und seelischen Regungen auf die Erscheinungswelt; dann beginnt sie zu leben und zu erwarmen wie der Stein in den Armen Pygmalions."[50] Wie die Maler zog es auch die Fotografen in die Natur. In der Annahme, Einfluss auf Motivauswahl und Fotografierweise nehmen zu können, gingen mancherorts auch namhafte Kunstkritiker mit auf Landpartie. In Hamburg etwa begleitete Alfred Lichtwark die Fotografen auf ihren Exkursionen. Feld und Wald galten ihm als Lehrmeister für die Kunst schlechthin und den Lichtbildnern versuchte er entschei-



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

dende Aufgaben nahezubringen, die daraus bestanden, „sich auf die Qualitäten der Natur seelisch wie psychisch einzustellen und sich in diese einzufühlen, damit dann ausgehend von ihren höchst individuellen Gefühlen und Empfindungen künstlerische Bilder entstehen können“[51].

Die Landschaftsfotografie hat ihren Ursprung eigentlich in der Reisefotografie, die seit den 1850er Jahren von immer mehr Lichtbildnern, Forschern und Touristen vor allem an den Stätten des klassischen Altertums in Griechenland, Ägypten und Italien ausgeübt wurde (Abb. 23). Landschaften wurden dabei zumeist mit zivilisatorischen Attributen wie Architekturen, Fahrzeuge und Personen ins Bild gerückt.[52] Die Lichtbildner in heimischen Gefilden übten sich dagegen eher darin, Landschaft pur auf Platte zu bannen. Die Fotografen stützten sich auf einen breit geführten Diskurs über die Wahrnehmung von Natur und Landschaft in den populären Medien. Hugo Sommer etwa hatte im Jahr 1889, nicht zuletzt im Hinblick auf die Weltausstellung in Paris, festgestellt: „Trotz alles äusseren Fortschritts und des äusseren Glanzes beginnt das Leben bei vielen Trägern der Cultur in den Wurzeln zu stocken und zu faulen. Wir leben in einer Uebergangsperiode.“[53] In der Wahrnehmung landschaftlicher Schönheit offenbare sich „ein Moment religiöser Erhebung“, dessen Ursprünge nicht etwa im romanischen Sprachraum zu suchen seien, sondern bei den „Germanen, noch mehr aber in der Ausbreitung und Vertiefung der christlichen Weltanschauung“. In der Landschaft offenbare sich, so Som-



Abb. 22: „Alpenlandschaft nur erahnen.“ Georg Köhler: Werbeschilder, 1911.

Abb. 23: Reise zum Kolloseum: Unbekannter Fotograf, um 1860.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



mer weiter, eine Wirklichkeit, die reicher als das Denken sei: „Der Eindruck landschaftlicher Schönheit ist Zweck in sich, der durch sich selbst erfreut. Er gehört zu den edelsten und reinsten Gütern, welche der Mensch besitzt. Er gehört zu den Gütern, welche nicht Motten noch Rost fressen, deren Genuss uns erquickt, ohne jemals Katzenjammer zu erzeugen, deren Erwerb nichts kostet.“[54] Der Autor hatte damit in eindeutig kulturpessimistischer Weise Stellung bezogen gegen den technischen Fortschritt, aber auch gegen die Kapitalisierung von Arbeit und Gesellschaft: Diese leiste beim Individuum einer Entfremdung von der Natur entscheidenden Vorschub und richte sich letztendlich auch gegen die Natur selbst. Sommer spielt überdies die Kunst- gegen die Naturwahrnehmung aus, indem er letzterer die eigentliche Priorität im menschlichen Streben beimisst. Diesem habe sich die Kunst unterzuordnen, indem sie das Unwiederbringliche zumindest visuell für die Nachwelt aufzeichne: Bewahrung durch Dokumentation – die Fotografie war hierzu ein probates Mittel.

Bei den Zeitgenossen stießen solche Überlegungen auch auf praktische Resonanz. Als Beispiel sei das

Abb. 24: Historisierende Sicht auf das botanische Artefakt: Baumveteran, um 1910.

Abb. 25: Der künstlerische Blick. Gustave Le Gray: Eiche im Park von Fontainebleau, um 1860.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Schwäbische Baumbuch der Königlich Württembergischen Forstdirektion aus dem Jahr 1911 genannt. In einer konzertierten Aktion war es den Förstern mit dem Fotoapparat gelungen, eindrucksvolle Bilder von alten Bäumen zusammenzutragen. Um die Dimensionen zu veranschaulichen, zeigen die Foto-Abbildungen das betreffende Naturdenkmal mit einer oder mehreren Personen, zumeist Kindern und Forstbeamten; bisweilen kreuzt auch ein Kuhgespann den Weg (Abb. 24). Gleichzeitig versuchte man die jeweilige Geschichte zu den Objekten wiederzugeben und ließ dazu bisweilen auch Erzählungen von Zeitzeugen mit einfließen.[55] Das Vorgehen der Forstbeamten trägt ethnographische Züge. Der Blick in die Vergangenheit, das Festhalten von ehrwürdigen und vom Absterben bedrohten Naturdenkmalen für die Nachwelt im Bild, stellt dagegen eine eher historisierende Sicht auf botanische Artefakte dar, wobei eine gewisse wehmütige Grundstimmung ob der vergehenden „Zeugen der Jahrhunderte" den Ton unterschwellig mitbestimmte. Indem die Württemberger Foto-Förster den Menschen als Vergleichsmaßstab für die Natur mit ins Bild rückten, manifestierten sich ebenso Prozesse der Aneignung, denen die Natur um 1900 insofern verstärkt ausgesetzt war, als die letzten Geheimnisse der Menschheit Antarktis, Nordpol, Tiefsee und Mount Everest noch ihrer Entdeckung harrten. In der fotografischen Darstellung der Dimensionen gab es zwischen Bauwerken und Naturdenkmalen kaum Unterschiede. Hier wie dort fungierte der Mensch als inszenierte Beigabe zum Bild. Die puppenhaft anmutende Winzigkeit der Protagonisten in den Bildern der amerikanischen Fotografen Darius Kinsey (1869-1945) und Tabitha May Kinsey (1875-1963) – sie lichteten Holzfäller mit gigantischen Zedern und Mammutbäumen ab – übersteigerte die visualisierte Beziehung zwischen Menschen und Natur sowie deren Bemächtigung durch die Zivilisation ins Groteske (Abb. 26). Dass es auch anders ging, demonstrierten die Fotografen in Frankreich. Knorrige Eichen und Buchen zählten zu den Lieblingsmotiven des französischen Fotografen Gustave Le Gray (1820-1882), die dieser in den 1850er und 1860er Jahren vornehmlich im historischen Park von Fontainebleau aufgenommen hatte (Abb. 25). Im Gegensatz zu den fotografierenden Förstern im Königreich Württemberg war Le Gray ein Berufsfotograf. Seine Bilder zeichnen sich durch eine künstlerische und weniger ethnographisch-wissenschaftliche Sicht auf die Natur aus. Unerheblich erscheint, dass er bisweilen kulturelle Objektivationen, wie etwa Segelschiffe, in seine Natur- und Landschaftsdarstellungen setzte. Fotografen wie Le Gray beeinflussten bis um die Jahrhundertwende die fotografische Szene sowohl der Amateure als auch der Professionellen. Nichtsdestotrotz ereiferten sich Landschaftsfotografen überall in Europa und den USA als Erben der klassischen Künstler. Allerdings entwickelten sie auch ein neues Repertoire an Motiven und emanzipierten so die Kamera von der Staffelei (Abb. 27).

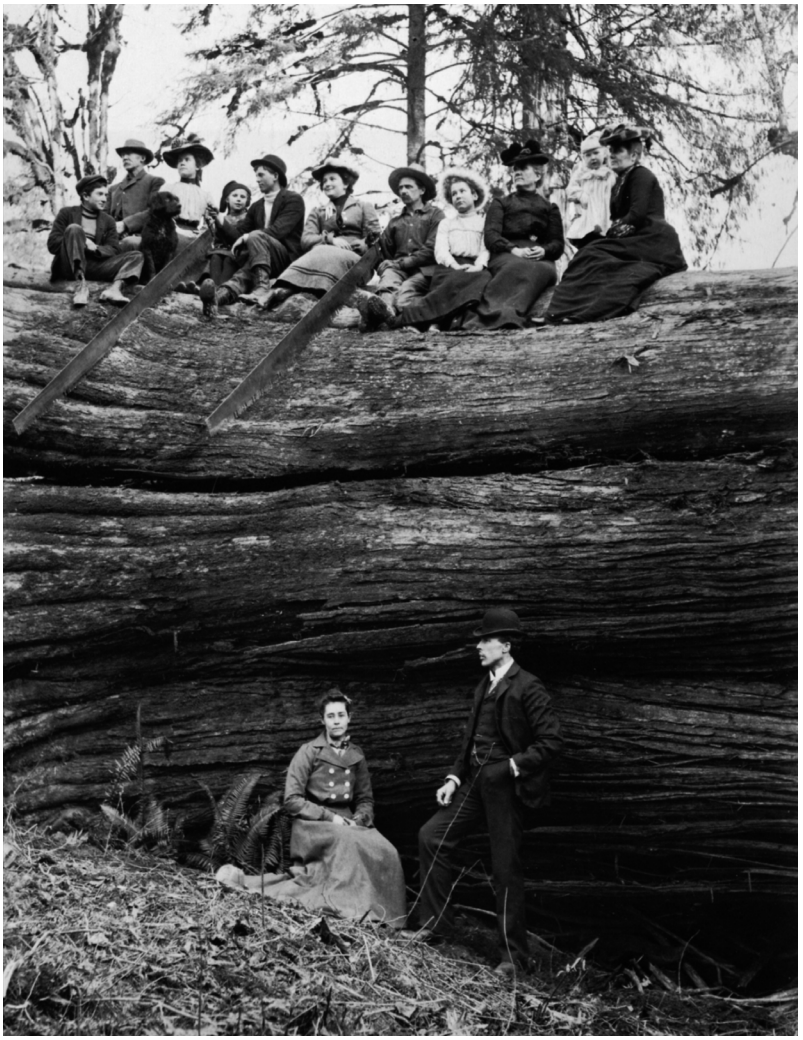


Abb. 26: Mensch und Natur als Groteske.
Darius Kinsey/Tabitha May Kinsey, um 1900.

Welche Wechselwirkungen zwischen der jungen Volkskunde, der Heimatschutzbewegung und der Fotografie entstanden, lässt sich nur schwer feststellen. Möglicherweise wurde die stark am regional-ländlichen ausgeprägte Systematik der volkskundlichen Ethnographen um die Jahrhundertwende durch professionelle Lichtbildner, aber auch durch besonders rührige Amateurvereinigungen sowie über die fortgesetzte Präsentation entsprechender Bilder in Ausstellungen oder Zeitschriften auf regionale Identifikationen getrimmt. Vielleicht hat die Heimatschutzbewegung, wenn auch unbewusst, der Popularisierung des Mediums Fotografie erst ihre Legitimation zu verdanken. Denn wie sonst, wenn nicht mit Fotoabbildungen, hätten die oftmals provokanten Thesen eines

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 27: Landschaft als eigenständiges Genre der Fotografie. Carleton E. Watkins: Die drei Brüder, Yosemite Valley, 1865-66.

Schultze-Naumburgs oder Schwindrazheims einem breiten Publikum vermittelt werden können?

Patrimoniale Konstruktion des „typisch" Ländlichen

Besonderen Anteil an der Popularisierung der künstlerischen Landschaftsfotografie im deutschsprachigen Raum hatten die Brüder Theodor und Oscar Hofmeister. Ihre großformatigen Gummidrucke gelangten auch in die Ausstellungen in den USA. Alfred Stieglitz veröffentlichte im Jahr 1904 in seiner renommierten Zeitschrift Camera Work eine Exklusivgeschichte über sie. Als einzige deutsche Vertreter der Zunft hielten sie damit Einzug in den Olymp der internationalen Kunstfotografie. Die weichzeichnerischen Effekte, die symbolischen Aufladungen der Motive und ihre eigenartige Farbigkeit, die bei manchen Zeitgenossen auf Befremden stießen, verliehen ihren Fotografien ein schwermütiges Moment, das die internationale Rezeption in der Folge als typisch deutsch charakterisierte.[56]

Die Landschaftsfotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist von der Darstellung ländlicher Artefakte nicht zu trennen und besitzt eine Scharnierfunktion für die visuelle Präsentation von ruralen Motiven und Inszenierungen. Dementsprechend fokussierten sich die Objektive zunächst auf das weite Land und die Fläche, um im Nahblick auch die Bewohner einzufangen. Dabei lassen sich im internationalen Vergleich hauptsächlich zwei Herangehensweisen feststellen: eine stilisierend-inszenatorische und eine authentisierend-dokumentarische. Inszenatorisch und vom Alltagsleben abstrahierend arbeiteten die Kunstfotografen im deutschsprachigen Raum. „Andacht" von Theodor (1871-1937) und Oscar Hofmeister (1868-1943) aus dem Jahr 1896 zeigt zwei alte Männer auf einer Kirchenbank sitzend (Abb. 28).[57] Beide sind in ihre Gedanken vertieft. Die Augen des Mannes links richten sich nach oben, vielleicht auf ein Altarbild. Das Kinn des Nachbars ruht auf dessen gefalteten Händen. Der Mann hat seine Augen auf die Bibel vor sich gesenkt oder scheint in eine Meditation versunken. Die kontrastarme düstere Tönung und die im Vergleich zu den Kirchgängern auf Vianna de Limas Fotografie (Abb. 9) versteinerte Mimik verleihen der Fotografie etwas Monumentales, wobei das Bildmo-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

tiv des nach Oben-und-Unten-Schauens gleichzeitig eine gewisse Dynamik impliziert und der Türspalt im Vordergrund in einer vertikalen Linie mit der Raumecke im Hintergrund die beiden Männer voneinander trennt. Demgegenüber besitzen die Genreszenen aus dem ländlichen Russland von Sergej Lobovikov (1870-1941), obwohl bisweilen ebenfalls inszeniert,[58] doch stets etwas Spontan-Zufälliges. Er belässt die Protagonisten in ihrer gewohnten Umgebung; bei den meisten seiner Motive gewinnt man den Eindruck, als ob die Kamera nicht vorhanden gewesen sei. Auf der Fotografie „Die letzten Verwandten" aus dem Jahr 1909/10 (Abb. 29) streift ein Windstoß die Schürze der Urgroßmutter und das kleine Mädchen mit dem Kind im Arm blickt unbefangen auf zu der alten Frau, die sich in diesem Moment von ihr abzuwenden scheint. Lobovikov vermittelt weniger ein idyllisches Bild des Landlebens, als vielmehr ein Stück seiner Armut und Härte; etwas von dem Elend, mit dem sich in den Tagen vor der Revolution der Reisende aus der Stadt überall konfrontiert sah. Mit seiner dokumentarischen Sicht war Lobovikov einer der Wegbereiter der späteren sozialistisch-realistischen Fotografie.



Abb. 28: Theodor und Oscar Hofmeister: Andacht, 1896.

Die Unterschiede zwischen den beiden Sichtweisen rühren daher, dass die bürgerliche Schicht, aus der die Fotografen zumeist stammten, in mitteleuropäischen Gefilden das Leben auf dem Land als von der fortschreitenden Industrialisierung, Proletarisierung und Verstädterung bedroht erachtete. Außerdem wurde vor allem im Deutschen Kaiserreich auf breiter Front nach einigenden und zugleich sinnstiftenden Identifikationsmustern für ein noch recht junges Staatsgebilde gesucht. Für diese patrimoniale Konstruktion einer Gemeinsamkeit bot sich das Leben auf dem Land an: In einer Zeit des gesellschaftlichen und sozialen Wandels sollte eine Jahrhunderte alte Kontinuität visualisiert werden, der eine konservierende Funktion zugewiesen wurde. Von Grund auf verschieden dazu stellte sich die Situation im russischen Zarenreich dar, denn das Alte war noch überaus präsent: Die Industrialisierung in dem riesigen Land war peripher und die Landwirtschaft lag am Boden. Hunger und Not hatten sich auch auf dem Land ausgebreitet. Vor diesem Hintergrund entpuppten sich Lobovikovs Bilder als eine Anklage gegen das alte Regime mit einer politischen Funktion, die durch ihre Präsenz auf internationalen Ausstellungen, wie etwa auf der Expo 1900 in Paris, noch unterstrichen wurde. Relativiert hatte sich damit die „folkloristische Präsentation von Traditionswerten"[59], mit denen ökonomisch rückständige Länder wie Russland und Österreich-Ungarn auf früheren

Abb. 29: Sergej Lobovikow: Die letzten Verwandten, 1909/10.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Weltausstellungen ein Stück nationaler Identität zur Schau stellen wollten.

Türme und bizarre Gratlandschaften

Im Zuge der Popularisierung volkskundlicher Motive erlangte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die alpine Fotografie eine herausragende Rolle in der sich formierenden Natur- und Heimatschutzbewegung. Auch in diesem Genre der Landschaftsfotografie gab es eine Zweiteilung zwischen den fotografierenden Bergsteigern und den professionellen Lichtbildnern, die ihre Aufnahmen in der einschlägigen Alpenvereinsliteratur zu vermarkten suchten. Welchen Rang die Fotografie unter den Alpinisten eingenommen haben muss, vermittelt besonders die einschlägige Ratgeberliteratur, die sich um die Jahrhundertwende in großer Zahl nachweisen lässt. Manche Autoren äußerten sich geradezu euphorisch über die Möglichkeiten des technischen Mediums. Im Gegensatz zur Malerei besitze die Fotografie „den Vorzug der absoluten Wahrheit“[60], die sie als Mittel für die Volkserziehung prädestiniere: „Die Gebirgsphotographie ist zu einem Born des schönsten und edelsten Genusses, zu einem Mittel zur Bildung des Geschmacks- und Schönheitssinnes und zu einer Quelle reinster Freude geworden, auf die zu verzichten wohl die wenigsten sich anheischig machen dürfen.“[61] Allerdings regten sich auch kritische Stimmen. Diese richteten sich insbesondere gegen die Kunstfotografie und deren „Illustrationswut“[62], die den guten Geschmack verdorben

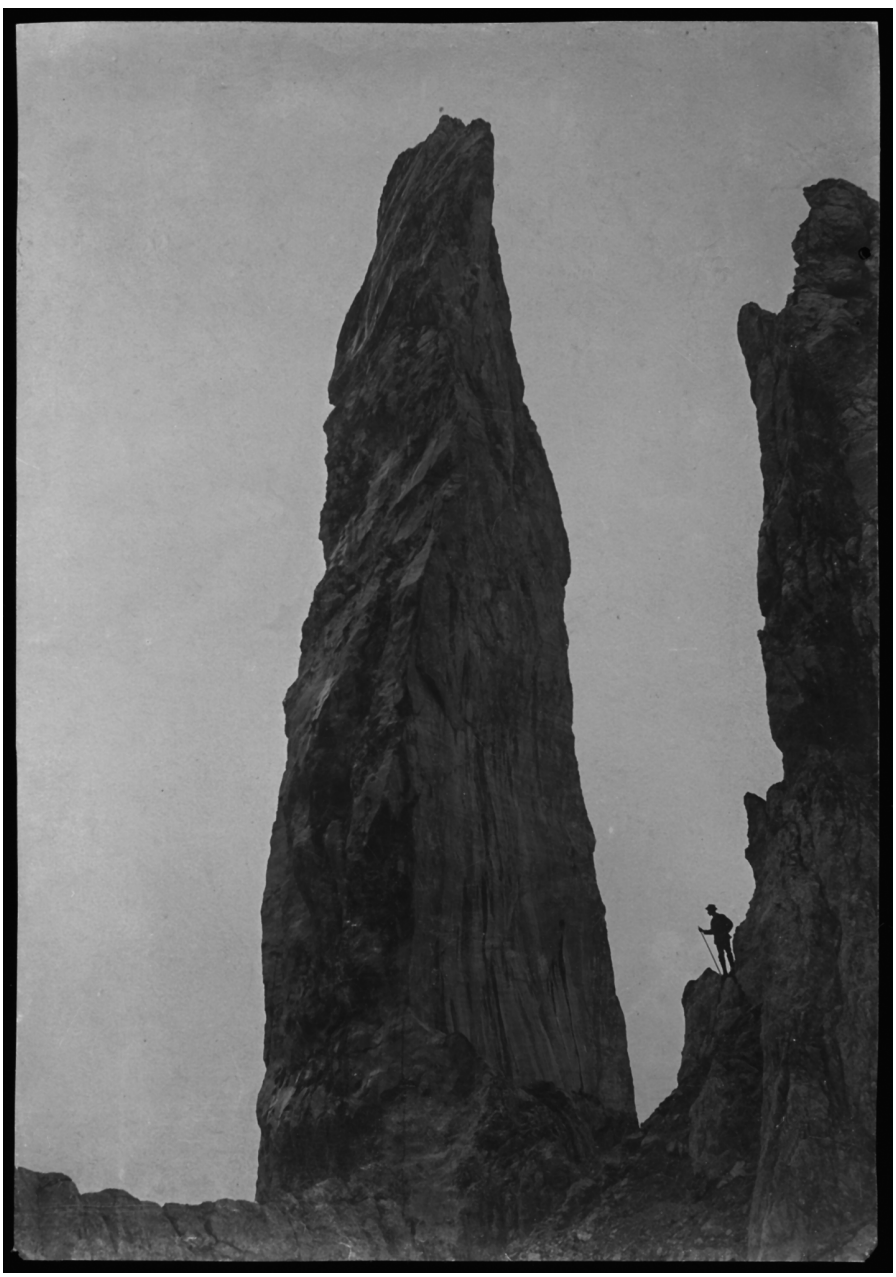


Abb. 30: „Türme und bizarre Gratlandschaften.“ Unbekannter Fotograf, um 1890.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

habe. Um diesem Umstand Paroli zu bieten, sparten die Autoren nicht mit gut gemeinten Tipps für die fotografische Praxis: „Je weniger auf dem Bild ist, je weniger vom Vielen und Kleinlichen, desto frischer der Eindruck."[63] Unter dem Motto, nur eine große Fotografie kann auch eine grandiose Berglandschaft einfangen, wurde den Fotografen empfohlen, Bilder nicht etwa im Visitkartenformat abziehen zu lassen: Der Tourist wundere sich, „daß die Berge, die ihm doch in Wirklichkeit, namentlich beim Besteigen, sehr imponiert haben, im photographischen Bilde ganz unbedeutend erscheinen. Solche Photographien haben eigentlich fast gar keinen Wert und schaden sogar der guten Sache des Alpinismus insofern, als diejenigen, die das Hochgebirge noch nicht aus eigener Anschauung kennen, durch das Betrachten jener Photographien sicher nicht zum Besuche der herrlichen Alpenwelt angeregt werden, wie dies durch groß aufgenommene oder vergrößerte Photographien wohl häufig geschieht"[64]. Der Hang zum monumentalen Großbild zeigt, dass sich die Gebirgsfotografen trotz aller Unkenrufe nach wie vor an den Landschaftsmalern messen wollten. Dementsprechend suchten sie sich die Motive aus: „Das sind die meist menschenleeren Hochgebirgsbilder: leicht entrückte Landschaften mit einem Hang zum Ortlosen und einem besonderen Interesse für Formationen im Gelände wie Türme und bizarre Gratlandschaften"[65] – in denen der Mensch verschwindet oder sich als I-Tüpfelchen präsentiert (Abb. 30). Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine motivische Ausweitung des Genres zu verzeichnen war, an der die Ratgeberliteratur einmal mehr ihren maßgeblichen Anteil hatte. Wie in der Fotografie auf dem Binnenland begannen immer häufiger ländliche Gegenstände und Personen die Sicht der bergsteigenden Fotografen zu kreuzen: „Nur gelegentlich möchte ich die Aufmerksamkeit der Photographen auf die noch bestehenden echten Volkstrachten und Volksbräuche hinlenken, deren Dasein ja mit der fortschreitenden Kultur auch in den Alpentälern immer mehr gefährdet wird. Hier kann jedermann wenigstens an ihrer urkundlichen Erhaltung mithelfen, und namentlich der Photographie in den natürlichen Farben eröffnet sich ein äußerst dankbares Arbeitsfeld. Bei solchen Trachtenbildern, ebenso wie bei jeder menschlichen Staffage in der Landschaft sollte man jedoch jenen gezierten, puppenhaften Aufbau der Personen vermeiden, der bisher fast alle derartigen Bilder charakterisiert."[66] Die Regieanweisungen in Sachen alpenländischer Fotografie folgten hier dem Bemühen der frühen Volkskunde, überkommene ländliche Kulturgüter möglichst umfassend ‚einzufrieren' – eine Depotfunktion der Flachware Fotografie im Sinne einer alpinen Kultur, die sich bis in die neuere Zeit von der „nackten Armut nicht selten als genügsames Berglertum" umdefinieren ließ und Anspruchslosigkeit als neue Tugend „zum alpinen Volkscharakter" zu stilisieren suchte. Im Verein mit der Heimatliteratur beschwor die Fotografie im Weiteren den „Mythos der Freiheit", den das Publikum seit Schillers Drama unverwechselbar mit den Alpen verknüpfte.[67] Dennoch gab es auch fotografische Versuche, die vom üblichen inszenierten Bildprogramm abwichen. Das Problem bestand darin, dass sich die Menschen vom optischen Apparat magisch angezogen fühlten und dadurch kaum ungestellte Aufnahmen möglich waren: „Dieser Trieb, die Kamera wie einen gefährlichen Gegner unentwegt anzuglotzen, ist dem Menschen scheinbar unausrottbar angeboren, und mancher empfindet es direkt als Kränkung, wenn man versucht, ihn in einer vernünftigen, andren Stellung aufzunehmen; deshalb mag man gerade bei Bauersleuten vorsichtig zu Werke gehen."[68]

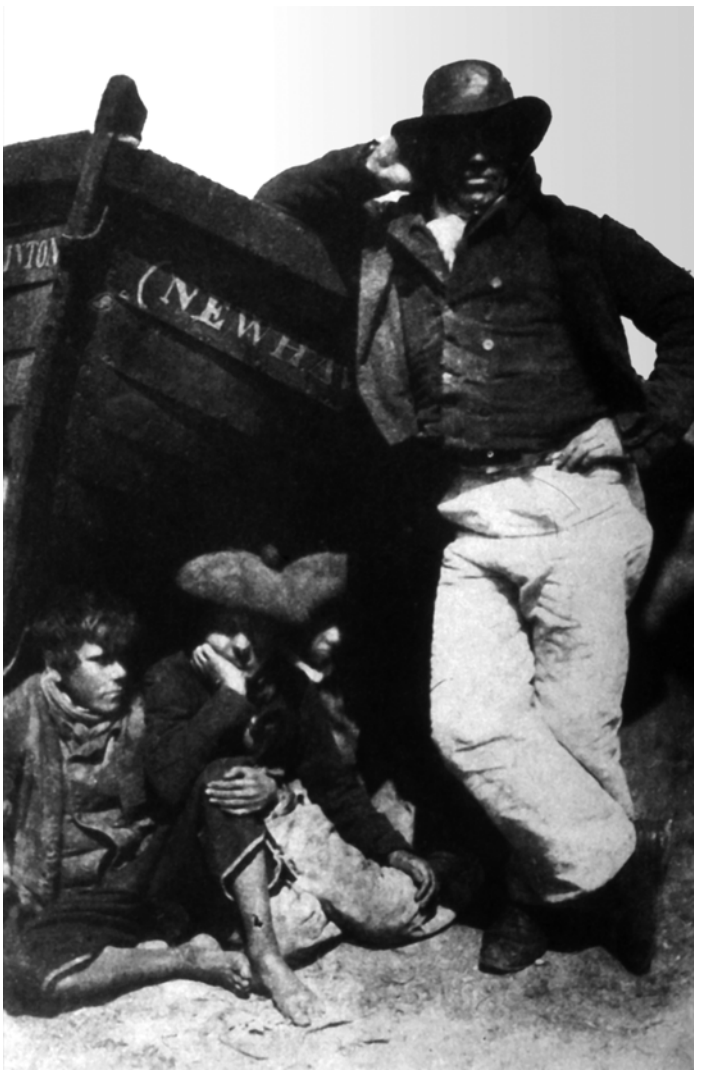
Die Heimatschutzbewegung hatte in der Naturschutzpraxis des organisierten Alpinismus ein weiteres Feld der Visualisierung gewonnen. Der Fotoapparat wurde zum Instrument, das die Welt der Berge – analog zum Binnenland – sinnbildlich erfahrbar machte: „Der Kampf für die Heimatberge war ein symbolischer, obwohl er sich sehr integral verstanden wissen wollte. Denn es ging letztlich darum, den Bergen (wieder) zu einer verklärenden Metaphysik zu verhelfen, sie durch einen Zweck zu heiligen, wo sie entheiligt schienen."[69] Der Kodak-Apparat wurde „un compagnon d'ascension auquel on ne peut pas renoncer"[70]. Wie in der Fotografie vom flachen Land richteten sich die Objektive in alpinen Gefilden zunächst auf die Kulisse der Berge, um dann Bewohner sowie Bräuche und Feste aufzuzeichnen. Das Alltagsleben blieb weiterhin ausgeblendet.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Von der Ausstellung ins Museum

Entscheidende Impulse, volkskundliche Themen im Bild festzuhalten, gingen von den Fotografen aus. Sowohl ästhetische als auch inhaltliche Maßstäbe setzten David Octavius Hill (1802-1870) und Robert Adamson (1821-1848). Außer namhaften Persönlichkeiten und Architekturen fotografierten sie um das Jahr 1845 Fischer und Fischerinnen im schottischen Newhaven. Diese Genredarstellungen zählen zu den ältesten fotografischen Bildern der arbeitenden Klasse – Prototypen für die spätere Trachtenfotografie in Europa. Mit ihren Inszenierungen beabsichtigten die beiden Fotografen, ein schottisches Volksleben zu konservieren, das mit seinen kostümierten Protagonisten eine besonders pittoreske und ursprüngliche Wirkung auf den viktorianischen Zeitgenossen entfaltete.[1] Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sozialdokumentarische Spuren auf manchen Bildern dennoch zu finden sind. Zudem handelt es sich bei den abgebildeten Menschen nicht um anonyme Trachtenmodelle, sondern um Persönlichkeiten, deren Namen von Hill und Adamson in den betreffenden Bildlegenden festgehalten wurden. Auf einer der bekanntesten Kalotypien sehen wir Sandy (James) Linton und seine Kinder (Abb. 31). Der Mann in Fischertracht hat seinen Arm leger auf die Deckplanke eines kleinen Bootes gestützt, das offenbar am Strand aufgebockt ist. Die entspannte und fast erhabene Pose des Vaters wird durch die geduckte Haltung seiner drei Söhne konterkariert, die vor dem Bug des Schiffes im Sand sitzen. Ihre bloßen Füße und die ärmliche Kleidung lassen erahnen, dass der Alltag der Fischer wenig idyllische Momente gekannt hat.

Abb. 31: David Octavius Hill/Robert Adamson: Dandy (James) Linton und seine Kinder, 1845.



Ihre rasche und große Popularität hatte das Fotografenduo der ersten Weltausstellung 1851 in London zu verdanken. Auf Vermittlung von Roger Fenton, der sich mit seinen Aufnahmen vom britischen Hochadel bereits einen Namen gemacht hatte, wurden die Aufnahmen von den schottischen Fischern im Kristallpalast präsentiert. Die Schau umfasste laut Katalog 700 Fotografien aus sechs Ländern mit vorwiegend britischer Provenienz und gilt als eine der ersten publikumswirksamen Fotoausstellungen überhaupt,[2] auf der ebenso eine Reihe von technischen Neuerungen, wie etwa die Stereoskopie, vorgestellt wurden.[3] Eher an ein breites Publikum richtete sich die enorm ausgeweitete fototechnische Präsentation auf der zweiten Weltausstellung 1855 in Paris. Die Devise der Hersteller lautete: bessere Haltbarkeit und Qualität der Abzüge bei wesentlich günstigeren Preisen. Paris 1855 markierte eine der ersten Stationen des „Demokratisierungsprozesses“[4] der Fotografie, die in die spätere Amateurbewegung münden sollte. Im Jahr 1857 reservierten die Ausstellungsmacher in der temporären Kunstschätze-Schau in Manchester für die Fotografie einen ganzen Gebäudekomplex, der aber wiederum insbesondere den britischen Vertretern der Zunft vorbehalten war.[5] Fotografische Ausstellungen im jährlichen Turnus gab es seit dem 1852 im Versammlungsraum der Londoner „Society of Arts“, wo eine vielbeachtete Expo der Berufsfotografen stattgefunden hatte (Abb. 32).[6] Andere Foto-Vereinigungen in Europa zogen nach und richteten in Paris, Wien und Berlin alle ein bis zwei Jahre größere Ausstellungen aus, die, wie die Schau der „Societé française de photographie“ (seit 1855 in Paris) und die „Internationale photographische Ausstellung“ in Berlin 1865, nicht nur einheimische Lichtbildner berücksichtigten, sondern ein überstaatlich ausgerichtetes Konzept verfolgten.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 32: Unbekannter Fotograf: Jahresausstellung der Photographic Society, London 1858.

Abb. 33: Deutsche Trachtenfigurinen auf der Weltausstellung in Chicago, 1893



Fotografische Huldigungen an das Vergehende

Bereits 1867 auf der Weltausstellung in Paris zeigte sich ein internationales Phänomen. Außer mit technischen Errungenschaften und neuartigen Produktionsmöglichkeiten präsentierten sich die meisten der teilnehmenden Nationen auch verstärkt im historischen Gewand: Zu sehen waren Trachtenfiguren, ländliche Inszenierungen und Architekturen. Angesichts des „scheinbar unaufhaltsamen Verschwindens traditionaler Lebenszusammenhänge“[7] erhielt insbesondere die Tracht das Prädikat des Sinnbilds einer bedrohten Idylle – eine Art „ideologischer Gegenpol zur international ausgerichteten Industrieproduktion“[8]. Umgekehrt ließ sich damit Einheit demonstrieren: Das neu entstandene Deutsche Kaiserreich feierte sich auf historisierenden Fotografien, Trachtentableaus sowie in dioramaartigen Inszenierungen (Abb. 33) und suchte etwa 1893 in Chicago mit der Darbietung des „Deutschen Dorfes“ und von Trachtenpuppen aus repräsentativen Regionen, an „die deutschen Stämme“ zu appellieren, dem Reich „ihre Huldigung darzubringen“[9]. Der fraternitäre Gedanke im Sinne der nationalen Einigung nach innen wie außen artiku-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.


Rita, die schönste unter den Wiener Mädchen.

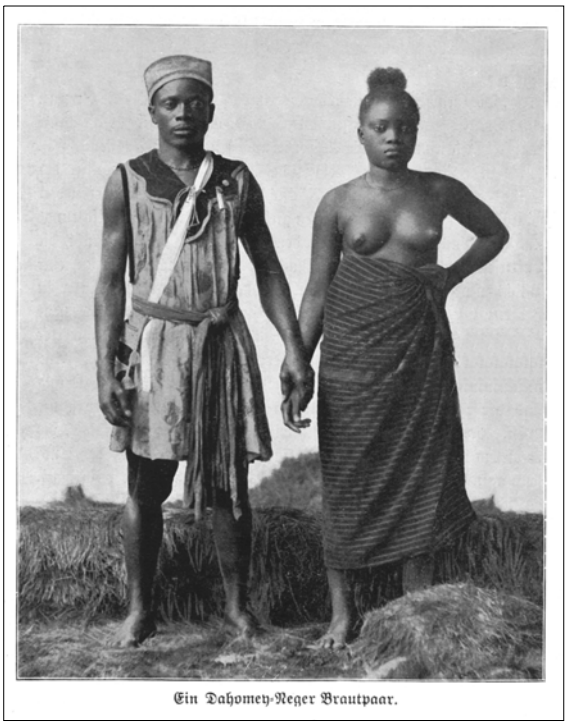

Ein Dahomey-Neger Brautpaar.

Abb. 34/35: Folkloristische Inszenierungen auf der Expo 1893: „Rita, die schönste unter den Wiener Mädchen", „Dahomey-Neger Brautpaar" (anonym).

lierte sich zudem vor Ort mit Gegenüberstellungen der zivilisierten (eigenen) Welt mit kolonialen Kulturen und indem man diese auch in den Veröffentlichungen in fotovisueller Form präsentierte: Hier die fesche „Rita, die schönste unter den Wiener Mädchen" in einer Atelieraufnahme, dort ein barfüßiges und halb entblößtes „Dahomey-Neger Brautpaar", offenbar pleinair vor künstlichem Hintergrund auf dem Weltausstellungsgelände fotografiert. (Abb. 34/35)

Umgekehrt feierte sich die sogenannte Kunstfotografie im selben Jahr (1893) auf einer der größten Foto-Ausstellungen des 19. Jahrhunderts. Unter der Federführung Alfred Lichtwarks präsentierte der begeisterte Fotoamateur und Sammler Ernst Juhl in der Hamburger Kunsthalle rund 6.000 Fotografien von 458 Ausstellern mit internationalem Zuschnitt aus allen bis zu diesem Zeitpunkt bekannten motivischen Sparten:[10] Bilder aus den Anfangsjahren der Fotografie von William Henry Fox Talbot, früheste Daguerrotypien aus der Zeit vor und nach dem großen Brand (1842) in Hamburg, Kriegsfotografien aus dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 und in der Hauptsache Arbeiten der damals aktuellen Fotografinnen und Fotografen, darunter Hugo Erfurth, Arthur Vianna de Lima, James Craig Annan, Rudolf Dürkoop, Alfred Stieglitz, Rudolf Eickemeyer, Peter Henry Emerson und Désiré Declercq (Abb. 37).

Mit ihren rund 13.000 Besuchern war die Ausstellung ein beachtlicher Erfolg, so dass sich Juhl entschloss, jährlich eine Schau mit internationaler Beteiligung auszurichten – die letzte Fotoausstellung in der Hamburger Kunsthalle fand 1903 statt.[11]

Rückwirkungen auf volkskundliche Praxen resultierten aus der präsentativen und reproduktiven Funktion des visuellen Mediums. Zunächst dienten Lichtbilder seit der ersten Expo in London 1851 als Ausstellungsobjekte. Allein 1867 in Paris hatten sich Fotografen aus dreißig Ländern zusammengefunden. Die Präsentation der rund 700 Fotografien im Palais de Champs de Mars in der Galerie des Arts Usuels stieß beim Publikum auf großes Interesse. Außer Landschaftsdarstellungen, Portraits, Reproduktionen von Werken der Kunst und naturwissenschaftlichen Fotografien wurden auch Genrebilder gezeigt, die Aufschluss über „l'histoire"[12] des betreffenden Landes geben sollten. Zudem waren im Palais nationale Ausstellungen eingerichtet, die von Fotografinnen und Fotografen wie Franz Hanfstaengel (Bayern) oder Julia Margret Cameron (England) bestückt worden waren (Abb. 38). Auch in den späteren Nationenpavillons konnten Amateure wie Professionelle ihre Fotografien vorstellen, wobei in Paris 1900 der Platz so knapp bemessen war, dass man sich über die Möglichkeiten „der deutschen Photographie" „absolut kein Bild" habe machen können. Überdies hätten „geschäftliche Interessen" vor „künstlerischen Verdiensten" rangiert: Wegen der hohen Standmiete hatten sich fast ausschließlich große fotografische Werkstätten beteiligt.[13]

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Auf Weltausstellungen präsentiert wurden aber auch ‚exotische' Bilder von überseeischen Gebieten sowie von ‚fremden' Völkern. In diesem Zusammenhang hatten Geisteswissenschaftler die Gelegenheit, ihre Forschungsprojekte dem Publikum vorzustellen. Der US-amerikanische Fotograf und Ethnologe James Mooney etwa zeigte 1893 auf der Expo in Chicago jene Bilder, die er auf seinen Feldstudien in Arizona von den Hopi-Indianern geknipst hatte.[14] Volkskundliche und ethnologische Fotografien kamen aber ebenso auf kleineren Schauen heraus. In der ethnographischen Abteilung der Landesausstellung in Lemberg 1894 etwa hatte man erstmals weitgehend auf Originalexponate verzichtet und dafür Flachware gezeigt: „Ganz außerhalb des Dorfes steht der sogenannte ethnographische Pavillon, in dem das Hauptgewicht dieser Abteilung der Ausstellung ruht. (...) Im Saale zieren die Wände mehrere Reihen von gelungenen Photographien, die ein Gesamtbild der mannigfaltigen Trachten geben."[15] Kein Platz für Amateure war dagegen auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896. Dies lag zum einen an der hohen Standmiete von 30 Mark pro Quadratmeter. Zum anderen gab es offenbar keine Lobby im Organisationsgremium, dessen Ausstellungskonzept sich an Gewerbetreibende richtete, zu denen nur Berufsfotografen und fotografische Werkstätten zählten.

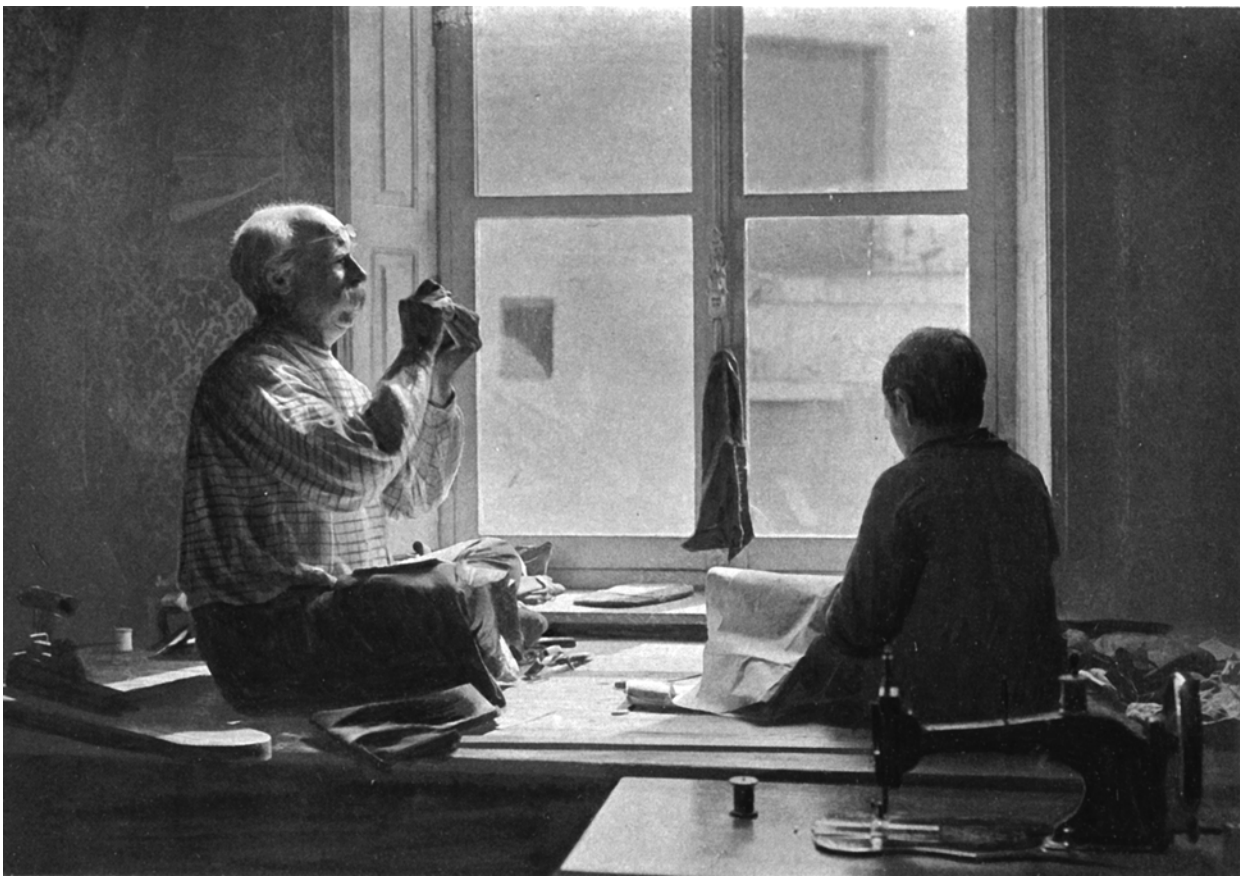


Abb 36: Blick in die zehnte „Internationale Ausstellung von Amateur-Photographen", Hamburger Kunsthalle, 1903 (oben).

Versuche seitens der fotografischen Vereinigungen, Amateure für die Gewerbeschau salonfähig zu machen, wurden, so der Arzt und passionierte Amateurfotograf Richard Neuhauss, „wieder einmal durch die höchst unerquicklichen Zustände vereitelt, welche in der Reichshauptstadt immer noch hemmend einwirken auf die gesunde Entwickelung des photographischen Lebens"[16].

Hauptattraktion der Schau stellten außer den Bewegungsserien von Ottomar Anschütz und M. Zieslers „Augenblicksbildern" einiger zeitgeschichtli-

Abb. 37: Désiré Declercq: Schwache Augen, 1893.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

chen Ereignisse vor allem die Genrebilder von F. Albert Schwartz dar (Abb. 39), der eine Kollektion von Portraits und ruralen Landschafts- und Architekturfotografien zusammengestellt hatte.

Sodann war die Fotografie ein Medium, mit dem sich die Inszenierungen auf den Weltausstellungen für kommerzielle Erinnerungsalben oder aber für einen Bildbericht in der illustrierten Presse in breiter Form reproduzieren ließen. Bilder von ländlichen Szenen und Trachtenpuppen sowie Trachtenportraits, die auf Weltausstellungen gemacht worden waren, finden sich in großer Zahl in der zeitgenössischen illustrierten Presse, aber auch in den Expo-Katalogen, die eine massenhafte Verbreitung fanden. Zudem dürften zahlreiche Besucher ihrerseits eine Kamera benutzt haben, was anscheinend nicht immer einfach gewesen war. Der Augenzeuge Neuhauss berichtete von der 1896er Berliner Gewerbeausstellung: „Unter diesen Tausenden sind die Hunderte schwer zu beziffern, die mit dem Knips- oder doch mindestens mit einem stereoskopischen Guckapparat einherwallen. Trotzdem aber habe ich nur sehr wenige Aufnahmen machen sehen. Das ist ja im Gedränge, im Gewimmel des fremdartig bunten internationalen Lebens auch nicht so

Abb. 39: Trachtenportrait von F. Albert Schwartz. Berliner Gewerbeausstellung, 1896.





Abb. 38: Weltausstellung 1867: Julia Margaret Cameron: (Trauer) Ellen Terry, 1864.

leicht. Das Auge hat meist so viel zu erhaschen, dass es schwer dazu kommt, irgend ein Bild richtig zu erfassen. Andrerseits, um den richtigen Abstand für Aufnahmen zu haben, fehlt es an den dafür hauptsächlich in Betracht kommenden Stellen gar sehr an Raum. Ein Pavillon sitzt dem anderen auf der Front, jedes verfügbare Plätzchen (...) ist bebaut, ist ohne sichtbare architektonische Absicht einfach kaufmännisch verwertet. Ein Gesamtbild der Ausstellung erhält man noch am besten vom Eiffelturm, aber das ist natürlich keins für die Camera, sondern eins fürs Auge.“[17]

Dass sich mit dem Ablichten von exotischen Motiven und Exponaten der Volkskultur auch Geld verdienen ließ, demonstrierten die Macher der Gewerbeausstellung.[18] Man hatte nämlich die Bildrechte an den „Verband für Photographie“ verkauft, einer Interessengemeinschaft professioneller Lichtbildner. Die Folge: Den Besuchern war es bei einer „Conventionalstrafe von 300 Mk.“ untersagt, einen Fotoapparat auf das Gelände mitzunehmen. Das Direktorium stellte zwar Fotogenehmigungen aus, diese kosteten aber für Handkameras ohne Stativ mit einer Plattengröße von 9 x 12 cm zehn Mark pro Tag. Außerdem war „von sämtlichen Aufnahmen (...) innerhalb von acht Tagen ein Belegexemplar gratis einzuliefern“[19]. Die Aufseher mussten das Verbot in die Tat umsetzen, indem sie Taschen kontrollierten oder dann einschritten, wenn jemand eine Kamera in die Hand nehmen wollte.

Über die rigorosen Fotografierverbote zeigten sich die Amateurlichtbildner empört. Fotokritiker Neuhauss, später Leiter des Bildarchivs der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin, gab in einer Glosse

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ironische Anleitungen zum subversiven Fotografieren (Abb. 40): „Sogleich bei der grossen Eingangstreppe bietet sich ein prächtiger Anblick. Die Aufnahme von der Treppe aus zu machen, wo mehrere Beamte stehen, ist nicht rathsam. Sehr empfehlenswerth bleibt dagegen die unten links gelegene kleine Terrasse, auf der Shepheard's Kaffee sich befindet. Bei einer Tasse Mokka kann man hier in aller Ruhe seinen Apparat hervorholen, zur Aufnahme fertig machen und losknipsen, sobald der unmittelbar neben der Terrasse Aufseher seinen Kopf nach der anderen Seite wendet. Die beste Beleuchtung ist in den Vormittagsstunden.“ Das begehrteste Fotoobjekt für den Amateur sei das „malerische Cairo“, wo man es aber mit besonders rigorosen Wärtern zu tun habe: „Im Süden ragt die Pyramide mit dem vorgelagerten Palmenwald, im Westen ladet der ägyptische Tempel zum Losknipsen ein. Hier heisst es aber mehr als anderwärts: Nicht die Kaltblütigkeit verlieren. Ueberall lungern Araber herum, und aus jedem Winkelchen leuchtet die weissrothe Armbinde der Aufseher. Ein verborgenes Eckchen, in welches man sich drücken und dabei den Apparat losdrükken könnte, giebt es nicht. Man muss – von allen Seiten sichtbar – mitten auf dem Platze Aufstellung nehmen und dabei den Apparat möglichst in Kopfhöhe halten, um nicht zu viel Vordergrund auf das Bild zu bekommen. Geschwindigkeit ist keine Hexerei.“[20] Wie geschaffen für „Geheimaufnahmen“ war offensichtlich der Innenraum der Pyramide, einer fünfunddreißig Meter hohen, verkleinerten Kopie des ägyptischen Originals (Abb. 41): „Da der Besucher dorthin aber nur in Begleitung von Arabern gelangt, so muss man zu einer List greifen: Man wartet, bis sich eine grössere Gesellschaft von Damen eingefunden hat, um das Innere zu besichtigen. (Eintritt 20 Pfg.) Die engen Gänge sind beinahe noch unpassirbarer, wie die in der wirklichen Cheops-Pyramide; die begleitenden Araber haben alle Hände voll zu thun, um die stolpernden und rutschenden Damen wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Der



seinen Apparat unter dem Rock in Schussbereitschaft haltende Photograph wartet, bis der letzte Araber mit der letzten Dame hineingekrochen ist und macht nun am Eingange seine Aufnahme. Es empfiehlt sich, den Apparat hierbei vor Augen zu halten. Wird man nämlich (...) aus der Ferne von einem Aufseher bemerkt,

Abb. 40: „Bei einer Tasse Mokka in aller Ruhe den Apparat herausholen.“ Unerlaubte Fotografie von der Gewerbeausstellung 1896.
Abb. 41: Anonym: Berliner Gewerbeausstellung 1896 mit nachgebauter Cheopspyramide.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

so lässt sich dann wenigstens die Ausrede benutzen, man habe sich die Gegend durch ein Opernglas betrachtet.“ Freilich solle man bei der Arbeit stets „die wissenschaftliche oder die künstlerische Seite im Auge“ behalten.[21]

Außerhalb der Regie des „Verbandes für Photographie“ lag das Ensemble „Alt-Berlin“ mit der Rekonstruktion eines Spreewaldgehöfts inklusive Stube, an deren Realisierung auch das „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ beteiligt war (Abb. 2/12).[22] Hier hatte sich der Fotograf und Optik-Erfinder Ottomar Anschütz die Bildrechte gesichert: „Wer sich in der Ausstellung zum Geheimphotographen ausbilden will, möge am Wasser im Restaurationsgarten des Spreewaldhäuschens seine Studien beginnen. Hier lässt sich unter dem Schutze dichter Gebüsche die Sache leicht bewerkstelligen. Sollte gar infolge zu unvorsichtiger Handhabung des Apparates ein Kellner Verdacht schöpfen, so wird ein Trinkgeld dieselbe Wirkung ausüben, wie zu Siegfried's Zeiten die Nebelkappe.“ Immerhin gebe es für die ganz Ängstlichen unter den Fotoamateuren auch noch die Möglichkeit „in käuflichen Aufnahmen angenehme Erinnerungen zu erwerben“.[23] Das „Prachtalbum der Berliner Gewerbe-Ausstellung“ mit zahlreichen Originalfotografien war für 50 Pfennige an den Eintrittskassen erhältlich.

Ins Depot und zur Anschauung

Die Fotografie als Medium der privaten Erinnerung einerseits und der öffentlichen Dokumentation von kolonialen Exotismen sowie heimisch-regionalen Artefakten der Folkore andererseits hat durch die Welt- und Gewerbeausstellungen entscheidende Impulse erfahren. Es ist davon auszugehen, dass die beiden nationalen Volkskundemuseen in Wien und Berlin erst durch die Popularität der internationalen Schauen dazu animiert wurden, in stärkerem Maße Fotografien als Zeugnisse der Vergangenheit zu sammeln. Analog dazu hatten etwa die Trachtenfiguren der Milleniumsausstellung in Budapest 1896 den Grundstock für das Ethnographische Museum in der ungarischen Metropole gelegt,[24] wobei die Donaumonarchie gleichzeitig versucht hatte, sich in einem Pavillon anhand von Trachtenfotografien einer nationalen „Selbstidentifikation“[25] zu unterziehen. Und auch die von Ulrich Jahn mit Geldern der Deutschen Bank für die Expo in Chicago 1893 zusammengetragenen Objekte gelangten dann einige Jahre später ins Berliner Museum.[26]

Den Volkskundemuseen in Wien und Berlin schien die Fotografie zwar sammelnswert, die Ausstellungsqualitäten der Fotografie wurden aber noch kaum erkannt. Alois John erwähnt in einer Ausstellungsbesprechung des Stadtmuseums Eger neben Kupferstichen, Lithographien und Gemälden immerhin auch

Abb. 42: „Bemerkenswert Bienenstöcke, Ziehbrunnen u. Geräte.“ Garten eines wendischen Gehöfts. Gewerbeexpo 1896.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

„Photographien der Gegenwart, die an die Stelle des alten Holzschnittes, der Vedutte und des Prospekts treten“[27]. Ferner seien von verlorengegangenen Objekten fotografische Reproduktionen fürs Archiv anzufertigen. Eher indirekt äußerte sich dagegen der Leiter des Berliner Volkskundemuseums Karl Brunner über die Möglichkeiten der Fotografie. Neben „phonographisch aufgenommenen Proben der schwindenden Volksmundarten (...) wären kinematographische Aufnahmen von natürlichen Szenen des Volkslebens und Abbildungen aller Art, selbstverständlich auch künstlerische, von Volkstypen, volkstümlichen Trachten und Geräten in grösserem Umfange (...) hier aufzusammeln und bei der Aufstellung mit zu verwenden“[28].

Die Ausstellungspräsentation im volkskundlichen Museum sollte sich nach Rudolf Virchow an den Kunstmuseen orientieren, die ja ebenfalls noch keine reproduzierte Kunst ausstellten.[29] Dementsprechend setzten die Museen ihre Prioritäten auf Originalexponate. So wird verständlich, warum der Fotografie in den objektzentrierten volkskundlichen Museen zunächst hauptsächlich eine bewahrende Depotfunktion zugewiesen wurde. In der musealen Hierarchie der Dinge stand das dreidimensionale Objekt in Anmutung und Präsentationswert an erster Stelle. Eine Fotografie dagegen galt zunächst als zweitrangig und sollte allenfalls die Authentizität des originalen Artefakts dokumentieren. Zudem fiel der Fotografie die Rolle zu, Aspekte der Geschichte darzustellen und diese visuell aufzufrischen.[30] Allerdings ist davon auszugehen, dass gerade die neue Institution der temporären Ausstellung sich – auf nationaler wie internationaler Ebene – selbstverständlicher des neuen Mediums bediente, waren doch ihre präsentationstechnischen Vorteile sowohl in handwerklich-innovativer, als auch künstlerisch-ästhetischer und kulturgeschichtlich-inhaltlicher Hinsicht kaum von der Hand zu weisen.

Die volkskundlichen Museen in Berlin, Wien und Basel sammelten seit ihrer Gründung Fotografien. Von Berlin aus begünstigten in erster Linie Franz Goerke, Rudolf Virchow und Max Bartels die wachsende Bedeutung der Fotografie im volkskundlichen Kontext. Goerke, „hervorragender“ Amateurfotograf, passionierter Volkskundler und späterer Direktor der Urania, stiftete dem Museum für Volkskunde in der Gründungsphase eine Sammlung eigener Aufnahmen (Abb. 43), die den Grundstock des Bildarchivs der Anthropologischen Gesellschaft zu Berlin bilden.[31] Die Fotografien wurden zunächst „lose“ in Schachteln gesammelt und dann auf 33 x 42 cm große Kartons kaschiert. Die Bildsammlung der Anthropologischen Gesellschaft leitete seit 1888 der Mediziner und Anthropologe Max Bartels. 1909 wurde sie von Richard Neuhauss übernommen. Er organisierte das Bildarchiv neu, arrangierte einen Teil der Bildkartons und verfasste die Kommentare dazu. Die Idee eines archetypischen Bilderatlas hatte 1887 der erste Direktor des Berliner Museums für Völkerkunde Adolf Bastian (1826-1905).[32] Im Bildarchiv des Museums Europäischer Kulturen Berlin befindet sich eine ganze Reihe von Kartons mit volkskundlichen, ethnologischen und anthropologischen Bildmotiven, die teils auf Bastian, Bartels und Neuhauss zurückgehen. Die Kartons setzten sich aus den Sparten Übersee, Europa und Deutschland zusammen und lieferten eine der Grundlagen für die visuellen Archive der Dahlemer Museen. 1914 war das Foto-Inventar bereits auf 22.771 Nummern angewachsen.[33] Eine Besonderheit im Berliner Museum stellen die 839 Fotografien der Europaabteilung dar, die in der Nachgründungsphase des Hauses gesammelt und thematisch gegliedert mit einer P-Signatur ebenfalls auf 202 Kartons geklebt wurden. Während die frühen Kartons aus der Jahrhundertwende fast ausschließlich mit Fotografien bestückt sind, fügte man in den 1920er Jahren mehr und mehr Abbildungen an, die aus Illustrierten und Broschüren ausgeschnitten wurden. Auffallend ist hier eine thematische Systematik, die sich zunächst am volkskundlichen Kanon ausrichtete und dann offensichtlich mehr rassekundliche Intentionen verfolgte, indem die Urheber einzelne Gruppen in der deutschen Bevölkerung wie die „Schwaben“ auf den Bögen visuell separierten (Abb. 44). Befestigungsspuren an den Ecken weisen darauf hin, dass man die insgesamt 650 Tafeln mit ihren über 4.000 Einzelbildern auf Vorträgen präsentierte oder sie für didaktische Zwekke verwendete.[34]

In Wien klebte man die inventarisierten Fotos auf hektographierte Einzelblätter und heftete sie in Leitz-Ordnern ab. Letztere Praxis aus den 1920er Jahren wird am dortigen Museum bis heute fortgeführt. Zudem existieren Eingangsbücher, in welche die Kuratoren mehr oder weniger ausführliche Informationen zu den betreffenden Fotografien eintrugen bzw. noch eintragen.[35] Neueingänge werden regelmäßig in der 1895 von Michael Haberlandt (1860-1940) und Wilhelm Hein (1861-1903) gegründeten Zeitschrift für österreichische Volkskunde unter der Rubrik „Mitteilungen aus dem Verein und dem Museum für österreichische Volkskunde“ veröffentlicht.

Die Provenienz der fotografischen Sammlung ist in allen drei Museen weitgehend identisch. Ins Museumsarchiv gelangten Lichtbilder von Amateuren, professionellen Fotografen, die in der Hauptsache im Atelier arbeiteten, sowie von einigen wenigen Autorenfotografen, die sich volkskundlichen, kulturhistorischen und sozialgeschichtlichen Themen widmeten. In Berlin war dies F. Albert Schwartz (1836-1906),

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 43: Franz Goerke: „Schwarzwaldhaus aus dem Glotterthal", 1892.

Mitglied des Museumsvereins. Der Inhaber eines Fotoateliers dokumentierte Straßenszenen in Berlin, städtische Architekturen, rurale Artefakte im Spreewald und Trachtenträgerinnen (Abb. 39).[36] In Wien betätigten die volkskundlichen Ethnographen persönlich den Auslöser. Arthur Haberlandt und Josef Szombathy bereisten in der warmen Jahreszeit wiederholt die Länder Osteuropas. Kustos Szombathy fotografierte etwa 1894 in der Bukowina „Dorf- und Hausansichten, Volkstypen und Straßenscenen". Der ehemalige Prähistoriker am Wiener Naturkundemuseum half mit, so Leopold Schmidt, die räumliche Ausdehnung des Forschungsgebietes der Wiener Volkskundler erheblich zu vergrößern. Ebenfalls 1894 kaufte Szombathy ruthenische Trachten für die Sammlung, „so daß in einem Jahr fast der ganze Bereich der Monarchie berührt erscheint"[37]. Seine Bilder gelangten dann als Schenkung in die Sammlung des Museums, dessen Fotoarchiv damit begründet war (Abb. 45).[38]

Die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde wiederum lobte einen jährlichen Preis aus, der sich an Amateurfotografen, Zeichner, Maler und Schriftsteller richtete. Aufgenommen werden sollten „Volksfeste, Tänze, Aufzüge u.s.w., alte Bauernhäuser, Volkstümliche Geräte, Trachten u. drgl."[39] Das Preisgeld von hundert Franken gewann im Jahr 1898 der Volkskundler und Fotograf Friedrich Gottlieb Stebler (1842-1935). Unter dem selbstgestellten Motto „Ein Bild erklärt oft mehr, als die beste Beschreibung" hatte er der Jury vierundneunzig „höchst interessante Aufnahmen" eingereicht, die daraufhin in einer kleinen Ausstellung der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde vorgestellt wurden (Abb. 46).[40] In der Folge formierte sich im Jahr 1901 in Genf ein „Verein zur Gründung eines schweizerischen Museums photographischer Dokumente". Der Aufruf an Fotoamateure und Professionelle betraf die klassischen Themen des Kanons, aber auch sozialdokumentarische Aspekte. Sammeln wollte man zeitgenössische Aufnahmen „verschiedener Art nach der Natur, somit von authentischen Wiedergaben, sei es der Porträts hervorragender Schweizer, sei es der frühen oder der jetzigen Erscheinung von schweizerischen Ortschaften und von Landschaften, sei es von Bauten, Bauteilen und Kunstwerken, sei es von Revolutionen, Streiks, Aufzügen, öffentlichen Festen, Landsgemeinden"[41]. Die Arbeiterbewegung und ihre

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Bilder hatte die deutschsprachige Volkskunde bis zu diesem Zeitpunkt nicht in ihrem Repertoire. Dass in der Schweiz Fotografien darüber gesucht wurden, ist als Novum zu werten, wobei freilich nicht in Erfahrung gebracht werden konnte, ob der Aufruf bei den Fotografen auf entsprechende Resonanz gestoßen ist.

Indessen regten auch die Lichtbildner selbst an, das Medium Fotografie verstärkt im Museum zu sammeln und auszustellen. Der Dresdener Fotograf Hermann Krone (1827-1916) hatte bereits 1853 vorgeschlagen, in Sachsen einen „Lehrstuhl für Photographie“ einzurichten. Im Jahr 1870 erhielt Krone die „venia docenti“ am Königlichen Polytechnicum in Dresden. Zu seinem fünfzigjährigen Berufsjubiläum präsentierte er 1893 in der Aula der technischen Hochschule einen monographischen Querschnitt seiner Arbeiten in einer „photographisch historischen Ausstellung, deren Objecte hoffentlich noch einmal als photographisches Museum erworben und so von der Zerstreuung bewahrt werden“[42]. (Abb. 47) Die Schau bestand im Wesentlichen aus 141 Lehrtafeln mit rund 1.100 aufgeklebten Einzelabzügen, die Krone als ein „Historisches Lehrmuseum für Photographie“ zusammengestellt hatte, der „einzigartige Entwurf einer Geschichte der Fotografie und ihrer Anwendungen in Alltag, Wissenschaft und Gewerbe im 19. Jahrhundert“[43]. Das Konzept hatte durchaus auch eine pädagogische Funktion. Die Ausstellungsbesucher wurden über fotografische Techniken belehrt und lernten neue Drucktechniken wie die Heliogravüre kennen oder den Lichtdruck, mit dem sich Fotografien besonders detailgetreu reproduzieren ließen. Zur letzteren stellte Krone drei Tafeln mit Bildern zusammen, die er fotografischen Zeitschriften entnommen hatte. Sie zeigen von verschiedenen Fotografen jeweils bis zu zwanzig Portraits, Landschaftsaufnahmen, ironische Tierdarstellungen sowie volkskundliche Genrebilder.[44]

Krone war einer der ersten Fotografen, der die Möglichkeiten der Fotografie in wissenschaftlicher, ökonomischer und künstlerischer Hinsicht erkannte. Sein Streben bestand schließlich darin, die Abbildungsqualitäten des fotografischen Negativs als Original und Medium eines „originären Archivs der Erscheinungen der Welt“[45] fototechnisch weiter zu optimieren. Der fotografische Abzug war für Krone schon ein Abklatsch des wertvollen, die Realität abbildenden Urstücks, das in der Kamera mit dem Licht in Berührung gekommen war. Als Nestor der deutschen Fotografie durfte Hermann Krone dann auf der „Internationalen Photographischen Ausstellung“ in Dresden – eine Art erste Weltexpo des Lichtbildes – in der Abteilung Geschichte der Fotografie noch einmal sechsundvierzig Tafeln aus seinem Lehrmuseum präsentieren.



Abb. 44: Bilderkarton „Schwaben“, um 1925.

Volkskunst als visuelles Konstrukt

Bereits in der Zeit nach Gründung der volkskundlichen Museen wurde in den 1890er Jahren die Bedeutung der Fotografie für die Dokumentation der „materielle(n) Kultur unseres Volkes“[46] in Form von kunstgewerblichen Erzeugnissen und Objekten der

Abb. 45: Josef Szombathy: Ruthenische Braut aus Rozna/Czernowitz, 1894.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

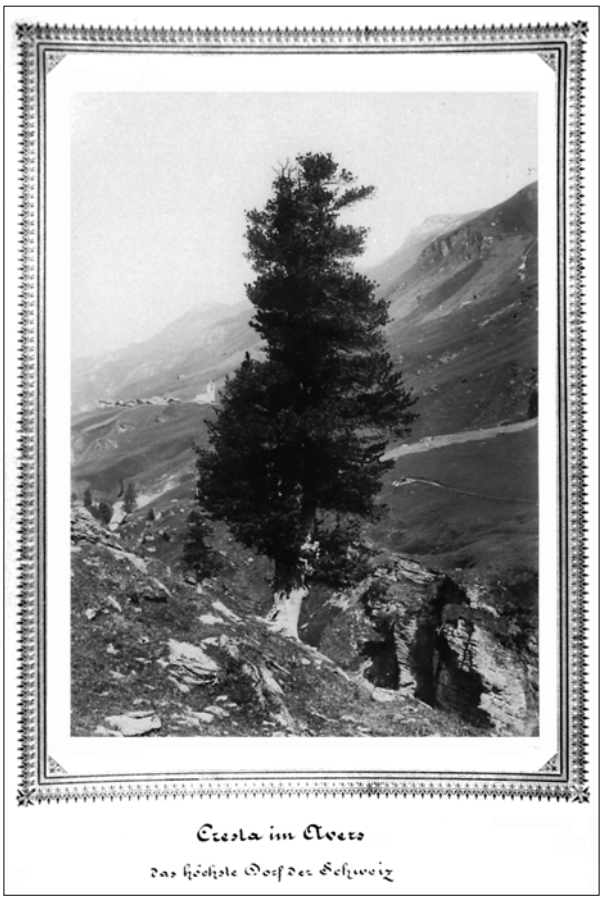


Abb. 46: Preisträger Friedrich Gottlieb Stebler, 1898: „Höchst interessante Aufnahmen."

Volkskunst erkannt. In der Schweiz regte man an, Volkskunst, „wenn sie gefährdet (ist), zu erwerben, ferner sie zu zeichnen oder zu photographieren"[47]. Die Fotografie erhielt dabei zwei Funktionen: Zum einen die Aufnahme von volkskünstlerischen Objekten, sozusagen zur visuellen Dokumentation für die Nachwelt. Im Museum trat das Foto zudem als Substitut und Sachwalter an die Stelle des dreidimensionalen Objekts und schriftlicher Dokumente, allerdings zunächst nur im Depot. Wie aus den Abbildungen von der „Internationalen Volkskunstausstellung" in Berlin ersichtlich ist, bevorzugten die Ausstellungsmacher bei ihrer Schau Originalobjekte und volkstümliche Bilder (Abb. 48). Fotografien sind an den Wänden nicht zu sehen.[48] Auf der anderen Seite konnte man mit fotografischen Abbildungen entsprechende Veröffentlichungen trefflich illustrieren. „Als herausragendstes Stück" der Schau, die 1909 im Berliner Kaufhaus Wertheim von Kurt Stoeving präsentiert wurde, bezeichnete Karl Brunner in seinem Bericht den Brautwagen „aus der Gegend von Tegernsee in Oberbayern (Abb. 49). Die beigefügte Abbildung zeigt ihn in der Ausstellung. (...). Dieser Wagen wurde sorgfältig und kunstvoll zusammengestellt und mit Girlanden, Kränzen und bunten Bändern geschmückt"[49]. Im Weiteren verweist Brunner auf andere Beispiele von Brautwagen. Als Bezug wählt er allerdings nicht die Originalobjekte, sondern die entsprechenden Abbildungen aus der einschlägigen Literatur.

Fotografien von Objektivationen der Volkskunst lassen sich zuerst in der Dauerausstellung des Dresdener Landesmuseums für Sächsische Volkskunst nachweisen. Die Lichtbilder von „alten Bauernhäusern aus dem Königreiche und seinen Grenzgebieten" waren „auch hier, wie nicht anders zu erwarten, in guter Auswahl aufgehängt"[50]. Fotografien und Zeichnungen dienten als Ersatz für die teuren Bauernhausmodelle, wie sie etwa die volkskundliche Sammlung in Berlin in Auftrag gegeben hatte. Im Vergleich zu anderen Objektivationen der Volkskultur wie Tracht und ländliche Architekturen besaßen die in Dresden und anderswo ausgestellten Objekte der Volkskunst ein hohes Maß an illustrativer Anmutung. Diese konnte wiederum den „vielschichtigen Kommunikationsprozeß" der Volkskunst zwischen Museum und Medien auf der einen Seite und dem bürgerlichen Publikum auf der anderen Seite fördern. Eine Beziehung zwischen nationalen und ethischen Rezeptionsformen förderte, wie Bernward Deneke erkannte, die Tendenz „zur Visualisierung von charakteristischen Momenten aus ihrer Vergangenheit und Gegenwart wie zur Typisierung von Merkmalen ihres gesellschaftlichen und industriellen Daseins zu allgemein erkennbaren Zeichen"[51]. Außer Ausstellungsarchitekturen, Zeichnungen, Dekors und Inszenierungen nutzte man hierzu das fotografische Bild.

Die Ausdehnung des Kunstbegriffs auf gewerbliche Produkte, die Diskussion um Ästhetik und Präsentation sowie um vermeintlich authentische Objekte der Volkskunst, die im Museum und in Sonderausstellungen präsentiert wurden, ging einher mit der Abbildung jener Objekte durch das fotografische Medium. Die Authentizität des Originals wurde durch die vorgebliche Authentizität des fotografischen Abbildungsmediums in alle Welt getragen. Eine Professionalisierung und kommerzielle Verwertung der fotografischen Reproduktion von Objekten der Volkskunst, wie sie in anderen Sparten der Kunst bereits seit Beginn der 1890er Jahren feststellbar ist, fand allerdings zunächst nicht statt. Gegenüber der Sprache, so Deneke, sei die Bedeutung der „visuellen Kultur bei der Formierung und bei der Wahrnehmung von kollektiven Identitäten"[52] im Rahmen des nationalen Entstehungsprozesses wissenschaftlich noch nicht hinlänglich geklärt. „Unsicher bleibt zunächst, in welchem Umfange die erwähnten Abbildungsserien zu Medien des Austauschs über eine eigenständige, national oder

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 47: „Historisches Lehrmuseum für Photographie." Hermann Krone: Lehrtafel 37, 1859.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 48: Objekte statt Bilder: Internationale Volkskunstausstellung; Berlin 1909.



Abb. 49: Volkskunst im Kaufhaus, 1909: Brautwagen aus Oberbayern.

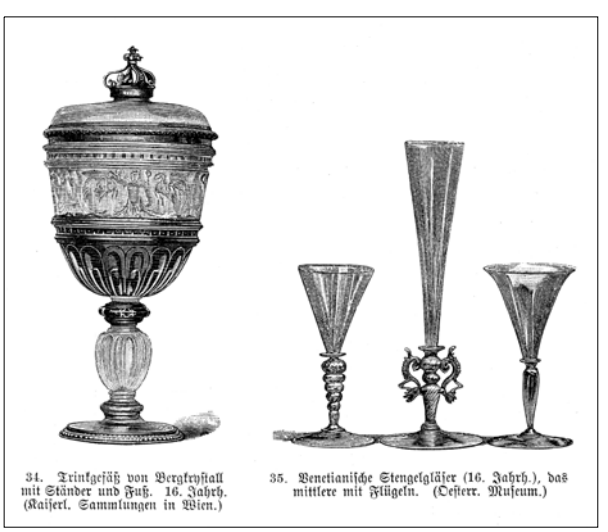
ethisch geprägte Kunsttätigkeit in den Herkunftsgebieten der von ihnen reproduzierten Muster wurden."[53] Deneke verweist zugleich auf eine These von Karl W. Deutsch aus den 1960er Jahren, nach der Bildquellen wie illustrierte Bücher und Ausstellungstafeln kommunikativ eine essentielle Rolle in kollektiven Bewusstseinsfindungsprozess, aber auch bei Formen der Demarkation und Separierung einnehmen können.[54]

Volkskunst, so hat Gottfried Korff nachgewiesen, wirkte im frühen 20. Jahrhundert ähnlich identitätsstiftend im Sinne von Ethnizität und Nationalität wie es bei der Institution des Museums im 19. Jahrhundert der Fall gewesen war. In Zeichnungen und Fotoabbildungen von Volkskunst wurden „optische Engramme" als Muster der Identifikation freigesetzt. „Dabei erweist sich die Volkskunst als brauchbares, weil elastisches und wirksames Medium. Elastisch deshalb, weil die Kollagen der Bildbände flexibler sind als Museumsinstallationen, und wirksam, weil die technische Reproduzierbarkeit eine Vervielfältigung der sinnlichen Identitätskonstrukte möglich macht."[55]

Wie präsentierte sich nun die Volkskunst im Bildband? Vor der Einführung des Rasterdruckes von fotografischen Abbildungen wurden kunstgewerbliche Objekte als Zeichnungen oder in Form von Holzschnitten veröffentlicht, die von fotografischen Vorlagen abgenommen worden waren. Ein umfangreich illustriertes Handbuch über die „Aesthetik des Kunstgewerbes" legte Jakob von Falke im Jahr 1883 vor.[56] Die beschriebenen Objekte reichen zurück bis in die griechische Antike (Abb. 50). Er hob ab auf die „Schönheit und den künstlerischen Werth"[57] der „Schöpfungen vergangener Zeiten (...) die (heute) Vorbilder zur Wiedererneuerung eines guten und richtigen Geschmacks abgeben". Eine nationale Perspektive impliziert von Falke nur am Rande. Im Hinblick auf die ethnische Aufladung der Aspekte ‚Herkunft' und ‚Vorbild für die zukünftige industrielle Produktion' spricht er von einer „Geschmackssherrschaft" Frankreichs in Sachen Kunst und Kunstgewerbe in der Zeit Ludwigs XIV.[58] Auffällig ist, dass die 215 abgebildeten Gegenstände isoliert und vom Hintergrund freigestellt sind. Bisweilen werden mehrere Objekte miteinander im Bild arrangiert. Falke arbeitete zudem mit Gegenüberstellungen von verwandten Formen und Stilen. Der Gebrauchszusammenhang der Gefäße, Möbel und Stoffe bleibt unerheblich.

Regionale Gesichtspunkte mit nationaler Bedeutungsdimension traten in den 1890er Jahren bis in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg immer stärker in den Mittelpunkt der Beschäftigung mit Volkskunst. In diese Zeit fällt die Ablösung der druckgrafischen Abbildung durch die fotografische. In Karl Mühlkes illustriertem Buch „Von nordischer Volkskunst" aus dem Jahr 1906 finden sich noch beide Druckvarianten nebeneinander. Mühlke wählte die Zeichnung immer

Abb. 50: Isolierte Gegenstände.
Jacob von Falkes „Kunstgewerbe", 1883.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

dann, wenn er Trachten, ländliche Artefakte und historische Gebäude in einem früheren Zustand zu dokumentieren suchte (Abb. 51). Demgegenüber sollten die fotografischen Abbildungen einen aktuellen Eindruck von den Objektivationen vermitteln – Puppen werden als Substitute präsentiert. Die Isolierung der Gegenstände in der zeichnerischen Abbildung wurde auf die fotografische insofern übertragen, als die entsprechenden Bilder aus dem Kontext gelöst wurden. Die Ansichten von ländlichen und städtischen Architekturen konzentrieren sich auf die Wiedergabe von Gebäuden, Hofanlage und Inneneinrichtung. Bewohner kommen in den Bildern nur ausnahmsweise vor. Verglichen mit Jakob von Falke, der sich weitgehend ohne nationale Hintergedanken dem ästhetischen Standpunkt widmete, ist bei Mühlke ein hegemonialnordisches Verständnis in Bezug auf die Wurzeln der Volkskunst unverkennbar. So beschäftigte sich Mühlke zunächst mit der norwegischen Gebirgsarchitektur, um diese dann mit alpinen Bauformen abzugleichen und in denselben ethnischen Entstehungszusammenhang zu setzen: „Die einzelnen Bauformen (...) dieser Gebäude sprechen dafür, daß wir es hier mit einer urwüchsigen Bauweise zu tun haben, die mit dem Volke und dem Boden, auf dem sie entsprossen, fest verwachsen ist.“[59]

Die weit in das 20. Jahrhundert reichende Eigendynamik der Volkskunst wurde also vor allem durch das reproduzierend abbildende Medium der Fotografie hinsichtlich einer Popularisierung von Kunst im Allgemeinen und von Volkskunst im Besonderen begünstigt. Diese wirkte in einem Maße, wie es die seitens der Politik projektierte industrielle Indienstnahme der Volkskunst als ein national wirkender Wirtschaftsfaktor kaum hätte leisten können. Zudem trug die Fotografie als abbildendes Medium wesentlich dazu bei, die von Gottfried Korff beschriebene Autonomisierung des „mythomoteurs“ Volkskunst voranzutreiben. In diesem Sinne war Volkskunst „als präsentatives Bildmedium bei der Veralltäglichung von Identitätsmustern möglicherweise erfolgreicher als das diskursive Wortmedium“[60]. Erst durch die vom Kontext isolierte Darstellung von Objekten, zunächst als Holzschnitte und später als fotografische Abbildungen in Buchpublikationen und Zeitschriften, erlangte die Volkskunst das Prädikat einer eigenen ästhetischen Kategorie. Volkskunst sah sich durch die fotografische Abbildung zum Stil erhoben.[61] Ähnlich wie es auch bei anderen Sparten der Fall war, wurde so die Verbreitung der volkskundlichen Thematik insgesamt vorangetrieben: Trachten aus dem Schwarzwald, ruthenische Fechtapparate, Fassadenmalereien aus dem Engadin oder glasierte Steinzeugtöpfe aus Niederösterreich waren mit einem Mal in aller Munde, während sie vorher lediglich einen regionalen Bekanntheitsgrad erreichen konnten. Wie wirkte sich nun die Präferenz der Abbildung auf die volkskundliche Praxis aus? Gab es überhaupt eine Wechselwirkung zwischen der Fotografie und der Forschungspraxis, die über den bewahrenden Anspruch der Wissenschaftler in den Museen hinausging?



Abb. 51: Visualisierte Volkskunst im hegemonial-nordischen Verständnis, 1906.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Das reproduzierte Populare als Archivkonserve

Die frühe Volkskunde war geprägt vom Willen zu bewahren. Hierzu diente die Fotografie als wichtigstes visuelles Hilfsmittel. In diesem Zusammenhang erweist sich eine Forderung von Otto Homburger als programmatisch. Dieser bezog sich auf die museale Bedeutung volkskundlicher Fotografie und erhob das „Erhalten und Bewahren vergänglicher Werte“ zur „ethische(n) Aufgabe“. Tauglich dafür seien beispielsweise die „kinematographischen Aufnahmen“ genauso wie ein „Archiv von phonographischen Platten (...), in dem die verschiedenen Dialekte und Volksweisen festgehalten werden“. Am wirkungsvollsten zur Wiedergabe von „Äußerungen einer Kultur, die von Tag zu Tag im Rückgang begriffen ist“, eigneten sich Fotosammlungen, die jedes größere volkskundliche Museum einrichten solle.[1] Laut Homburger hatte Fotografie weniger eine didaktische Funktion mit eigener Methode, sondern sie sollte Gesichtspunkte einer früheren Volkskultur für die Nachwelt speichern. (Abb. 52) In diesem Ansatz spiegelt sich ein Wissenschaftsverständnis wider, wonach sich volkskundliche Forschung in erster Linie um Dokumentation, Gliederung und Inventarisation zu kümmern habe und nicht um „eine theoretische Analyse, die von der Frage hätte ausgehen müssen, wer hier objektiviert, was objektiviert wird, und was diese Objektivationen dann jeweils für die Leute bedeuten“[2].

Abb. 52: „Authentische Zustandsbeschreibungen“. Foto-Ethnograph in Tinzen/Graubünden, 1913.



„Klare Anschauungen über fremde Gegenden“

Die Rezeption der frühen volkskundlichen Fotografie lässt eine ambivalente Beherrschung der neuen Aufnahmeverfahren erkennen, die ebenso in den übrigen Geistes- und Naturwissenschaften nachweisbar ist: Die Meinungsführer teilten sich in Befürworter und Gegner. Bereits Wilhelm Heinrich Riehl hatte die Daguerreotypisten kritisiert und sie der fortgesetzten bildlichen „Manipulation“[3] bezichtigt. Dem Nestor der deutschsprachigen Volkskunde war also wenig an dem damals noch jungen Medium gelegen. Ganz in diesem Sinne bevorzugte ein Teil der Altertumsforscher und Mediziner bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den Zeichenstift zur Dokumentation von wissenschaftlichen Objekten und Sachverhalten. Allerdings gab es hierbei bisweilen kaum lösbare Aufgaben zu bewältigen. So musste Rudolf Virchows Zeichner angesichts eines Puzzles von Schädelknochen mehrfach neu beginnen, bevor sein Chef die Abbildung als ausreichend realistisch akzeptierte.[4] Der Vorsitzende der Gesellschaft für Anthropologie, Herausgeber der Zeitschrift für Ethnologie und Gründer des Berliner Volkskunde-Museums, favorisierte zunächst noch den Zeichenstift, beteiligte sich aber auch vor der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte an fotografisch-anthropologischen Präsentationen. Für seine medizinisch-anthropologischen Publikationen erkannte er die Chancen der Fotografie als ein Medium, das „authentische Zustandsbeschreibungen“[5] erlaube. Allerdings äußerte sich der Allroundgelehrte kaum über methodische und theoretische Fragen. Immerhin entstanden von seiner Hand seit den 1880er Jahren unter anderem einige Fotografien voralpiner Architekturen, die in das Bildarchiv der Anthropologischen Gesellschaft zu Berlin Eingang fanden.[6] Demgegenüber pries der Ethnologe Julius Falkenstein im Jahr 1879 die Vorteile des neuen visuellen Aufnahmeverfahrens. Wäh-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

rend die Zeichnung zum „Idealisiren“ neige, reproduziere die Fotografie „Schönheit und Ästhetik, Vorzüge und Fehler objektiv“ und erweise sich „deshalb am geeignetsten, (...) klare Anschauungen über fremde Gegenden zu erwecken“.[7] Mit einer ähnlichen Argumentation befürwortete Robert Koch die fotografische Methode bei der Wiedergabe von mikroskopischen Gegenständen: Die Zeichnung interpretiere und beschönige; die Fotografie hingegen sei ein über jeden Zweifel erhabenes Dokument, dem unter Umständen ein höherer Rang als dem Originalobjekt gebühre.[8]

Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie sammelte seit den 1870er Jahren Fotografien mit ethnologischen, ethnographischen und vor allem anthropologischen Motiven. Die Zeitschrift für Ethnologie gab regelmäßig die neu eingegangenen Bilder mit einer Kurzbeschreibung bekannt.[9] Auch einige volkskundliche Beispiele sind darunter; so schenkte 1875 ein Mann aus Fürstenfeldbruck der Gesellschaft „photographische Darstellungen bayrischer Landsleute, hauptsächlich Dachauer Typus“[10] und aus dem Schwäbischen gingen ein: „Costümphotographien von Bäuerinnen aus der Gegend von Tübingen“. Der Stifter gab, was in der Regel selten war, detaillierte Informationen zu den Bildinhalten. Sie gehen über das bloße Beschreiben hinaus und können deshalb als Plädoyer für die fotografische Methode im Gegensatz zur zeichnerischen gelten - ein Beispiel: „Nr. 1, eine alte Frau darstellend, scheint mir besonders bemerkenswerth, da dieselbe noch eine Vorstellung davon giebt, in welcher Weise man dort mit der Spindel spann, indem nehmlich mit der linken Hand zu drellirende Flachs von dem Rocken, hier ‚Kunkel‘ genannt, gezupft und mittelst der in der Rechten gehaltenen Spindel zum Faden gedreht wurde.“[11] Die Fotografie im Carte-Visite-Format stammt von dem Tübinger Lichtbildner Paul Sinner und zeigt als Teil einer ganzen Serie von Aufnahmen (Abb. 53) die Württemberger Tracht. Wie andere Fotografien aus der Frühzeit der Sammlung des Berliner Volkskundemuseums wurden Sinners Bilder von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie auf einen Karton geklebt, den man später allerdings aus unbekannten Gründen in verschiedene Teile zerschnitt. Charakteristisch für die Zeitschrift für Ethnologie blieben ihre illustrierenden Zeichnungen und Lithographien, die zumeist von fotografischen Vorlagen stammen. Seit 1891 druckte das Blatt vereinzelt auch gerasterte Fotografien von anthropologisch-exotischen Typen oder medizinischen Abnormitäten.[12] Abbildungen aus dem volkskundlichen Genre waren selten.

Der Index der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde/Zeitschrift für Volkskunde notiert „Fotografie“ erstmals für den Band des Jahrganges 1984. Dessen ungeachtet hat das Periodikum seit seiner Gründung im Jahr 1891 mit Fotografien operiert. Karl Weinhold, der erste Herausgeber, unterschied nicht zwischen den einzelnen Bildmedien und äußerte sich weder zur volkskundlichen Fotografie noch zur gerasterten Wiedergabe, die damals kaum verbreitet war.[13] Für den Philologen stand der Sammelaspekt als volkskundliche Aufgabe im Mittelpunkt. Wie der „Naturforscher“ müsse der Volkskundler möglichst „alles und jedes Material, (...) in Wort und Bild“[14] erfassen. In einer der ersten Ausgaben wurden zwei Fotografien auf einer Seite übereinander veröffentlicht. Die Abbildungen, Teil eines Artikels von Alexander Meyer-Cohn[15] und Ulrich Jahn, stammen laut Legende von J. E. Stybalkowsi aus Cöstlin (Abb. 54/55). Sie zeigen Haupthaus, Quergebäude, Scheune und Durchfahrt eines „Jamuder Bauernhofs“.[16] Das obere, kleinformatige Bild gibt den Blick von außen durch die geöffneten Torflügel in eine Hofanlage wieder. Der Gebäudekomplex erweckt den Eindruck, als befinde er sich relativ weit entfernt. Die Abbildung wird dominiert durch das gemähte Feld, den Holzzaun sowie das ausladende Geäst einiger Bäume, die vom Rand her den hellen Himmel größtenteils

Abb. 53: Paul Sinner: Württemberger Tracht, um 1880.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

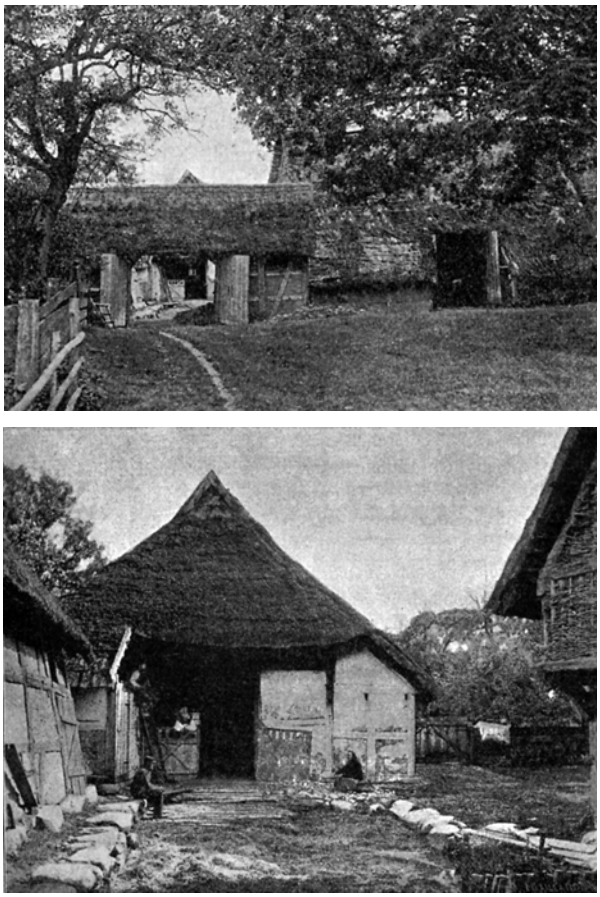


Abb. 54/55: J. E. Stybalkowsi: Jamuder Bauernhof, um 1890.

verdecken. Im zweiten Beispiel ist eine ähnliche Blickrichtung festgehalten. Das Hauptgebäude, vorher durch das Tor nur vage zu sehen, erscheint wie im Teleblick herbeigezoomt. In das ländliche Ambiente sind vier Personen eingebaut. Sie sitzen, stehen oder lehnen zwischen den architektonischen Elementen und sind erst bei näherem Hinsehen erkennbar. Die beiden Autoren gehen nicht auf die Abbildungen ein, die damit einen rein illustrierenden Charakter besitzen. In der Art der Präsentation manifestiert sich hier beispielhaft die Abbildungspraxis der frühen volkskundlichen Veröffentlichungen.

Eher in rezeptiver Hinsicht artikulierten sich die Experten in Österreich. Einer der Wegbereiter des ethnographischen Ansatzes war Alois Riegl. Im Hinblick auf das Phänomen der „Begeisterung für alles Volksmäßige“[17] meinte er in den visuellen Verfahren neue methodische Perspektiven zu erkennen. Als ideal für den Forschenden erweise sich zunächst die Aneignung von umfassendem Wissen zur jeweiligen Thematik. Auch eine bildliche Bestandsaufnahme des betreffenden Themas dürfe nicht fehlen. Riegl sah eine der Hauptaufgaben des Ethnographen in der Aufbereitung von volkskundlichen Sachverhalten für ein breites Publikum in Veröffentlichungen und Ausstellungen. Im Museum sei die Fotografie besonders prädestiniert, Lücken zu füllen, die sich auf Grund fehlender Originalobjekte ergaben. Dementsprechend könne eine Exposition, wie Riegl bemerkt, die eine „Hälfte“ aller Objektivationen veranschaulichen, „die wir als die ‚greifbaren‘ bezeichnen“[18]. Der andere Teilbereich sei folglich mit verbalen und bildlichen, also auch fotografischen Quellen zu bestükken. In diesem Zusammenhang präziser schrieb Michael Haberlandt im Jahr 1895 über die Konzeption der Zeitschrift für österreichische Volkskunde: „Wo die Deutlichkeit dabei Abbildungen erfordert, sollen sie – allerdings mit gebotener Sparsamkeit – beigegeben werden.“[19] Die Zeichnung „Samsonumzug“ in Krakaudorf bei Murau (Steiermark) ist die erste Illustration in der Wiener Zeitschrift. Sie entstand nach einer Fotografie von E. Eisele.[20] Im selben Jahr publizierte das Blatt, als Teil des Beitrages von Louise Schinnerer „Textile Volkskunst bei den Rutenen“[21], drei großformatige Foto-Abbildungen von „Flechtapparaten“, die vor dunkel-neutralem Hintergrund abgelichtet worden waren (Abb. 57). Die Bildlegenden entsprechen kurz gefassten musealen Objektbeschriftungen. Hinweise auf die Provenienz der Fotografien und der abgebildeten Gegenstände fehlen. Der Text beschreibt die Geräte und liefert eine Anleitung zum Gebrauch. Die Verweise auf die Abbildungen sind in Klammern gesetzt. Die Illustrationen geben das abgelichtete Gerät nicht nur singulär wieder, sondern zeigen es mit dem entstandenen Produkt. In Verbindung mit der Bildlegende wird damit ein gewisser pädagogischer Anspruch deutlich.

Weder in der Zeitschrift für österreichische Volkskunde noch in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde findet sich in den ersten Ausgaben ein Beitrag, der Kriterien für fotografierende Volkskundlerinnen und Volkskundler genannt hätte. Ein Sitzungsprotokoll des Vereins für Volkskunde aus dem Jahr 1891 wollte vor allem professionelle Lichtbildner dazu anregen, sich mit volkskundlichen Themen zu beschäftigen. Eine lobende Erwähnung fand der Cottbuser Hoffotograf Metzger. Dieser hätte „seine freie Zeit mit Glück der Aufnahme von wendischen Volkstypen und Trachten, von Landschaften und Gebäuden“ gewidmet, „wovon die vorgewiesenen Stücke, namentlich die vortrefflich kolorierten Photographien, beredtes Zeugnis ablegten“[22]. Ebenso dem volkskundlichen Kanon verpflichtet fühlte sich Moritz Hoernes. Der Wiener Volkskundler startete im Jahr 1895 einen Aufruf an private Fotografen mit volkskundlichen Ambitionen: „Ich proponiere zur sommerlichen Reisezeit 1. die Anfertigung und Sammlung photographischer Aufnahmen sogenannter ‚Marterln‘, und zwar a) der Tafeln in möglichster Größe b) der Tafeln sammt der landschaftlichen Umgebung.“ Fehlende oder unleserliche Inschriften sei-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

en handschriftlich zu ergänzen. „2. Denselben Vorgang (mutatis mutandis) für Votivbilder und Votivgegenstände in Wallfahrts- und sonstigen Kirchen." Beides diene einer vorläufigen „Materialsammlung (...), welche gelegentlich kundigen Personen zur Bearbeitung übergeben werden kann. Die Redaction bittet alle Amateurphotographen unter unseren Mitgliedern, diesen Gegenständen ihre besondere Beachtung schenken und Abdrücke ihrer Aufnahmen freundlichst einsenden zu wollen."[23] In den nächsten Vereinsnachrichten vermerkt das Protokoll: „Sühnekreuze. (...) Hermann Kaserer, Schüler des Schottengymnasiums in Wien, (sandte) zwei von ihm zu Ostern d. J. aufgenommene Photographien ein."[24] (Abb. 56) Ansonsten scheint der Aufruf auf kein großes Echo gestoßen zu sein.

Aufschlüsse darüber, wie die Fotografie bei Feldstudien zu verwenden sei, gaben die Anleitungen von Ludwig Hans Fischer. Der österreichische Trachtenforscher vermittelte unter dem Vorzeichen des vergleichenden Sammelns eine gewisse Systematik in Bezug auf die fotografierenden Themen. Fischer regte die Kollektion „von ethnographischen Gegenständen, Artikeln des Hausfleißes, der Keramik und Textilkunst" an. Fernerhin empfahl er: „Anfertigung von Photographien, sowohl von charakteristischen Portraits, als auch von ganzen Figuren" und „photographische Aufnahmen typischer Wohnhäuser, wenn möglich, Plan des Hauses, Aufnahmen einzelner Wohnstuben, Küche etc." Die Fotografien sollten sämtliche Varianten des betreffenden Objektes festhalten. Die wissenschaftliche Aufgabe bestehe in der präzisen Beschreibung. Schließlich sei speziell in der Trachtenforschung das Augenmerk auf weitere Bildquellen, etwa aus der Malerei und Graphik richten, „um wo möglich den Zusammenhang des modernen Costümes mit früheren festzustellen"[25]. Damit hatte sich Fischer, sicherlich ohne Absicht, als ein früher Vertreter des ikonographisch-vergleichenden Verfahrens zu erkennen gegeben. Die Foto-Abbildungen seines Artikels indessen wurden, wie in der Zeit durchaus üblich, vor dem Abdruck künstlerisch bearbeitet und mit ‚malerischen' Landschaften als Hintergrund ausgestattet.

Abb. 56: Aufruf für Foto-Amateure: „Marterln in der landschaftlichen Umgebung." Anonym, 1895.

„Photographischer Apparat als ständiger Begleiter"

Den richtungweisenden Ansatz zu einer systematisierten Verwendung der Fotografie im volkskundlichen Forschungsfeld erbrachte Michael Haberlandt im Jahr 1896. Sein Beitrag erwähnte zum ersten Mal die Begriffe „Photographie" und „Volkskunde" ge-



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 57: Erste Foto-Abbildungen: Flechtapparat aus der Bukowina, 1895.

meinsam im Titel.[26] Haberlandt, einer der Gründungsväter des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, vertrat, ausgehend von seinen Studien über Indien, eine ethnographisch-komparatistische Methode, die er auf ethnologische und volkskundliche Themen gleichermaßen verwandte. Zur Anschauung bevorzugte Haberlandt Illustrationen.[27] In seinen Publikationen über Volkskunst und völkerkundliche Themen finden sich zumeist Abbildungen, die Fotografien als Vorlagen hatten. Die Bilder wurden von fotografierenden Kollegen und hauptberuflichen Lichtbildnern[28] gemacht, oder sie stammten aus der Sammlung des Museums. Seit 1899 konnten Haberlandt und die Wiener „Museumsfunctionäre" auf eine eigene Ausrüstung zurückgreifen, die „für kleinere photographische Aufnahmen bei Excursionen und Reisen (...) zum Preis von fl. 31. 20 angekauft" worden war.[29]

Abb. 58: Weniger pittoresk als neutral: Visualisierung ländlicher Hausformen. Josef Szombathy, 1894. Mit dieser Fotografie illustrierte Michael Haberlandt 1896 seinen Text.



Haberlandts Absicht war es, die „Schärfe und Genauigkeit" des Mediums verstärkt für die Belange der noch „jungen Wissenschaft der Volkskunde" auszunützen. Dabei stand auch bei ihm ein bewahrender, dokumentierender Gedanke an erster Stelle: „Das ländliche Leben verstädtelt und mit ihm gehen die wertvollsten Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit unwiederbringlich verloren. Da gilt es in elfter und zwölfter Stunde einzugreifen; es gilt die Dinge selbst, und wo dies nicht angeht, wenigstens ihr Bild festzuhalten und für die Wissenschaft aufzunehmen."[30] Angesichts unüberschaubarer volkskundlicher Themenfelder bedürfe es dringend der Klärung der ethnographischen Herangehensweise. Hierzu entwickelte er sechs motivische Schwerpunkte fotografischer Abbildungspraxis, anhand derer sich der Lichtbildner im Feld orientieren solle: „1. Anthropologische Aufnahmen von Typenbildern der ländlichen Bewohner." Diese Bildgattung hätte der Forschung bislang zwar eine „größere Zahl von guten, wissenschaftlichen Abbildungen der schwarzen oder rothen Haut" beschert, nicht aber von den Menschen im eigenen Land. Weiter gibt er deutliche Direktiven, wie zu fotografieren sei: „Erwünscht sind zwei Aufnahmen von jeder Person. a) strenge Enfacestellung, b) strenge Profilstellung. Womöglich Kopf und ganze Figur. Heller Hintergrund, vollständige Symmetrie der Körperhaltung. Mitphotographieren des Bandmaßes oder Maßstabes ist dabei unerlässlich. Dazu notiere man natürlich Name, Familie, Stamm, Wohnort, Alter, Stand etc. des photographierten Individuums."[31]

Die zweite und dritte Gruppe des fotografischen Feldes beinhaltet nach Haberlandt die „Aufnahmen zur Hauskunde" (Abb. 58) und „Trachtenbilder". Erstere seien weniger pittoresk als vielmehr neutral zu gestalten. Möglicherweise stützte er sich hierbei auf die Ausführungen des Geographen August Meitzen, der 1881 beim deutschen Geographentag in Berlin seine Kollegen aufgefordert hatte, angesichts der „Vernichtung aller provinciellen und schliesslich selbst vieler nationaler Charakteristika"[32], sich der fotografischen Registrierung des „volkstümlichen Hauses" zu widmen. Architekturen wie Kleidung könnten, so Haberlandt, verstärkt „Amateur-Photographen" ins Bild setzen, deren „Mithilfe (...) schon mehrmals, leider ohne sonderlichen Erfolg erbeten worden" sei. Von der Fotografierweise der „maleri-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

schen und ehrwürdigen Volkstrachten“ hatte Haberlandt klare Vorstellungen: „Man beachte hierbei die charakteristischen Unterschiede zwischen Werktagstracht und Sonntags- oder Festtracht; ebenso achte man auf besondere Trachten bei verschiedenen Anlässen, wie Hochzeit, Taufgang, Firmung, Begräbnis u.s.w.. Von jedem Costüm sind zwei Ansichten erforderlich: Vorder- und Rückenbild (...). Den Details (...) widme man ebenfalls besondere Aufnahmen.“[33] Offensichtlich an diesen Kriterien ist der dokumentarische Sammelaspekt, der beim Fotografieren überwiegen sollte. Anregungen für Bildthematik und archivalische Methodik finden sich im Abschnitt der Gruppe vier - „Cultliche Gegenstände auf Feld und Flur“. Haberlandt nennt als potentielle Fotomotive „Marterln, Votivbilder, Todtenbretter, Heiligenfiguren, Pestsäulen, Kapellen, Stationen auf Wallfahrtswegen“. Auch hier fordert er zwei Fotos pro Gegenstand: „a) Detailansicht, b) Ansicht des Cultobjekts sammt Umgebung. Sprüche, Inschriften, Jahreszahl u. dgl. sind genau zu notieren, ebenso ist die Localität dieser Objecte genau festzustellen (...).“ Sein Augenmerk richtet er also ebenfalls auf jene Aspekte, die über den Akt des Fotografierens hinausgehen und die sich möglicherweise für die spätere Kontextualisierung der Fotografie als unerlässlich erweisen.[34] Zur Gruppe fünf und sechs gehören „die volksthümlichen Spiele und Lustbarkeiten“ und „die verschiedenen Scenen und Situationen bei der ländlichen Arbeit“. Dazu zu rechnen seien einerseits „dramatische Darstellungen“, „Umzüge“, „Tänze“ und „gymnastische Spiele“; andererseits sei es erstrebenswert, daß auch sämtliche Tätigkeiten und Arbeitsgeräte des bäuerlichen Lebens „bildlich fixiert (...) werden“[35].

Haberlandts Text ist ein Beitrag zum frühen Gebrauch volkskundlicher Fotografie. Als einer der Ersten stellte er die Verbindung her zwischen Untersuchungsgegenstand und dessen Visualisierung. Hierzu erkannte der Ethnograph die Notwendigkeit einer systematischen Vorgehensweise, wobei er freilich den Sammelaspekt stets mit Priorität bedachte. Seine Anweisungen entsprechen zum Teil den Gedanken des französischen Kriminologen Alphonse Bertillon, der in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein standardisiertes „anthropometrisches System“ entwickelt hatte, um damit die gezielte Erfassung von Straftätern voranzutreiben (Abb. 61a/b). Neben der fotografischen Ablichtung schlug er die Registrierung von Körpermaßen, besonderen Kennzeichen sowie die äußere und charakterliche Beschreibung der Delinquenten vor.[36] Was Herangehensweise und Methode betrifft, so ließ sich der Wiener Volkskundler von der Anthropologie inspirieren, welche als erste Disziplin damit begonnen hatte, die Fotografie von Menschen in einen wissenschaftlichen





Abb. 59/60: Entpersönlichung mit der Kamera: Bertillons System in der Volkskunde. Marie Luise Huber, Pustertal/Südtirol, 1914.

Abb. 61a/b: Karteikarten des Pariser Erkennungsdienstes, 1906.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Funktionszusammenhang zu setzen. Dementsprechend nahm für ihn die „rassekundlich angehauchte Menschenfotografie“[37] eine herausragende Rolle ein. In diesem Zusammenhang ist nicht verwunderlich, dass sich Haberlandt, wie andere Protagonisten der Fotografie, nach einer Schrift des Mediziners und Anthropologen Gustav Fritsch aus dem Jahr 1875 richtete (Abb. 59/60/62). Diese beinhaltete detaillierte Regeln zum Fotografieren im Feld sowie technische Ratschläge zur Ausrüstung.[38] Fritsch hatte seine Gedanken zur Fotografie ebenso in einer Sitzung der Anthropologischen Gesellschaft in Berlin zu Protokoll gegeben[39] und anhand eines gezeichneten Proportionenschlüssels anthropometrische Versuche an lebenden Probanden unternommen, die aus überseeischen Gebieten stammten (Abb. 63).[40] Diese glich er mit fotografischen Bildern ab. Fernerhin hatte Fritsch maßgeblichen Anteil an der Popularisierung des neuen Mediums als Aufnahmeverfahren in den anthropologischen, archäologischen, ethnologischen und medizinischen Disziplinen. Die von ihm propagierten Möglichkeiten der Fotografie zur Dokumentation und als Instrument zum Sammeln von Daten führten gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur Ablösung des Zeichenstiftes als primärem Instrument der visuellen Aufnahme in der Feldforschung.

Indem Haberlandt den Prozess des fotografischen Abbildens als „fixieren“ bezeichnete, kommt einmal mehr eine bewahrende Komponente zum Ausdruck. Fotografie war für den Museologen – dies zeigt der Titel des Textes und dessen Abbildungsform – in erster Linie eine nützliche Hilfswissenschaft, die etwa im musealen Bereich fehlende Originale zu „vertreten“ habe. Hierzu beruft sich der Autor auf die gängige Meinung, Fotografie bilde Wirklichkeit realistisch ab. Im vorliegenden Fall fügt er seinen Ausführungen fünf fotografische Wiedergaben ländlicher Architektur sowie eine Darstellung von „Rumänischen Bauernmädchen“ hinzu, ohne im Text darauf Bezug zu nehmen. Haberlandts Veröffentlichung verdeutlicht eine zwiespältige Entwicklung innerhalb des Findungsprozesses des Faches Volkskunde. Während sich die wissenschaftlich-museale Deutungselite zunehmend professionalisierte, wurde im Bereich der volkskundlich-visuellen Erhebung, unterstützt durch die Fortschritte im Bereich Kameratechnik, auf den „vaterländischen Eifer“ der Amateure gebaut.[41] Dass sich hierbei selten innovative Schubkräfte hinsichtlich eines ‚modernen‘ Verständnisses vom zu fotografierenden Feld entwickeln ließen, hat Pierre Bourdieu plausibel dargestellt, indem er bei den Knipsern auf die stets vorhandenen „Normen der kanonischen Ästhetik“[42] verwies. Ebenso wenig innovativ taten sich auch die volkskundlich-ethnographisch agierenden Fotografen hervor.[43] Neue visuelle The-



Abb. 62: Anthropologische Aufnahme für das Wiener Museum, um 1900 (anonym).

Abb. 63: „Versuche an lebenden Probanden.“, Harry Hamilton Johnson: Der Anthropologe W.G. Dogget und ‚Muamba‘ in Uganda, 1900.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

men entwickelten seit den 1890er Jahren hingegen vor allem jene professionell arbeitenden Fotografien, die sich mit sozialdokumentarischen Ambitionen auf das Feld begaben.

„Die Photographie im Dienste der Volkskunde" dürfte in der volkskundlich-ethnographischen Szene des deutschen Sprachgebietes auf breite Resonanz gestoßen sein. So entspricht ein appellativer Text der „Dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie" aus dem Jahr 1898 formal dem Wiener Artikel.[44] An erster Stelle stehen hier „typische Landschaftsbilder" der Region, gefolgt von „malerischen Hausansichten", von „schönem Fachwerk" an „Rathaus", „Schenken" oder „Burgen und Ruinen". Wieder ging es in erster Linie um den Sammelaspekt. Allerdings verfolgten die Dresdner die Idee, ein „Photographisches Museum im Dienste der sächsischen Volkskunde"[45] mit einer ethnographisch ausgerichteten Präsentation einzurichten: „Bei den späteren Ausstellungen wird die Zusammenstellung der Aufnahmen aus allen Theilen unseres Vaterlandes und der angrenzenden Gebiete wertvolle Einblikke in die verschiedenen Bauarten etc. gewähren." Hierzu sollten unter anderen Fotografien von Gebäuden „neueren Stiles" mit Bildern von traditionellen Bauwerken konfrontiert werden. Zudem erwünscht waren Fotos von Interieurs mit Bewohnerinnen und Bewohnern als „Staffage" für „höchst dankbare Genrebilder, z. B. der dreschende Landmann, der arbeitende Scherenschleifer, die Spitzenklöpplerin". Auch sollten verstärkt „Familienaufnahmen", „Volkstrachten und Verwandtes" sowie Fotografien aus dem „Verkehrswesen" gesammelt werden. Allein der Punkt „Volkstrachten und Verwandtes" zählte vom „Jäger" bis zu den „Manöverbildern" zwanzig folklorisierende Motivbereiche. Zu dieser Gruppe gehörten außerdem „Bilder von großstädtischen Straßentypen", wie „Chaisenträger", „Nachtwächter" und „allerhand Spaziergänger".

Im Gegensatz zu Haberlandt beantwortet der Dresdner Text kaum methodische Fragen. Er bietet eine eher unsystematisierte Zusammenstellung von fotografierenswerten Objektivationen der Volkskultur. Überdies fordert er verstärkt idyllisierende Bildkomponenten, die der Wiener Ethnograph vermeiden wollte. Gemessen an der Intention Haberlandts, für den Fotografie in erster Linie eine museale Substitutionsfunktion aufwies, ging der Dresdner Beitrag allerdings einen Schritt weiter: Er verlässt den volkskundlichen Themenkanon und berücksichtigt bei der fotografischen Visualisierung auch Bildmotive aus dem städtischen Umfeld. Die Fotosammlung dient hier weniger der Dokumentation und Bewahrung, sondern wird im Rahmen der projektierten musealen Präsentation an einer pädagogischen Aufgabe gemessen.[46] Demgegenüber reflektierte Raimund Friedrich Kaindl (1866-1930) intensiver über die wissenschaftlichen Möglichkeiten der Fotografie. Kaindl lehrte an der Universität Czernowitz und hatte im Jahr 1903 ein programmatisches Buch über die Methoden der Volkskunde publiziert. Er beschreib darin die Möglichkeiten der Aufnahme des volkskundlichen Forschungsfeldes. Zu begrüßen sei zum einen, so Kaindl, die neu formierte Wiener Phonogramm-Archivkommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, „deren Aufgabe es ist, die Aufnahme verschiedener volkstümlicher Texte zu veranlassen und die Platten aufzubewahren"[47]. Andererseits habe sich die Volkskunde thematisch erweitert. Waren früher „Mythen und Liedertexte" Gegenstand der Forschungen, so würden nun auch die „materiellen Zustände und Errungenschaften" in „Haus und Hof, Tracht und Hausrat, Wirtschaft und Hausgewerbe, Ornamente und Muster (...) ebenso eifrig gesammelt, studiert und verglichen". Das Hauptaugenmerk bei der wissenschaftlichen Aufnahme gelte den visuellen Hilfsmitteln: „Ein kleines Bild von einem Gegenstande ist oft wertvoller als eine ausführliche Beschreibung. Der Volksforscher wird daher stets auf seinen Wanderungen den nötigen Zeichenbedarf mit sich führen. Ein photographischer Apparat muß sein ständiger Begleiter sein." Kaindl gab sich als ein Anhänger jener Fraktion in den Wissenschaften zu erkennen, die den Fotoapparat im Vergleich zum Zeichenstift als das objektivere Instrument erachteten: „Eine schlechte Fotografie ist für den Ethnographen häufig wertvoller als eine gelungene Zeichnung, denn bei dieser übersieht man so manches, was die Platte ohne unser Zutun festhält." Für die volkskundliche Feldforschung empfahl Kaindl eine Platten-Kamera im Format 9 x 12 cm. Großformatigere Kameras „beschweren allzu sehr unser Gepäck".[48]

In Verbindung mit ihrer verbreiteten visuellen Reproduktion erzielte die Fotografie eine Wirkung, die zunächst auf die Herausstellung lokaler Besonderheiten für ein breites Publikum abhob. Ausgedrückt wird dies in Zeitschriften und Museumsarchiven gleichermaßen durch eine nach regionalen Gesichtspunkten ausgerichtete Bildpraxis.[49] In diesem Zusammenhang bescheinigte Virchow der fortgesetzten Typisierung von Trachten und folkoristischen Gegenständen ein „Stück nationaler Erinnerungen"[50]. Beispiele, die, wie von Lichtwark vorgeschlagen, neben idyllischen Bildkomponenten auch moderne Aspekte der Heimat visualisieren, gab es zwar[51], doch sie wurden in der volkskundlichen Literatur sowie in den heimatkundlichen Foto-Ausstellungen nicht berücksichtigt und blieben in den Archiven der Fotografen verborgen. Die Visualisierung mit der Kamera konnte auch bereits bestehende Bilder erfassen und überzeichnen. So

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

orientierte sich das fotografische Abbild der Landbevölkerung in Frankreich an einem über die Literatur konstruierten extremen Kulturgefälle zwischen Stadt (Paris) und Provinz. Nach Sylvie Forestier wurden so mit Hilfe der Fotografie namentlich für die als grobschlächtig charakterisierten normannischen Bauern stereotype Merkmale produziert.[52]

Die sich formierende Wissenschaft bemühte sich also um das Sammeln, Bewahren, Beschreiben und Inventarisieren mit dem Fotoapparat. Überdies fungierte die Fotografie immer stärker als ein Medium, das dem wissenschaftlichen und öffentlichen Vortrag unterstützend zur Seite stand. Mehr und mehr volkskundlich orientierte Forscher traten mit ihren Bildern an die Öffentlichkeit und praktizierten damit eine neue Art der Rede, die sich nicht allein an rhetorischen Gesichtspunkten orientierte, sondern auf visuelle Eindrücke baute. In einem ähnlichen Kontext spielten volkskundliche Aufnahmen eine Rolle, die in einer wachsenden Zahl von fachlichen und populärwissenschaftlichen Periodika und Schriften abgedruckt wurden und die zudem auf einen kommerzialisierenden Schub der volkskundlichen Fotografie deutet.[53] Hierbei tat sich wiederum Max Bartels besonders hervor. Im Sinne Hermann Grimms[54] kann er als einer der Protagonisten des wissenschaftlichen Diavortrages bezeichnet werden, der sowohl in der Gesellschaft für Anthropologie als auch im Verein für Volkskunde Veranstaltungen mit „Skioptikonbildern" organisierte und diese regelmäßig selbst präsentierte.[55]

In der frühen volkskundlichen Fotografie ging es zumeist um bürgerliche Identität, spiegelbildlich zum Antrieb des noch jungen Faches, dessen Protagonisten sich in der Hauptsache am Museum etablieren konnten. Indem die Museumsleute versuchten, vom Verschwinden bedrohte Objektivationen ins Archiv hineinzuretten, waren sinnstiftende Momente über die Visualisierung von Popularkultur und, entsprechend dazu, über das museale Sammeln von Fotografien erreichbar.[56] Diese standen bisweilen auch im Kontext zur nationalen Identifikation – nicht zuletzt im Rahmen von Präsentationen auf internationalen Ausstellungen. Nach und nach entstanden große nationale und regionale Fotosammlungen, mit deren Hilfe sich eine visuelle Identifikation vergangener Volkskultur ableiten ließ und Abgrenzungsstrategien zur Industriegesellschaft möglich wurden.

Die Volkskunde beteiligte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert verhalten an der zeitgenössischen Diskussion über die realistischen Abbildungsqualitäten der Fotografie im Spannungsfeld zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Dokument. Das allgemeine Defizit an theoretischen Grundlagen, also im volkskundlichen Umgang mit Quellen, fand mit der Fotografie und im Hinblick auf Haberlandts Texts keine Entsprechung. Darüber hinaus erschlossen sich über das Visualisierungsmedium innerhalb der sich konstituierenden Volkskunde neue Präsentationsformen, die zunächst eng an eine illustrative Rolle in Zeitschriften und Büchern gekoppelt waren, dann aber nach 1918 verstärkt in volkskundlichen Ausstellungen zum Zuge kommen sollten. Den wichtigsten Anteil an der Popularisierung der Fotografie als volkskundlich-ethnographische Methode hatten aber zweifellos die großen Weltausstellungen. Die Heimat- und Naturschutzbewegung wäre ohne das visuelle Medium kaum in der Lage gewesen, an eine breitere Öffentlichkeit zu treten. Währenddessen hatte die Fotografie weiterhin die Aufgabe der visuellen Bewahrung im Museum. Dennoch ist davon auszugehen, dass über die Visualisierung mit dem Fotoapparat und der damit zunächst verknüpften musealen Inventarisation die Volkskunde als Wissenschaft nicht zuletzt auch im Hinblick auf die ikonographische Methode zu einem systematisierenden Arbeiten fand. Wie wirkten sich nun die Anleitungen Haberlandts auf das Forschungsfeld aus? Etablierte sich mit der Fotografie eine eigenständige Methode, die über das museale Sammeln und Bewahren hinausging?

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

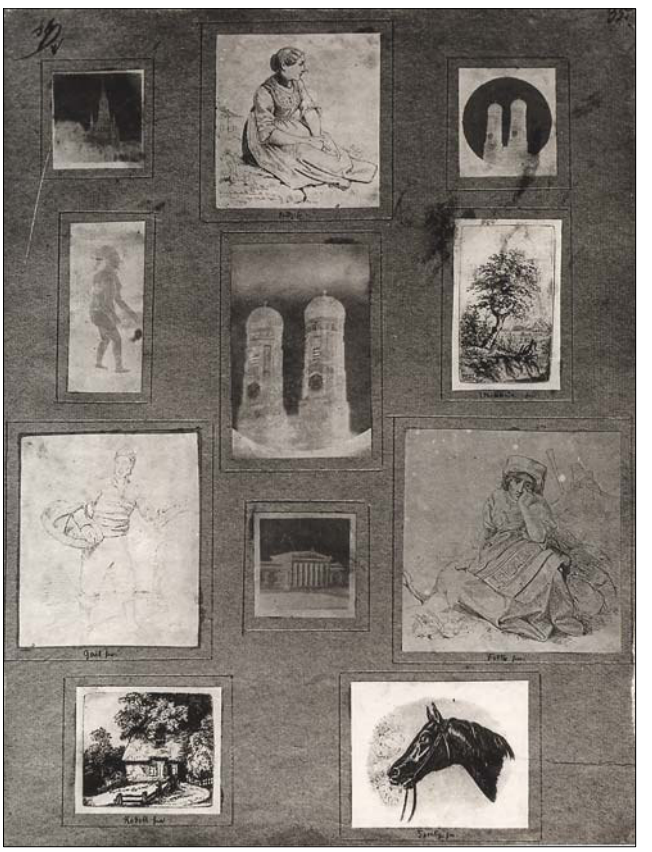
Ethnographie und Ikonologie

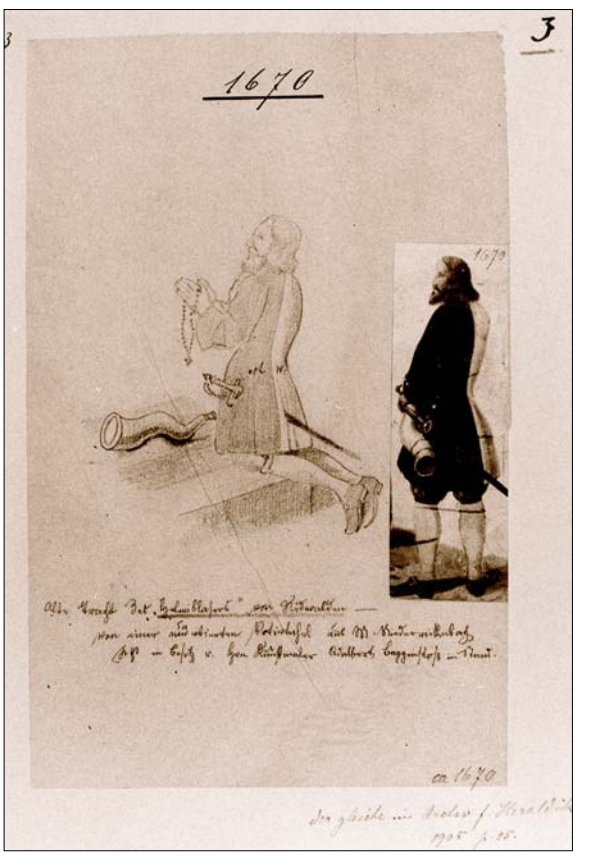
Hermann Krone hatte mit seinem „Historischen Lehrmuseum für Photographie“ in den 1890er Jahren eine Art ikonologisches Verfahren in musealer und archivtechnischer Hinsicht eingeführt. Ähnliche Versuche hatten bereits Carl August Steinheil und Franz von Kobell unternommen, als sie 1839 die ersten Fotografien der Münchner Frauenkirche mit volkskundlichen Genrezeichnungen und anderen Abbildungen auf ein Tableau montierten (Abb. 64).[1] In der Volkskunde blieb das ikonographische Herangehen die Ausnahme. Wie in der Kunstgeschichte und Geographie war es allerdings untrennbar mit dem fotografischen Medium verknüpft.

Volkskundliche und kunsthistorische Ikonographen

Die erste Volkskundlerin, die in bedeutenderem Umfang ikonographische Überlegungen in ihre Arbeit einfließen ließ, war Julie Heierli (1859-1938). Die Mitbegründerin der Schweizerischen Trachtenforschung hatte schon lange vor der Jahrhundertwende in den eidgenössischen Alpengegenden Material für ihre ethnographischen Studien zusammengetragen. Heierli bediente sich virtuos verschiedener Bildquellen. Sie arbeitete vor Ort mit Atelierfotografen zusammen und bat ihre Gewährsleute um alte Fotografien, anhand derer sie die nicht mehr vorhandene ländliche Kleidung zurückverfolgte und in einen Gebrauchszusammenhang rückte.[2] Die gelernte Pädagogin hatte im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Volkskundlern keine Berührungsängste mit der Fotografie und mit anderen visuellen Techniken. Nimmt man die Mappen ihres wissenschaftlichen Nachlasses zur Hand, so erstaunt der unbekümmerte und doch souveräne Umgang mit den Bildern: Nacheinander finden sich zu den einzelnen Formen ländlicher Kleidung Reproduktionen von Trachten-Ölbildern, frühe Fotografien aus Familienbesitz, Auftragsarbeiten von örtlichen Lichtbildnern, Abbildungen aus Illustrierten und Originalzeichnungen (Abb. 65). Heierli beschriftete ihr Bildmaterial präzise und schrieb manchmal einen längeren Kommentar oder die Aussage einer Gewährsperson dazu. Außerdem klebte sie die Bilder auf Karton, so dass eine chronologische Reihenfolge entstand, die ihr wiederum ver-

Abb. 64: Ikonographisches Archiv: Karton von Karl August Steinheil und Franz von Kobell, 1839 (links).
Abb. 65: Bildkarton von Julie Heierli, 1895.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

gleichendes Arbeiten ermöglichte. Die Trachtenforscherin pflegte mit ihren Gewährsleuten eine rege Korrespondenz. Des öfteren bat sie Frauen für einen Fototermin die Tracht zur Dokumentation anzuziehen: „Falls es Ihnen (...) nicht Mühe machte“, schrieb eine Informantin, „entschlöße (!) ich mich nicht ungerne die ganz alte Tracht zu tragen; (für Schmuck müßte noch gesorgt werden) in Größe & Figur würde sie mir ordentlich passen“. Bereits in den 1890er Jahren stand die Ethnographin vor dem Problem, dass auch die Gewährsleute vor Ort sich kaum mehr in der Lage sahen, Originalkleidung aufzutreiben. Der Ausverkauf alter Trachtenstücke war in vollem Gange: „Etwas Ganzes zu finden ist eben schwierig, besonders seit so viele Händler von Haus zu Haus laufen und mitnehmen was sie bekommen, andererseits haben besonders Wollzeugs von Ungeziefer gelitten, seidene Tüklein (!) wurden getrennt und für Garnituren verwendet, silberne Ketten z. d. Goldschmid gebracht.“[3]

Die Trachtenforscherin hatte ihre vergleichenden Studien in den 1880er Jahren begonnen. Die Veröffentlichung ließ auf sich warten – die Forschungsergebnisse wurden erst in den zwanziger Jahren nach und nach publiziert. Heierli schildert darin immer wieder die Situation vor Ort und reflektiert methodische Probleme: „Ich bemerke (...) ausdrücklich, daß es sehr am Platze ist, Aussagen alter Leute Vorsicht entgegenzubringen, da sie Sage und Wirklichkeit nur zu oft vermengen.“ Im Verhältnis zur Befragung von Zeitzeugen sei eine Bildquelle eindeutig im Vorteil, da diese oftmals „wahrheitsgetreuer“ überliefere.[4] „Die Photographien geben die beste Erklärung“[5], dennoch müsse man immer genau hinsehen: „Die oberflächliche Betrachtung einer Photographie läßt keinen Unterschied erkennen, ob die Betreffende mit einer Taille mit angesetzten Vorderteilen oder mit einer Taille ohne solche, dafür aber mit einem Tschäper bekleidet ist, wenn man nicht den davon ausgehenden Gürtel bemerkt, der um die Taille herumgeht.“[6] Gleichwohl hatte das Medium Fotografie für Heierli eine untrügerische Beweiskraft. Anhand einer Daguerreotypie aus den 1850er Jahren versuchte die Forscherin die vestimentäre Praxis einer bereits nicht mehr gebräuchlichen Kopfbedeckung zu rekonstruieren: „Den Kopf dieser Nidwaldner bürgerlichen überragt ebenfalls die Obwaldner Schynhaube. Die photographische Wiedergabe gibt den unumstößlichen Beweis, daß die Haube in Wirklichkeit in solcher Höhe auf dem Kopf aufstand.“[7] Im Zusammenhang mit alter und neu entworfener Tracht nahm Heierli eine „Volkspsychose“ wahr. Die Forscherin sprach sich gegen die idyllisierende Retrowelle aus und rückte selbst ins Fadenkreuz der Trachtenvereine: „Man hat es mir sehr verübelt, als ich (...) darauf hinwies, dass die Inner Rhoder Tracht nur noch schwarz getragen werde. Nun, heute blüht sie ja in Farben auf, die 1780 bei weitem übertreffen & behängen sie mit Schmuck gleich einer Juwelierauslage.“ Einer Hutmacherin in Saas-Fee habe sie zugesehen, „wie sie die dortige Tracht mit kostbaren Handelsartikeln & den Hut mit überschwenglicher Goldstickerei ausstaffierte, denn sowohl die Einheimischen wie die Fremden wollen nur ‚schöne‘ Trachten haben für die Feste in den Städten“[8].

Heierli übte also aktive Quellenkritik. Sie war sich bewusst, dass auch eine gelungene Fotografie einen interpretativen Rahmen besitzt, der Raum für Speku-

Abb. 66/67: Von der Ferne in die Nähe: Vor einem Lebensmittelladen in Holbrook, Arizona 1896 (Aufnahmen von Aby Warburg).





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

lationen offen lässt. In dieser reflektiv-kritischen Hinsicht stand sie unter ihren wissenschaftlichen Zeitgenossen weitgehend allein. In einer Rezension zollte die Volkskundlerin Rose Julien ihrer Kollegin „ungeteilte Bewunderung“ über die „reiche Bildausstattung in vornehm-künstlerischer Weise“. Heierli sei mit „zäher Energie ihren Zielen nachgegangen, wie sie in einem solchen Falle vielleicht nur von einer Frau aufgewendet wird“[9]. Demgegenüber lobte Ernst Laur in seiner Besprechung zwar das „buchtechnische Meisterstück, das uns da beschert wird“, kritisierte aber den „Mangel“, dass man eine Erwähnung „der schönen neuen Trachten des Kantons“ vergebens suche.[10] Die ikonologisch-methodologische Leistung Heierlis als Wissenschaftlerin wurde von der zeitgenössischen Volkskunde nicht wahrgenommen.

Heierlis reflektierte Arbeitsweise und ihre Kartons erinnern an das Werk von Aby Warburg, der zur selben Zeit den ikonographisch-komparatistischen Ansatz für die Kunstgeschichte und darüber hinaus entwickelte. Warburg hatte sich auf seiner achtmonatigen Amerikareise 1895/96 auch ausgiebig als Fotograf betätigt – eine Parallele zu Heierli. Die rund zweihundert überlieferten Schwarzweißabzüge, Negative und Diapositive sind heute Teil des Archivs im Warburg Institute, London. Vielleicht mag es etwas kühn erscheinen, Warburgs Bildverfahren mit den Trachtenkartons von Julie Heierli in Beziehung zu setzen, zumal es keine Hinweise darüber gibt, dass die Schweizerin die Texte des Hamburger Kollegen gekannt hat. Dieser hat sich als Prototyp einer transdisziplinären Auffassung von Wissenschaft nicht nur um die Anthropologie und Kunstgeschichte, sondern auch um die Volkskunde als akademische Disziplin verdient gemacht. Im Jahr 1905 war er einer der Initiatoren des ersten Kongresses des „Verbandes der deutschen Vereine für Volkskunde“ in Hamburg;[11] dass Julie Heierli an dieser Konferenz teilgenommen hat, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

Warburg war kein Stubenhocker und abgehobener Theoretiker. Wie Heierli liebte der entdeckungsfreudige Gelehrte das ethnographische Feld und die strukturierte Arbeitsweise. Auf seine Exkursionen und Expeditionen in den USA bereitete er sich akribisch vor, konsultierte namhafte Anthropologen wie Franz Boas und James Mooney und besuchte die einschlägigen Museen und Sammlungen an der Ostküste. Dieser Zugang zur Forschung zählte in den Staaten nicht unbedingt zum gängigen wissenschaftlichen Standard und stieß bei den dortigen Kollegen auf große Resonanz.[12] Warburg führte ein Tagebuch, in dem er neben persönlichen Erinnerungen auch wissenschaftliche Gedanken formulierte. Zudem fertigte er präzise Handzeichnungen von den Objekten und Kleidungsstücken an, deren Details er überdies in der Lautschrift der Indianersprache festhielt. Eine weitere Gemeinsamkeit mit Heierli war, dass Warburg auf seinen Reisen zahlreiche Portraits und Fotografien von kulturellen Artefakten sowie Architekturen von befreundeten Forschern, Berufs- und Amateurfotografen sammelte. Seine eigenen Fotografien machte er mit einer Kodak-Box, die gerade erst auf den Markt gekommen war. Verglichen mit den üblichen Aufnahmen jener Zeit in Archiven und Sammlungen fallen Warburgs Fotografien enttäuschend aus. Die Bilder sind oft verwackelt und bisweilen ist der Finger des Fotografen vor die Linse gerutscht. Auch die Komposition der Fotografien erweckt einen dürftigen Eindruck. Warburgs Bildprogramm stimmte zumeist nicht mit den damals üblichen Konventionen der ethnographisch-visuellen Feldaufnahme überein, die sich insbesondere an den Inszenierungen und Posen der Atelierfotografie ausrichtete. Verpönt waren Schnappschüsse, die eine „Unmittelbarkeit“[13] des abgelichteten Moments transportierten. Die Mängel in Warburgs Fotografien sind auf seine fehlende Foto-Praxis zurückzuführen. Zusätzlich könnte die gezwungenermaßen spontane Fotosituation dafür ursächlich sein.[14]

Warburg bemerkte nach seiner Rückkehr während eines Diavortrages im Januar 1897 vor den Berliner Ethnologen, dass „fast alle Indianer vor dem Photographirt-Werden eine abergläubische Scheu besitzen, die lange Vorbereitungen ausschließt“[15] (Abb. 5). Mit dieser Erfahrung stand Warburg nicht allein. So berichtete der Ethnologe Paul Ehrenreich, ebenfalls in Berlin, der Anthropologischen Gesellschaft von seiner Expedition nach Brasilien: „Das Photographiren machte keine Schwierigkeiten, ausser dass die Leute dabei vor Angst oft heftig zitterten und so den natürlichen Gesichtsausdruck verloren. Bemerkenswerth ist, dass sie das Bild auf der Visirscheibe immer sofort deutlich erkannten, was oft dem ungebildeten Europäer das erste Mal nicht gelingt.“[16] Umgekehrt dürfte Warburg als Kunstwissenschaftler und Experte der Renaissancemalerei einen Blick für den richtigen Bildausschnitt gehabt haben. Das sehr amateurhaft wirkende fotografische Oeuvre Warburgs als einen gewollten Ausdruck einer kulturpsychologischen Herangehensweise zu interpretieren, nach dem „Bilder als kulturelle Zeugnisse einer Zeit“ zu lesen sind, dürfte dagegen jenseits des interpretativen Rahmens liegen.[17] Warburgs Auffassung von Fotografie und deren vermeintlich besonders „authentischen“ Abbildungsqualität entsprach indessen der landläufigen Expertenmeinung. In einem Brief an seine Eltern schrieb er aus den USA: „Besser als Worte können Euch die beifolgenden Photographien, die ich selbst angefertigt habe, einen wenn auch schwachen Begriff von der landschaftlichen Schönheit geben.“[18] Der

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ethnograph legte sich eine serielle Arbeitsweise zu, die, wie das Beispiel aus der ersten Ausgabe der Zeitschrift für Volkskunde zeigt, auch in anderen ethnographischen Zusammenhängen üblich war: zunächst einige Aufnahmen aus der Ferne, um sich dann dem ‚Objekt' mit dem Fotoapparat anzunähern. (Abb. 66/67) Warburg ging es aber weniger um typologisierende Reihungen. Er wollte das Nebeneinander der Kulturen im Bild festhalten. Hierzu fotografierte er immer wieder Amerikaner westlicher Prägung gemeinsam mit Amerikanern indianischer Herkunft, wobei auf manchen Fotografien bisweilen die Selbstinszenierung Warburgs wie bei Boas (Abb. 99) Teil der visuellen Präsentation von Folklore wurde. Dementsprechend geben die Fotografien auch Aufschluss über die biographischen Befindlichkeiten ihres Autors, der seine bildanalytische Methode als „ein Modell der Selbstentfesselung aus den eigenen Seelenfängen"[19] gesehen hat. Horst Bredekamp spielt mit diesem metaphorischen Begriff an auf Warburgs Fähigkeit, Geschichte und Gegenwart „im Doppelspiegel zu betrachten". Ikonologie werde „zu einem abgründigen Reflexionsmittel, dem gerade aus heutiger Sicht der Rang einer epochalen Leistung zuzuweisen ist"[20].

Auf der anderen Seite jonglierte Warburg im übertragenen Sinne bereits mit Begriffen wie „gesunkenes Kulturgut" und dem „primitiven Gemeinschaftsgeist", die in der deutschsprachigen Volkskunde nach dem Ersten Weltkrieg Eingang in die Debatten um Volkskunst, Folklore und Volkskultur fanden.[21] Warburgs besondere Aufmerksamkeit galt dem transkulturellen Vergleich zwischen Artefakten, Gesten und Symbolen, um so den Ursprüngen und den gegenseitigen Beeinflussungen und Parallelen der Kulturen auf die Spur zu kommen. Das in den damaligen ethnologisch-volkskundlichen Disziplinen verbreitete ethnozentrische Verständnis von Kultur, wurde von ihm nicht geteilt. Entsprechend stellt Warburg der nach 1800 geprägten Wissenschaftslehre des ‚reinen Sehens' und der humanistischen Formel vom ‚Edlen, Wahren und Schönen' sowie Wölfflins Begriff des ‚optisch Reizvollen' von Kunst „den Begriff der Gesamtkultur entgegen, in der das künstlerische Sehen eine notwendige Funktion erfüllt"[22].



Abb. 68: Soziales Gedächtnis und Visualisierung im ethnographischen Experiment Warburgs: Schlangen-Blitze in einer Schülerzeichnung, 1896.

Abb. 69: Aby Warburg: Hopi-Frau, Mädchen und Kind in Oraibi, Arizona 1896.



Ähnlich wie Julie Heierli legte Aby Warburg eine bisweilen virtuos anmutende Objektkompetenz in Bezug auf folkloristische Artefakte an den Tag. Gegenstände, Kleidung und Architekturen wurden nicht nur mit der Kamera abgelichtet, sondern zudem detailliert abgezeichnet und mit der entsprechenden Lautsprache beschriftet. In seinem späteren „Kreuzlinger" Vortrag (1923) über den Schlangentanz der Pueblo-Indianer in Neu-Mexico – der Schwerpunkt seiner Amerikastudie – versuchte Warburg die universelle kulturelle Bedeutung der Schlangensymbolik zu erklären. Deutlich wird das interdisziplinäre Vorgehen. Bildvergleich und Bildanalyse lassen einen ethnographischen Zugang zum Feld erkennen. Besonders signifikant ist seine Beschreibung einer Bilderserie, die vor und in der Kirche von Acoma entstanden ist: „Mir fiel während des Gottesdienstes auf, daß die Wand mit heidnisch-kosmologischen Symbolen, ganz im Stile der mir von Cleo Jurino gezeichneten bedeckt war. (...) Sie symbolisierten das Weltall mit dem treppenförmigen Dach. Das Zackenorna-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 70: Karton Nr. 7 aus Aby Warburgs Mnemosyne.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ment symbolisiert eine Treppe, und zwar nicht die gemauerte, quadratische Form, sondern eine viel urtümlichere Form, die aus einem Baum geschnitzte Treppe, die noch bei den Pueblos existiert."[23] Der Pädagoge Earl Barnes, der über die Kreativität von Kindern geforscht hatte, inspirierte Warburg zu einem Experiment, das er mit einigen Schülern der Moki Industrial School in Keam's Canyon durchführte. Ihre Aufgabe bestand darin, Blitze zu zeichnen. Warburgs Hypothese: Innerhalb des sozialen Gedächtnisses ließen sich mittels Bilder Gefahr und dementsprechend Angstsituationen bewältigen, wobei die betreffende Notsituation enigrammatisch visualisiert und in symbolische Energie umgesetzt wird.[24] Warburg wollte speziell herausfinden, ob die Kinder Gewitter und Blitze noch mit dem überlieferten Symbol der Doppelköpfigen Schlange gleichsetzten, welche zwei seiner Probanden dann auch tatsächlich zu Papier brachten (Abb. 68).

Warburgs Interesse erschöpfte sich nicht in der ikonologischen Analyse, sondern ging weiter in Richtung einer kulturellen Analyse des Sehens und der psychohistorischen Ausdruckskunde. Im Mittelpunkt standen die Wechselwirkungen zwischen Bild und Sprache und deren gegenseitige Abhängigkeiten.[25] Sein Konzept des sozialen Bildgedächtnisses suchte die „Sedimentschichten kollektiver Bildtraditionen ans Licht"[26] zu heben und mündete in das Projekt „Mnemosyne" – aus dem Griechischen übersetzt so viel wie „Erinnerung". Von dem unvollendeten Atlas-Vorhaben zur Ausdruckskunde, der die Morphologie der Symbole veranschaulichen sollte, sind neunundsiebzig illustrierte Kartons überliefert (Abb. 70). Der Ikonologe wollte damit insbesondere Bewegungsmotiven und deren physiognomischen Formeln auf den Grund gehen. Warburg war mit der „Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens"[27] vertraut. Wie Heierli befand er sich mit seinen Kartons in der Tradition der Atelierfotografen des späten 19. Jahrhunderts, die ihre Bilder zur Demonstration des motivischen Spektrums des öfteren auf großformatige Pappbögen geklebt hatten, als eine Art Katalog für potentielle Kunden (Abb. 64).[28] Die Bilderkartonsammlung des Museums Europäischer Kulturen in Berlin demonstriert, dass die Kollektion und Applikation von Fotografien und anderen Bildern auf diverse Trägermaterialien nicht ungewöhnlich war.

Warburgs Kartons gehen freilich weit über das sonst übliche komparatistisch-kunsthistorische Bilderfeld hinaus. Auf seinen Tafeln sind versammelt: Fotografien sowie Abbildungen von Graphiken, Gemälden, antiken Reliefs und Skulpturen, aber auch Ausschnitte aus Zeitungen und Illustrierten, Briefmarken, Flugblätter, Werbegraphiken sowie Handschriften. Zum Vorschein kommt das „Subkulturelle" und „Abgelagerte".[29] Über ein dreiviertel Jahrhundert nach ihrem Entstehen wirken Warburgs Bildkreationen selbst wie Kunstwerke – mit einer doppelten Affinität zur künstlerischen Montage: „Die radikale Fragmentierung traditioneller Bildgehalte und das ebenso einschneidende Verfahren der ‚symbolischen Phantasie'"[30] Die Kartons zeigen ihre Nähe zum Dadaismus der frühen zwanziger Jahre, zu den Montagen von Raoul Hausmann, Kurt Schwitters und El Lissitzky oder aber zur modernen Werbegraphik, wie sie Hannes Meyer am Bauhaus in Dessau lehrte. Sie erinnern ebenso an das Layout der zeitgenössischen illustrierten Presse, die, wie die Arbeiter Illustrierte Zeitung (A. I. Z.), das Medium Fotomontage verstärkt als Markenzeichen zu nutzen suchte.

Die innovative Strahlungsmacht von Warburgs Bildertafeln auf die ikonographische Methode war immens. Warburg stieß unter anderem durch seine Schüler und Kollegen Fritz Saxl, Carl Georg Heise, Erwin Panofsky und Ernst Hans Gombrich auf eine breite Rezeption, die allerdings durch die NS-Zeit gebrochen wurde. Auch für die Volkskunde bietet Warburgs Bildwissenschaft ein „Kaleidoskop von Anregungen"[31]. Gewiss sind Julie Heierlis Verdienste um eine spezifisch volkskundliche Hermeneutik nicht minder beträchtlich. Leider ist ihr Werk nach 1945 weitgehend in Vergessenheit geraten. Ob nun Julie Heierli je mit Aby Warburg zusammengetroffen ist – auf dem Hamburger Kongress 1905 hätte sich die Möglichkeit ergeben können – inwiefern sie Warburgs Ansätze gekannt hat oder ob umgekehrt der Hamburger Kunsthistoriker die Feldstudien der Schweizer Trachtenforscherin zur Kenntnis genommen hat, ist nicht bekannt. Hingegen wahrscheinlich ist, dass sich Warburg von einigen namhaften Protagonisten der Volkskunde beeinflussen ließ.[32] Immerhin stand er in regem Briefkontakt zu Eduard Hoffmann-Krayer, dem Mentor Heierlis. Hoffmann-Krayer hatte im ersten Heft des Schweizerischen Archivs für Volkskunde die Aufgaben der systematisierten Volkskunde als Disziplin umrissen und dabei der vergleichenden Bildforschung innerhalb eines bewahrenden und dokumentierenden Verständnisses von Volkskultur den Weg bereitet.[33] In eine ähnlich programmatische Richtung ging Hoffmann-Krayers „Volkskunde als Wissenschaft" aus dem Jahr 1902. Hierin suchte er kulturelle Aspekte der Unterschicht mit jenen der Oberschicht zu verdichten und erachtete dabei Vergangenheit und Gegenwart als zwei Komponenten, die in gleichem Maße Berücksichtigung finden sollten. Freilich bevorzugte der Schweizer in der wissenschaftlichen Praxis weniger das Warburgsche Nebeneinander. „Wir", so schrieb Hoffmann-Krayer in einem Brief an einen Gewährsmann über

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

kulturelle Objektivationen, „betonen mehr das primitiv-stagnierende Element im Volksleben“[34]. Diese Fokussierung brachte Hoffmann-Krayer den Unmut des Kollegenkreises ein, und eine Reihe von „theoretischen Zänkereien“[35]. Hoffmann-Krayer lehnte am Ende ab, sich auf der Volkskundetagung 1908 in Berlin „über Wesen und Aufgaben der Volkskunde noch ein drittes Mal zu äussern. (...) Wenn es geschehe, so nur um gewisse Missverständnisse nochmals aufzuklären, besonders die Meinung, ich sei der Ansicht, dass sich die Volkskunde nur mit dem ‚vulguo‘ beschäftige“[36].

Eher dem Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen zugetan war wiederum Julie Heierli. Wie sie an verschiedenen Stellen ihrer Publikation bemerkt, betrachtete sie die Gegenstände ihrer Studien nicht losgelöst von den Einflüssen der Zeit. Ins Zentrum ihrer Arbeit rückte sie aber die unterschiedlichen Bildmedien, an vorderster Stelle die Fotografie. Die Trachtenforscherin hatte sich damit als eine frühe Ikonographin zu erkennen gegeben. In der deutschsprachigen Trachtenforschung und Volkskunde fand Julie Heierli kaum Nachahmer. In Bezug auf eine kluge und durchdachte Methodik – die volkskundliche Autodidaktin praktizierte bereits in den 1890er Jahren eine Form von Oral History – war sie ihrer Zeit weit voraus, ja das Beispiel Heierli demonstriert sogar, dass die Volkskunde im 19. Jahrhundert in der Lage war, eigenständige Forschungsverfahren zu entwickeln.

Geographische Ikonologie

Ein entscheidender Impuls, der in der deutschsprachigen Volkskunde sowie in den ethnologischen Disziplinen in Frankreich dazu führte, die Fotografie mehr und mehr in die Forschung mit einzubeziehen, stammt von Jean Brunhes (1869-1930). Der französische Geograph hatte einen interdisziplinären Anspruch bei einer volkskundlich-ethnographischen Arbeitsweise und sah sich vor allem von Paul Vidal de la Blache, dem Nestor der französischen Geographie, beeinflusst, der als einer der ersten Geowissenschaftler die Fotografie zum primären Mittel der Feldforschung erhob: „Une photographie lui donnait l'occasion d'analyser un paysage avec ce mélange, dont il eut le secret, de science et de poésie.“[37] Eine Wahlverwandtschaft bestand ebenso zur Anthropogeographie um Friedrich Ratzel (1864-1904), dessen generalisierender Ansatz darauf abhob, unterschiedliche, spezialisierte Fachbereiche, wie etwa die Botanik und Anthropologie, hinsichtlich einer bio-geographischen Sichtweise zu bündeln. Nach dem Tode Ratzels im Jahr 1904 verfasste Brunhes in der Zeitschrift La Geographie einen Nachruf.[38] Wie Ratzel interessierte sich Brunhes insbesondere für die Physiognomie von Örtlichkeiten. Sein Metier war das Terrain; die Werkzeuge hierzu: Fotografie und Karte – zwei Instrumente, die ähnlich wie Hammer und Meißel untrennbare Gemeinsamkeiten besaßen, ohne die nach seinem Fachverständnis keine Geographie möglich war.

Brunhes hatte bereits vor der Jahrhundertwende auf seiner ersten Forschungsreise nach Spanien (1894/95) wissenschaftlich zu fotografieren begonnen und erwarb mit der Zeit nahezu professionelle bildgestalterische Kenntnisse. Er beteiligte sich federführend an einem fotografischen Atlas-Projekt, das der deut-



Abb. 71: Auguste Léon: Brotverkäufer auf dem Markt, Sarajewo/Bosnien, Autochrome 1912.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sche Geograph Albrecht Penck im Jahr 1904 auf dem internationalen Kongress der Geographen in Washington D. C. initiiert hatte. Das Vorhaben sollte die geographischen Reliefs der Welt sowohl in fotografischer Form als auch anhand von Zeichnungen und mit Texten kommentiert veranschaulichen.[39] Brunhes 1910 erstmals publiziertes und reich illustriertes Werk „La Géographie humaine" enthielt einige grundlegende methodische Neuerungen: Das Buch war dem internationalen Vergleich der Kulturen gewidmet, stellte ländliche Wohnformen den städtischen gegenüber, thematisierte die Produktionsbedingungen auf dem Land im Vergleich zu industrialisierten Regionen und erörterte Fragen der Energieversorgung, der Wirtschaft oder des Verkehrs. Die Fotografien der ersten beiden Auflagen der „Géographie humaine" entstanden auf Forschungsreisen, die Jean Brunhes nach Ägypten (1898/1899), Algerien, Tunesien sowie zum wiederholten Male nach Spanien (1899/1900) geführt hatten.

Die dritte Auflage (1925) publizierte überdies Aufnahmen der späteren Fahrten nach Bosnien-Herzegowina, Syrien, und Asien (Indochina, China, Japan), auf denen Brunhes mit dem Fotografen Auguste Léon kooperierte (Abb. 71). Von ihm stammen die Farbaufnahmen, die Brunhes als Schwarzweißabbildungen im Jahr 1914 in seinem Beitrag „Géographie de l'histoire" veröffentlicht hatte – Ergebnis seiner Seminare am Collège de France 1913/14.[40] Dort arbeitete Brunhes mit Unterstützung und unter Beteiligung des weitgereisten Bankiers und Sponsors Albert Kahn (1860-1940) als wissenschaftlicher Direktor an dem länder- und fachübergreifenden Projekt „Les Archives de la Planète", eine Art fotografisches Inventar der Welt-Kulturlandschaften, wie sie sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsentierten.[41] Der Forscher und der Mäzen wollten den Mikrokosmos des eigenen Landes im übertragenen Sinne verlassen und die Einflüsse außereuropäischer Zivilisationen auf die mitteleuropäische Lebensweise visuell und mit dem Fotoapparat ermitteln. Ähnlich wie Warburg in seinem Mnemosyne-Projekt ging Brunhes von einem Nebeneinander der Kulturen aus und weniger von dem Theorem der Dominanz einzelner Staaten im Zuge kolonialer Machtinteressen. Kahn hatte dem Collège de France den Lehrstuhl Géographie Humaine gestiftet, auf den Brunhes im Juli 1912 berufen wurde. Der frisch gebackene Professor betätigte sich auch auf politischer Ebene, indem er angesichts der weltweit wachsenden Armut sein christlich-soziales Engagement unter Beweis zu stellten suchte, als Antwort auf den, wie er glaubte, atheistischen Sozialismus. Er meinte zu erkennen, dass die Nationen in Europa selbst zwar weltweit militärisch, kulturell und sozial den Ton vorgaben, dass sich der „alte" Kontinent aber nicht etwa aus einem Guss darstellte, sondern als ein kulturelles, soziales und von politischen Partikularinteressen gesteuertes Mosaik auf der Landkarte. Andererseits wurde Brunhes angetrieben vom fortschreitenden Zerfall der ruralen Welt zugunsten der um 1900 bereits immer stärker spürbaren Industrialisierung. Seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hatte ein Massen-Exodus aus Europa stattgefunden. Die erzwungene Migration, so Brunhes visionäre Befürchtung, würde die mobile Gesellschaft nach sich ziehen und einer Globalisierung des kapitalistischen Systems den Weg bereiten.[42]

Indem sich die Welt veränderte, sahen sich die sogenannten Kulturnationen in Europa, namentlich die Kolonialmächte Frankreich, England, Holland, Portugal, Spanien und auch Deutschland, mit vielfältigen Kulturen aus aller Welt konfrontiert. Die geisteswissenschaftlichen Disziplinen, darunter die Anthropologie, Ethnologie, Volkskunde und die noch neue Soziologie in Frankreich um Emile Durckheim, reagierten mit ordnendem Eifer, wie es Riehl bereits 1869 in seinem „Wanderbuch" als methodologische Prämisse der ethnographischen Forschung skizziert hatte.[43] Als Allheilmittel wurden Daten erhoben: beschrieben, vermessen, dokumentiert und kategorisiert. Der Fotoapparat war für Brunhes das Medium der Stunde: „Dans l'acte géographique, l'appareil photographique est comme le double du savant. Paradoxalement, il est à la fois son instrument de prédilection et le garant de son objectivité: la preuve de sa présence à l'objet et le moyen de nier sa subjectivité."[44] Kahn und Bruhnes waren bestrebt, ihre fotografischen Bilder so realgetreu wie möglich zu gestalten: „En un mot, la photographie est une note précise, détaillée, qui remplace celle que l'on prendrait sur un carnet."[45] Unter dem Motto ‚Farbe statt Schwarzweiß' sollte die Welt so abgelichtet werden, wie sie war: Brunhes verwendete für das Archives-Projekt die Autochrome-Farbfotografie, ein noch junges Verfahren, das die Gebrüder Lumière im Jahr 1904 zum Patent angemeldet hatten. Das Projekt verpflichtete Fotografen, die mit dem neuen Color-Material in über fünfzig Länder der Erde reisten. Im Jahr 1931 umfasste die Sammlung „Les Archives de la Planète" rund 72.000 Autochrome-Farbdias und 183.000 Meter Film – eine weltweit einmalige visuelle Dokumentation von unschätzbarem Wert.

Der ‚géo-photo-graphe' Jean Brunhes hatte bereits zu Beginn seiner akademischen Laufbahn in seinen Texten immer wieder die Bedeutung der Fotografie als Medium der wissenschaftlichen Präsentation und ‚mémoire documentaire' hervorgehoben. Sein fotografisches Interesse ging allerdings darüber hinaus. Für Brunhes repräsentierte das fotografische Bild die Metamorphose des geographischen Aktes: „Comme

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

un miroir du monde, dont le géographe doit saisir ce qui du réel l'interesse comme scientifique."[46] Zudem erkannte Brunhes die Qualitäten der Fotografie für die Kommunikation und Reproduktion der Forschungsergebnisse und verwendete in der Hauptsache Stereofotografien, die er zum großen Teil selbst angefertigt hatte. Über die Rolle der Stereofotografie und deren technischen Qualitäten in der Vermittlung von Wissenschaft schrieb Brunhes im Jahr 1900: „Car la photographie est devenue aujourd'hui une véritable méthode d'enseignement; elle doit tenir dans les cours la place grandisante qu'elle occupe dans les livres (...). Et si la projection augmente pour ainsi dire, au point de vue collectif, la puissance démonstrative de la photographie en la rendant visible à des salles entières, la vue stéréoscopique augmente la puissance démonstrative de la photographie au point de vue individuel."[47] Seine Hauptaufgabe sah Brunhes in der Vermittlung von wissenschaftlichen Ergebnissen an die Studierenden.

Mit Brunhes wurde die Geographie eine Wissenschaft der Bilder. Brunhes war aber ebenso der Begründer der pädagogischen Ikonographie in Frankreich. Sein besonderes Anliegen galt insbesondere der didaktischen Aufarbeitung seiner wissenschaftlichen Geographie für das Fach ‚Erdkunde' an den Schulen. Für die Schulbücher lieferte er Abbildungen von geographisch-ethnographischen Sachverhalten, die er oder seine Fotografen angefertigt hatten.[48] Diese wurden dann mit Zeichnungen, comicartigen Bildern desselben Motivs und Karten kombiniert, lehrhaft zu lesen als unmittelbare und visuell wirkende Kommentare zu den entsprechenden Texten (Abb. 73/74).[49]

Wie muss man sich nun die fotografische Feldaufnahme des Geographen vorstellen? In den zwanziger Jahren bereiste Brunhes gemeinsam mit dem Fotografen Frédéric Gadmer die Länder Kleinasiens. Die beiden Wissenschaftler fertigten ihre Bilder im Tandemverfahren: Während Gadmer mit seinem Autochrome-Apparat beindruckende Farbfotografien herstellte, fotografierte Brunhes die fast identischen Motive mit der Stereoscope-Kamera. Eine Serie von Farb- und Schwarzweißaufnahmen ist in dem syrischen Dorf Djebrine entstanden. Das Autochrome zeigt sanft in Farbe getauchte, kuppelförmige Lehmhäuser unter hellblauem Wolkenhimmel (Abb. 72). Auf Brunhes Stereofoto sieht man identischen Gebäude (Abb. 75). In der Nähe des Automobils hantiert Gandmer offenbar an seinem Apparat. In einigem Abstand steht eine Gruppe von Dorfbewohnern, und im Zentrum haben sich zwei Personen, möglicherweise der Fremdenführer und der Chauffeur, in Positur gestellt.[50] Der Autochrome-Prozess bestand in einem Mehrfach-Entwicklungsverfahren und gestaltete sich wesentlich komplizierter als die herkömmliche Schwarzweißtechnik. War das Material auf den Reisen verbraucht, so dauerte es manchmal mehrere Wochen, bis die Lieferung der Autochrome-Platten aus Frankreich eintraf. Der Fotograf Stéphane Passet war im Jahr 1912 im Auftrag Brunhes nach China gereist, um dort Farbaufnahmen zu machen. In einem Brief an seinen Chef schrieb er über seine Schwierigkeiten bei der Arbeit. Zunächst mussten aus jeder frischen Packung mit Autochromen täglich drei bis vier Probebelichtungen angefertigt werden, um herauszufinden, ob die Substanz des Materials unter den bisweilen extremen Bedingungen gelitten hatte. Die Apparatur – 9 x 12 cm-Plattenkamera samt Stativ – ließ sich offenbar recht einfach handhaben. Das Ausrichten der Kamera auf das betreffende Motiv hingegen war ein Akt, der mit Präzision ausgeführt werden musste. Momentaufnahmen ohne Stativ kamen auf Grund der relativ langen Verschlusszeiten nicht in Frage. Die belichteten Autochrome wurden zumeist in einer transportablen Dunkelkammer entwickelt. „Mes clichés étant tous dévéloppés au jour le jour", berichtet Passet aus China; die Entwicklungsarbeiten hätten den größten Teil seines Tagesablaufs in Anspruch genommen: „J'opère le matin de 5 heures à midi et après déjeuner je développe et il me faut tout mon temps, car je vais souvent à une douzaine de kilomètres à Pékin et davantage."[51]

Brunhes zählte das visuelle Medium zum „appareil d'observations"[52], dem er in der Präsentation einen in die Zukunft gerichteten Platz neben den schriftlichen Zeugnissen einräumte: „Admetterait-on aujourd'hui une géographie physique sans figures, sans cartes ni cartons? Une géographie humaine ou économique non illustrée devrait être au même titre chose qui a fait son temps. Dans quelques années on n'osera plus présenter les faits géographiques – économiques ou statistiques – sans les revêtir de cet habillement indespensable et sans assujettir l'iconographie à être démonstrative et méthodique."[53] In weiteren Ausführungen bemerkt der Autor, seine fotografischen Bilder seien unretuschierte Originalquellen und der Text beziehe sich jeweils eng darauf. Brunhes' Bilder unterscheiden sich von den damaligen Architektur- oder Landschaftsaufnahmen insofern, als Menschen bei ihm nicht immer zu Statisten degradiert sind, sondern oft den zentralen Platz einnehmen. Sein ethnographischer Ansatz wird nicht zuletzt auch bei den Bildunterschriften deutlich, die von der bloßen Beschrei-bung hin zur vergleichenden Interpretation führen.[54] Im Kapitel „Occupation improductive du sol" der Géographie humaine etwa thematisiert er die Funktion von Einfriedungen und präsentiert auf zwei Abbildungen einen alpinen Holzzaun aus dem Engadin und eine Mauer aus Damaskus. Die beiden Legen-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

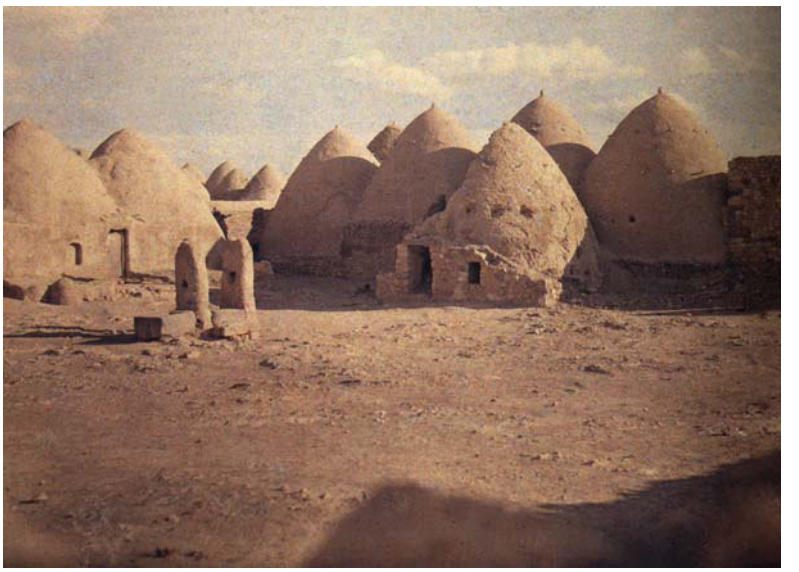


Abb. 72: Frédéric Gadmer: Dorfplatz in Syrien („Djebrine"), 23. Oktober 1921, Autochrome.

Abb. 73/74: Auguste Léon: Zwei Inseln vor Korfu/Griechenland, Autochrome 1913. Darunter die entsprechende Zeichnung von Roger Broders aus Brunhes' Schulbuch für Geographie des Cours supérieur.





Fig. 77. — Petites îles grecques auprès de la grande île de Corfou (qui appartient à la Grèce).

La grande île de Corfou (dont la ville principale porte aussi le nom de *Corfou*) est la plus septentrionale des îles Ioniennes : c'est l'ancienne Corcyre ; les reliefs de montagnes qu'on aperçoit au loin sont précisément ceux de l'île de Corfou. Des deux petites îles qui sont en avant, celle qui est à gauche, avec son bouquet de cyprès, est appelée *Pondiko-Nisi*, ce qui veut dire *l'Ile aux Rats ;* on la dénomme quelquefois *l'îlot d'Ulysse*. Les deux îlots sont occupés aujourd'hui par des monastères. — Tout cela constitue un paysage très typique des rivages maritimes de la Grèce.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 75: Jean Brunhes: Dorfplatz in Syrien („Djebrine"), 23. Oktober 1921, Stereofotografie.

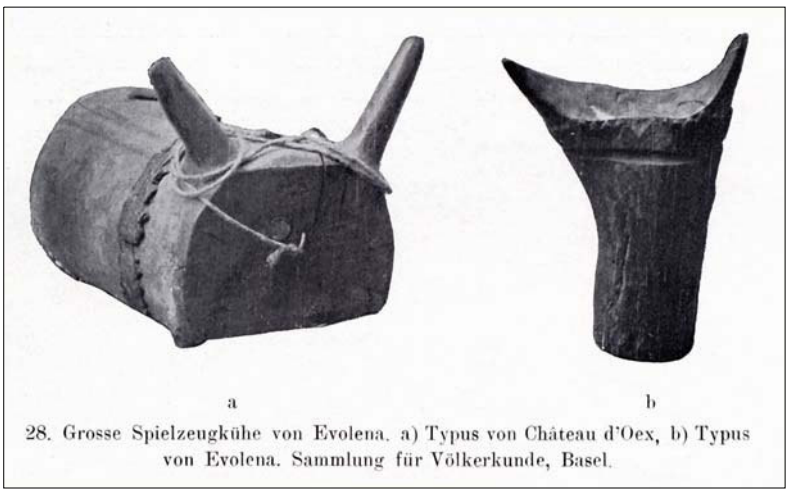
den enthalten Beobachtungen des Autors aus dem Feld und stellen zudem jeweils einen weiterführenden Bezug zur sozialen Praxis her.

Jean Brunhes wissenschaftliches Werk bündelte sich im Archives-Projekt, das er bis zu seinem Tode im Jahr 1930 leitete. Sein ikonographischer Ansatz stellt eine Mischung dar zwischen einer positivistischen und einer experimentellen Methode: „Par la collecte, le tri, la confrontation, la typologie, la combination des photographies, il offre l'exemple d'un regard analytique qui veut de débarrasser des connotations psychologiques, esthétisantes ou idéologiques."[55] Brunhes installierte einen ikonographischen Stil. Er gab sich in jeder Hinsicht als ein Protagonist des Visuellen: als Beobachter im Feld, passionierter Fotograf und in der ikonographisch-systematisierten Vermittlung wissenschaftlicher und schulischer Stoffe. Die, wie er meinte, eloquent-objektiven Abbildungsqualitäten der Fotografie dienten ihm dazu, die Subjektivität der entsprechenden Kommentare und Beschreibungen abzumildern und im Sinne einer ‚Enzyklopädie des Realen' zu kompensieren. Für die Ethnologie in Frankreich wie auch für die deutschsprachige Volkskunde nach 1945 lieferte die transdisziplinäre Methode von Jean Brunhes und seine thematische Vielfalt – auch in Bezug auf soziale Themen – bedeutsame Anregungen.

Auf welche Resonanz Brunhes' Werk hingegen bei den zeitgenössischen Volkskundlern im deutschsprachigen Raum gestoßen ist, lässt sich schwer beurteilen. Anleihen an seine visuelle Methodik finden sich bei Leopold Rütimeyer (1856-1932), einem weiteren Vertreter der fotografisch-komparatistischen Feldforschung in der Schweiz. Seit 1913 im Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, wanderte Rütimeyer bei seinen Studien über ländliche Bräuche und Geräte ebenfalls bereits früh mit dem Fotoapparat durch die Kantone. Seine Arbeitsweise demonstriert, dass sich ein vergleichender Ansatz und eine bewahrende Anspruchshaltung nicht ausschlossen, sondern gegenseitig bedingten: „Solche Untersuchungen helfen auch dazu, in statischer Weise das Inventar unserer schweizerischen Ethnographie allmählich zu vervollständigen, bevor dessen Archivstücke vollständig verschwunden sind, was vielfach droht."[56] Für seine komparatistische Methode lag ein visuelles Vorgehen nahe. Dies bekundet eine längere Abhandlung des Volkskundlers über alpine „Kulturrelikte" im Kanton Wallis, erschienen 1916 im Schweizerischen Archiv für Volkskunde, mit siebenundfünfzig Abbildungen sowie mehreren farbigen Tafeln. Auffällig ist, dass die Objekte auf den meisten Illustrationen aus dem Gebrauchszusammenhang geholt sind, indem man sie vom Hintergrund freistellte – zu erkennen in der Abbildung „Grosse Spielzeugkühe von Evolena", deren Konturen offensichtlich jemand nachgeschnitten hat. Die Abbildungen sind exakt in den Text integriert, das Ganze gleicht einem Diavortrag (Abb. 76).

Der Griff des Layouters zur Schere gestattet einerseits eine exaktere Wahrnehmung des abgelichteten Objekts, da alles Weitere eliminiert ist. Andererseits lässt sich an dieser Praxis ablesen, wie sehr die Volkskundler um die Jahrhundertwende dem Objekt verhaftet waren, indem sie versuchten, es in eine zweidimensionale Form zu übertragen, die dem ursprünglichen Gegenstand möglichst nahe kommen sollte. In der visuellen Reduktion der Gegenstände auf den Umriss spiegelt sich außerdem die starke Tendenz zur Musealisierung des Artefakts, befanden

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



a b

28. Grosse Spielzeugkühe von Evolena. a) Typus von Château d'Oex, b) Typus von Evolena. Sammlung für Völkerkunde, Basel.

Abb. 76: Isolierung und Präsentation als Museumsobjekte, 1916.

sich doch sämtliche Objekte, die Rütimeyer präsentierte, bereits in öffentlichen Sammlungen und nicht mehr an ihren Ursprungsorten in den Bergen. Die Isolierung der Gegenstände auf den Abbildungen wirft ebenso ein Licht auf das wissenschaftliche Verständnis insgesamt, das sich an einem eher naturwissenschaftlichen Vorgehen orientierte, wie es in einem Labor üblich war: ethnographisch-sezierende Versuchsreihen anhand einer weitgehend abstrakten zweidimensionalen Objektabbildung.

Foto-Ethnographinnen: Eugenie Goldstern und Rose Julien

Von Rütimeyers „Urethnographie" maßgeblich beeinflusst sah sich die Volkskundlerin Eugenie Goldstern (1883-1942). Ihre Herangehensweise legt den Schluss nahe, dass sich die Kosmopolitin mit ausgezeichneter französischer Sprachpraxis ebenso eingehend mit Jean Brunhes' „Géographie Humaine" beschäftigt haben dürfte. Die Schülerin von Michael Haberlandt und Arnold van Gennep erkundete in den Jahren 1913 und 1914 Bessans, eine 1.743 Meter hoch gelegene Gemeinde im Maurienne-Tal in den Südsavoyen. Während ihrer mehrmonatigen Aufenthalte lebte sie bei den Einheimischen und versuchte „durch Teilnahme an allem, was dieses Gebirgsvolk betrifft, (...) einen tiefen Einblick in das Leben und Treiben der Bessaner zu gewinnen"[57]. Bei ihren Studienreisen verwendete Goldstern außer Bleistift und Notizblock eine Kamera, die sie immer bei sich trug. Sie fotografierte Bergbauern, die mit hochbeladenen Schlitten zu Tal fahren, einen Maultierreiter, Frauen beim Wäschewaschen, Architekturen und eine Stallwohnung in einer Panoramaoptik aus mehreren Einzelbildern (Abb. 77). Links sitzen die Bauersleute in der „Stube" vor ihren Kastenbetten; im selben Raum rechts werden Kühe gemolken. Im Kriegsjahr 1916 setzte Goldstern ihre Studien dann im Lammertal in der Region Abtenau fort, nachdem sie im Sommer des Jahres 1914 in den französisch-italienischen Bergen mit dem Phonograph und dem Fotoapparat unterwegs gewesen war. Einmal mehr erkennbar ist ihre Nähe zu Michael Haberlandts vergleichender Erforschung überkommener Relikte, die Goldstern „infolge des zunehmenden Fremdenverkehrs und der immer mehr um sich greifenden Modernisierung des wirtschaftlichen Lebens zum Teil bereits als im Verschwinden begriffen"[58] einschätzte. Umgekehrt manifestiert sie mit ihrem ethnographisch-komparatistischen Ansatz der „Archéo-Civilisation", wie ihn später André Varagnac[59] ausformulieren sollte, einen forschungsleitenden Gedanken, der sich gegen die sonst im ethnologisch/volkskundlichen Kontext übliche Trennung von Natur- und Kulturvölkern und der Frage nach rassespezifischen Mustern wandte. Dementsprechend richtete Goldstern im Lammertal ihr Objektiv auf Lebens- und Arbeitsbedingungen, Gerätschaften und Menschen: „Ihr Blitzlicht erhellt rußgeschwärzte Küchen, Erdherde und Kochgruben. Holz- und Bergarbeiter hausen mit ihrem Vieh in Hütten aus lose geschichteten Steinen und schlafen auf Moos und Waldgras allemal weniger komfortabel als in einer afrikanischen Lehmhütte oder einem indianischen Tipi."[60] Neben Kleinarchitekturen und Fassadenmalereien dokumentierte Goldstern auch Erzeugnisse der Volkskunst, wie Marterln sowie Ritzzeichnungen, die sie an den Wangen der alten, kojenartigen Betten in den Häusern der Tennalpe entdeckte. Weitere Bilder zeigen sozialdokumentarisch anmutende Interieurs mit den Bewohnern (Abb. 78).

Im Gegensatz zu Julie Heierli äußerte sich Eugenie Goldstern in ihrer späteren Veröffentlichung nicht über ihre praktischen Erfahrungen oder über die Probleme, mit denen sie sich in dem abgelegenen Forschungsfeld konfrontiert sah. Wie alle Ethnographen im frühen 20. Jahrhundert war Goldstern vor Ort weitgehend auf sich allein gestellt. Dies betraf auch die fotografische Aufnahme: Die Volkskundlerin entwickelte ihre Platten und belichtete die Papierabzüge in einer Dunkelkammer, die sie sich in einem Hotel eingerichtet hatte.[61] Ihre serielle Arbeitsweise bei der schriftlichen Aufnahme von Lebenslaufbräuchen lässt sich in den veröffentlichten Abbildungen nur ansatzweise erkennen. Zwar hat sich ihre Objektsammlung und ein Teil der Fotografien des wissenschaftlichen Nachlasses Goldsterns im Österreichischen Museum für Volkskunde erhalten. Über den

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

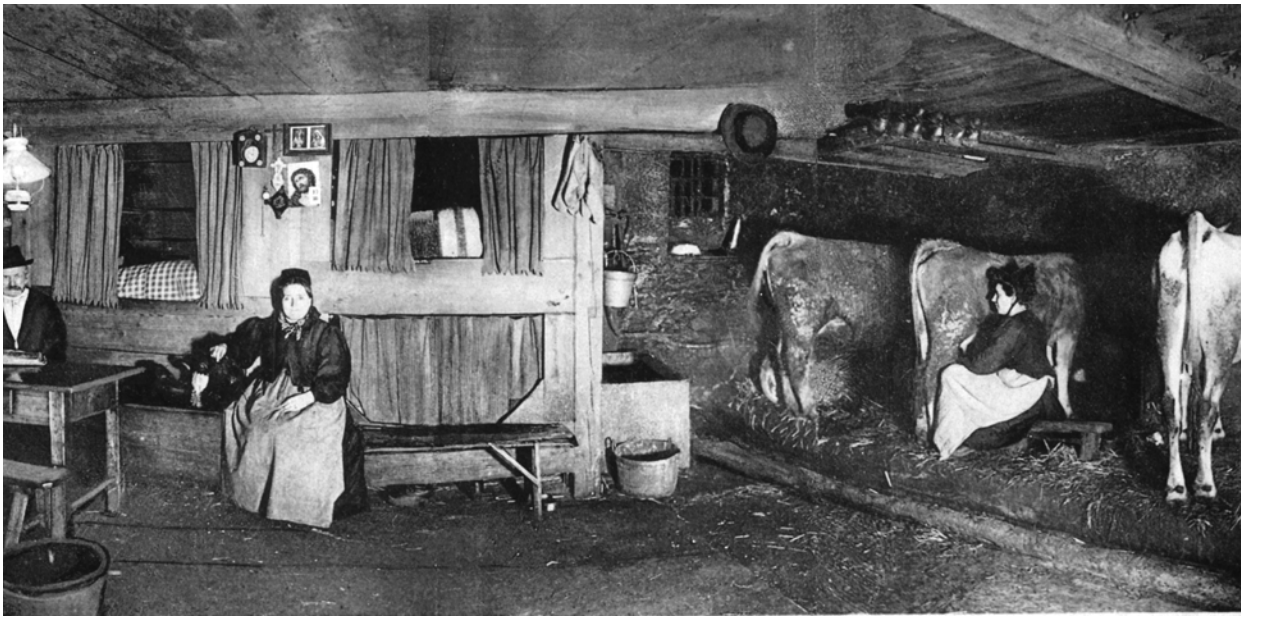


Abb. 77: Eugenie Goldstern: Wohnstall in den Savoyen, 1914.

Verbleib ihres übrigen Werkes, der weiteren Aufschluss über ihr Vorgehen liefern könnte, ist aber bislang nichts bekannt.[62]

Eine weitere Volkskundlerin, die sich um die fotografischen Aufnahme verdient gemacht hat, war Rose Julien (1869-1935). Ihr Werk kann als exemplarisch gelten für die Präsentation des visuellen Mediums vor dem Ersten Weltkrieg und dessen Verbreitung in Buchform. Julien charakterisierte in ihrer Studie über „Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ die „oberdeutschen“, „mitteldeutschen“ und „nord- und niederdeutschen“ Trachten als „umfassende, nach dem Leben aufgenommene Überschau“[63] und veröffentlichte dazu 250 Fotografien, die sie, von einigen Ausnahmen abgesehen, selbst angefertigt hat. Lediglich in ihrem Vorwort nimmt sie knapp Stellung zu ihren Erfahrungen im Feld, auf dem sie „zu lebendiger Anschauung und zum Aufnehmen der Bilder (...) vom Landvolk fast überall bereitwilliges Entgegenkommen und manch nützliche Auskunft“ ereilt habe. Die Aufnahmen entstanden zumeist im Freien, dennoch wirken besonders die Abbildungen der Trachtengruppen, von einigen Ausnahmen abgesehen, in der Tradition des Atelier-Portraits: inszeniert, etwas blutleer, des öfteren vor neutralem Hintergrund und aus der Umgebung herausgelöst. Julien lichtete insbesondere Frauen mittleren Alters ab; aber auch die wenigen jugendlichen Modelle lassen

Abb. 78: Eugenie Goldstern: Blick in eine Bauernküche, Savoyen um 1914.



Abb. 79: Rose Julien: Trachtenträgerinnen, um 1910.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 80: Frontal, en face: Anthropologische Fotografie als Vorbild bei Julien.

eher reifere Züge erkennen (Abb. 79). Männer dagegen sind nur auf etwa zehn Prozent der Aufnahmen zu sehen. Bei der Visualisierung von Trachtendetails griff sie auf eine Fotografierweise zurück, die von den Anthropologen und Kriminologen gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt worden war: Halbportraits en face, von der Seite und von hinten vor monochromer Fläche (Abb. 80). Ihr überwiegend von regionalen Aspekten geprägtes und beschreibendes Vorgehen stand in starkem Gegensatz zu der Arbeitsweise von Julie Heierli oder Eugenie Goldstern. Immerhin sollte sich die Veröffentlichung an ein breiteres Publikum richten, als ein „einfaches, gemeinverständliches Erinnerungsbuch (...), denn nie bringt uns der Zeiten Wandel dies Eigenkleid zurück, an dem Jahrhunderte gebaut haben." Dennoch ging Karl Spiess mit der Autorin hart ins Gericht und warf ihr Nachlässigkeit, mangelhafte Beobachtung und grobe Fehler vor. Am Ende fühlte sich der Rezensent doch noch zu einem Lob über die Abbildungen bemüßigt, als „eine dankenswerte Bereicherung des bildlichen Anschauungsstoffes"[64].

Gerade der regional-beschreibende Zugang, aber auch ihr rückwärts gewandter inszenatorischer Blick nehmen in gewisser Weise die spätere NS-Trachtenfotografie von Hans Retzlaff vorweg, die sich als visuelles Vehikel des Blut-und-Boden-Gedankens entpuppen sollte. Julien ging es weniger um die Darstellung von Menschen, sondern um die Illustration und Dokumentation der Kleidung. Dies soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Autorin im deutschen Sprachraum eine der ersten umfassenden volkskundlichen Publikationen gelungen war, die sich zur Illustration fast ausschließlich auf die Fotografie als Quelle stützte. Zudem dürfte sich das Büchlein gut verkauft haben, was die Popularisierung des Themas Tracht und der Fotografie als Medium der Aufnahme weiter begünstigte.[65] Die Autorin indessen sah sich einigen Anfeindungen ausgesetzt. Der Volkskundler Karl Brunner etwa bezichtigte Julien im Jahr 1913 der Fälschung, sie habe ein Großteil der Aufnahmen nicht selbst geknipst.[66] Daraufhin bemühte sich Julien um Zeugen, die ihre Kamera-Feldstudien hätten bestätigen können und bat den Märchenforscher Johannes Bolte um Vermittlung.[67]

Während die visuelle Tradierung der Tracht im 19. Jahrhundert von früher üblichen Darstellungsformen der Kunst beeinflusst wurde, kann davon ausgegangen werden, dass erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aktuelle Themen wie Hausforschung und Volkskunst über die Fotografie ihre Popularität erlangten. Naheliegend ist, dass hierbei die verstärkt im volkskundlichen Feld tätigen Amateurfotografen beteiligt waren. Auf der anderen Seite gab es einige herausragende Versuche aus wissenschaftlichem Antrieb, die Fotografie als eigenständiges oder kooperierendes Medium ethnographisch und ikonographisch zu nutzen. Bezeichnenderweise sind diese Studien allerdings – mit Ausnahme derer Aby Warburgs – nicht in Deutschland beheimatet. Sie stützen sich auf eine international ausgerichtete Ethnographie-Bewegung, die aus Frankreich kommend vor allem in der Schweiz und in Österreich auf Resonanz stieß. Allerdings wurden auch in Wien die Weichen in Richtung eines völkischen Verständnisses von Wissenschaft gestellt. Signifikant ist, dass in der volkskundlichen Ethnographie überwiegend Frauen sich der visuellen Methode bedienten – eine wissenschaftshistorische Pionierleistung. Die Foto-Ethnographie als methodisches Neuland war bestens für jene Wissenschaftlerinnen geeignet, die herauszutreten suchten aus den Schatten der volkskundlichen Patriarchen und einer deskriptiven und aufs Original-objekt bezogenen Forschungspraxis.[68] Eugenie Goldstern, Julie Heierli und Rose Julien konnten freilich weder in der wissenschaftlichen noch in der musealen, von Männern dominierten Volkskunde Fuß fassen. Der Aktionsradius der Volkskundlerinnen blieb auf Vorträge und Veröffentlichungen beschränkt.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen ?

Die anthropologische Fotografie wurde für die volkskundliche Fotopraxis richtungsweisend. Die Germanistik nahm daran kaum Anteil, obwohl sie den Konsolidierungsprozess des Faches maßgeblich beeinflusste. Überdies entwickelte sich die volkskundliche parallel zur ethnologischen und anthropologischen Fotografie, wobei letztere in den illustrierten Publikationen stärker zum Zuge kam. Der Grund hierfür liegt in der extremen Publikumswirkung der Bilder, die zumeist mit Exotismen aufgeladen waren oder aber makabre Abnormitäten ins Bild setzten.

Das noch nie Gesehene zu zeigen

Genau wie das Fach Volkskunde, im „Kreuzungsbereich“[1] der Disziplinen liegend, einem langen Selbstfindungsprozess unterzogen war, der wiederum konträre Herangehensweisen[2] an den Tag legte, dauerte es einige Zeit, bis das visuelle Medium bewusst als Quelle für die volkskundliche Arbeit eingesetzt wurde. Trotz der verstärkten Visualisierung volkskundlicher Themen mit Hilfe des Fotoapparates gab es abgesehen von Julie Heierli und Michael Haberlandt wenige, die methodische Probleme im Umgang mit Fotografie thematisiert hätten – ein Umstand, der die von Hermann Bausinger erkannte „Theoriefeindlichkeit“[3] des Faches Volkskunde um einen weiteren Aspekt erweitert. Hierbei entsprach die unentschlossene Herangehensweise einer noch unklaren Position der Volkskunde, die insbesondere ihr Verhältnis zu den Bildquellen noch bis in die 1980er Jahre charakterisieren sollte. Dies und die Tatsache, dass Völkerkunde und Anthropologie die Fotografie wesentlich früher zur Methode in der Feldforschung erhoben,[4] impliziert die Frage nach den charakteristischen Merkmalen volkskundlicher Fotografie.

Die Impulse für die Nutzung illustrativer Quellen, namentlich der Fotografie, stammen von außen. In diesem Zusammenhang wurde bereits auf die allgemeine Vorbildfunktion der Ethnologie und Anthropologie für die frühe Volkskunde hingewiesen. Sie bestand auch im Bereich der Visualisierung. Anhand der völkerkundlichen Fotografie wird nun im folgenden Schritt nach Attributen einer volkskundlichen Fotografie für die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg gesucht. Hierzu erfolgte probeweise eine quantitative Erhebung der Fotosammlung des Museums für Europäische Kulturen in Berlin. Es stellte sich aber im Laufe der Untersuchung heraus, dass sich über eine gezielt nach qualitativen Kriterien orientierte Auswahl und eine Bildanalyse wesentlich konkretere Aussagen treffen ließen.

Die frühe volkskundliche Fotografie in ihrer musealen, am Objekt orientierten Funktion[5] wurde zunächst von der Bildpraxis der Altertumswissenschaftler beeinflusst. Diese hatten damit begonnen, während archäologischer Grabungen für die Dokumentation und Inventarisation der gefundenen Gegenstände neben dem Zeichenstift die Fotografie zu benutzen.[6] Eine entscheidende Rolle spielten die professionellen Fotografen, die seit den 1850er Jahren, vornehmlich von Frankreich und England ausgehend, die fotografierte exotische Welt der Kolonien in Bildform nach Europa brachten. Sie implementieren bildästhetische Kriterien, an denen sich volkskundlich interessierte Fotografen orientierten.

In den Bildthemen der beiden Ethnologien scheinen zunächst die Gemeinsamkeiten zu überwiegen. Nach Markus Schindlbeck finden sich in ethnographischen Sammlungen aus der Zeit vor 1914 hauptsächlich „Architektur- und Landschaftsbilder, gestellte Gruppenszenen, Einzelpersonen und Portraits, gestellte Aktionsszenen“[6]. Demgegenüber seien Fotografien von Alltag und Arbeit selten. Die ethnologischen Fotografen konzentrierten sich offenbar überwiegend

Abb. 81: Wilhelm von Gloeden: „Süd-Italienerin“, 1887.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

auf Bilder junger Menschen. Untergeordnet blieben Kleidung, Objekte, primitive Kunst, Brauch, Rituale sowie Architekturen.[7] Die volkskundliche Fotografie hingegen thematisierte hauptsächlich Objektivationen wie Tracht, rurale Architekturen, Brauch, bäuerliche Objekte und Volkskunst, aber nur insofern, als es sich um das ‚eigene', vertraute kulturelle Spektrum handelte. Die Portraits zeigen ebenfalls meist junge Menschen, häufig in Paarkonstellationen aber auch einzeln und en face im Atelier aufgenommen.

Betrachtet man die Komposition der völkerkundlichen Fotografien, so sind die dargestellten Fremden oftmals von der Umgebung gelöst sowie kadriert[8] und zentriert. Wiederholt finden sich zudem anthropometrische Aufnahmen mit zwei oder mehreren Ansichten (Frontal und Profil, Vorder- und Rückenansicht) desselben Menschen bzw. Objekts (Abb. 80).[9] Den

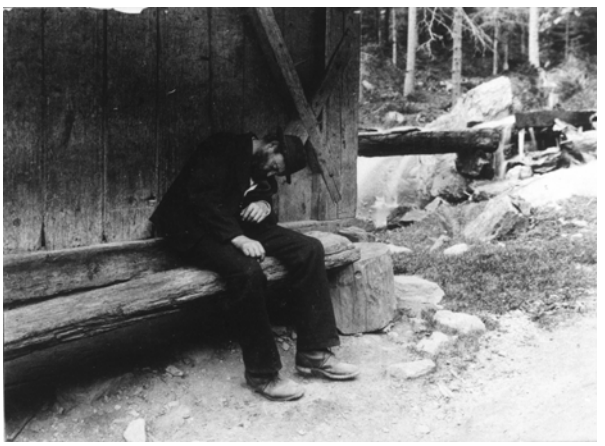


Abb. 82: Michael Haberlandt (?): Schlafender aus dem Pustertal/ Südtirol, 1903.

Fotografierten wurde häufig eine Messlatte beigefügt, welche die Größenverhältnisse verdeutlichen sollte. Die Tendenz der Ablösung von Hintergrund und Umgebung ist auch bei volkskundlichen Fotografien feststellbar. Über die Isolierung aus dem Gebrauchs- und Lebenszusammenhang ließ sich die Dingbedeutung vergrößern. Der Betrachter bekam suggeriert, es handele sich bei der abgelichteten Person bzw. dem Objekt um etwas Besonderes. Der von Michael Haberlandt geforderte mitfotografierte Vergleichsmaßstab kam indessen in der volkskundlichen Fotografie nur selten zum Einsatz.[10]

Die Hauptaufgabe der völkerkundlichen Fotografie bestand darin, mit Blick auf das koloniale und ethnographische Interesse an den vermeintlich primitiven „Naturvölkern"[11], „das noch nie Gesehene ferner Welten so zu zeigen, wie es wirklich war"[12]. Die Visualisierung mit dem Fotoapparat galt als „beweiskräftiges und objektivierendes Instrument zur wissenschaftlich distanzierten Dokumentation von bald verloren geglaubtem Tatsachenmaterial"[13], mit dessen Hilfe sich, so die Annahme, ein realistisches Bild des fremden „Völkerlebens"[14] in die moderne Zivilisation transportieren ließ. Mithin lag ein Hauptaspekt in der visuellen Konservierung der vom Untergang bedrohten Kulturen. Fragen nach der Ursache des Ethnozids – etwa an den Native Americans in den USA – wurden dabei nicht thematisiert. Gerade dies sollte sich als besonders problematisch erweisen, diente doch die gezielte Erfassung und visuelle Dokumentation meist als Legitimation für eine nach westlichen Denkmustern verlaufende Zivilisierung, welche die überkommenen kulturellen Eigenarten der Fremden nach und nach verdrängen konnte. Ferner sammelten Ethnologen in den überseeischen Gebieten Fotodokumente für anthropologische Studien. Diese Praktik nutzte Fotografien innerhalb eines eigentlich geisteswissenschaftlichen Faches erstmals als Grund-

Abb. 83: Sexualisierung des Südostens. P. Marubbi: „Zigeunerin", 1903.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

lage für Forschungen, die mit einem naturwissenschaftlichem Impetus angetreten wurden.

Wie erwähnt verfolgte auch die volkskundliche Fotografie das Ziel des veranschaulichenden Zeigens. Allerdings stand hierbei weniger das plakativ Spektakuläre im Vordergrund, sondern der vermeintlich echte Blick auf die heimische Volkskultur. Gleichwohl wurden, vor allem in den alpinen Tourismusgebieten, aber auch in den Ländern des Balkans und in Süd-Osteuropa, bisweilen Motive in Szene gesetzt, die mit einer binnenexotischen Ausstrahlung Publikum und potentielle Bildkäufer ansprechen sollten, hierzu einige Beispiele:[15] Das Österreichische Museum für Volkskunde sammelte um 1900 eine ganze Reihe von Aufnahmen von markanten und urigen Bergbewohnern, deren Präsentation, wie etwa der „Huzule“ (Abb. 84), oder der „Schlafende Pustertäler“[16] (Abb. 82) für Erheiterung der Sommerfrischler gesorgt haben dürfte. Außerdem vermerkt das Inventar 106 Fotografien von „huzulischen Volkstypen, Szenen etc.“[17], die das Museum von dem Lemberger Volkskundler und Fotografen Wladimir Suchiewicz, angekauft hatte, einen Bewaffneter „Tusi“ (Abb. 85), eine sich entblößende „Zigeunerin“ aus Albanien (Abb. 83), das „Junge Eheweib am Tage nach der Hochzeit, Jaworizow“ und eine „Sklavin (sic!) in Trauer aus Philippol“.[18] Und auch das Berliner Museum kaufte entsprechende Fotografien aus Südeuropa an. Von Wilhelm von Gloeden stammt das Portrait einer jungen Frau aus Süditalien (Abb. 81). Sie blickt offenbar verlegen zur Seite, trägt eine Art Tracht, offenes Haar und Blumenschmuck, ihr Dekolleté ist tief ausgeschnitten. Bilder von vergleichbar zurechtgemachten Frauen aus Mitteleuropa – Nacktheit und Sexualität – sind in den Fotografien zur deutschen und europäischen Volkskultur praktisch ausgeschlossen. Nördlich der Alpen werden trachtentragende Frauen abgelichtet, um das vestimentäre Objekt für das Museum oder für einen wissenschaftlichen Sachverhalt zu dokumentieren. Demgegenüber ist die Tracht auf den Fotografien aus dem Balkan und aus Südeuropa nur noch Beiwerk: Die Frauen sind hier mehr Gegenstand einer exotisch-erotisierenden Vorstellung des sexualisierten Typus der südländischen Weiblichkeit.[19] Diese intendierten Assoziationen basieren auf einer hegemonial-rassischen Auffassung der Differenz zwischen der gesitteten ‚nordischen‘ und einer südlich-enthemmten Form der Lebensweise. Der Gegensatz zwischen dem ‚ordentlichen‘ Norden und dem ‚chaotischen‘ Süden bzw. Osten wird etwa auf Fotografien deutlich, die Märkte und den Handel mit Waren zeigen: Während auf mitteleuropäischen Bil-





Abb. 84: F. Dutkiewitz: Huzule aus Kolomea/Bukowina, 1895 (oben).
Abb. 85: Exotik für die Sammlung. P. Marubbi: Bewaffneter „Tusi“, 1903.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

dern zumeist wenige Personen zu sehen sind, kommt auf den Fotografien südeuropäischer Provenienz ein buntes Treiben zum Ausdruck. Das ‚Gewimmel' von Mensch, Tier und Waren verweist auf einen vermeintlich regellosen und unentwirrbaren kulturellen Zustand, der wiederum in krassem Gegensatz zum disziplinierten Alltag wilhelminisch-habsburgischen Prägung steht. In ihrer ethnozentrischen Ausrichtung zählen die Bilder aus Süd- und Südosteuropa also eher zu den ‚klassischen' völkerkundlichen Aufnahmen, wie sie aus der Südsee oder aus Afrika bekannt sind.

Erotische Phantasien ließen sich bei den (männlichen) Zeitgenossen, wie Wolfgang Hesse darlegt, aber durchaus mit Aufnahmen von extra posierenden Trachtenmodellen provozieren, die in den Schaukästen der Fotografen präsentiert wurden.[20] Dennoch liegt auf der Hand, dass gerade für das städtische Publikum und den überwiegend männlich dominierten Blick die auf Bildern präsentierten Tätigkeiten der ländlichen Frauen bisweilen einen exotischen Eindruck hinterließen. Im Val d'Illiez in der französischen Schweiz etwa war es üblich, dass Frauen Hosen trugen, Pfeife rauchten und auf dem Acker arbeiteten. „Fremdartiges war lediglich in Kategorien gefragt, die der herrschenden Ordnung nicht grundsätzlich widersprachen. Die Reduzierung auf Ästhetik (Trachtenträgerinnen), Arbeitsmoral (Bergbäuerinnen) oder sanfte Erotik (...) aber konnte dem Bedarf an moderater Binnenexotik entsprechen."[21] Dementsprechend achteten die professionellen Fotografen darauf, dass die Frauen auf den Bildern durch ihre männlich konnotierten Tätigkeiten nicht zu dominant aussahen.

Selbstdarstellung des Ethnographen – Überhöhung und Erniedrigung?

Die meisten völkerkundlich-ethnographischen Fotografien wurden Pleinair aufgenommen, während die völkerkundlich-anthropologische Fotografie wie auch die volkskundliche Portrait-Fotografie Studios und Raumdekorationen bevorzugte. Dies hat zunächst praktische Ursachen: Exotismus wie auch Bürgerlichkeit und Popularkultur waren bequemer im Atelier inszenierbar.

Für die Konstruktion des illustrativen Ethnozentrismus war die Aufnahmeform indes kaum entscheidend. So ließ sich das „binäre Oppositionsverhältnis"[22] der fremden im Vergleich zur eigenen Kultur auch über Freiluftaufnahmen transportieren, indem man zum Beispiel einen hell gekleideten (weißen) Offizier der Kolonialmacht in herrschaftlicher Pose inmitten einer Gruppe von „Eingeborenen" plazierte (Abb. 86). Unterstützt wird die Polarisierung von einer häufig visualisierten Jugendlichkeit in Verbindung mit der, möglicherweise unfreiwilligen, Nacktheit der Abgelichteten. Es entstanden Aufnahmen, deren erotisierende Bildsprache auch nach über hundert Jahren noch offenkundig ist. Zudem lassen entwürdigende Gesten der respektlos posierenden weißen Protagonisten eine sexistische Motivation er-

Abb. 86: „Binäres Oppositionsverhältnis": Kolonialoffiziere, Einheimische. Anonym, um 1900.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

kennen. In diesem Zusammenhang erlangten Fotografien, auf denen sich der Forscher, Reisende, Missionar oder Kolonisator zusammen mit den ‚Eingeborenen' ablichten lässt oder auf denen der betreffende Weiße den Selbstauslöser betätigt, den Rang eines eigenen Genres innerhalb der anthropologisch/ethnologisch/volkskundlichen Fotografie.

Bislang wurden Unterschiede zwischen der kolonialen Fotografie und der ethnographischen Fotografie allerdings noch nicht hinreichend herausgearbeitet: Die meisten Ethnologen und Anthropologen hatten wie die Missionare und Kolonialherren ein rassistisch-hegemoniales Verständnis von Feld und Wissenschaft. Gemäß einer These des Geowissenschaftlers James R. Ryan ist davon auszugehen, dass der Grad der ideologisch-politischen Verstrickung der fotografierenden Wissenschaftler keine Rolle spielt. Stets würde sich in den Portraits oder Landschaftsbildern von den überseeischen Gebieten die koloniale Situation widerspiegeln.[23] Als Agenten kolonialer Kultur visualisierten die Fotografen die Distinktionen zwischen den kolonisierten Menschen und sich selbst auf ambivalente Weise: In Szene gesetzt wurde die rassische Erniedrigung und zugleich die Faszination am Exotischen.[24] Die Selbstdarstellung der Wissenschaftler auf den entsprechenden Fotografien verlief allerdings weniger krass als es bisweilen bei den Militärs der Fall war. Dennoch stellt sich die Frage, inwieweit daraus seitens des zumeist weißen Forschers insgesamt ein kolonialer Habitus in Bezug auf die eigene Überhöhung und der gleichzeitigen Erniedrigung der fotografierten Einheimischen ablesbar wird. Wirft es nicht einen Schatten auf die posierenden Weißen und deren Kulturverständnis? Gibt es Unterschiede zwischen den fotografischen Praxen der völkerkundlichen und der volkskundlichen Fotografen; kann eine Trachtenträgerin aus dem Schwarzwald einem visuellen Unterdrückungsmechanismus unterliegen, wenn sie mit einem Volkskundler auf einem Bild erscheint?

An diesen Fragen entspann sich in den ethnologischen Disziplinen ein Diskurs, der im Jahr 1984 von Utz Jeggle und Rolf Lindner, damals ebenfalls in Tübingen tätig, angestoßen wurde. Beide bezogen sich in ihrer Analyse unter anderem auf die Fotografien des polnisch-britischen Anthropologen Bronislaw Malinowski, der sich für sein Hauptwerk über die Forschungen im pazifischen Raum mehrfach selbst inmitten der „Natives" für die Kamera in Position gerückt hatte. Eine Abbildung zeigt Malinowski, wie er die Halskette einer halbnackten Frau mit seinen Fingern betatscht (Abb. 87).[25] Die Frau schaut verlegen zur Seite. In einem zweiten Bild ist Malinowski zu sehen, wie er sich mit einem nackten Mann zu unterhält (Abb. 88). Der Forscher ist ganz in weiß gekleidet und hat die Hände in die Hüften gestemmt; das eine Bein ruht auf einem Holzstück, das am Boden liegt. Malinowskis Attitüde könnte man körpersprachlich als gebieterische Inbesitznahme eines Raumes interpretieren – „eine Haltung, die in einem merkwürdigen Kontrast zu seiner Forderung steht, in das Leben der Eingeborenen einzutauchen"[26]. In die-

Abb. 87: Peinliche Situation. Bronislaw Malinowski, Tukwaukwa-Frau, 1918.

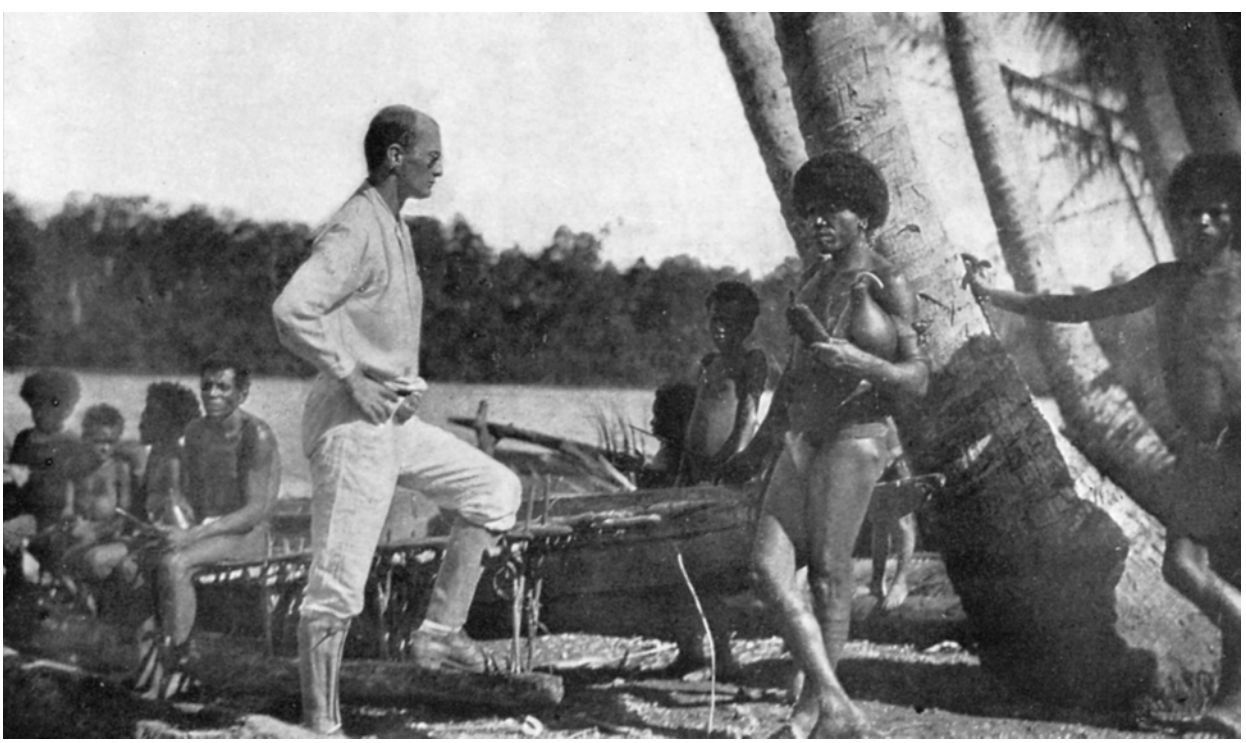


© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sem Sinne deutet Jeggle die Gegenwart Malinowskis im Bild als kolonialistisch-überhöht und dennoch ambivalent: „Er ist vorhanden als Störenfried, als einer, der unangenehm auftritt – aber durch seine nicht geleugnete Anwesenheit macht er sich kritisierbar, wird zum Supplement, das von anderen gleichfalls unter die Lupe genommen werden kann.“[27] Letzteren Aspekt führte Jeggle dann nicht weiter aus, was ihm die Kritik des Ethnologen Thomas Hauschild einbrachte. Der wiederum stellte die These auf, dass Fotografien aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert heute zu sehr auf die koloniale Perspektive fokussiert blieben, zumal Malinowski als einer der Mitbegründer der wissenschaftlichen Methode der teilnehmenden Beobachtung sich auch in theoretischer Hinsicht ausführlich mit der Rolle des Forschers im Feld auseinandergesetzt hatte und diese auch aus eigener Sicht immer wieder kritisch reflektierte. Hauschild wies außerdem auf einige Unzulänglichkeiten in Jeggles Argumentation hin. Diese hätte etwa stillschweigend das europäische Verständnis von Körpersprache innerhalb eines „universalen Schamgefühls“[28] auf die betreffende Südseekultur übertragen und so maßgebliche Unterschiede zwischen den Kulturen in der Deutung von Gestik und Mienenspiel außer Acht gelassen. Ferner hatte Jeggle offenbar einen Aspekt nicht in die Untersuchung einbezogen, der im Rahmen eines ikonologischen Verfahrens unbedingt hätte mitberücksichtigt werden müssen: die Bildunterschrift. Nun hatte Malinowski die besagte Fotografie von sich und der Frau mit der Halskette in der deutschen Originalausgabe aus dem Jahr 1929 als Frontispiz an prominenter Stelle neben das Titelblatt setzen lassen, ein Faktum, das darauf schließen lässt, dass der Forscher, dem die etwas peinliche Situation bewusst gewesen sein muss, hier eine Portion an provokanter Selbstkritik mit hat einfließen lassen wollen.[29] Möglicherweise diente es ihm auch als visuelle Anspielung darauf, was er in seinen Tagebüchern, die erst in den 1960er Jahren erschienen sind, als eine verwobene Abhängigkeit charakterisierte, die er zwischen sich als Forscher und den Beforschten, aber auch umgekehrt, wahrgenommen hatte.

Die zweite Abbildung versah Malinowski in der 1929er Originalausgabe mit einer relativ ausführlichen Bildunterschrift. Diese wiederum gibt, in Verbindung zum Text, den eindeutigen Hinweis darauf, dass Menschen mit weißer Hautfarbe, wenig Haaren und zudem in sehr heller Kleidung dargestellt für die Melanesier in jeglicher Hinsicht als unattraktiv, ja hässlich wahrgenommen werden: „Es ist Malinowski, der sich mit dieser fotografischen Inszenierung in die Pose des Erbärmlichen gestellt hat, des Albinos, des mit Kahlköpfigkeit geschlagenen, der sich die Schmeicheleien seiner Mitmenschen erkauft.“[30] Hauschild gibt allerdings zu bedenken, dass sich Malinowski zwar dieser Bedeutungen durchaus bewusst gewesen sei, dass es allerdings in den zwanziger Jahren noch keineswegs zur üblichen Praxis des Ethnographen zählte, die Probleme der Feldforschung aus der Perspektive der Beforschten zu betrachten.[31] Auf einigen weiteren Fotografien, die Malinowski

Abb. 88: „Pose des Erbärmlichen.“ Malinowski, „Bürgermeister“, 1918.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

zwischen Melanesiern zeigen, wirkt der Ethnologe denn auch recht starr und angespannt, ein Umstand, der nicht unbedingt auf foto-optische Gründe zurückgeführt werden muss – die Belichtungszeiten der tragbaren Kameras hatten sich schon entscheidend verkürzt (Abb. 90). Demgegenüber erwecken die Insulaner einen legeren Eindruck: Sie sitzen rechts und links von Malinowski auf einer Bank aus Kokosnussholz, der Forscher im Zentrum. Wieder trägt Malinowski seine helle Tropenkleidung, die das Sonnenlicht grell reflektiert. Seine Hände ruhen auf den Knien; den Kopf hat er wie in Zwiesprache zu seinem neben ihm sitzenden Informanten gewandt, der ihm wohl ein Objekt erklärt, das aus Walknochen gefertigt wurde. Die anderen Männer an der Seite des Forschers scheinen unbeteiligt, sie wenden sich aber jeweils in Richtung der beiden Hauptprotagonisten in der Mitte. Auf einer ähnlichen Fotografie sitzt der Forscher auf der Bank relativ weit außen, also nicht im Zentrum (Abb. 89). Doch auch hier wird sein hoher Rang visuell insofern unterstrichen, als die aufgereihten Männer sich sämtlich ihm zugewandt haben. Demgegenüber hat Malinowski auf einer anderen Fotografie seinen Helm in fremde Obhut gegeben (Abb. 91). Das Bild stammt möglicherweise von Billy Hancock, einem Perlenhändler, mit dem Malinowski befreundet war und der ihm häufig seine Dunkelkammer zur Verfügung stellte. Foto-Amateur Hancock entwickelte bisweilen Malinowskis Filme und machte kritische Bemerkungen zur Fotografierweise des Forschers.[32] Schließlich ist der Ethnologe am Oburaku in die Hokke gegangen und schaut von oben in den Sucher seiner Kamera. Einige nackte Kinder stehen scheinbar teilnahmslos am Ufer, manche beobachten Malinowski. Ein Junge hält den Helm des Forschers auf seinem Knie. Malinowski richtet seine Kamera zum Fluss hin und nicht auf die Kindergruppe. Obwohl er sich auf ihre Augenhöhe niedergelassen hat, wirkt er als westlich bekleideter Erwachsener doch wie ein Außenstehender, der, versunken in seine Arbeit, von der Kinderschar keine weitere Notiz nimmt.

Die Malinowski-Aufnahmen sind in der Zeit nach 1915 entstanden. Welche ikonographische Verbindungen resultieren nun im Hinblick auf neuere Fotografien aus dem ethnographischen Feld? Im Jahr 1992 untersuchte ich mit Utz Jeggle und einer kleinen Gruppe von Kulturwissenschaftlern aus dem Ludwig-Uhland-Institut im Rahmen eines Filmprojektes den Alltag der Roma-Familie Asanov, die aus dem Kriegsgebiet auf dem Balkan von Mazedonien in die Bundesrepublik geflüchtet war. Die Familie hatte sechs Kinder und wohnte in einem ländlich geprägten Vorort von Tübingen in einem bescheidenen Häuschen, das die Asylbehörde ihr zugewiesen hatte. Ein Antrag auf Bleibeberech-



Abb. 89: Ethnologe im Zentrum. Malinowski, Dorfbewohner, 1918.

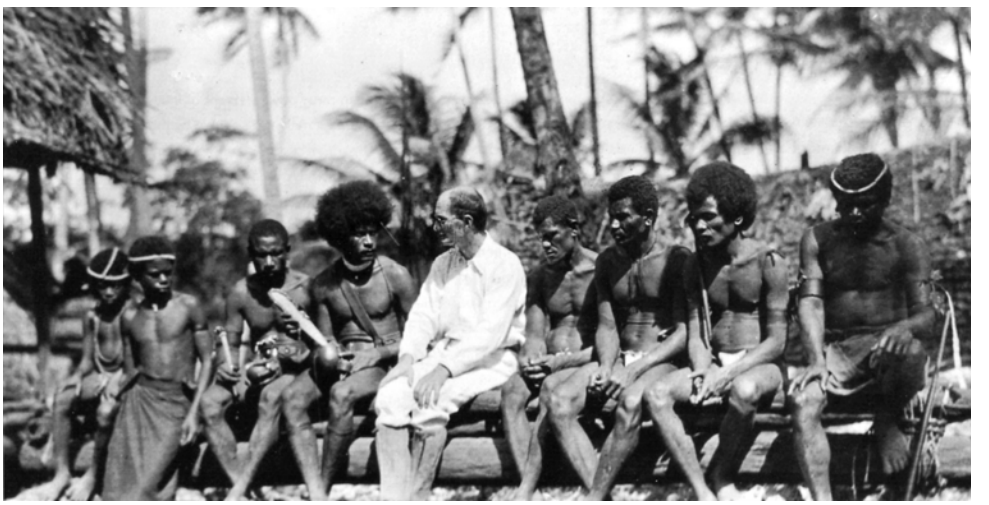


Abb. 90: Visualisierte Anspannung. Malinowski, Dorfbewohner, 1918.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 91: Versunken in die Arbeit. Malinowski, Kinder, 1918.

tigung war bereits abgelehnt worden. Nachdem wir einige Vorgespräche mit den Familienmitgliedern und Nachbarn geführt hatten, verabreden wir einen Drehtermin. Frau Asanov lud uns ein, für das Interview gemeinsam mit ihr auf der Wohnzimmercouch Platz zu nehmen. Utz Jeggle und Anka Oesterle waren als Interviewer vorgesehen. Ursula Vogel übernahm die Kamera und ich führte die Regie.[33] Zum Gespräch wurde Kaffee und Gebäck gereicht. Die Fotografie ist als Standbild zum Film entstanden und sollte die Interviewsituation und die involvierten Personen wiedergeben. Bei der Wahl des Bildausschnittes wurde darauf geachtet, dass von dem technischen Equipment – Kamera, Scheinwerfer und Bandgerät – nichts im Bild sichtbar ist (Abb. 92).

Auf der Couch sitzen vier Personen, dicht gedrängt: Utz Jeggle, Frau Asanov, Anka Oesterle und der älteste Sohn der Familie. Sowohl bei Jeggle als auch bei Asanov und Oesterle ruhen die Hände gefaltet oder sich umfassend auf dem Schoß zwischen den Knien. Die Frau, die Forscherin und der Sohn haben sich Utz Jeggle zugewandt. Dieser hat den Blick gesenkt und scheint gerade eine Frage gestellt zu haben. Frau Asanov, ebenfalls mit niedergeschlagenen Lidern, lächelt und auch die bei den anderen Protagonisten haben ein Schmunzeln auf den Lippen. Die Fotografie erweckt den Anschein einer authentischen Interviewsituation. Und dennoch handelt es sich um eine Inszenierung: In der alten wie in der neuen Aufnahme haben die abgelichteten Personen nebeneinander Platz genommen. Die Interviewten wenden sich jeweils dem Forscher zu. Hier wie dort wurde offenbar der Moment einer Gesprächspause festgehalten. Ebenso ähneln sich Sitzhaltung und Handgesten der Betroffenen. Diesbezügliche Unterschiede zwischen dem historischen und dem aktuellen Bild fallen kaum ins Gewicht. Letztlich wird dem Forscher in beiden Fällen die höchste Aufmerksamkeit zuteil, in dem sich die Beteiligten allesamt in seine Richtung wenden. Eine weitere Aufnahme habe ich kurz darauf gemacht, etwas weiter vom Geschehen entfernt (Abb. 93). Die Haltung der Abgelichteten und damit auch das Bildprogramm sind grundlegend modifiziert: Als ob die Kamera ein Spannungsfeld verlassen hätte – mit einem Mal fingen die Beteiligten an, sich miteinander zu unterhalten. Die Fixierung der Beteiligten auf den „Chef-Ethnologen“ Utz Jeggle war gebrochen, die auf dem ersten Beispiel ablesbare Hierarchie zwischen Forscher und Beforschtem, die ebenso die Malinowski-Aufnahmen kennzeichnet, war eliminiert. Wie bereits von Gustav Kuhfahl[34] beobachtet, besteht offenbar ein Zusammenhang zwischen Fixierung auf die Kamera, dem Grad der Ausprägung von Posen und dem räumlichem Abstand des Fotografen von seinem Motiv.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 92: Oesterle, Asanov, Jeggle beim Interview, 1992.



Abb. 93: Gelöste Spannung nach offiziellem ‚Shooting'.

Selbstdarstellungen von Ethnologen/Volkskundlern und Anthropologen sind in einem visuell breiten Spektrum überliefert. Dieses Bildgenre kann im Wesentlichen in drei Kategorien unterteilt werden: Bilder, in denen – wie bei Malinowski oder Jeggle – der Forscher mit den Gewährsleuten in einer Gesprächssituation zu sehen ist; unter die zweite Gruppe fallen solche Fotografien, auf denen der Ethnograph agiert, indem er sich etwa mit der Kamera, einem Fragebogen oder einer Tonaufzeichnung beschäftigt; die Beforschten sind ebenfalls im Bild zu sehen: Von dem Anthropologen und Afrikaforscher Ludwig Kohl-Larsen existiert eine leicht verwackelte Fotografie, auf der er mit Tropenhelm und in Reitstiefeln hinter seinem Kamerastativ in die Hocke gegangen ist (Abb. 94). Vor ihm sitzen fünf nackte Hazapi-Kinder auf dem staubigen Boden der Savanne. Die Sonne steht hoch über dem Rücken des Fotografen, ihr gleißendes Licht lässt die Kinder blinzeln. Sie haben sich auf den hellhäutigen Forscher konzentriert, der ihnen von oben herab Kommandos für seine eigene Aufnahme (Abb. 95) zu geben scheint.[35] Eine weitere Fotografie zeigt Kohl-Larsens Frau (in Tropenkleidung), die einigen nackten und geschmückten männlichen ‚Eingeborenen' eine Grammophonplatte vorspielt (Abb. 96). Beide Fotos sind um 1935 entstanden. Im Zeitalter der Digitalisierung frappiert zum einen die antiquierte Technik. Eine ähnliche Anmutung besitzen etwa Automobile, Lokomotiven oder Zeppeline auf alten Pressefotografien. Zum anderen kann für den westlich geprägten Betrachter wiederum eine ethnozentrische und zugleich sexistische Motivation zum Tragen kommen, die sich folgendermaßen manifestiert: Die „Eingeborenen" sind nackt und mit exotischen Accessoires versehen, bei einer eher passiven Haltung; die Forscher stecken in ihrer Tropenkleidung; sie sind die Handelnden, womit das binäre Oppositionsverhältnis im vermeintlich wahrnehmbaren kulturellen Gefälle zwischen Forscher und Beforschtem seine Widerspiegelung gefunden hätte. Herausstechend ist hier insbesondere der Tropenhelm, den Kohl-Larsen wie viele andere Ethnologen, Missionare und Kolonialherren stets zu tragen pflegte. Für die beforschten und kolonisierten Menschen war diese Art von Kopfbedeckung zumeist gleichbedeutend mit einem Zeichen für das ungebetene Eindringen der fremden Weißen in ihre Sphäre und Kultur. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum Malinowski auf einer der Selbstinszenierungen zwar seine Tropenkleidung trägt, nicht aber den Tropenhelm. Hätte er nicht durch den Helm seine Halbglatze kaschieren können, um so der Melanesierin besser zu gefallen? Oder war es ein bewusster Akt des Ethnologen, um durch das Weglassen eines Symbols der Autorität und Unterdrückung, für die westlichen Augen, die eigene Überhöhung visuell zu mindern?

Thematisch ähnliche Fotografien, jedoch im Kontext der europäischen Ethnologie, finden sich in der Sammlung des Pariser Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP), das in den 1960er Jahren an einer großen Feldstudie in Aubrac im französischen Zentralmassiv beteiligt war, und auch im Bildarchiv der Ostberliner Akademie der Wissenschaften über das Projekt Magdeburger Börde, das zur selben Zeit in der DDR durchgeführt wurde. Auch hier sind Forscher zu sehen, wie sie Menschen aufnehmen oder fotografieren (Abb. 97/98/103). Das binäre Oppositionsverhältnis tritt aber weniger offen zu Tage: Das Equipment der Forscher wirkt nicht sehr veraltet, und beide Fraktionen sind – wie könnte es anders sein – bekleidet, nämlich wie in europäischen Breiten üblich. Beim näheren Hinsehen ergeben sich aber dennoch Anhaltspunkte, die ebenfalls auf eine Hierarchisierung verweisen: die ärmliche, fast schäbige Wohnzimmereinrichtung der Gewährsfrau und die abgelichteten Männer, bei denen man den Geruch von Heu wahrzunehmen meint, der aus der Scheune herauszieht. Die europäischen Bilder transportieren also eher den ‚authentischen' Moment einer nicht außergewöhnlichen Interviewsituation, wie man sie

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 94: Ludwig Kohl-Larsen, Hazapi-Kinder. Aufgenommen von seiner Frau Margit, 1935.



Abb. 95: Ludwig Kohl-Larsen: Hazapi-Kinder, 1935.
Abb. 96: Agierende Ethnographin. Margit Kohl-Larsen spielt auf dem Grammophon Marschmusik, 1935 (unten).

auch vom Sportreporter aus dem Fernsehen kennt, der nach dem Endspiel den Bundestrainer vor das Mikrophon bittet (Abb. 102). Der Forscher stammt hier aus einem ähnlichen kulturellen Umfeld, obgleich ein diesbezügliches Gefälle zwischen Stadt und Land in den 1960er Jahren durchaus extrem und deshalb von Belang sein konnte. In seiner gewohnten Umgebung sitzend nahm der Beforschte den interviewenden Ethnologen vielleicht als Eindringling wahr, nicht aber als Kolonisator. Dagegen demonstriert das afrikanische Pendant nicht zuletzt über die visuelle Polarisierung eine Machtsituation, die sich auch durch die ebenfalls festgehaltenen, exotischen Bildaspekte kaum relativieren ließ.

Gleichwohl hat Utz Jeggle darauf hingewiesen, das Verhältnis von Forscher und Beforschtem sei ein Zweckbündnis, bei dem falsche Versprechungen fatale Wirkungen entfalten können. Man nehme eine Rolle ein, „die einem zwar erlaubt, viel zu erfahren, die aber letztendlich die Informanten über ihren Cha-



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

rakter hinwegtäuscht“. Im Zusammenhang mit der Zwiespältigkeit der forschenden und der erzählenden Ebene erwähnte Rolf Lindner eine weitere Bildvariante des Ethnologen/Informanten-Paars, auf der „an die Stelle des Paternalismus (...) die Sozialpartnerschaft getreten“[36] sei: Die Aufnahmen zeigen eine Verbrüderungsgeste des Ethnologen mit seinem Gewährsmann – eine Pose, die als visuelle „Interaktion“ die menschliche Seite des Forschers zu Tage befördert (Abb. 101).[37]

Im Zeitalter des farbigen Hochglanzes steht Schwarzweiß für eine Vergangenheit, die abgeschlossen und weit weg erscheint. War bei den Schwarzweißaufnahmen von Malinowski die Machtsituation subtil und zugleich ambivalent wahrnehmbar und bei Kohl-Larsen eher offensichtlich, so tritt sie auf der folgenden Farbabbildung unzweideutig in Erscheinung. Zu sehen sind eine Frau mit Kopftuch, ein uniformierter Landjäger und ein Mann im Anzug (Abb. 104). Die drei stehen neben einer Wand aus Backsteinen vor einer weitläufigen Wiesenlandschaft. Es gibt einige Bildaspekte, die sofort ins Auge stechen: Der Mann hat seinen Blick gesenkt auf das Aktenbündel in seinem Arm; ein Blatt Papier wurde vom Bündel abgehoben. Ungewöhnlich ist weiter der Uniformierte in der Mitte. Er hält eine Art Gerte, also eine Reitpeitsche, in der Hand und beobachtet sichtlich geringschätzig den Mann zu seiner Linken. Die Frau hat ihre Augen weit geöffnet. Sie blickt hinauf zum Aktenträger, der sie weit überragt. Geste und Mimik scheinen Angst zu signalisieren, als ob sie sich für etwas rechtfertigen wolle. Aktenstudium wird gemeinhin mit einem Job im Büro assoziiert, ebenso ein gepflegter Anzug mit Krawatte. Im Freien vor einer Wiesenlandschaft wirkt beides deplaziert. Die Präsenz des Uniformierten legt einen repressiven Akt nahe, der sich offensichtlich gegen die Frau richtet. Was spielt sich also ab? Das Bild gibt den Tübinger Psychiater Robert Ritter wieder, bei einer seiner berüchtigten Feldstudien, die er unter ‚rassenhygienischen‘ Vorzeichen Ende der 1930er Jahre an Sinti und Roma durchführte – eine erkennungsdienstliche Behandlung, der die Vernichtung von mehreren hunderttausend Zigeunern aus ganz Europa im Konzentrationslager folgen sollte. Ein wissenschaftlicher Gehilfe des Holocaust also, der sich neben einem seiner Opfer hat verewigen lassen. In der Farbaufnahme scheint die Zeit aufgehoben und neutralisiert. Das Grauen ist ein Stück näher gerückt.

Neben dem sich im Gespräch befindlichen, dem mit seinem Equipment hantierenden Forscher und der Fraternisierungsgeste gibt es als vierte Variante die singuläre Selbstdarstellung des Ethnologen in seinem Forschungsfeld oder mit Gegenständen, die daraus entnommen wurden. Franz Boas (1858-1942) etwa, der Begründer der teilnehmenden Beobachtung, hatte auf seiner ersten Expedition in die Arktis (1883) von den Bewohnern des Baffinlandes rund hundert Gegenstände erworben.[38] Wieder zurückgekehrt, schlüpfte Boas im Atelier eines Mindener Fotografen in eine Kluft aus Robbenfell (Abb. 100): Das Bild zeigt ihn als Eskimo, der mit seiner Harpune auf dem Eis vor einem Luftloch sitzt, um den auftauchenden Seehund zu jagen. Eskimoanzug, Harpune und der Forscher waren echt, das Eis bestand aus Pappmaché und der Hintergrund aus einem bemalten Wandbehang.[39] Der bisweilen kauzige Ethnologe war Späßen nicht abgeneigt und setzte sich gerne selbst in Szene: Im Jahr 1895 setzte er sich im Vorfeld einer Ausstellungspräsentation im American Museum of National History in New York für die Modellgestalter als Kwakiutl-Indianer in Szene, der den Trance-Tanz „Hamatsa's coming out of a secret room“ darbietet (Abb. 99). Für den Foto-Termin stieg Boas in Unterhosen und mit nacktem Oberkörper auf ein Podest, ging inmitten eines Gymnastik-Reifs mit ausgebreiteten Armen und etwas zerzaustem Haar in die Hocke und begann entsprechende Laute in der Sprache der Kwakiutl zu

Abb. 97/98: Visuelle Aufnahme als Animation: DDR-Projekt „Magdeburger Börde“. Kurt Schneider, 1966.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

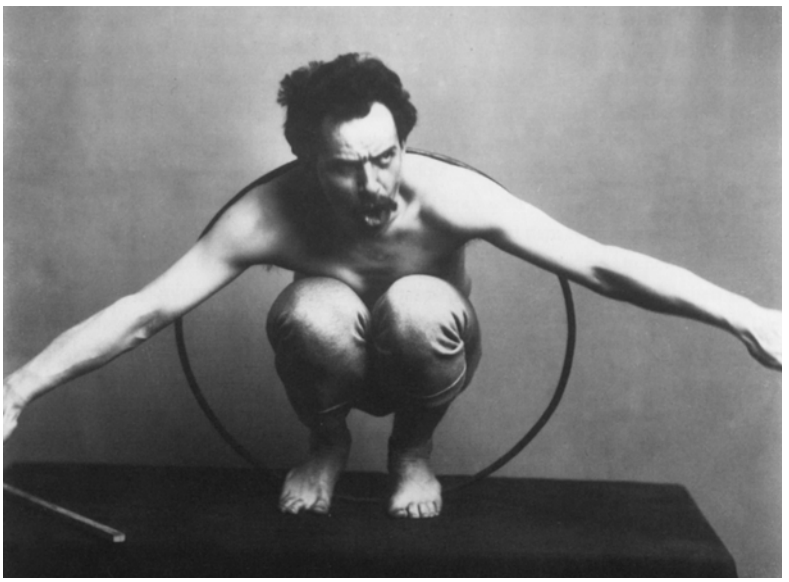


Abb. 99: Boas als Trance-Tänzer: „Hamatsa's coming out of a secret room.", 1895.

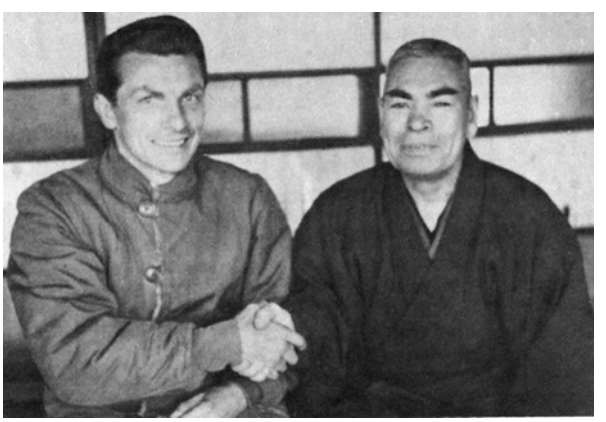
artikulieren. Franz Boas' Inszenierungen gipfelten auf der Weltausstellung in Chicago 1893, wo er mehrere Wochen lang mit extra von ihm verpflichteten Native Americans Bräuche und Lebensweisen nachstellte. Für Boas war die Fotografie also nicht nur ein Medium der Selbstdarstellung, vielmehr nutzte er die Kamera vor allem, um für die Belange der wissenschaftlichen Anthropologie und Ethnologie in der Öffentlichkeit zu werben. Ähnliche Intentionen verfolgte die Märchenforscherin Bertha Ilg, die sich im Frontispiz ihres zweibändigen Werkes über Maltesische Märchen und Schwänke „in der Tracht eines maltesischen Dorfmädchen" den Lesern präsentierte.[40] Demgegenüber verfolgten die Berufsfotografen und künstlerisch engagierten Foto-Amateure eher kommerzielle Interessen. Wilhelm von Gloeden etwa lichtete sich im italienischen Taormina mit Flinte und in „sicilianischer Volkstracht" selbst ab (Abb. 106). Die Fotografie erschien in der „Photographischen Correspondenz" und sollte möglicherweise den Absatz der Genrebilder von Gloedens steigern helfen.



Während sich die frühen Ethnologen und Anthropologen häufig mit den zumeist exotisch anmutenden Menschen ferner Kontinente fotografieren ließen, sind entsprechende Bilder von Volkskundlern aus der Zeit bis Mitte des 20. Jahrhunderts selten. Vom französischen Ethnologen Marcel Griaule existiert eine Reihe von Aufnahmen, die bei dessen Expeditionen nach Afrika Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre entstanden sind. In einem Fall hat er sich in Abessinien mit seinem Begleiter ins Zelt zurückgezogen und dann den Selbstauslöser betätigt (Abb. 107). Das zweite Beispiel ist spektakulärer: Griaule, in heller Kleidung und mit Tropenhelm, liegt bäuchlings auf einer Felskante, während ihn sein Kollege André Schaeffer an den Beinen zu sichern versucht. Offenbar hantiert Griaule gerade über dem Abgrund mit seiner Kamera, um die tief eingeschnittene Landschaft zu fotografieren (Abb. 105).

Demgegenüber hat sich Claude Lévi-Strauss Mitte der 1930er Jahre während seiner Expedition zu den

Abb. 100: Selbstinszenierung: Franz Boas als Eskimo im Fotoatelier, 1883 (links).
Abb. 101: Verbrüderung als visuelle Interaktion. Edward Norbeck mit japanischem Informant, 1951.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 102: Interview als gewohnte Situation: Reporter Herbert Zimmermann, Helmut Schön bei der Fußball-WM 1966 (oben links).



Abb. 103: Distanziertes Zweckbündnis: Befragung im französischen Aubrac-Projekt. 1965.

brasilianischen Nambikwara alleine in Szene gesetzt: Verloren steht der junge Forscher barhäuptig und in zerknitterter Kleidung am Flussufer auf einer Lichtung. Neben ihm sind auf einem provisorischen Holzgestell Kochtöpfe, Dosen und ein Teller aus Blech zu sehen. Ein kleiner Affe ist mit einer Leine an Lévi-Strauss' Gürtel befestigt und macht sich gerade an dessen Schuhen zu schaffen (Abb. 108). Der Ethnologe dazu: „Seit sie bei mir lebte, hatte Lucinda sich als ihren Lieblingsaufenthalt eines meiner Beine auserkoren, an das sie sich anklammerte.“[41] Die Aufnahme zeigt einen etwas unsicher wirkenden Forscher, der in einem Indianerdorf am Rio Machado eine Zwangspause einlegen musste, nachdem einer seiner Mitreisenden verunglückt war. Die Fotografie wurde erst im Jahr 1995 veröffentlicht, also rund sechzig Jahre

Abb. 104: Systematische Erfassung für den Völkermord: Rasseforscher Robert Ritter, Sintizza. Um 1940.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

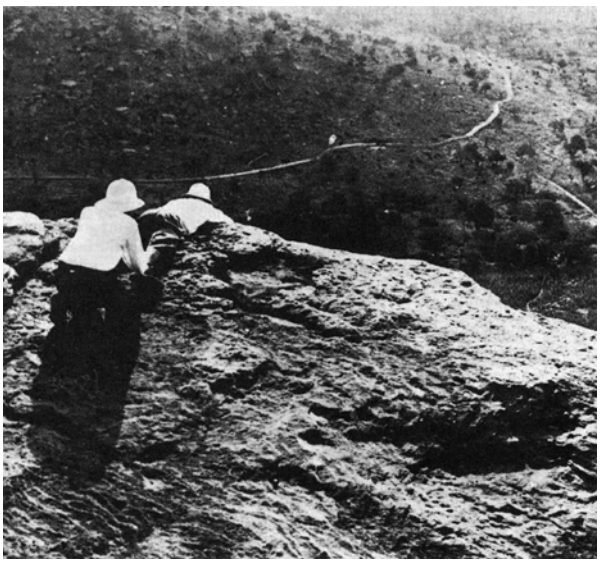


Abb. 105: Am Abgrund: Marcel Griaule bei Fotostudien in Nordafrika, 1931.

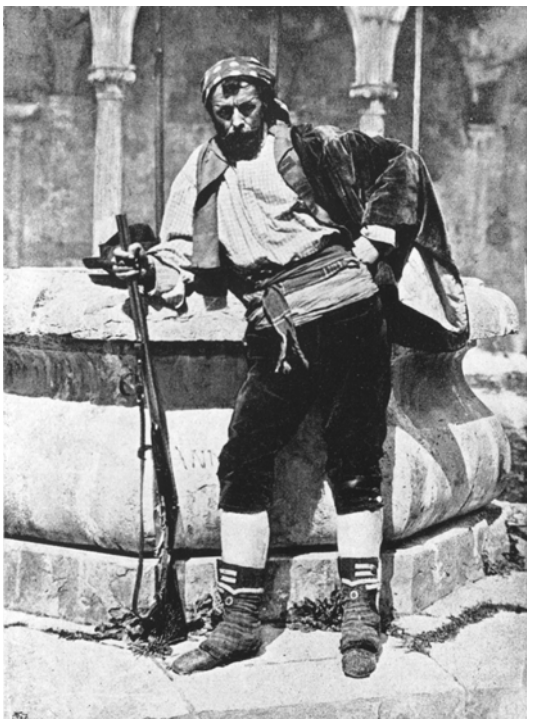


Abb. 106: Wilhelm von Gloeden: Selbstportrait mit Flinte und in süditalienischer Tracht, um 1890.

nachdem sie entstanden war. Von Lévi-Strauss möglicherweise als ein persönliches Andenken gedacht, wird sie im zeitlichen Abstand zu einem biographischen Dokument, das den entbehrungsreichen Alltag des Tropenforschers, aber auch seine Selbstzweifel angesichts einer schwierigen Situation widerspiegelt.

Die deutschsprachige Volkskunde kennt vergleichbare Aufnahmen kaum. Offenbar haben sich weder Julie Heierli noch Michael Haberlandt oder die Trachtenforscherin Mathilde Hain im Forschungsfeld fotografieren lassen. Über die Bildpraxis von Mathilde Hain schrieb Utz Jeggle: „So wird der Forscher unsichtbar, obwohl er so intensiv dabei ist wie selten zuvor in der Volkskunde. Da er die Gemeinschaft nicht stören will, wird er angeblich ein Teil von ihr und verbirgt sich unter der Tarnkappe.“[42] Jeggle

Abb. 107: Marcel Griaule, Marcel Larget in Äthiopien, 1928. Selbstauslöserbild.



spricht hier auf ein quellenkritisches Moment bei der Feldforschung an: Indem der Forscher im Feld vor die Kamera tritt, gibt er sich als Subjekt zu erkennen. Entsprechend kann ihn der Betrachter als Teil des Feldes verifizieren. In der Folge liefert der abgelichtete Forscher einen Interpretationsrahmen, der ihn bezüglich der zu erwartenden Fremdkritik angreifbar macht. Insofern dokumentiert die Fotografie „nicht nur die Anwesenheit eines Ethnographen, sondern sagt auch etwas über seine Abwesenheit“[43]. Möglicherweise ist das Nichtvorhandensein des Forschers in der frühen Volkskunde auch darauf zurückzuführen, dass sich das Wissenschaftsverständnis damit eher vereinbaren ließ. Denn ein Auftritt im Bild neben Trachtenmädels wäre als subjektives Moment aufzufassen gewesen und nur schwer kompatibel mit einer Wissenschaft, der man das Prädikat ‚objektiv‘ zugewiesen hatte. Vielleicht wollte man auch nur anderen das Feld für die Selbstinszenierung überlassen – Hitler und Göring etwa waren bekannt dafür, dass sie sich bei offiziellen Anlässen gerne zu Propagandazwecken mit Trachtenträgerinnen vom Hauslichtbildner Heinrich Hoffmann hatten fotografieren lassen – eine Praxis die auch in neuester Zeit von hochrangigen Politikern bisweilen noch gepflegt wird.

Nähe und Distanz

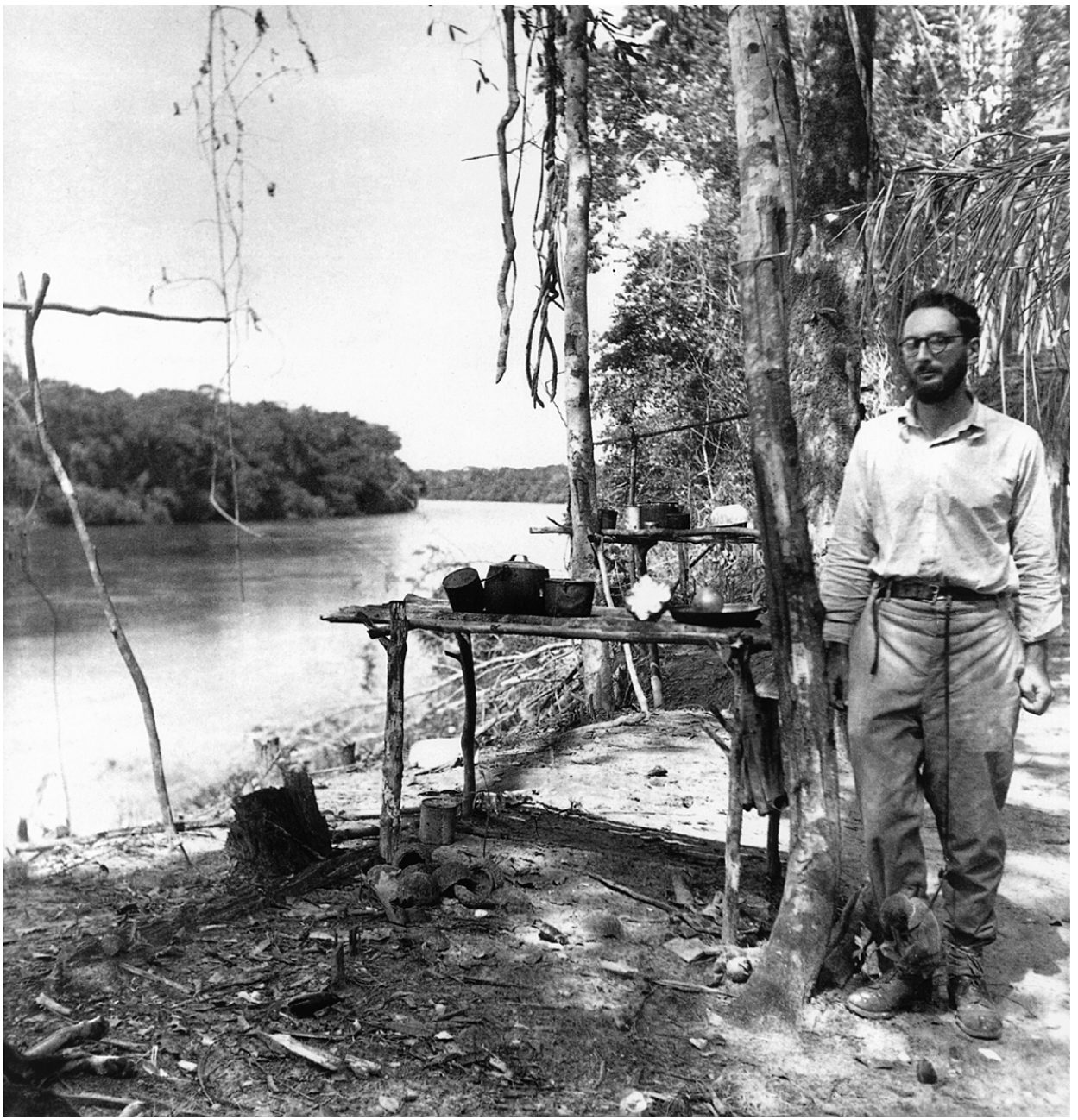
Fotografische Selbstdarstellungen aus dem ländlichen Milieu sind im 19. Jahrhundert selten.[44] Dies gilt umgekehrt auch für die Menschen in den überseeischen Gebieten. Dementsprechend handelt es sich

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

bei den volkskundlichen Bildmotiven weniger um eine Eigensicht auf Objektivationen und Menschen. Vielmehr kommt darin eine Wahrnehmung gemäß dem bürgerlichen Selbstverständnis zum Vorschein: die antik-rustikalen Gegenstände und die schönen Menschen in ihren Trachten noch schnell aufzunehmen, bevor die ‚böse' Welt der Metropolen und Industrieregionen sie verschluckt. Bildästhetisch produzierten die zumeist bildungsbürgerlichen Fotografen öfter eine Form von Entrücktheit. Wie am Beispiel des Jamuder Bauernhofs deutlich sichtbar, entstand so ein weitgehend entpersönlichtes Abbild der Volkskultur (Abb. 54/55). Für solche Bilder wählte Walter Benjamin mit Verweis auf den Paris-Fotografen Eugène Atget die Metapher eines menschenleer abgelichteten „Tatorts". Visuell würden Indizien aufgenommen, die „als Beweisstücke im historischen Prozeß" zur Geltung kämen. Er misst diesen Bildern in Bezug auf ihre öffentliche Präsentation einen besonderen „Ausstellungswert"[45] zu. In unserem Fall ergibt sich dieser Wert über eine Publikation der Fotografien als Text-Illustration, die sich an eine breite bildungsbürgerliche Öffentlichkeit richtete.

Eine deutliche Distanz zwischen Fotograf und Motiv ist auch in manchen Fotografien wahrnehmbar, die Menschen und Menschengruppen darstellen. Die Zeitschrift des Vereins für Volkskunde druckte 1900 als Illustration für einen Aufsatz über „Eine heanzi-

Abb. 108: Claude Lévi-Strauss: Selbstportrait mit Affe Lucinda (am rechten Bein des Forschers). Brasilien 1935.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sche Bauernhochzeit“[46] drei Tafeln mit sechs sonst seltenen Gruppenaufnahmen. Sämtliche der im Freien fotografierten Bilder erwecken den Eindruck, als hätte sie der (anonyme) Lichtbildner in Szene gesetzt. Die Personen wurden so angeordnet, dass ihre Gesichter nicht verdeckt sind. Mit ernster Mimik schauen sie in Richtung Kamera. In einer Abbildung der Serie haben sich Kirchgängerinnen und Kirchgänger in einer langen Reihe aufgestellt, die sich vom linken vorderen Bildrand im Bogen nach rechts hinten zieht. Der so entstandene Vordergrund mit der ungepflasterten Dorfstraße schafft ein Bildfeld, das ein Drittel der Fotografie einnimmt. Dieses kompositorische Mittel fördert die Distanz zwischen Bildmotiv und Betrachter. Verstärkt wird sie von der unpersönlichen Inszenierung.

Das Phänomen des motivischen Weggerücktseins mancher Fotografien ist symptomatisch für die frühe volkskundlich-ethnographische Fotografie und entspricht der „Tendenz zur verdinglichten Objektivierung“[47] in der völkerkundlichen Fotografie. Auch Arthur Haberlandt, angehender Kurator am Museum für österreichische Volkskunde in Wien, orientierte sich an diesem Muster: Auf seiner Fotografie „Bauernhof bei Klein Mariazell“ (Abb. 109) ist die Kamera ist mit einigem Abstand auf die Architektur und die Brunnenkonstruktion gerichtet; die Menschen spielen keine Rolle.

Während die reproduzierte Fotografie der Ethnologen das Fremdenbild in Europa im Rahmen eines festgelegten kulturellen Gefälles stabilisierte,[49] wirkte volkskundliche Fotografie sinnstiftend innerhalb einer rückwärtsgewandten bürgerlichen Verlustangst. Im Wesentlichen ging es um die Darstellung einer vergangenen Idylle, um folkloristische Momente einer abgehenden Volkskultur,[50] anhand derer sich der technologische Fortschritt abgleichen und die städtische Lebensweise konterkarieren ließ.[51] Sieht man beide Fotografiegenres im Vergleich, so entsteht der Eindruck, als ob die volkskundliche über die Distanz eine (kulturelle) Nähe des Forschers zu seinem Feld zu kompensieren sucht. Damit würde sich das Kennzeichen der Eigensicht volkskundlicher Fotografie im Vergleich zur völkerkundlichen Fremdwahrnehmung relativieren. Demgegenüber spielt Abstand in der völkerkundlichen Fotografie kaum eine Rolle. Distanz entsteht hier hauptsächlich über ein hegemoniales Grundverständnis. Die Nacktheit der fremden Menschen etwa war mit ihrer schwarzen Hautfarbe, wenn nicht rassisch-typisiernd, dann doch exotisch-erotisierend wahrnehmbar, also wohl zumeist von einem hierarchisch-despektierlichen Standpunkt aus gesehen (Abb. 96).[48]

Mehr als bei der völkerkundlichen Fotografie waren die mit der Kamera visualisierten und dann reproduzierten Formen der heimischen Volkskultur in der Lage, erst das Bewusstsein um und schließlich das Bedürfnis nach einer romantisierenden Sichtweise in Bezug auf das kulturelle Artefakt zu begründen. Insgesamt ließ sich die Tendenz zur Mythisierung der Volkskultur begünstigen, die wiederum mildernd auf bürgerliche Verlustängste wirken konnte. Umgekehrt existieren von Volkskundlern kaum fotografische Selbstportraits aus dem Forschungsfeld. Dies wiederum könnte auf einen intendierten visuellen Abstand des Forschers zum Feld gedeutet werden, mit dem ein ähnlicher Effekt wie bei den Fotografien aus Übersee geschaffen werden konnte, auf denen der Abstand durch eine hierarchische Präsentation der abgelichteten Forscher und Beforschten erzeugt wurde. In diesem Zusammenhang ist ein gemeinsames Kennzeichen der beiden Fotogenres zu nennen: Sie thematisieren nur in Ausnahmen Formen des geschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Wandels. Damit leisteten sie einer Konstruktion Vorschub, wovon die kulturellen Belange nicht tangiert waren, trotz jeweils komplex wahrnehmbarer Veränderungen.



Abb. 109: Arthur Haberlandt: Bauernhof bei Klein Mariazell, um 1910.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kamera-Folklore zieht in den Krieg

Innerhalb einer medien-optimistischen Stimmung entwickelte sich bis zum Ersten Weltkrieg über die fortgesetzte fotografische Reproduktion ruraler Objektivationen in Ausstellung und Printmedien eine Popularisierung der Volkskultur und damit der Volkskunde, wie es über die Präsentation von musealen Originalexponaten allein kaum möglich gewesen wäre.[1] Die Volkskunde gewann mit dieser breiten Öffentlichkeit die Möglichkeit, den bewahrenden Aspekt um einen politischen zu ergänzen, der noch ambivalente Züge trug. So hatte bereits 1893 Karl Weinhold öffentlich die vaterländische Komponente der Volkskunde akzentuiert: „Alle national gesinnte Männer und Frauen" sollten sich „für Deutschland" und die Rettung des „volkskundlichen Stoffes" gegen den „Sturm, der jetzt über das Volk rast"[2] engagieren. Raimund Friedrich Kaindl setzte in die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Volkskunde große Hoffnungen: Die „veralteten Vorurteile könnten geschwächt oder gar zu Fall gebracht werden, auch der oft widernatürlich genährte Haß und die Verbitterung zwischen verschiedenen Völkern wird gemildert werden, wenn man sich gegenseitig kennenlernt."[3] Gleichzeitig betonte Kaindl, das Interesse „für Folklore" sei „ein entschieden nationales", allerdings ohne „den Beigeschmack eines feindlichen Gegensatzes gegen andere Nationen".[4] Und auch in Wien plädierte man noch vor dem Ersten Weltkrieg dafür, das Volkskundemuseum in „patriotischer Mission" unter staatliche Oberhoheit zu stellen. Unter anderem diente auch das wachsende Fotoarchiv als Begründung: „Mit einem Sammlungsbestand von rund 12.000 volkstümlichen Gegenständen, durch welche die ethnographische Eigenart sämmtlicher (!) österreichischer Völkerschaften wenigstens andeutungsweise dargestellt erscheint, im Besitze einer Fachbibliothek von nahezu 800 Bänden und 21 regelmäßig einlaufenden Fachzeitschriften, einem Photographie- und Bildermaterial von rund 1.000 Stück, ist das Museum (...) weit über den Rahmen hinausgewachsen, innerhalb dessen es der freiwilligen und aufopfernden Thätigkeit einiger begeisterter Männer – seiner Begründer – möglich war, dasselbe in ihrer Mussezeit mit entsprechender Sorgfalt zu verwalten."[5]

Im Vorfeld des Ersten Weltkrieges wurde die verstärkte nationale Identifikation mit Volkskultur in Deutschland ideologisch vor allem innerhalb der Funktionalisierung von Volkskunst wirksam, die eng an die Möglichkeit einer öffentlichen Vervielfältigung gekoppelt war.[6] Die Fotografie leistete dabei insofern einen Beitrag, als sie über Illustration und Reproduktion erst die Grundvoraussetzungen für die Verbreitung volkskundlicher Themen lieferte. In Österreich versuchte 1915 Viktor von Geramb einen „Ausschuss zur Förderung der heimischen Volkstracht" zu etablieren, „dessen Arbeiten freilich noch in den Anfängen stehen, immerhin (...) photographiere ich seit Jahren eine grosse Zahl steirischer Bildstöckerln, Marterln u. s. w., über die z. T. in nächster Zeit Flugschriften des Vereins erscheinen werden"[7].

„Mit der geeigneten Propaganda einzusetzen"

Die Foto-Euphorie legte sich in Deutschland und Österreich, nachdem im September 1914 der Krieg begonnen hatte. In der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde waren im letzten Friedensjahr (1913) fünf Beiträge mit insgesamt dreiunddreißig Fotoabbildungen veröffentlicht worden. Zwischen 1915 und 1918 sank die Zahl dann von vierundzwanzig auf sechs Bilder. Bis ins Jahr 1927 wurden überhaupt keine Fotografien mehr publiziert. Die Zeitschrift für österreichische Volkskunde druckte 1914 in den zwei Aufsätzen von Arthur Haberlandt und Oswald Mengin insgesamt noch sechsundzwanzig Fotografien.[8] In den Jahren 1917 und 1920 bis 1923 sind keine Illustrationen verzeichnet. Demgegenüber hielt das Schweizerische Archiv für Volkskunde ungebrochen an der Veröffentlichung von Fotografien fest. Zuvor wurden entsprechende Aufrufe an Amateure gestartet, da man aus eigenem Antrieb die visuelle Dokumentation nicht leisten konnte. Eduard Hoffmann-Krayer hob dabei auf die Bedeutung der Illustration in Volkskundezeitschriften ab und sprach sich für eine thematische Trennung nach nationalen Gesichts-

Abb. 110: Autochromes Idyll zum Kriegsende: Aristide Briand vor seinem Haus in Cochel/Pacy-sur-Eure, November 1918.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

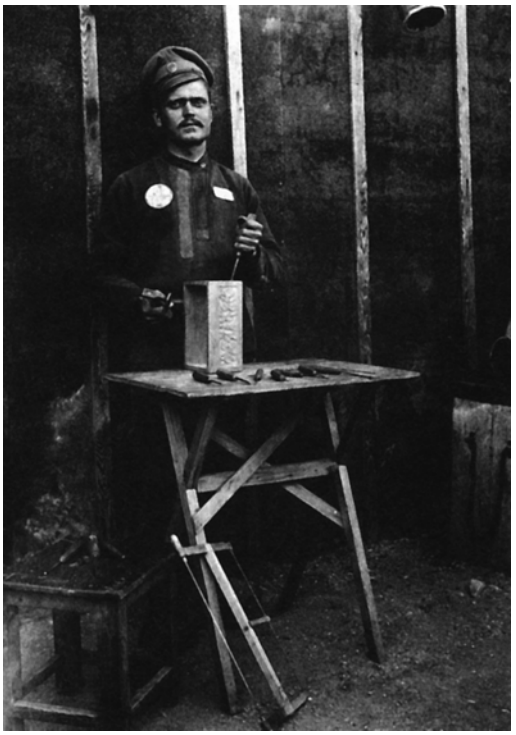


Abb. 111: Russischer Holzschnitzer im Lager Burgstall/Niederösterreich, um 1917.

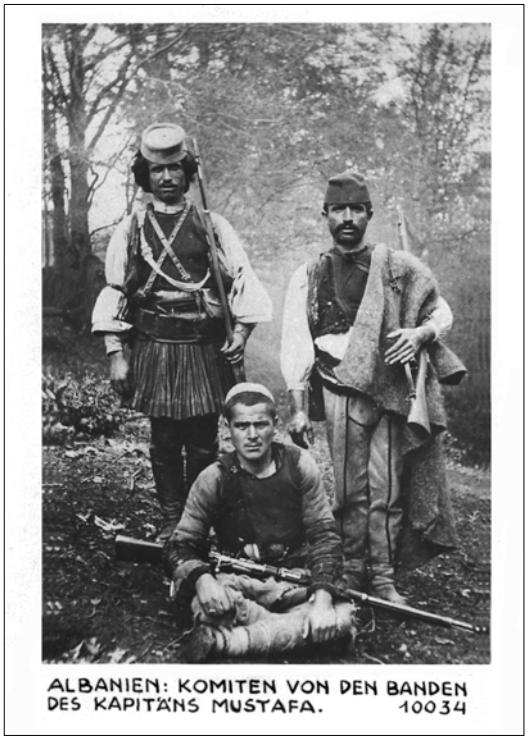


Abb. 112: Arthur Haberlandt (zugeschrieben): Albanien, 1916.

punkten aus: Einerseits sei man „auf die Mitarbeiterschaft von Dilettanten eigentlich angewiesen". Andererseits habe man „einen schweren Stand, sich Ansehen zu verschaffen. Wenn eine solche Zeitschrift trotzdem der wissenschaftlichen Volkskunde dienstbar sein will, so muss sie meines Erachtens folgende Grundsätze festhalten: 1) sie muss sich auf das ihr zugetheilte (geographische) Gebiet beschränken. 2) sie darf (...) von Rein-Dilettanten nur (...) selbst betrachtetes Material bringen."[9]

Die spärliche Bebilderung und gleichzeitige Reduzierung des Gesamtumfangs der betreffenden Zeitschriften mag damit zusammenhängen, dass die beiden volkskundlichen Vereinigungen in Berlin und Wien im Zuge kriegsbedingter Kontingentierung weniger und qualitativ minderwertiges Papier zur Verfügung hatten. Überdies konnten ohne Kupfer, Zink oder Stahl keine Klischees für die Abbildungen hergestellt werden. Diese Rohstoffe gingen während des Krieges fast nur an die politisch relevanten und auflagenstarken Wochenmagazine, wie etwa die „Berliner Illustrirte", die wiederum kaum traditionell-volkskundliche Bild-Beiträge veröffentlichten und sich überwiegend dem Kriegsgeschehen widmeten. Eine ähnliche Tendenz lässt sich auch für die französische Wochenzeitschrift L'Illustration feststellen, die ebenso nur ausnahmsweise folkloristische Themen publizierte (Abb. 110) und neben den illustrierten Kriegsberichten allenfalls exotische Bilder aus den Kolonien in ‚Schwarzafrika' ins Blatt nahm.[10]

Der Krieg lieferte gerade die zerstörten Städte und Baudenkmale in Nordfrankreich und Belgien betreffend Themen, über welche die großen Illustrierten berichteten oder die zumindest von offiziellen Kriegsfotografen dokumentiert wurden. „L'Illustration" veröffentlichte 1914/18 bisweilen Fotografien von Ausstellungen – 1916 im Petit Palais in Paris – auf denen beschädigte Kunstwerke zu sehen waren.[11] In den Schützengräben an der Front und in der Etappe produzierten die Soldaten Gegenstände zumeist aus umgearbeiteten Patronenhülsen und Schrapnellgeschossen. Dass diese mit der Kamera festgehaltene Trench-Art eine Form von Volkskunst umschreibt, erkannte die deutschsprachige Empirische Kulturwissenschaft in neuerer Zeit.[12] Im niederösterreichischen Kriegsgefangenlager Wieselburg etwa saßen zwischen 1915 und 1918 rund 100.000 russische Kriegsgefangene ein. Die Männer fabrizierten eine große Zahl kunsthandwerklicher Objekte, wobei vorhandene Gegenstände und Materialien genutzt und umgearbeitet wurden. So entstanden Miniaturkirchen, Bilderrahmen, Kinderspielzeug und einige naiv anmutende Ölbilder, zum Teil in Auftragsarbeit (Abb. 111). Mehrfach reiste ein Fotograf aus Wien an und lichtete neben den Gebäuden und sanitären Einrichtungen des Lagers auch die Gefangenen und ihre selbstgebastelten Gegenstände ab. Die fotografische Lagerdokumentation wurde möglicherweise von den Militärs in Auftrag gegeben, damit man im Fall einer Niederlage anhand der Bilder einen Eindruck von den geordneten

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

und ‚humanitären' Zuständen geben konnte. Die entsprechenden Fotografien und Bilder wanderten dann ins Heeresgeschichtliche Archiv in Wien.[13] An den Propagandaaktionen beteiligten sich auch zivile Institutionen. Die allerdings betrafen die eigenen Gefangenen: So bestätigte das „Fürsorgekomitee des Roten Kreuzes für Kriegsgefangene" im Juli 1916 bei Michael Haberlandt, Chef des Wiener Museums, „den Empfang von 342 Separatabdrücken volkskundlichen Inhalts und erlauben uns für diese bedeutende Spende unseren wärmsten Dank auszusprechen. Wir freuen uns, die Separatabdrücke unter die einzelnen Kriegsgefangenenlager in Russland und Italien in nächster Zeit verteilen zu können"[14].

Die propagandistische Bedeutung der volkskundlichen Fotografie blieb zunächst eher verhalten. Inhaltlich schien sich zumindest die deutsche Zeitschrift dem Ernst der politischen Situation angepasst zu haben. Die Foto-Themen wurden im Verlauf des Krieges zunehmend nekrophil und handelten von „Friedhofskröten" sowie vom „Gebrauch der Totenkronen"[15]. Dennoch ist davon auszugehen, dass sich mit Hilfe der volkskundlichen Fotografie sehr wohl Durchhaltewillen und Identifikationen mit Heimat erzeugen ließ. In diesem Sinne beliebt waren vaterländische Veranstaltungen, die in Deutschland und Österreich für ein städtisches Publikum organisiert wurden. Federführend hierbei taten sich in Berlin die Deutsche Gesellschaft für Volkskunde und in Wien der Verein für Österreichische Volkskunde hervor. So hatte denn auch die Sammelaktivität im Wiener Museum nur geringfügig nachgelassen. Während in den Jahren 1910 bis 1914 rund 1.500 Fotografien in das Inventarbuch eingetragen wurden, sind für die folgende Zeit bis 1918 etwa 1.300 Eingänge verzeichnet.

Arthur Haberlandt (1889-1964), Kustos am Wiener Museum, Kriegsfreiwilliger und selbst volkskundlicher Fotograf, war im Sommer 1916 mit zwei Kollegen zu einer mehrmonatigen „Kunsthistorisch. Archäologisch. Ethnographisch. Linguistische Balkanexpedition"[16] nach Montenegro, Serbien und Albanien aufgebrochen. Für deren Dauer und der anschließenden „Bearbeitung des gesammelten Materials" hatte ihn das k. u. k Armeekommando für sechs Monate vom Dienst befreit.[17] Der Tätigkeitsbericht des Wiener Museums vermerkte hierzu im Jahr darauf: „Beträchtlichen und wertvollen Zuwachs erfuhr auch die Photographiensammlung, namentlich durch Überweisung einer mehrere hundert Nummern zählende Sammlung albanischer, montenegrinischer und altserbischer Originalaufnahmen des Kustos Leutnant d. R. D. A. Haberlandt, die gelegentlich dessen Teilnahme an der Balkanexpedition aufgenommen worden sind." Die mitgebrachten Objekte und Fotografien wurden bereits im Oktober 1916 im Rahmen der „Ausstellung von Volksarbeiten aus den Balkangebieten" im k.u.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie „mit dem größten Erfolg" präsentiert[18] und auf der Schau „Zur Volkskunde der besetzten Balkangebiete" im Januar 1918 erneut gezeigt.[19] Ein Teil der Fotografien war 1917-18 aus der Lichtbildstelle des „K.K. Kriegspressequartiers" in die Sammlung des Museums gelangt.[20]

Wie bereits in der Frühzeit des Wiener Volkskundemuseums (Abb. 82-85) hatten nun Haberlandt und die Expeditionsteilnehmer vielfach exotische Bilder aus den Balkanländern gesammelt und aufgenommen. Wahrscheinlich von ihm selbst stammen Fotografien mit exotisch-folkloristischen Szenen aus Albanien wie „Komiten von den Banden des Kapitäns Mustafa" (Abb. 112), „Bauernfrauen in ihrer Sonntagstracht" und „Zum siegreichen Vordringen der Öst. Ung. Truppen in Albanien. Strassenbild aus dem wiedereroberten Berat".[21] Außerdem häufig fotografiert wurden „Zigeuner" auf Straßen, Plätzen und vor ihren Behausungen.[22] Weitere Fotografien der Anthropologin Marie Luise Huber, oder solche, die bei örtlichen Fotografen und Heimatforschern erworben wurden, stammen aus Südtirol, einer Region, die bis 1918 noch zu Österreich-Ungarn gehörte. Dort praktizierten die Wiener Volkskundler das anthropologisch-kriminologische Aufnahmeverfahren der Vorder- und Seitenansicht. Wie an anderer Stelle noch ausführlicher dargestellt werden wird, eigneten sich diese Fotografien als Demonstrationsobjekte der späteren Rasseforschung (Abb. 204-206).[23]

Aus deutsch-österreichischer Sicht bestand der Südosten Europas aus kleinen, kaum überlebensfähigen Staaten, die scheinbar dem türkischen Orient nahestanden. Vom Deutschen Reich aus betrachtet galt Österreich-Ungarn als der Vorposten zum Osmanischen Reich, ein Staatengebilde, das sich offenbar selbst in einem „Grenz-Orientalismus"[24] bewegte und sich nun nach dem Ende der langen Doppelmonarchie Franz Ferdinands auf der Suche nach neuen Sinnstiftungen befand. Die österreichische Volkskunde wiederum hatte für die kriegsführenden Parteien in Berlin und Wien eine herausragende Funktion als Deutungsinstanz hinsichtlich kultureller Prägungen und Sozialstrukturen in den besetzten Südostgebieten, denn das in Erfahrung gebrachte Wissen konnte administrativen Aufgaben dienlich sein. So ist erklärbar, warum die Militärverwaltung in Wien Arthur Haberlandt zurückstellte und einen Sonderauftrag mit auf den Weg gab. Seine Expedition, die man vorrangig behandelte und großzügig mit Mitteln ausstattete, wurde als besonders kriegswichtig eingestuft. In den okkupierten Gebieten auf dem Balkan herrschte Kriegsrecht und der volkskundliche Ethnograph war faktisch dem Militärpersonal gleichge-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

stellt. Die österreichischen Volkskundler nutzten die Chance, in Serbien, Albanien und Montenegro ländliche Hausformen und Geräte für einen ethnographischen Atlas zu kartieren.[25] Dass man dabei das eine oder andere „altertümliche" Objekt aus muslimischen Haushalten für die Sammlung des Wiener Museum konfiszierte, ist nicht auszuschließen. Die kolonialstrategische Funktion der österreichischen Volkskunde 1914-18 sollte dann in den zwanziger Jahren noch Schubkräfte für die Etablierung des Faches an der Universität entwickeln.

Mit seinen Fotografien von der Expedition veranstaltete Arthur Haberlandt 1917 „zu Propagandazwecken (...) im Volksbildungsheim sowie im Volksheim zwei mit Lichtbildern ausgestattete Vorträge über Volkskunde und Heimatsinn"[26]. Die Propaganda sowie ein national-politischer Aspekt der volkskundlichen Fotografie hatte sich also zur wichtigsten Antriebsfeder für das Sammeln und Bewahren an der Wiener Volkskundeinstitution entwickelt, damals noch „Kaiser Karl Museum". Dessen Bildarchiv sollte sich, so der Wunsch der Propagandaoffiziere, alsbald nach professionelleren Qualitätsmerkmalen ausrichten. Im August 1918 schrieb ein Vertreter der Wiener „Lichtbildstelle des Kriegspressequartiers", der das Fotoarchiv des Museums bereits inspiziert hatte, an Michael Haberlandt: „Die Lichtbildstelle möchte nunmehr öfter Ethnographisches in ihren Versendungs- und Aushangbildern bringen und bittet (...) hierzu um (...) Unterstützung; ich glaube, es könnte sicher auch für das Kaiser Karl Museum ersprießliches herauskommen, denn bekanntlich stehen dem Militär Hilfsquellen zur Verfügung, die dem Museum aus fiskalischen Gründen nicht zugebilligt werden." Im Fotoarchiv habe er allerdings kaum „Brauchbares entdeckt, da Eure Bilder zu alt und zu portraitartig sind". Der Direktor solle doch statt dessen „Provincialmuseen" und „Trachtenvereine" mit einer entsprechenden Fotosammlung oder dem passenden Ambiente für Bildinszenierungen nennen: „Da es sich darum handelt, Trachtenbilder und Haustypen der öst. Völker für das neutrale Ausland zu bringen, weil dadurch das Interesse für die Monarchie geweckt werden kann, müssen wir möglichst lebendige Sachen im Freien bringen."[27]

Die volkskundlichen Aufnahmen behielten auch über den Ersten Weltkrieg hinaus ihren Stellenwert. Im Jahr 1930 forderte etwa der Volkskundler Ladislaus Hangel aus Budapest vom Wiener Volkskundemuseum Dias an „und zwar möglichst von interessanten Volks-Begebenheiten und ev. über den Alpinismus". Hangel, Redakteur bei der „Österreichischen Lichtbildpropaganda", hatte in der ungarischen Metropole Diavorträge über Österreich organisiert, die „jedesmal bis auf den letzten Platz besetzt" gewesen waren. Es sei wichtig, so Hangel, „vom Standpunkt Österreichs (...), an geeigneter Stelle mit der geeigneten Propaganda einzusetzen".[28]

Abb. 113: Willy Römer: „Russischer Bauer beim Pflügen mit dem primitiven Holzpflug", März 1916.



Ostfront 1916: „Menschen, die barfuß in ihrer Hütte sitzen"

Der Erste Weltkrieg war der erste Konflikt, der auch in den illustrierten Medien geführt wurde. Zudem gab es auf deutscher Seite eine Bildzensur, die vom Oberkommando organisiert und überwacht wurde. Offiziell durften nicht mehr als neunzehn Lichtbildner das Kriegsgeschehen ablichten. Inoffiziell gab es Tausende von professionelle Fotografen, die in den Etappenstädten und darüber hinaus das kriegerische Terrain fotografierten und von ihren Bildern Postkarten drukken ließen, die wiederum an die Landser verkauft wurden. Auch viele Soldaten fotografierten – ein bis dahin neues Phänomen, das nicht zuletzt auf die vereinfachte Kameratechnik und vor allem den Rollfilm zurückzuführen ist, durch den seit der Jahrhundertwende ein regelrechter Pictural Turn in der privaten Fotografie eingesetzt hatte.[29]

Die Soldaten an der Front fotografierten nach einem bestimmten Schema, das etwa dem von Zuhause oder dem von Urlaubsreisen entspricht: wenig Alltag, vom Kriegsgeschehen – viel Feierlichkeiten: Geburtstage, Jahrestage etc. Wenn das ‚gesellige' Beisammensein der Mannschaft und gewohnte Verrichtungen, wie Waschen, Essen, Trinken und Rauchen an der Front abgelichtet wurden, dann geschah dies, um den Daheimgebliebenen das eigene Wohlbefinden zu suggerieren, dass das Leben auch im Krieg seine ‚Normalität' besitze und die Angehörigen sich nicht zu sorgen brauchten. Wie sah nun das Bild vom Gegner aus? Gab es überhaupt Möglichkeiten, auf feindlichem Boden Menschen zu fotografieren? Inwieweit

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





Abb. 114/115: Rudolf Eickemeyer: Ernussfeld in den USA, um 1900.



Abb. 116: A. Ernst: Pflügender, 1916.

Abb. 117: Dorothea Lange: Erntehelfer. Kalifornien, 1933.



Abb. 118: Arkady Shishkin: Pflügende einer sowjetischen Kommune, 1931.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

LE TRAVAIL HUMAIN NÉCESSITÉ PAR LES GRANDES CULTURES

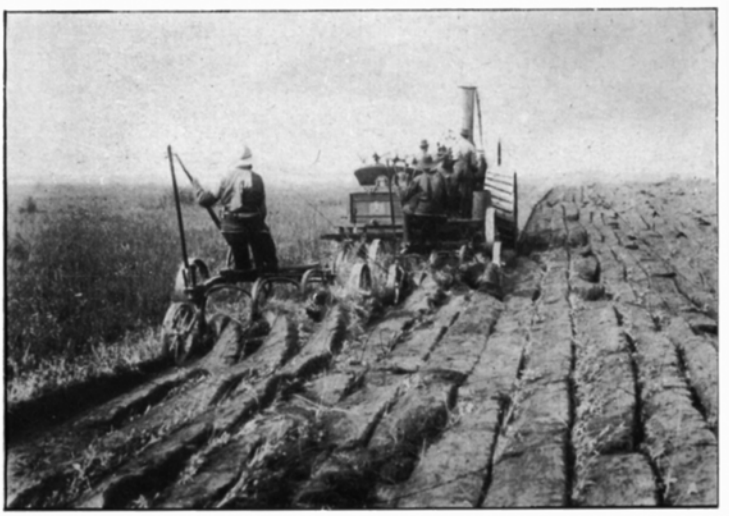
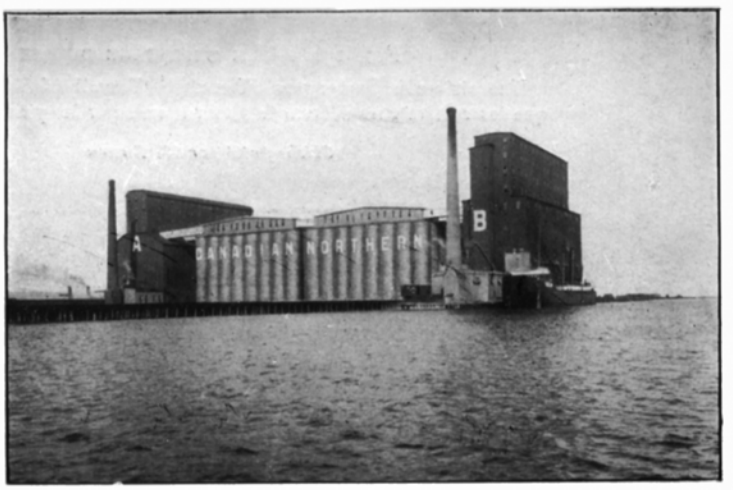


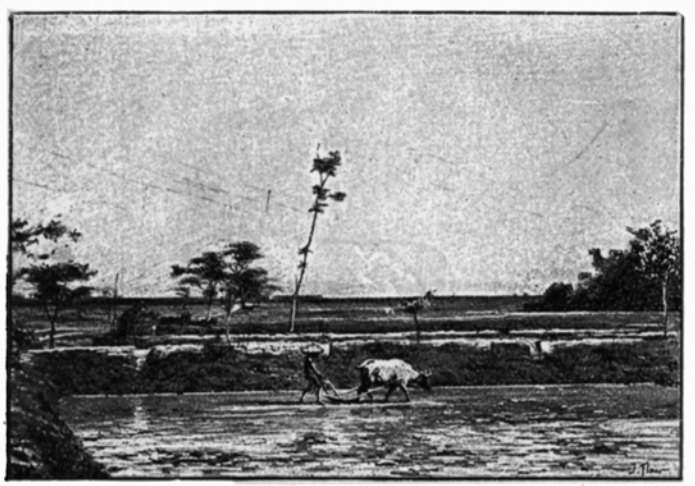
FIG. 153. — LABOURAGE A VAPEUR POUR LA CULTURE DU BLÉ.

La culture du blé dans le Nouveau-Monde exige les machines les plus perfectionnées et les plus rapides.

FIG. 154. — UN « ELEVATOR ».

Situé entre une ligne ferrée et un lac. D'immenses manches à air aspirent le grain des wagons pour le porter aux étages supérieurs : par des glissières, le blé « coule » ensuite jusqu'aux cales des navires transporteurs.





Cliché Félix Hauser.

FIG. 155. — LE LABOUR DE LA RIZIÈRE.

Une rizière au Tonkin. Le travail ne peut être exécuté qu'après une première submersion qui ameublit la terre.

[Page 272]

Abb. 119: Industrialisierte Landschaft als Konzept gegen die Not bei Jean Brunhes, 1910.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wird eine spezifisch kriegsbedingte folkloristische Sichtweise sichtbar, über den kolonialen Antrieb eines Arthur Haberlandt hinausgehend? Zu Klärung dienen die Bilder des Fotografen Willy Römer (1887-1979), die dieser während seiner Dienstzeit als Soldat in Polen und Russland im Jahr 1916 aufgenommen hat.

Während der deutschen Besatzung gab es immer wieder längere Zeitabschnitte der Waffenruhe, so etwa im Frühjahr und im Herbst 1916[30], in denen die meisten Aufnahmen Römers entstanden sind. Römer nutzte seine freie Zeit für Exkursionen durch Warschau und durch die dortige Region oder in die ländliche Umgebung Lidas. In seinem Tornister steckten die Deckrullo-Nettel-Kamera, Format 13 x 18 cm, einige Negativrahmen, ein leichtes Stativ und etwas Magnesiumpulver für Blitzaufnahmen. Willy Römer hatte bereits vor dem Krieg als Fotoreporter für die illustrierte Presse in Berlin gearbeitet. Aus Russland brachte er rund 360 Fotografien und Negative nach Hause, die allesamt unveröffentlicht geblieben sind. Außer einigen zumeist kurz gefassten Bildbeschriftungen, vom Fotografen nachträglich in den 1950 Jahren formuliert, ist über die Fotos und ihren Entstehungskontext wenig bekannt.[31] Nach ikonographischen Gesichtspunkten beispielhaft untersucht werden nun insbesondere Motive des volkskundlichen Bilderkanons der Sparten Arbeit, Kinder und Wohnen.

Erschöpft steht das Pferd mit seinem schweißverklebtem Fell vor dem Pflug auf einem kargen Stück Land (Abb. 113). Ein Mann hält das Zaumzeug und ein zweiter das Ackergerät. Sie tragen Mantel und Mütze. Der Pferdeführer geht barfuß. Seinen Kopf hat er unter der Kappe in ein helles Tuch gehüllt, das ebenso eine Wundbandage sein könnte. Es ist offensichtlich ein kalter Tag festgehalten worden, laut Bildlegende stammt die Aufnahme vom März 1916. Die Mähre und die beiden Männer posieren etwas missgelaunt für einen Fotografen, der als Soldat Willy Römer mit der deutschen Armee in den Krieg gegen Russland gezogen ist.

Pferde- und Rindergespanne zählten bei den Fotografen des volkskundlichen Genres schon früh zu den beliebtesten Motiven. In der volkskundlichen Ikonographie können Pferd und Rind in Verbindung mit Pflug und Wagen zu jenen Bildern gerechnet werden, die überhaupt am häufigsten abgelichtet wurden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Römer – der sich in Russland wohl hinter den Frontlinien aufgehalten hat, in welcher Eigenschaft ist nicht überliefert

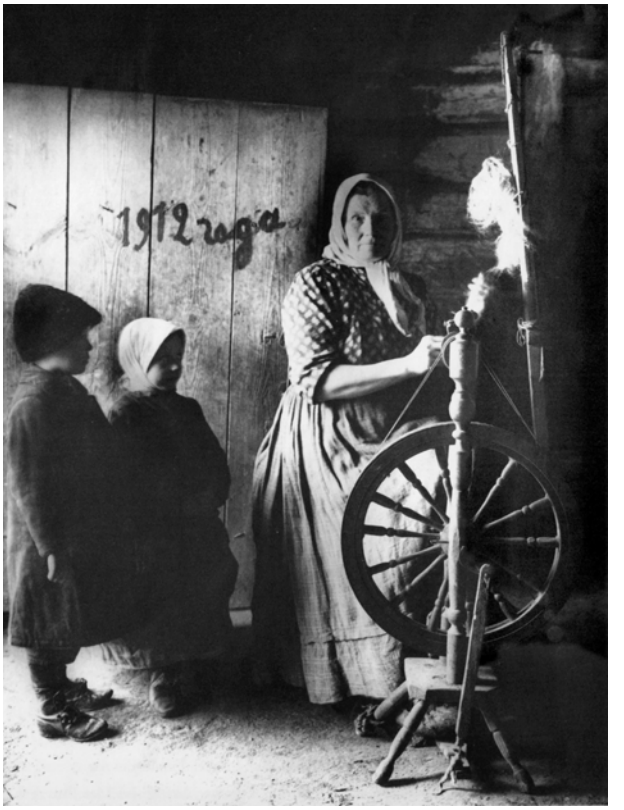




Abb. 120: Wo ist der Krieg? „Russische Bauernfrau am Spinnrad", Mai 1916 (oben).
Abb. 121: Inszenierte Idylle: Feldpostkarte aus Russland, 1916 (unten).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 122: Anonym: Spinnrad in Guggisberg, 1936.



Abb. 123: Ästhetisierung kontra sowjetische Wirklichkeit. Sergej Lobovikov: Die Brautwerberin. 1926-1927.

– während seiner Wanderungen durch das besetze Land mehrfach dieses Motiv aufgegriffen hat, war doch sein Blick als professioneller Fotograf durch die Gepflogenheiten des Bildermarkts der Agenturen und durch die Veröffentlichungspraxis in den Printmedien geschult: Bis zum Kriegsbeginn konnten die Fotografen mit volkskundlich-ethnographischen Aufnahmen gutes Geld verdienen.

Die Arbeit mit Pferden, Maultieren und Rindern war auf dem Land bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet. In Russland, Mitteleuropa und Nordamerika zählten Pferdegespanne und Fuhrwerke ebenfalls zur urbanen Alltagskultur. Dennoch begannen in den Metropolen seit der Jahrhundertwende die ‚Elektrische' Tram sowie Taxi-Automobile, Omnibusse und Métros die gewohnten Pferdebahnen und Kutschen abzulösen.

Abb. 124: Sozialdokumentarischer Blick: „Russenjungen mit meinem Kochgeschirr", 1916.



Fotografiert wird zumeist, was im Begriff ist zu verschwinden. Unter diesem Motto widmeten sich dem Gespann-Motiv eine ganze Reihe von Fotografen, unter ihnen Alfred Stieglitz. Zu dessen bekanntesten Aufnahmen zählen die dampfenden Trambahnpferde in einem New Yorker Terminal aus dem Jahr 1892[32] und das Pferdefuhrwerk im Schneegestöber auf der Fifth Avenue in New York.[33] Auf dem Land hingegen gab es nach wie vor keine Alternative zum Pflügen mit Pferden- oder Ochsengespannen. Die Vertreter der Kunstfotografie hatten seit den 1890er Jahren immer wieder mit diesem Motiv geliebäugelt, teils sogar mit sozialdokumentarischem Charakter. Rudolf Eikkemeyer etwa fotografierte um 1900 eine afro-amerikanische Farmerfamilie bei der Erdnussernte. Während sich der Mann mit dem Pferd beschäftigt ist, füllen Frau und Sohn die Früchte in einen Korb; auf einer weiteren Fotografie, vom selben Standort aus, sind die Mutter und der Junge zu sehen, wie sie auf den Knien Erdnüsse sammeln. Der Mann befindet sich nun mit dem Gespann im Hintergrund. Beide Bilder wirken ungestellt, wie Momentaufnahmen (Abb. 114/115).

Mit seiner Pflug-Fotografie hat Willy Römer ein zentrales Bildmotiv der mitteleuropäischen volkskundlichen Fotografie aufgegriffen, das bis in die 1950er Jahre hinein aktuell geblieben ist (Abb. 199). Je mehr die Landwirtschaft nach dem Ersten Weltkrieg und dann vor allem während des Nationalsozialismus und nach 1945 reguliert und technisiert wurde, desto augenscheinlicher suchten sich Fotografen jene Motive, die mit dem vergangenen Bauerntum in Verbindung zu bringen waren oder aber durch häufige Veröffentlichungen als solche konstruiert werden konnten. In Deutschland mutierte das Pferde- und noch mehr das Ochsengespann zum Prototyp einer ländlichen Welt, die nicht mehr existierte, die aber gleichzeitig in der industrialisierten Gesellschaft die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Verbundenheit mit dem Althergebrachten und mit der archaischen Scholle symbolisieren konnte. Während der Nazizeit wurden die Bilder vom pflügenden Bauer, mit Hilfe von entsprechend suggestiv formulierten Bildunterschriften, im Sinne der rassistisch ausgewiesenen Blut-und-Boden-Ideologie für Propagandazwecke in Dienst genommen.[34] Die betreffenden Fotografen präsentierten den Bauern zumeist als Kämpfer, der sich alleine in einer weiten Landschaft befindet, impliziert war ein mit der Natur ringender Landmann, der allerdings für seine Familie den Sieg davon trägt. Diese bisweilen stark dramatisierende Bildsprache geht ins 19. Jahrhundert zurück, verweist auf ein romantisches Verständnis vom Leben auf dem Land und blieb, wie etwa der „Pflügende" des Schweizers A. Ernst zeigt (116), nicht nur auf das Deutsche Reich und Österreich beschränkt. Ganz anders dagegen die Aufnahme von Willy Römer, der die beschwerliche Arbeit ins Zentrum des Geschehens rückt und nicht die verklärende Idylle der Beziehung Mensch-Pferd-Pflug-Landschaft. Römer hat ein zweites Bildbeispiel mit einem ähnlichen Motiv wie folgt unterschrieben: „Mit diesem primitiven Holzpflug pflügt dieser Bauer sein Feld um." Die Bildlegende stammt, wie bei vielen seiner Fotografien, wohl aus den 1950er oder 1960er Jahren. Die im Zeichen der Zeit des Kalten Krieges etwas herablassend formulierten Zeilen, sollten offenbar noch im Nachhinein deutsche Überlegenheit gegenüber der zurückgebliebenen Landwirtschaft im Zarenreich ausdrücken.

Römer fokussierte auf den einzelnen Bauern und das Gespann. Demgegenüber zeigt Arkady Shishkin (1898-1959) das kollektive Arbeiten auf der Scholle in der Sowjetunion der dreißiger Jahre: Zu sehen sind nun vier pflügende Männer, die mit Doppelgespannen seitlich versetzt und hintereinander am Werk sind

Abb. 127: Lewis Hine: Hirtenkind. Griechenland, 1918.

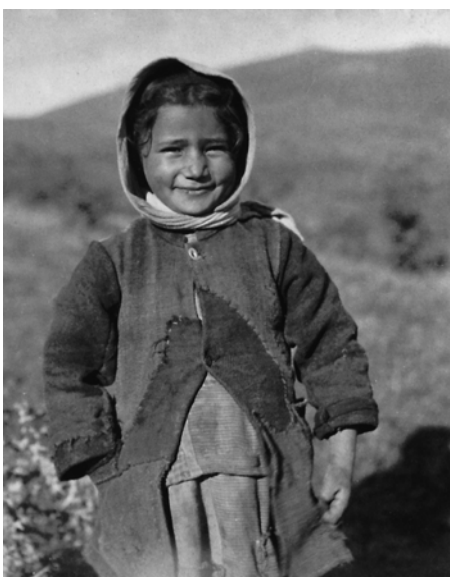




Abb. 125: Willy Römer: Schuhputzer. Flugplatz Johannistal/Berlin, 1910.

(Abb. 118). Shishkin begab sich mit seiner Kamera unmittelbar über den Ackerboden, die Männer wirken deshalb erhöht. Die bereits aufgeworfene Erde füllt den Vordergrund und fast die Hälfte des Bildausschnittes aus; die noch zu leistende Arbeit, in Form des umzupflügenden Stoppelfelds im Hintergrund, erscheint gering. Perspektivisch bewegen sich die Männer in einer Reihe von dem Fotografen weg in Richtung eines Horizonts, der durch das gekrümmte Gelände kaum zu verifizierenden ist. Das Bildmotiv des sich Wegbewegens suggeriert, dass die Arbeit er-

Abb. 126: „Frühling auf dem Lande": Hirtenmädchen in Rußland. Willy Römer, 1916.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 128: August Sander: Landstreicher, 1929.



Abb. 129: Barfuß gehen, um Schuhe zu schonen. April 1916.

folgreich fortschreite: Am Ende wird der Plan erfüllt und die Versorgung der Kommune ist sichergestellt. Durch die Untersicht und die klar gegliederte Komposition hat Shishkin seiner Fotografie ebenfalls eine gewisse Dramatik verliehen. Zwar verwenden die Männer einmal mehr das bekannte Equipment aus dem 19. Jahrhundert, der Pferdepflug erweckt aber durch seinen vervielfältigten Einsatz keinen idyllisierenden Eindruck. Ähnlich wie bei Jean Brunhes, der bereits 1910 die mechanisierte und industrialisierte Getreideernte in der „Neuen Welt" als zivilisatorische Notwendigkeit verbildlicht hatte (Abb. 119), und auch auf manchen Fotografien der Farm Security Administration (FSA), die seit Mitte der 1930er Jahren in den USA entstanden sind[35], bestimmt nun die Brigade den Handlungsrahmen – propagandistisch verwertbare Bildmotive, um für den agrarischen Fortschritt zu werben (Abb. 117).

Außer der ländlichen Arbeit und dem Treiben auf den Wochenmärkten in der russischen Provinz[36] fotografierte Römer auch Heimarbeit, etwa Weben[37] und Spinnen. Zwei Mal drückte Römer im Haus einer Bäuerin auf den Auslöser, wie er später notierte, aus „Russland - Warschau - Umgebung": Die erste Aufnahme gibt sie in Nahsicht, flachs- oder wollespinnend wieder. Die Frau trägt eine Art Arbeitstracht mit karierter Schürze und ein helles Kopftuch. Das zweite Bild nahm Römer aus etwas mehr Distanz auf. Die Bauersfrau ist nun hinter ihrem Spinnrad stehend oder halb auf einem Hocker sitzend zu sehen (Abb. 120). Wie bei der ersten Aufnahme fällt das Tageslicht von links durch die geöffnete Haustüre schräg seitlich in den Raum. Auf dem Türblatt stechen die von Hand gepinselte Jahreszahl „1912" und die kyrilischen Buchstaben „goda" (Jahr/Jahre) ins Auge. Ein Mädchen und ein Junge stehen am Eingang und beobachten die Bäuerin. Unschwer kann man erkennen, dass der Fotograf sein Motiv inszeniert hat: Ungewöhnlich fürs Spinnen ist der zugige Ort direkt neben der Haustür; auch bedient die Bäuerin das Pedal des Gerätes nicht. Das Spinnrad wurde wohl in den Eingang des Hauses drapiert, um das nötige Licht fürs Fotografieren zu bekommen. Willy Römer wählte hier eine eher konventionell inszenierte Variante der Ablichtung eines klassischen Bildthemas der deutschen Volkskunde und Ethnologie in Europa. Erste Aufnahmen dieses Frauenmotivs entstanden im Atelier in der Tradition der Genremalerei bereits in den 1870er Jahren, etwa von Paul Sinner in Verbindung mit der Württemberger Tracht. In den Jahren vor dem Weltkrieg und in den zwanziger Jahren zählten Bilder von der Spinnerin auch in Russland und in der Sowjetunion zum Kanon der ruralen Fotografie. Eine Feldpostkarte, die im Mai 1918 von der Ostfront nach Berlin geschickt wurde, zeigt eine junge Frau in ländlicher Tracht hinter ihrem Spinnrad (Abb. 121). Im

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Vergleich zu Römers Fotografie erscheint dieses Motiv weniger improvisiert aufgenommen: Die Bäuerin sitzt in der guten Stube und schaut etwas nachdenklich in Richtung des Lichts, wahrscheinlich aus dem Fenster. Mit einem Fuß treibt sie das Schwungrad an, mit der Hand zieht sie vom Spinnrocken den Faden. Szenisch aufbreitet präsentiert sich dagegen das Motiv der Spinnerin in Sergej Lobovikovs „Brautweberin“ aus den Jahren 1926-1927 (Abb. 123). Überdies bewirkte hier die Technik des Bromöldrucks eine starke ästhetische Ladung in Richtung eines „von der sowjetischen Wirklichkeit losgelösten“[38] künstlerischen Ausdrucks, der im nachrevolutionären Moskau Kritik auf sich ziehen sollte. In den dreißiger Jahren plazierten Fotografen wie Hans Retzlaff den stehenden oder rauchenden Ehegatten an die Seite der spinnenden Frau (Abb. 122).[39] Eine weitere Variante des Bildthemas ist die Gruppenaufnahme von jungen Frauen in „der Spinnstube“, aufgenommen Mitte der fünfziger Jahre in der Lausitz von Wolf Lücking, im Rahmen eines Buchprojekts des DDR-Volkskundlers Paul Nedo.[40]

Zu den eindrucksvollsten „russischen“ Fotografien Willy Römers zählen sicherlich Kinderportraits. Schwang beim Thema Arbeit bisweilen noch ein Quentchen Folklore mit, so steht bei den Kinderbildern der sozialdokumentarische Blick im Vordergrund. Im Beispiel der „Russenjungen mit meinem Kochgeschirr beim Futtern. Sie kamen täglich sich die Reste holen“ finden sich sogar Hinweise auf die persönlichen Umstände des Autors. Die Momentaufnahme zeigt drei barfüßige Kinder in zerschlissener, an manchen Stellen aufgerissener Kleidung (Abb. 124). Die Buben tragen Mützen und sitzen auf einer Art Treppenabsatz. Der in der Mitte hat gerade den Löffel im Mund und schaut auf den Jungen links, der ein Stück Brot isst. Der rechts Sitzende trägt ein gestreiftes Matrosenhemd. Er hat wohl den Deckel von Römers „Kochgeschirr“ zwischen seinen Knien und stippt gerade einen Ranken Brot in die Suppe. Willy Römer hatte bereits lange vor dem Ersten Weltkrieg Kinder auf den Berliner Straßen fotografiert. Diese Bilder zeigen Szenen vom Drachensteigen, im Sandkasten oder beim Spiel mit Murmeln und beim Lesen. Nur wenige, wie etwa die Schuhputzer am Flugplatz Johannistal (1910), geben Kinderarbeit wieder (Abb. 125). Bei den Fotografien aus Russland gewinnt man den Eindruck, als hätten die Kinder dort keine Freizeit gehabt: Das Hirtenmädchen in seinem abgenutzten Mantel hält zwei dünne Stöcke in den Händen (Abb.

Abb. 130: Willy Römer: Kinderarbeit in Warschau, 1916.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 131: Kartoffeln unter dem Bett. Bäuerliches Interieur. Willy Römer, April 1916.

126). Mit einem Anflug von Lächeln blickt das Kind in die Kamera. Vielleicht war es gerade dabei, ein paar Ziegen von der Weide in den Stall zu treiben. Das Bild besitzt Bezüge zu einer Fotografie von Lewis Hine (1874-1940), die im Auftrag des Roten Kreuzes 1918 in Griechenland entstanden ist (Abb. 127). Dieses Mädchen in seiner sehr zerschlissenen Kleidung lächelt jedoch in die Kamera.

Abb. 132: „So gehen sie jetzt noch angezogen." Selbstinzenierung von Karl Scholz, Rußland 1915.



Ebenfalls auf freiem Feld trifft Römer zwei Buben, die ihre Schuhe an einem Stock über der Schulter tragen. Ihre schäbigen Mäntel sind viel zu groß (Abb. 129). Beide fixieren die Kamera, sie sehen traurig und etwas misstrauisch aus. Wohin sie wohl gehen? Warum sie ihre Schuhe ausgezogen haben? Die Bildunterschrift gibt eine Erklärung. Die „Bauernjungen" befinden sich auf dem Weg zur Stadt. Ihr Schuhwerk werden sie erst am Stadtrand anziehen. Auch in Warschau fotografierte Römer arbeitende Kinder. Diese Aufnahmen demonstrierten den foto-journalistischen Blick des Autors auf die Menschen. Es sind Schnappschüsse, aus der Nähe mit offener Blende fotografiert. Dementsprechend ist nur ein kleiner Ausschnitt der Gesichter klar abgebildet. Vorder- und Hintergrund verschwimmen (Abb. 130).

Willy Römers Kinderbilder erinnern an entsprechende Motive auf Feldpostkarten russischer Provenienz. Diese wurden während des Ersten Weltkrieges von deutschen Soldaten gerne gekauft und als Genrebilder von der Ostfront in die Heimat geschickt – sie transportieren gelegentlich einen idyllisch-romantisierten Eindruck von Armut.[41] Römer setzte sich allerdings nicht, wie der Soldat Karl Scholz um 1915 mit Einheimischen selbst in Szene, um so auf die dortige, für ihn offenbar exotische Kleidungspraxis hinzuweisen. Scholz notierte auf die Rückseite der Feldpostkarte: „Meine liebe Mathilde und liebes Ellichen. Ich schicke Dir hiermit ein kleines Bild von unserem jetzigen Quartier. So gehen also die Leute noch jetzt angezogen. Seid beide herzlich gegrüßt von Deinem Karl."[42] (Abb. 132)

Bei seinen Kinderfotos hat Willy Römer den in seinen Berliner Bildern bisweilen erkennbaren räumlichen Abstand zu den Abgelichteten verringert. Auch konzentrierte er sich mehr auf die Darstellung von ein bis maximal drei Personen und vermied Gruppenaufnahmen, wie sie in seinen Berliner Kinderbildern nicht selten sind. Die beiden barfüßigen Buben mit ihren geschulterten Schuhen (Abb. 129) lassen zudem einen spezifischen ethnographischen Blick erkennen, der die Protagonisten als Individuen sieht, sie in ihr gewohntes Umfeld stellt, und bei dem Inszenierungen nicht zu offensichtlich zu Tage treten. Dieses Vorgehen nimmt bereits die spätere Bildpraxis eines August Sander vorweg, dessen „Landstreicher"-Motiv aus dem Jahr 1929 kompositorische Parallelen zu Römers Bauernjungen aufweist (Abb. 128). Darüber hinaus sind Römers Kinderbilder und Portraits, aber auch manche seiner Aufnahmen von Bauernstuben, durchaus als Vorläufer von Fotografien einer Dorothea Lange oder eines Walker Evans, Russell Lee und John Vachon einzustufen, welche die Dokumentarfotografie seit Mitte der dreißiger Jahre im Rahmen der FSA in den USA stark beeinflusst haben.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Die Fotografie „In der Bauernstube“ vom Dezember 1916 zeigt ein spärlich eingerichtetes Interieur. Rechts sitzt ein rauchender Mann mit Mantel und Mütze auf einer Bank. Zwei Kinder haben sich auf den Ofen in die „Schlafecke“ zurückgezogen, ein Mädchen hantiert am Herd. Kleidungsstücke hängen an einer Stange unter der Decke oder liegen auf dem Ofenbrett. Das dürre Holz auf dem Fußboden dürfte zum Anfeuern verwendet worden sein. Auch auf anderen Bildern hat Römer die Armut, die Kälte und Not realistisch, fast zum Greifen nahe festgehalten: Da scharren Hühner in einer Stube auf dem Fußboden nach Essbarem oder liegen Kartoffeln unter dem Ehebett, eine Mutter beschäftigt sich mit ihrem Kleinkind, dessen Wiege an der Decke befestigt ist (Abb. 131). Wie auch bereits bei den Kinderaufnahmen sind hier Bezüge zu Fotografien von Jacob A. Riis (Abb. 147) offensichtlich, die dieser Ende des 19. Jahrhunderts von mittellosen Emigranten in New York gemacht hat. Vielleicht hat Römer aber auch die Aufnahmen von Heinrich Lichte gekannt, die im Auftrag der Berliner Ortskrankenkasse seit 1903 von Elendsquartieren der Hauptstadt fotografiert und regelmäßig in den Jahresberichten der Enquete veröffentlicht wurden (Abb. 148).[43]

Der Erste Weltkrieg führte die Soldaten in Länder, in die sie unter normalen Umständen kaum gekommen wären. Für die meisten Beteiligten war die Fotografie zu einer einfachen und günstigen Möglichkeit geworden, den Angehörigen zu Hause von den Geschehnissen an der Front zu berichten. Jede heimgeschickte Fotografie konnte als Überlebenszeichen und Bestätigung für das eigene Wohlbefinden dienen. „Der Soldat lebt mit anderen Menschen, hält sich in unbekannten Gegenden auf, hantiert mit Waffen oder ungewohntem Gerät. Die Besonderheit jeder Ansicht und jedes Augenblicks wird überdies von dem Wissen begleitet, daß es jeweils die letzten sein können, die man erlebt.“[44] Sodann zählte Fotografieren in der Etappe oder an der Front zu den wenigen Aktivitäten, die nicht reglementiert waren. Mit dem Fotoapparat in der Hand sahen sich die ansonsten dem militärischen Drill unterworfenen Soldaten ein Stück weit in der Lage, sich individuell ausdrücken. Aber die Funktion der Kamera konnte während eines Krieges durchaus noch weitergehende Auswirkungen auf den betreffenden Fotografen haben. Der Gefreite Eckle etwa, ein Theologiestudent von der Schwäbischen Alb mit pazifistischer Überzeugung, wurde 1941 an die Ostfront abkommandiert. Zuvor hatte er sich, wie er später erzählte, unter erheblichen Schwierigkeiten mit fünfzig Agfa-Diafilmen für seine Kleinbildkamera eingedeckt. Soldat Eckle knipste was das Zeug hielt: den Vormarsch der Wehrmacht auf staubigen Straßen, fahrende Panzer, Soldaten im Schützengraben, in der Feldküche und beim Zähneputzen, aber auch russische Gebirgszüge und Flusslandschaften – alles in Farbe. In seiner Einheit sei er der allseits respektierte Dokumentarist gewesen, der mit der Kamera bewaffnet war. Schließlich habe er während des gesamten Feldzuges keinen einzigen Schuss aus seinem Gewehr abfeuern müssen. Soldat Eckle hatte sich buchstäblich hinter seiner Kamera versteckt.[45]



Abb. 133: Asmus Remmer: Mutter, Wiege. Sowjetunion, 1942/43.

Warum lichtete Römer an der Ostfront nun einheimische Menschen ab und keine Soldaten oder Schützengräben, wie sein Vorarlberger Kollege Franz Beer, der rund 200 Glasdiapositive vom „alltäglichen Leben“ in den alpinen Stellungen mit nach Hause brachte und damit Lichtbildvorträge zusammenstellte?[46] Ulrike Schmiegelt versucht diese Frage für die Zeit des Zweiten Weltkrieges zu beantworten, aus dem eine große Zahl von Amateuraufnahmen mit vergleichbaren Bildthemen bekannt ist, und kommt zu dem Ergebnis: „Für die Soldaten im Osten waren die Einheimischen wegen ihrer folkloristischen Qualitäten, wegen der Haar- und Barttracht, wegen der Kittel, der Fußlappen und der mit Lumpen umwickelten Hosenbeine ein beliebtes Motiv. Die Fotografien dürften dabei oft intendiert haben, den Schmutz oder die ‚Erbärmlichkeit‘ der Existenzen abzubilden. Es gibt allerdings auch Aufnahmen, die ein Interesse des Fotografen an der ‚Urtümlichkeit‘ der russischen Bauern vermuten lassen. So oder so sah man seine Klischees von den Russen bestätigt.“[47] Vereinzelt nahmen fotografierende Soldaten nach 1941 aber auch ähnliche Bilder auf wie Römer während des Ersten Weltkrieges. Asmus Remmer etwa, seit 1925 selbständiger Fotograf in Unewatt/Langballig, war 1942/43 an der Ostfront. Hinter den Linien richtete er sein Objektiv mit sozialdokumentarisch ethnographi-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

schem Blick auf die Lebensweise der russischen Landbewohner: Die zumeist farbigen Bilder zeigen Frauen am Fluss bei der Wäsche, „Ernte mit der Sichel“, „drei Generationen“ in einem Wohnraum, Mädchen an Pfingsten mit bunten Tüchern auf der Dorfstraße, Kinder am Wegesrand und eine Mutter, die ihr Kind in die Wiege bettet (Abb. 133) – Ähnliches hatte schon Willy Römer fotografiert. Remmer schrieb dazu im Nachhinein: „Es ist eine andere Wirklichkeit des Krieges, die die Bilder vermitteln. (...) Es ist eine Wirklichkeit, die die Grausamkeiten des Kriegsgeschehens weder ignoriert noch relativiert, aber den Blick öffnet für eine Menschlichkeit, die in jenen Jahren abseits der Schlachten gegenwärtig war. (...) Der Schrecken des Krieges, das Wissen um Schuld und Verstrickung behalten ihre bedrükkende Dimension.“[48] Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die späteren, zumeist abwertend gebrauchten Stereotypen über Russland und die Sowjetunion und seine Einwohner im Jahr 1916 noch nicht in dem Maße in den Medien reproduziert wurden, wie dann ab 1930.[49] Viel mehr ist davon auszugehen, dass die rassisch polarisierenden Zuschreibungen und „Konturen der Überlieferung“ nicht während des Ersten Weltkrieges entstanden, sondern sich in der Hauptsache auf die propagandistisch verbrämte „Erinnerungspolitik der 1920er und 1930er Jahre“[50] gründen. Römers Aufnahmen sind freilich keine Knipserbilder. Im Gegensatz zu den fotografierenden Landsern, die im Ersten und Zweiten Weltkrieg ihre Bildmotive „in der Regel im Bereich der Privatheit“[51] suchten, also in der Etappe, in der eigenen Truppe, bei sich und den Kameraden, war Willy Römer Bildjournalist von Beruf. Er besaß ein situatives Gefühl für seine Motive, inszenierte zurückhaltend und fertigte sogar kleinere Serien von ruralen Arbeitsvorgängen an. Möglicherweise hatte er sich Hoffnungen gemacht, noch während des Krieges von den Militärs als Bildberichterstatter verpflichtet zu werden. Das würde seine professionelle Herangehensweise erklären, aber auch seine bisweilen etwas respektlos klingenden Bildunterschriften, die im Hinblick auf eine propagandistische Verwendung in der deutschen Presse geschrieben scheinen.

Abb. 134: Willy Römer: Holzverkäufer, Lida 1916.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Welche Intention hatte nun der fotografierende Frontsoldat? Bilder von armen Menschen und von den Elendsvierteln der deutschen Großstädte aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sucht man in den Archiven der volkskundlichen Museen in Deutschland und Österreich vergebens. Die deutsche Volkskultur wurde fotografisch stilisiert, in Richtung der späteren Blut-und-Boden-Ideologie. Während die Sicht auf die Armut im eigenen Land kaum Berücksichtigung fand, knipsten Anthropologen, Ethnologen, Missionare und Militärs, aber auch hauptberufliche Lichtbildner in anderen, vor allem fernen Ländern dafür um so mehr Bilder, die einen zum Teil drastischen Eindruck von vermeintlich rückständiger Lebensweise vermitteln sollten. Hierbei kristallisieren sich motivisch zwei Leitmerkmale heraus: In Ländern, die dem europäischen Kulturkreis nahe standen, wie etwa Nord- und Osteuropa, existierten nebeneinander eine auf Folklore ausgerichtete Fotografie und eine Fotografie, die Armut und Not thematisierte. Demgegenüber reduzierte sich der Blick in den überseeischen Kolonien oft auf erotische Bilder vom Fremden. Diese Fotografien geben eine exotische Welt mit zumeist spärlich gekleideten Menschen wieder. Andere Fotografien sind Typenbilder, die, aufgenommen nach dem Schema des Kriminologen Alphonse Bertillon, auf eine rassische Einstellung schließen lassen.[52] Bestenfalls resultierte der Antrieb zum Fotografieren einer russischen Bäuerin wie eines schwarzafrikanischen Hirten aus einem romantischen Verständnis von Ferne und Abenteuer. In den Bildern steckt indessen ebenso eine gehörige Portion von Voyeurismus, die den Menschen aus Osteuropa, Asien oder Afrika zur Ergötzung des heimischen Publikums in eine Art visuelles Panoptikum zwängte.

Den Krieg mit friedlichen Zügen ausgestattet

Vom Ersten Weltkrieg sind folgende Bildthemen übermittelt: zum einen Fotografien von Zerstörungen, Verwundungen und Tod. Solche Fotografien wurden meist vom jeweiligen Kriegsgegner gemacht. Als offizielle Fotos und als Knipserbilder ermöglichten sie der Truppe und den Angehörigen zu Hause das Verdrängen des eigenen Betroffenseins, „indem man stets als Sieger auftritt und von der Niederlage und dem Untergang der anderen berichtet“[53]. Zum anderen sind es Fotografien des Fremden und Anderen. Die Fotografien Willy Römers aus Russland entstammen aus der zweiten Kategorie. Sie decken fast das gesamte bildliche Spektrum des volkskundlichen Kanons ab: Bauern, ein wenig Tracht, Arbeit, ländliche Architekturen, Erzeugnisse der Volkskunst. Und sie gehen noch weit darüber hinaus, sprengen den üblichen volkskundlichen Rahmen. Denn sie zeigen ebenso das Leben in der Stadt: jüdische Passanten, Verkehr, Ladengeschäfte, Architektur und Markt (Abb. 134). Die Bilder sind Dokumente von Armut und Not, zwei für die volkskundliche Fotografie dieser Zeit untypische Bildmerkmale.

Es gibt aber noch ein weiteres Bildthema des Krieges: die Familienfotografie der Atelier- und Wanderfotografen, die in der gesamten westlichen Welt praktiziert wurde, auch in Russland. Dies ist insofern interessant, als diese Form von Aufnahmen mit den dokumentarischen und folkloristischen Fotografien Willy Römers in keiner Weise übereinstimmen. Diese Fotos stellen die Menschen so dar, wie sie sich präsentiert haben wollten: nicht als arme Landbewohner, sondern in der bestmöglichen äußeren Form. Bei oberflächlicher Betrachtung ist der Krieg hier nicht vorhanden. Demonstrieren lässt sich dies etwa anhand der rund 200 Fotografien, die Familienangehörige während des Ersten Weltkrieges aus Russland in das Kriegsgefangenenlager Wieselburg in Niederösterreich schickten. Aus unbekannten Gründen wurden die entsprechenden Briefsendungen von der militärischen Postzensur konfisziert. Zu Beginn der 1920er Jahre kam das Konvolut in das Fotoarchiv des Österreichischen Museums für Volkskunde. Zunächst frappiert die Abwesenheit der Männer in den Bildern – in Szene gesetzt wurden in der Hauptsache Frauen gemeinsam mit ihren Kindern. Das Bildprogramm entspricht zum einen einer eher christlich-ikonographischen Bildtradition, die sich in der Hauptsache an der Madonna mit dem Kind orientiert.[54] Auf der anderen Seite kommt darin auch eine bürgerliche Sichtweise auf die Familie zum Ausdruck. Das Ambiente der Szenerien, die aufgebauten, teils städtischen, teils ländlichen Prospekte und Requisiten ähneln stark entsprechenden Beispielen aus Westeuropa – obgleich sich die ärmlichen Verhältnisse der Protagonisten, auf manchen Fotografien nur unzureichend kaschieren ließen (Abb. 135).

Aus welchen Beweggründen Römer zur Kamera gegriffen hat, kann heute kaum mehr geklärt werden, da von ihm keine Selbstzeugnisse aus der Zeit überliefert sind. Laut Aussage seiner Witwe hat er während des Ersten Weltkrieges in Russland als Soldat amateurhaft fotografiert. Besonders beeindruckt habe ihn die Armut der Menschen, wie sie „barfuß in ihrer Hütte sitzen“[55]. Zu berücksichtigen ist freilich, wie Peter Jahn anmerkt, dass in einer Sphäre der absoluten Beanspruchung durch das Militär, die zudem in der Verfügung über Leben und Tod des Soldaten gipfele, individuelle Aktivitäten wie Fotografieren eine andere Funktion erhalten als in der Heimat: „Waren im bürgerlichen Leben private Fotos von privaten Ereignissen für den privaten Gebrauch angefertigt wor-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

den, machten jetzt Soldaten private Fotos in einem Bereich, in dem Privatheit nur als Restgröße akzeptiert wurde."[56] Ebenfalls unklar bleibt, in welcher Funktion und wann genau Römer mit den deutschen Truppen in Lida einrückte. Es ist unwahrscheinlich, dass er als Pressefotograf an der Ostfront unterwegs war, denn das hätte bedeutet, dass einzelne seiner Fotografien in der damaligen illustrierten Presse publiziert worden wären – darüber ist bislang ebensowenig bekannt wie über eine etwaige Funktion als Militärfotograf.[57]

Willy Römer fotografierte seine Menschen ohne Uniform und Waffen. Er hatte sie damit in der Kriegszeit „mit friedlichen Zügen ausgestattet"[58], was aber eine Manipulation der wirklichen Umstände darstellt. Utz Jeggle hat dafür folgende Erklärung: „Das Fremdwerden des Eigenen schärfte nicht nur den Blick für die Umgebung, sondern verstärkte auch die Sehnsucht, es nicht verlieren zu müssen."[59] Denn obgleich seine Bilder Zivilisten zeigen, sind diese Bilder sehr wohl Kriegsfotografien: Die Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg „bezeugen häufig die Abwesenheit von Krieg. Natürlich dienen solche Motive der Propaganda zur Ablenkung, weisen im Album der Soldaten jedoch auch darauf hin, daß es touristische Erlebnisse im Krieg gegeben hat"[60]. Die Bilder der armselig präsentierten russischen Menschen wiederum wurden zu Zeugnissen des Nachweises von der Unterlegenheit des Feindes, die „eine eigene Niederlage weit weg rückt, und damit auch die Wahrscheinlichkeit des eigenen Todes"[61]. Sie waren also auch dazu geeignet, die Schrecken des Krieges ein Stück weit zu verdrängen und ihn damit zu banalisieren,[62] ein Mechanismus, der ebenso aus der Bildberichterstattung von aktuelleren Kriegen in Afghanistan oder dem Irak bekannt ist.[63] Aber: Römer hat sich an dieser transformierenden Informationspolitik nicht direkt beteiligt. Er war Berufsfotograf und später zugleich Miteigentümer einer Bildagentur, die mit Fotografien ihr Geld verdiente. Die überlieferten Bilder sind allesamt von hervorragender Qualität. Er stützte sich zum einen auf Bildtraditionen der volkskundlichen Genrefotografie des 19. Jahrhunderts, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Transmissionsriemen für entsprechende Themen aus der Bildenden Kunst fungiert hatte. Zum anderen kommt sein ausgeprägtes ethnographisches Interesse für die „andere Seite" der Gesellschaft in Stadt und Land zum Vorschein, das bereits zum Markenzeichen des Fotoreporters geworden war. Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich der professionelle Fotograf als Soldat an der Front befand und nicht bei einer Fotosession. Betrachtet man seine Bilder, so vergisst man leicht, dass der Krieg im Osten zwischen 1915 und 1918 über eine Million Menschen das Leben gekostet hat.

Abb. 135: Russische Familie, um 1916:
Bild für Ehemann im Gefangenenlanger.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

IDEOLOGISIERUNG

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Während des Ersten Weltkrieges war das Interesse an volkskundlichen Themen in Deutschland, Österreich und in der Schweiz abgeebbt. Zwar sammelten die wissenschaftlichen Protagonisten des Faches in Berlin, Wien und Basel weiter, zum Teil auch in Gebieten, die von Kämpfen akut betroffen waren, eine verstärkte Visualisierung in den Medien war damit aber nicht verknüpft. Mit dem Krieg hatte sich das Blatt in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht grundsätzlich gewendet. Der Krieg bewirkte in ganz Europa eine Verarmung weiter Teile der Gesellschaft. Fotografien von feschen Trachtenträgerinnen und folkloristischen Ochsengespannen? – Solche Bilder waren mit einem Mal nicht mehr gefragt, denn die Menschen hatten andere Sorgen.

Seit Mitte der zwanziger Jahre führte ein Iconic Turn zu einer breiten Visualisierung des Alltags. Die Illustrierte Zeitung wurde zum vorrangigen Medium der Massenkommunikation und erlangte eine herausragende Position in der öffentlichen Meinung. Die Kleinbildtechnik auf Grundlage des 35mm-Kinofilms sollte mittelfristig großen Einfluss auf die motivischen Möglichkeiten der Fotografie als journalistisches wie wissenschaftliches Medium nehmen. Ebenso entscheidend für die Verbreitung volkskundlicher Bilder waren die Fotobände – ein neues Format in der Publizistik, das sich seit den frühen zwanziger Jahren einen immer größeren Markt erschloss.[1]

Währenddessen entwickelten Künstler, Architekten und Designer nach 1918 die Prinzipien des Neuen Sehens: als elaboriertes Instrumentarium einer neuen, autonomen Kunstform der Dada-Bewegung um Raoul Hausmann, Hannah Höch und Marcel Duchamp oder des Konstruktivismus, wie ihn Alexander Rodtschenko verkörperte – aber auch in einer gemäßigten und für das breite Publikum aufbereiteten Variante: als neue Form der fotografischen Grafik, des Layouts und der Werbung. Darüber hinaus ging mit dem Neuen Sehen eine Reihe von theoretischen Überlegungen zu Fotografie, Bildkultur und Ikonographie einher, wie etwa von Walter Lippmann, Siegfried Kracauer, László Moholy-Nagy, Walter Benjamin und Erwin Panofsky, die bis in die neuere Zeit ihre Wirkungen ausstrahlen sollten.[2]

Verglichen mit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich in Deutschland die Einstellung zur Technik gewandelt. War zuvor noch ein eher pessimistisches Bild über neue technische Errungenschaften wie Automobile, Flugzeuge und Eisenarchitekturen oder die industrielle Produktion zu verzeichnen, galt in den zwanziger Jahren, im Hinblick auf die USA, der technische und produktive Fortschritt als Allheilmittel für den Weg aus der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Krise. Dem konnte sich die Fotografie nicht entziehen. Das Neue Sehen propagierte insbesondere Aufnahmen von technischen Details und Produkten aus der Massenfertigung. Schrägansicht und Achsensymmetrie schlossen sich nicht aus, sondern wurden, je nach aufzunehmendem Gegenstand, in Variationen eingesetzt.

Nach der Machtergreifung Hitlers erfolgte in Deutschland eine vehemente Ideologisierung der Gesellschaft im Sinne des völkischen Blut-und-Boden-Gedankens, wobei allerdings bereits in den zwanziger Jahren etwa die Hinwendung zur rassekundlichen Thematik unter antisemitischen Vorzeichen zur gängigen Forschungs- und Lehrpraxis an deutschen Universitäten gezählt hatte. Vor allem seit 1933 etablierte sich die Volkskunde an den Hochschulen und erweiterte mit der universitären Forschung und Lehre ihr bisheriges Aufgabenspektrum, das im musealen Sammeln und archivtechnischen Dokumentieren bestanden hatte. Thematisch orientierte sich die deutschsprachige Volkskunde offenbar weiterhin am überkommenen Kanon.

Auf internationaler Ebene kristallisierten sich im Wesentlichen drei fotografische Genres für die ethnographische Feldforschung heraus: die Dokumentarfotografie, die sozialdokumentarische Fotografie und die völkische Fotografie. Im folgenden Kapitel gehe ich der Frage nach, in wieweit der Faktor der Ideologisierung insbesondere in wissenschaftlicher Hinsicht zum Tragen kam. Die Fotografie dient mir als Leitquelle für die These: Die fotografischen Genres in den dreißiger und vierziger Jahren gestalteten sich zwar vielfältig, die politisch-ideologische Indienstnahme foto-ethnographischer Aufnahmen blieb aber aus internationaler Sicht nicht auf die völkische Fotografie beschränkt, sondern betraf auch andere Formen der Visualisierung mit der Kamera. In diesem Zusammenhang untersuche ich, ob im ethnographischen Kontext neue Themen entwickelt wurden und welchen Stellenwert dabei die visuelle Methode eingenommen hat. Wie bereits im 19. Jahrhundert, so die Prämisse, waren die Fotografen maßgeblich für die Themenwahl verantwortlich. Ebenso beleuchtet wird, welche Kohärenzen zwischen den professionellen Fotografen und Bildberichterstattern auf der einen und der Volkskunde auf der anderen Seite festzustellen sind. Zum Vergleich konzentriere ich mich auf die visuelle Praxis der ethnologischen Nachbardisziplin in Frankreich, wo in den dreißiger Jahren einige herausragende Feldstudien durchgeführt wurden und analysiere zudem – im Hinblick auf eine Professionalisierung der Methoden in den 1950er Jahren – die visuelle Feldforschungspraxis in den USA.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ästhetisierte Armut

In dem Maße, wie sich die Fotografen neue Themen aneigneten, verlor sich der Blick auf die vermeintlich ländliche Idylle der Vorkriegsjahre, der im volkskundlich-ethnographischen Kontext das Sehen bestimmt hatte. Trachtenbilder, Fotografien bäuerlicher Architekturen oder Bräuche waren aus der Mode. Überdies erlebten die drei nationalen volkskundlichen Zeitschriften in Deutschland, Österreich und in der Schweiz einen „Iconic Return“: Während sich die Illustrierten vor dem Ersten Weltkrieg begierig auf die volkskundliche Fotografie gestürzt hatten – thematisch orientierten sich die Bilder am Kanon, den Michael Haberlandt und Eduard Hoffmann-Krayer in ihren programmatischen Texten als kameratauglich eingestuft hatten[1] – wurden gegen Ende der zwanziger Jahre in Deutschland und Österreich kaum noch Fotografien mit volkskundlicher Thematik publiziert. Nur das Schweizerische Archiv für Volkskunde hielt ungebrochen an der Veröffentlichung von Fotografien fest.

Fotoavantgarde erkennt das Elend

In der Folge des Neuen Sehens und der Neuen Fotografie, entdeckten die Fotografen auch die Armut als zu visualisierendes Genre, wobei sich rasch eine Ästhetisierung dieses Bildthemas einstellte. Sozialkritische Themen hatten eine Zeitlang Konjunktur: Ausgehend von der Arbeiterfotografie-Bewegung und deren Organ „Der Arbeiterfotograf“[2] sowie den politisch motivierten, illustrierten Publikationen wie Tucholskys „Deutschland, Deutschland über alles“[3] spiegelten sie bald ein Stück weit ein romantisierendes Verständnis von Armut in den bürgerlichen Leserkreisen wider. Frank Scholten etwa realisierte in einem umfangreichen Projekt zwei Bildbände über Palästina. Neben Landschaftsaufnahmen und Bildern der Arbeit versuchte er auch das karge Leben zu visualisieren. Den rund 700 Kupfertiefdruckabbildungen stellte der Autor entsprechende Textzitate aus Bibel und Talmud gegenüber.[4]

Die europäischen Illustrierten gaben Fotostrecken vom Wohnungselend, von Vagabunden und Straßenkindern gerne in Auftrag. Zu den Modethemen um das Jahr 1930 zählten Fotoreportagen über Wohnsitzlose und Clochards. Diese waren sicherlich vom Internationalen Vagabundenkongreß beeinflusst, der vom 21. bis 23. Mai 1929 in Stuttgart auf dem Killesberg im Freidenker-Jugendgarten hinter der Kunstgewerbeschule stattgefunden hatte. „Das Vagabundische lag offenbar in der Luft“[5], wie Diethart Kerbs in seiner Fotodokumentation schreibt. Dementsprechend stieß die Veranstaltung in den europäischen Print-Medien auf ein breites Echo. Vom Kongress berichteten mehrere regionale und überregionale Fotografen und Fotoagenturen, wobei man von den Aufnahmen bisweilen den Eindruck gewinnt, als habe die Aufmerksamkeit der Presseleute – wie so oft – besonders den Organisatoren und einigen Teilnehmerinnen und Teilnehmern mit Folklorequalitäten gegolten: Manche Vagabunden wurden regelrecht als exotische „Objekte“ in Szene gesetzt und abgelichtet. Von einer Bäckerfamilie aus Wien, die offenbar auf der Straße lebte, weil sie ihre Tochter nicht impfen lassen wollte, sind zwei Aufnahmen überliefert, wovon auf einer auch ein Bildberichterstatter zu sehen ist, der die Familie gerade fotografiert (Abb. 136/137). Vater, Mutter und Tochter sind anspre-

Abb. 136: Wiener Familie auf dem Stuttgarter Vagabunden-Kongreß, 1929. Willi Ruge/Fotoaktuell (oben).
Abb. 137: Dieselbe Familie. Agenturfotograf der Firma A. & E. Frankl, Berlin/Steglitz (unten).





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 138: André Kertész: Clochard, um 1930.

chend gekleidet und sitzen auf Jacken oder Decken im Gras. Der bärtige Vater trägt eine kurze Lederhose und hat sich sein Haar bis zu den Schultern wachsen lassen – Ende der 1920er Jahren ein ungewöhnliches Bild. Der Mann lächelt zwar, betrachtet man aber die angespannte Mimik und die nicht gerade zwanglose Haltung von Frau und Tochter, so dürften die Presseleute kaum auf Begeisterung gestoßen sein.

Das Interesse am Thema Armut war ein europaweites Phänomen. In Frankreich etwa hatten sowohl André Kertész als auch Germaine Krull Bilder von Obdachlosen in ihrem Repertoire. Die Bilder waren an den Pariser Quais entstanden. Kertész' halb sitzender, und halb liegender Clochard ist mit dem Oberkörper auf die Bank gesunken. Seine Beine befinden sich in verdrehter Position am Boden; seine Hand umschließt eine verkorkte Rotweinflasche in bereits bedenklicher Schräglage auf dem Trottoir – ein anachronistischer Moment des scheinbaren Gleichgewichts angesichts des persönlichen Zerfalls (Abb. 138). Die Bildlegende: „Rien, dans l'enseignement classique qui lui fut offert, ne pouvait lui donner les certitudes nécessaires à la prévision de cet infernal repos." Die Aufnahmen waren Teil eines Bildbandes über Paris, zu dem der Publizist Pierre Mac Orlan im Jahr 1934 den Text beisteuerte. Darin sollten eine ganze Anzahl von ähnlichen Bildern, zusammen mit Ansichten von Architekturen, Straßen und Parks weniger die Sonnenseiten der französischen Metropole wiedergeben: „Le fantastique social de la rue est ici si évident que l'image photographique, dont le témoignage est légal, ne peut que le reproduire grâce à cette ingénuité féroce et, quelquefois roublarde, qui demeure l'élément le plus humain de la photographie."[6] Kamera-Realität, so lautete die Devise von André Kertész: Eine visuelle Zeugenschaft, die das Geschehen in der Welt untrügerisch abbilden konnte. Damit gab sich der Fotograf als ein Anhänger der ‚Wahrheitsfraktion' zu erkennen, die seit der fotografischen Frühzeit die Vorzüge des visuellen Mediums im Vergleich zur Bildenden Kunst herauszustellen suchte. Kertész' Bilder besitzen einen stark sozialdokumentarischen Charakter und erscheinen dennoch aus einer entfernten Perspektive aufgenommen: Die Protagonisten schlafen zumeist oder kehren der Kamera den Rükken, als ob der Fotograf es auf heimliche Schnappschüsse abgesehen habe.

Das Weggerücktsein des Operateurs spiegelt sich auch in den Aufnahmen von Germaine Krull, die im Jahr 1928 im Auftrag der linksliberalen Pariser Illustrierten VU eine Fotoserie über „Les clochards dans les bas-fonds de Paris" produzierte.[7] Viele ihrer Aufnahmen zeigen schlafende Menschen: auf Parkbänken, vor geschlossenen Ladengeschäften und an den Seine-Quais. Der Alkoholismus ist immer präsent – auch bei den Frauen: da nimmt eine weibliche Gestalt einen tüchtigen Schluck aus der Pulle; einige Männer sitzen auf der Bank und haben die Köpfe zusammen-



Abb. 139: Germaine Krull: Clochards in Paris, 1928.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

gesteckt, während ein Automobil vorbeifährt. Die Menschen befinden sich am Straßenrand im Schatten des gleißenden Sonnenlichts, das auf den Boulevard fällt – anonyme Silhouetten, wiederum aus der Distanz wahrgenommen; ein voyeuristisches Interesse lässt sich nicht verhehlen (Abb. 139). Ein weiteres Bild aus der Großstadtgosse: Es ist leicht unscharf geraten und möglicherweise spontan aufgenommen worden. Wieder ist eine Weinflasche das zentrale Requisit: Eine Frau kauert auf dem Pflaster zwischen Abfällen vor einer Mauer. Sie hat ihren Kopf gesenkt, so dass die Hutkrempe ihr Gesicht verdeckt – eine verschämte Geste als Ausdruck der Verweigerung? Die Fotografin lenkt den Blick von oben auf ihr Motiv, wodurch sich der Abstand zwischen der Abgelichteten und dem Betrachter noch zu vergrößern scheint (Abb. 140).

Während Krulls Reportage durch den offensichtlichen technischen Mangel einen eher flüchtigen Gesamteindruck vermittelt – im Vorbeigehen gesetzte, leicht verwischte Schlaglichter auf „objets trouvés“[8] aus dem alltäglichen Elend einer Großstadt stammend – demonstriert Kertész den nicht weniger distanzierten Blick des Dokumentaristen, der seine Bilder in einem Album einem großen Publikum präsentieren will. Krulls Reportage wurde hernach in Form einer Bildgeschichte in visuell ansprechender Form in der Illustrierten veröffentlicht. Ein Portfolio mit Bildern der Stadtstreicher erschien in der Zeitschrift „Variétés“[9] und weitere Straßenbilder in einem auflagestarken Bildband über Paris.[10] André Kertész stellte seine Fotografien für eine vorzüglich gedruckte und gestaltete Veröffentlichung zusammen, deren Bildtexte zum Teil einen etwas selbstgefälligen Unterton aufweisen. In beiden Fällen stand die ästhetisch-künstlerische Präsentation der Fotografien im Vordergrund und nicht etwa ein sozial-politischer Anspruch der Operateure. Dessen ungeachtet lehnte die Fotografin die streng formalistischen Aspekte des Neuen Sehens ab. Die Kamera, so Krull, könne nicht erfinden, kombinieren oder betrügen. Sie sei weder Malerei noch Imagination. Krull sah sich selbst als Zeugin der Geschichte und Reporterin, die eine eher vermittelnde denn experimentelle Funktion zu übernehmen hatte.[11]

Sowohl Krull wie auch Kertész trugen mit ihren Bildern dazu bei, dass die illustrierten Massenmedien ihren Lesern Armut „als romantisches Abbild von Freiheit“[12] nahebringen konnten. In diesem Zusammenhang übernahm die visuelle Ästhetisierung von Armut für das Bürgertum eine essentielle Funktion zur moralischen Entschuldung. Umgekehrt wurde Armut gleichzeitig verbürgerlicht, indem etwa den Stadtstreichern in den begleitenden Texten entsprechende Tugenden wie Gewissen, Moral und Schöngeisterei zugeschrieben wurde. Diese Tendenz

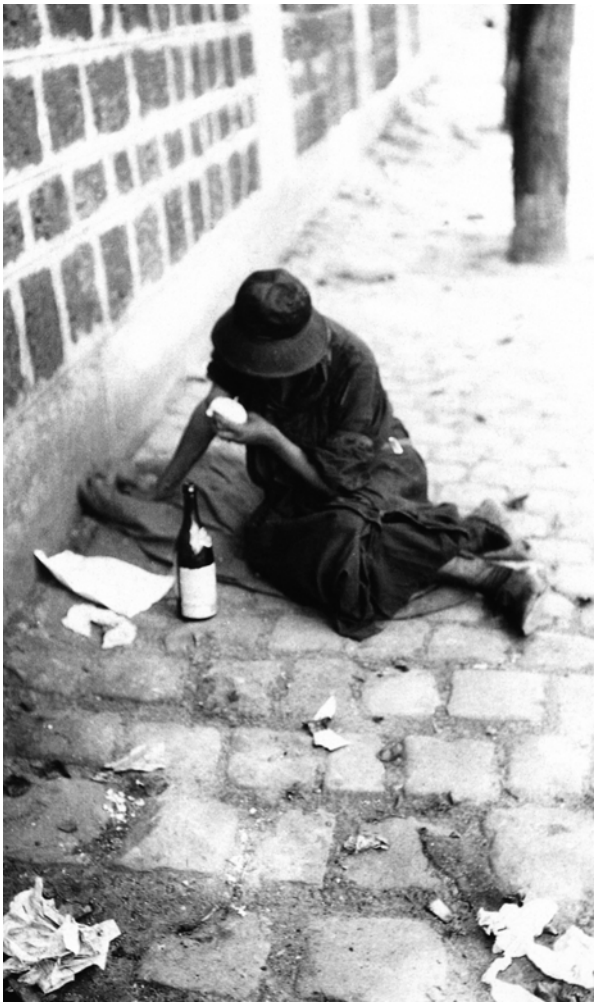


Abb. 140: Ausdruck der Verweigerung? Obdachlose, 1928. Germaine Krull.

bestätigte sich auf der internationalen Ausstellung des Deutschen Werkbundes „Film und Foto“ in Stuttgart im Mai und Juni 1929. Während André Kertész Stadtansichten von Paris und Fotografien von Bauarbeitern nach Stuttgart schickte, präsentierte Germaine Krull eine Auswahl von zwanzig Fotografien, darunter allein sechs Motive von „Bettlern“, „Zigeunern“, sowie eine „Zigeunerhütte am Rande von Paris“. Doch auch Fotografen aus Deutschland hatten Bilder der Armut im Programm: Der Berliner Fotograf Helmar Lerski etwa stellte in Stuttgart außer mehreren Arbeiterfotografien drei Motive eines „Jungen Bettlers“ und einer „Jungen Proletarierin“ aus.[13]

In den illustrierten Medien wurde Armut als Thema bald nicht mehr in dem zuvor gekannten Ausmaß gewürdigt. Bereits Anfang der dreißiger Jahre stießen entsprechende Fotoserien in den Redaktionen auf immer weniger Gegenliebe. So lehnte Lucien Vogel, Chefredakteur der angesehenen Illustrierten VU, Fotos von Germaine Krull ab, die diese 1930 von der Heilsarmee in Frankfurt gemacht hatte. Sein Argu-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ment: Ein so trübsinniges Thema könne man den Lesern nicht mehr vorsetzen.[15]

Armut und Fürsorge

In der Weimarer Republik finden sich in einigen europäischen Großstädten dokumentarische Fotoprojekte, die in öffentlichem Auftrag durchgeführt worden sind. So hatte die kommunale Verwaltung in Berlin mehrere Enqueten ins Leben gerufen, mit dem Ziel, bei der Wohnungsnot in der Reichshauptstadt Abhilfe zu schaffen.[16] Hiervon gelangte zu Zeiten der DDR ein beeindruckendes Konvolut von rund fünfzig Fotografien eines unbekannten Autors aus dem Archiv des Krankenhauses Prenzlauer Berg in die Sammlung des Museums für Volkskunde.[17] Die Fotografien sind im Winter 1925/26 zur Dokumentation der Fortschritte bei der Einrichtung von öffentlichen Notunterkünften entstanden. Während des NS wurden die Fotografien dann in ein großformatiges Album geklebt und mit der Aufschrift versehen: „Die nachfolgenden Bilder zeigen das Obdach von 1886-1933“, womit wiederum die Sozialpolitik der Weimarer Republik denunziert werden sollte. Die Bilderfolge besitzt einen stark reportagehaften Duktus. Wiedergegeben sind die Bewohnerinnen und Bewohner des städtischen Obdachlosenasyls „Palme“ in der Fröbelstraße, heute Pankow. Aufgenommen wurden Registrierung der Neuankömmlinge, Schlafsäle, Es-



Abb. 141: Paar im Asyl „Palme“, Berlin.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sensausgabe, Kreißsaal, sanitäre Anlagen, handwerkliche Beschäftigungen, Kindergarten und Schule sowie Portraits von Familien, Paaren und Einzelpersonen. Legt man die Fotografien in eine Reihe, so wird ein Vorher/Nachher-Effekt deutlich: Zerlumpte und abgemagerte Menschen bitten an der Pforte um Einlass. Das „Alte Paar", wie es in der Bildunterschrift heißt, steht in schäbiger, zerrissener Kleidung, Habseligkeiten und die Wintersachen um den Arm gelegt, in einem Flur der Unterkunft (Abb. 141). Der Mann hat einen Gehstock, und die Frau stützt sich auf einen Schirm; in einem Beutel, der um ihren Hals hängt, befinden sich wahrscheinlich die persönlichen Gegenstände und Papiere. Die zwei erwecken nicht den Eindruck, als wären sie erfreut darüber, in dieser trostlosen Situation abgelichtet zu werden. Die Frau erscheint dann noch einmal ohne ihren Mann auf der Fotografie „Registratur der Frauen": In einem kleinen, zum Teil gekachelten Raum sitzt ein Mann im Mantel und mit Kappe an einem schmalen Tisch, unter dem polierte Reitstiefel zu sehen sind (Abb. 143). Eine Gruppe von Frauen hat sich um den Tisch versammelt. Manche tragen Hüte oder ein Kopftuch und, soweit zu erkennen, gepflegte Kleidung; einer sind offenbar die Haare geschoren worden. Die Frau in ihren zerschlissenen Klamotten sticht aus der Gruppe hervor. Sehr wahrscheinlich hat der Fotograf das „Alte Paar" deshalb abgelichtet, weil es sich dabei um ein besonders drastisches Demonstrationsobjekt für die Armenfürsorge handelte – die zwei anderen Einzelportraits der Serie zeigen ebenfalls verwahrloste Menschen: Ein völlig heruntergekommenes Paar mit Kindern und eine ebenfalls geschorene „Obdachlose Frau"[17]. Ihr hat man, anscheinend, um ihre schlechte körperlichen Verfassung zu zeigen, die Oberkleidung herabgezogen. Sie dem Fotografen nackt zu präsentieren, ist eine Art der fotografischen Leibesvisitation, die zumeist in den 1920er und 1930er Jahren praktiziert wurde von klinischen Psychiatern, wie dem Tübinger Ernst Kretschmer, von dem an anderer Stelle unter dem Stichwort „Rassefotografie" noch die Rede sein wird.

Im Weiteren suggeriert die Bilderserie vom Obdachlosenasyl, dass die Schlaf- und Aufenthaltssäle zwar überfüllt sind, aber jeder ein einfaches Eisenbett als Nachtlager zur Verfügung hat, wenngleich ohne Matratze und Decke (Abb. 142). Kinderreiche Familien können in separaten Räumen wohnen. Eine moderne Suppenküche, saubere Speisesäle sowie Schule und Kindergarten scheinen die ärgste Not zu lindern. Die zum großen Teil inszenierten und mit Blitzlicht aufgenommenen Fotografien sind weit davon entfernt, die Situation der Gäste zu beschönigen. Allein die verhärmten, von Angst und Entbehrung geprägten Gesichter spiegeln die zumeist ausweglose Situation der Abgelichteten wider. Ihre Mimik ist ernst. In manchen Fällen gewinnt man den Eindruck, als hätten die betreffenden „Palme"-Insassen ihren Fototermin nicht ganz freiwillig wahrgenommen. Des öfteren steht eine Person der Asyl-Verwaltung mit im Bild. Diese Männer tragen als ‚Respektspersonen' zumeist eine Uniformmütze und einen weißen Kittel, wie es damals in Spitälern und Irrenanstalten üblich war. Der Mann auf der Fotografie „Der Versammlungsraum" mit seinem hellen zweireihig geknöpften Dienstmantel und dem Schlüsselbund in der Hand erweckt sogar den Eindruck, als sei er ein Wärter, der mit entschlossenem Blick und breitbeinigem Auftreten die im „Saal 20" angetretene Menschenmenge in Schach zu halten hat: Mittellose, zwielichtige und finster dreinblickende Gestalten – darunter nicht wenige Ganovengesichter – wie wir sie aus dem Film „Die Dreigroschenoper" kennen (Abb. 144).

Die Fotografien aus dem Obdachlosenasyl „Palme" stammen aus der Tradition der britischen sozialdokumentarischen Fotografie. Eine frühe Dokumentation von Thomas Annan (1829-1887) über Armut und Wohnen hat 1868 der Glasgow City Improvement

Abb. 142: Einfaches Eisenbett. Schlafsaal im Asyl (links).
Abb. 143: „Registratur der Frauen." (rechts).





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Trust finanziert.[18] John Thomson (1837-1921) wurde vor allem durch seine Bildreportagen über das Elend auf den Straßen Londons in den 1870er Jahren bekannt (Abb. 145).[19] Ein weiterer Vertreter der Early Documentary Photography war Willoughby Wallace Hooper (1837-1912). Als Angehöriger der britischen Armee fotografierte er 1876/78 die Hungersnot im indischen Madras (Abb. 146).[20] Die „Palme"-Fotos erinnern aber ebenso an die Bilder der Firma Heinrich Lichte, die im Auftrag der Berliner Ortskrankenkasse der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker, im Rahmen der Berliner Wohnungs-Enquete zwischen 1903 und 1920 mehrere hundert Wohnungssituationen mit der Kamera festgehalten hatte. Die Ergebnisse wurden in den Jahresberichten der Enquete bis 1922 unter Herausgeber Albert Kohn nach und nach veröffentlicht. Lichtes Fotografien sind weniger anklagend als Mitleid heischend. Sie liefern diskret-distanzierte Einblicke in den Wohnalltag, die mit dem Anspruch von wissenschaftlicher Objektivität mit statistischen Angaben untermauert wurden. Hier sollte der Blick nicht auf den krassen Einzelfall, sondern auf die Gesamtsituation gelenkt werden. Dennoch dienten insbesondere die Fotografien Lichtes dazu, das über Fragebogen und Tabellen erhobene Material visuell möglichst authentisch zu kontextualisieren, damit auch das individuelle Leiden der Menschen erkennbar werde: „Neben den Daten, die durch Zweifel an den Erhebungsmethoden immer in Frage gestellt werden können, verdichten sich die Bildinformationen zu einem konkreten Beweis, der gerade aus der Monotonie des Gegenstandes und seiner Darstellungsform seine Überzeugungskraft gewinnt."[21] Namentlich der von Albert Kohn immer wieder formulierte fotografische Beweischarakter sollte die öffentliche Verwaltung zu einer Lösung des Wohnungsproblems in den Berliner Mietskasernen bewegen.

Auch nach rund einem Jahrhundert verfehlen die Bilder ihre Wirkung auf den Betrachter nicht. Man wird nachdenklich und kann sich solche Elendsquartiere in der deutschen Hauptstadt kaum vorstellen. Kurt Tucholsky hatte 1912 in seinem berühmten Text „Mehr Fotografien!" die Idee, zu Demonstrationszwecken ein Bild der Berliner Wohnungs-Enquete mit der Fotografie einer „bürgerlichen Hochzeitsgesellschaft" gegenüberzustellen. „Ganz ohne Text, oder vielleicht nur: Hier muß jeder nach seiner Façon selig werden!"[22] Nicht nur insofern sind die Fotografien quellenkritisch zu lesen. Insbesondere was den Entstehungszusammenhang betrifft stellt sich die Frage, inwieweit die Bewohner vorab über den Besuch des Fotografen informiert waren. Ob sie sich

Abb. 144: „Der Versammlungsraum".



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

weigern konnten, die Beamten samt dem Lichtbildner hereinzulassen, ist nicht bekannt, war auch im autoritären Kaiserreich eher unwahrscheinlich. Offen bleibt ebenso, ob die Mieter den Fototermin in ihren heruntergekommenen, engen und feuchten Räumen als Angriff auf ihre Intimsphäre empfunden haben. Dagegen hat das Blitzlicht die vorgefundene Situation insofern verfälscht, als fensterlose Kellerlöcher aufgehellt und dementsprechend freundlicher dargestellt wurden als sie waren. In jedem Fall dürfte es sich bei den meisten Fotografien der Berliner Wohnungs-Enquete um inszenierte Aufnahmen handeln. Bei den langen Belichtungszeiten der unhandlichen Plattenkameras waren zumindest in Innenräumen keine wirklichkeitsnahen Schnappschüsse möglich. In manchen Aufnahmen sind kleinere und größere Ensembles von Gegenständen erkennbar, die entweder der Fotograf oder aber der betreffende Mieter arrangiert haben könnte. Eine Fotografie zeigt einen schmalen, langen Raum ohne Wandschmuck in Berlin-SW, Blücherplatz 1. Die Beschriftung lautet: „Früher Schmiede, jetzt Schlafraum für Stalleute, enthält 4 Betten, Fenster sind nicht vorhanden, dagegen befinden sich in der Türe Scheiben zum Öffnen. Der Fußboden besteht aus Mauersteinen, der Ofen ist aus Mauersteinen zusammengesetzt und ca. eineinhalb Meter hoch.“[23] Auf einem der Betten im Hintergrund sitzt ein Mann mit hellem Hemd und Weste (Abb. 148). Über ihm hängen Kleider an der Wand. Am Fußende eines Betts befindet sich auf einem Stuhl ein Wasserkessel aus Emaille. Links sind eine Aktentasche, ein Emaillezuber und ein Korb zu sehen. Rechts auf dem verrußten Ofen steht eine emaillierte Kanne aus Metall. An einigen geplatzten Stellen kommt der dunkle Metallgrund zum Vorschein. Im Vordergrund sind acht Kaffeetassen und Untertassen aus Porzellan und weitere sechs emaillierte Blechtassen wie zufällig auf einen rohen Tisch gestellt. Die Tassen dürften einst Teil eines Services gewesen sein. Für den abgelichteten Protagonisten stellten sie möglicherweise die einzigen Besitztümer dar. Denkbar ist, dass sie an prominenter Stelle ins Bild gerückt wurden, um den ärmlichen Eindruck zu mindern.

Heinrich Lichte und seine Fotografen nahmen die Wohnquartiere in amtlichem Auftrag; die Ortskrankenkassen – seit 1914 AOK –



Abb. 145: John Thomson: Mutter und Kind auf der Straße. London 1877.

standen zu dieser Zeit noch unter staatlicher Oberhoheit. Die Mitarbeiter nannten sich Beamte. Demgegenüber versuchte der amerikanische Fotograf Jacob A. Riis (1849-1914) Institutionen, Politiker und Verantwortliche wachzurütteln, damit sich an der Situation in den New Yorker Mietskasernen etwas ändere. Riis hatte zunächst als Polizeireporter bei der New York Tribune (1873) und im Büro von Associated Press (1877) gearbeitet. Er beobachte seine Umgebung mit journalistischem Blick und begann im Jahr



Abb. 146: Ästhetik des Grauens. Hungersnot in Madras/Indien. Willoughby Wallace Hooper, 1876-78.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 147: Selbst zum Fotografieren zu eng: ‚Mietwohnung' in New York. Jacob A. Riis, 1889.

1888 als Fotoreporter der New York Evening Sun die „Tenements", die Unterkünfte der Einwanderer in der Lower East Side, aufzunehmen, wo rund 300.000 Menschen auf einer Quadratmeile lebten. Riis engagierte sich aus eigener biographischer Betroffenheit: Nachdem er im Jahr 1870 aus Dänemark nach Manhattan eingewandert war, hatte er die erste Zeit selbst in bitterster Armut verbracht.[24]

In seinem 1890 zum ersten Mal in einer illustrierten Fassung veröffentlichten Buch „How the Other Half Lives"[25] zeichnete Riis die Geschichte der Mietskasernen im 19. Jahrhundert nach, konzentrierte sich dann auf einige Viertel des Tenement-Bezirks, wie Chinatown und Jewtown. Schließlich behandelte er unter den Schlagworten Asyl, Kinder, Rassismus, Pauperismus, Vagabunden, Alkoholismus, Bandenkriminalität (Gangs) etc. sowie anhand von Statistiken über Kindersterblichkeit, Mietwucher und Betteln auf der Straße[26] detailliert die gravierenden Probleme in den New Yorker Slums. Außerdem versuchte er seine Erhebungen in ein soziologisches Raster zu fassen und charakterisierte dabei einzelne Nationalitäten. Die Italiener etwa, so hatte Riis ermittelt, wurden als Mieter besonders geschätzt, da sie im Vergleich zu den streitsüchtigen Iren und den ordnungsliebenden Deutschen am umgänglichsten seien. Italiener ihrerseits hätten sich mit der sprachlichen Assimilierung besonders schwer getan, während sich die deutschen Emigranten vom Tag ihrer Ankunft dazu verpflichtet sahen, rasch Englisch zu lernen.

„How the Other Half Lives" ist der Erfahrungsbericht einer (an)teilnehmenden Beobachtung mit bisweilen literarischen Qualitäten. In der Art einer Reportage streute Riis immer wieder Äußerungen ein. Vereinzelt finden sich zu den Protagonisten seiner Fotografien auch längere Reflexionen, die als Bildlegenden niedergeschrieben wurden.[27] Einige wenige Passagen geben darüber Aufschluss, wie schwierig es für Riis gewesen sein muss, sich als Fotograf in den Slums zu bewegen (Abb. 147): In einem Fall beschreibt er eine dreiköpfige afro-amerikanische Familie, die unter schlimmen Umständen in der Third Street (West) ihr Dasein fristete: „Their rent was eight dollars and a half for a single room on the top-storey, so small that I was unable to get a photograph of it even by placing the camera outside the open door."[28] Auch Jacob Riis hat sich nicht explizit dazu geäußert, ob er sich bei seinen Klienten angemeldet hatte. Möglicherweise durchstreifte er die Wohnviertel abends, wenn die Männer von ihren Gelegenheitsjobs zurückgekehrt waren, und ging wie ein Hausierer von Tür zu Tür. Wie bei Lichte ist bei Riis ebenfalls davon auszugehen, dass er seine Bildmotive des öfteren arrangiert hat. Die „Street Arabs in night quarters" – drei um ein ausgedientes Faß an einer Treppe zwischen Bauschutt kauernde Halbwüchsige – haben sich im Freien an einem unwirtlichen Ort niedergelassen (Abb. 149). Es ist Tag, aber die Buben halten ihre Augen geschlossen, der Junge links scheint zu schmunzeln – ob sie der Regieanweisung des Fotografen gefolgt sind, sich kurz schlafend zu stellen?

Riis schrieb sein Buch mit einem moralisierenden Unterton und lieferte harte visualisierte Fakten über die Wohn- und Lebensverhältnisse, vor denen die Behörden ihre Augen nicht verschließen sollten. Bisweilen begleitete der Fotograf spätabends Polizeibeamte, die in den Slums das illegale „Overcrowding", die Überbelegung der Räume zu ahnden suchten: „The doors are opened unwillingly enough – but the order means business, and the tenant knows it even if he understands no word of English – upon such scenes as the one presented in the picture. It was photographed by flashlight on just such a visit. In a room not thirteen feet either way slept twelve men and women, two or three in bunks set in a sort of alcove, the rest on the floor."[29] Riis war einer der ersten, der sich für seine Innenaufnahmen des Blitzlichtpulvers bediente, das Adolf Miethe und Johannes Gaedicke kurz zuvor (1887) erfunden hatten.[30] Obwohl er sich als ehemaliger Bewohner Lower Manhattans einfühlsam in seinem Forschungsfeld bewegte – wie zur selben Zeit auch seine Fotografen-Kollegen Richard Hoe Law-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

rence, Henry G. Piffard und Alice Austen – hatte er manchmal Probleme, geeignete Motive zu finden. Bisweilen sah er sich mit schockierenden sozialdarwinistischen Vorstellungen konfrontiert. In einem Waisen-Asyl in der Duane Street versuchte Riis Zeitungsjungen bei der Toilette vor dem Abendessen zu fotografieren (Abb. 150). Diese reagierten ungezogen und wollten sich offensichtlich nicht für die Kamera in Pose stellen. Der Anstaltsleiter schaltete sich ungefragt mit der Bemerkung ein, wenn sich die Kinder benähmen, könne Riis auch eine gute Aufnahme machen. Der Fotograf entgegnete, Stillsitzen würde den Kindern eben nicht liegen, worauf der Anstaltsleiter herablassend erwiderte, seine Insassen besäßen überhaupt keinen Verstand.



Abb. 148: „Früher Schmiede, jetzt Schlafraum." Fa. Heinrich Lichte, 1906.

Ursprünglich sollten die Bilder Riis' Texte nur unterstützend illustrieren. Die Aufnahmen sind jedoch herausragende Landmarken der frühen sozialdokumentarischen Fotografie, die uns wie kaum eine andere Quelle Aufschluss über soziales Elend geben. Über seine Art zu fotografieren und die Möglichkeiten der fotografischen Aufnahme hat sich Riis indessen nur am Rande geäußert: „I came to take up photography not exactly as a pasttime. It was never that for me. I had to use it, and beyond that I never went." [31] Riis war ein fotografischer Autodidakt, der die Kamera als ein Instrument sah, mit dem er die breite Öffentlichkeit mit miserablen Zuständen konfrontieren konnte. Er sah seine Kamera als Waffe im idealistischen Kampf für eine soziale und gerechte Gesellschaft – damit alles einmal besser werde (Abb. 151).

Inwieweit nun Heinrich Lichte und dessen Auftraggeber bei der Berliner Ortskrankenkasse die Studie von Jacob Riis kannten, lässt sich kaum klären. Immerhin sind die ikonographischen Parallelen bei beiden offensichtlich. Aber unterschiedliche Herangehensweisen treten zu Tage. Während der Berliner Fotograf sich offenbar zumeist auf die Räumlichkeiten und das Mobiliar konzentrierte, und die Bewohner bisweilen in den Hintergrund rückte, richtete Riis seine Kamera mehr auf die Menschen. Sein Anspruch ging über die bloße Dokumentation der Unterkünfte hinaus. Entsprechend fotografierte er das Wohnumfeld der Einwohner in der Lower East Side und in Brooklyn: Leben auf der Straße, Betteln, Spielen und Arbeiten sowie die bereits halb verfallenen Tenements.[32]

Auch der Basler Fotograf Carl Hoffmann (1889-1960) konzentrierte sich wie Lichte weniger auf die Menschen als vielmehr auf die betreffende Institution, die „Suppenküchenanstalt zum Silberberg". Seine Bilder wurden von der Volkskundlerin Natascha Luraschi wiederentdeckt.[33] Wie in dem Berliner Beispiel ist auch hier nur ein Album überliefert, das sich im Basler Staatsarchiv unter der Rubrik „Allgemeine Armenfürsorge" befindet. Welche Rolle spielte eine Suppenküche in einer Stadt wie Basel um das Jahr 1930? Warum lässt eine Einrichtung dieser Art ihre fürsorgliche Tätigkeit durch einen Fotografen in Szene setzen? Welches Selbstbild ist erkennbar? Welches Verständnis von Armut resultiert daraus? Während der sozialen und wirtschaftlichen Krisenjahre zwischen 1921 und 1936 sah sich auch die Schweiz mit entscheidenden politischen Umwälzun-

Abb. 149: Regieanweisungen vom Fotografen? Jacob A. Riis, 1889.



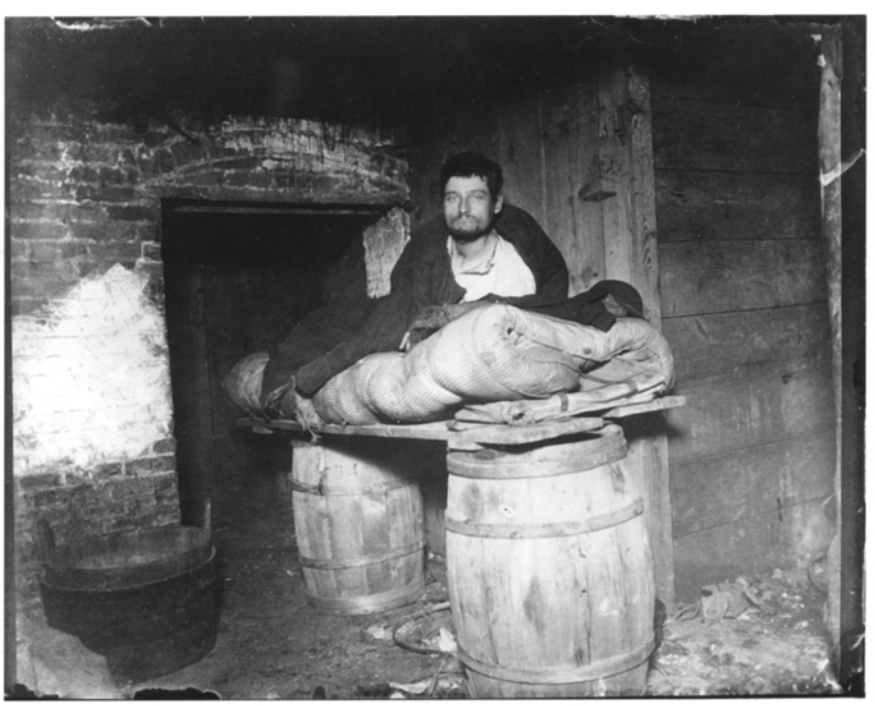
© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



gen konfrontiert. Die Arbeitslosenquote stieg im Jahr 1935 bis auf einen vorher nie gekannten Wert von 6,5 Prozent. Vor allem die großen Städte wie Zürich und Basel waren davon betroffen: Tausende Menschen aus den ländlichen Regionen hatten seit Ende des 19. Jahrhunderts Arbeit in urbanen Industriestandorten gesucht und Armut gefunden. Daraus resultierte bis zum Ersten Weltkrieg eine starke Diskrepanz zwischen besitzendem Bürgertum und Proletariat.

Erste Suppenanstalten wurden in Basel kurz nach 1800 im Rahmen der „Freiwilligen Armenpflege“ und der „Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige“ ins Leben gerufen. Während des Ersten Weltkrieges wurden die Suppenküchen in Basel weiter ausgebaut und dem „Haus zum Silberberg“ ein Altenheim angegliedert. Im Winter 1930/31 existierten für Gratismahlzeiten sieben Austeilstellen. Dazu kam noch die Schulspeisung. Hoffmann erhielt schließlich den Auftrag, die Suppenanstalt zu fotografieren, wohl auch wegen der geographischen Nähe seines Ladens in Kleinbasel.

Die Fotoserie von knapp vierzig Aufnahmen erforderte ein regelrechtes Drehbuch. Zunächst fällt auf, dass die Ablichtung von außen nach innen erfolgte, wobei die Ansicht des Gebäudes im Vergleich zu den übrigen Aufnahmen ein wesentlich größeres Format aufweist. Signifikant im Inneren sind die Aufnahmen vom Maschinenraum und Kohlekeller (Abb. 153). Ein Sonnenstrahl fällt herein und rückt die schwarzen Brocken ins Licht: Da ist genug Brennstoff vorhanden, was dem Betrachter eine gewisse Sicherheit in schlechten Zeiten suggerieren kann. Die Großküche mit ihren riesigen, blitzblank polierten, Kesseln erscheint modern. Alles ist sauber; der Fortschritt als Zeitgeist jener Jahre ist erkennbar. Dann der zentrale Aspekt: die Zubereitung der Suppe, die wichtigsten Arbeitsschritte und Handgriffe sind genauso im Bild eingefangen wie auch der Transport, die Ausgabe an die Bedürftigen und der Mittagstisch (Abb. 152).



Während die Berliner Fotos vom Obdachlosenasyl „Palme“ offenbar für dokumentarische Zwecke in Auftrag gegeben wurden, ent-

Abb. 150: „Abendtoilette“ im Obdachlosen-Asyl. Duane Street/New York, 1890 (oben). Abb. 151: „Vier Jahre in einem Kellerloch.“ Ludlow Street/ New York, 1892.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 152: Armut in kontrollierter Form. Basler Suppenküche, Speisesaal. Carl Hoffmann, 1932.

standen die Bilder von der Basler Suppenküche Silberberg, um in einer Illustrierten oder als Wurfsendung, in Form eines kommentierten und bebilderten Faltblattes, für die finanzielle Unterstützung der Institution zu werben. Dies hatte den Vorteil, dass die Distanz zwischen Gönner und Institution gewahrt bleiben konnte. Außerdem verhinderte es subjektive Wahrnehmungen, die beim persönlichen Besuch potentieller Spender in negativer Weise hätten erfolgen können. Über die visuell „perfekte Inszenierung“[34] sollte der monetären Zielgruppe ein nüchterner Eindruck von den Vorzügen der Suppenküche nahegebracht werden – ein Konzept, mit dem bereits im Jahr 1876 der Chef eines Londoner Waisenhauses gearbeitet hatte, den man schließlich vor Gericht beschuldigte, er habe Fotografien inszeniert und Geschichten von verelendeten Kindern erfunden, um Geld für sein Kinderheim zu sammeln.[35] Gleichzeitig kommt in den Bildmotiven eine Doppelbödigkeit zum Vorschein. Diese liegt in der Inszenierung verborgen, denn die Bilder der Basler Suppenküche wurden nicht nur inhaltlich in Szene gesetzt, sondern auch zeitlich manipuliert: Da die Suppenküche nur in den Wintermonaten in Betrieb war, der Fototermin aber auf den Juni fiel, arrangierte man einfach etwas Sand als künstlichen Schnee mit ins Bild, zog den „frierenden“ Statisten Mäntel an und setzte ihnen Kappen auf. Dementsprechend kann über die realen Empfänger der Speisung aufgrund der Fotos allein keine Aussage gemacht werden. Umgekehrt spiegelte sich in Hoffmanns Fotostrecke ebenso die Tendenz der Ästhetisierung des sozialen Problems wider, die in anderen Großstädten, wie etwa Berlin, zu ähnlichen Reportagen geführt hat. Hierbei sollte die Armut durch die Fotografie nicht als Elend abgebildet werden, sondern in kontrollierter Form, damit der Fortschritt, im Vergleich zu früheren Zeiten, auch in sozialer Dimension erkennbar werde. Gleichzeitig ist aus den Fotografien ein sozialer Wertmaßstab hinsichtlich eines Sauberkeits- und Ordnungsverständnisses mit pädagogischer Wirkung ablesbar: Für Betrunkene oder nachlässig Gekleidete sowie äußerlich ungepflegte Menschen galten Obdachlosenasyl und Suppenküche als Tabuzone. Insofern manifestiert sich hier im Medium Fotografie eine konservative und zugleich konservierende Haltung eines christlich-paternalistischen Systems.

Demgegenüber stellt die Berliner Wohnungs-Enquete mit den Fotografien Heinrich Lichtes eine Bestandsaufnahme der von kranken Menschen bewohnten Gebäude dar, ohne die sozialen, gesellschaftlichen und politischen Kräfte dafür offen in die Pflicht zu nehmen. Währenddessen agierte Jacob Riis aus eigenem Antrieb und mit dem Ziel, die Lebenssituationen in den Tenements zu verbessern. Als ‚eingreifender Fotograf‘ und früher Vertreter der Candid Camera sah er die Verantwortung für das Elend im kapitalistisch-rassistischen Gesellschaftssystem. Riis Reportagen und seine illustrierten Bücher demonstrieren schließlich, dass Fotografien vor allem in sozialer Hinsicht geeignet sind, die Öffentlichkeit zu sensibilisieren. Ihm gelang es am Ende mit seinen Bildern die Behörden zu veranlassen, die Zustände in den Tenements zu verbessern. Carl Hoffmann in Basel und der unbekannte Berliner Fotograf des Obdachlosenasyls „Palme“ sollten die Fortschritte visualisiert dokumentieren, die der Staat mit seinen Notprogrammen erreicht hatte.[36] Diese grundsätzliche intentionale Differenz spiegelt sich in den Bildern wider. Man meint, in den beiden späteren Studien, die in Berlin und Basel von staatlicher Seite in Auftrag gegeben wurden, mehr visuelle Distanz zum Feld wahrzunehmen.

Abb. 153: Brennstoffvorrat als Sicherheit. Keller der Basler Suppenküche. Carl Hoffmann, 1932.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Warum am Ende die Bilder aus New York, Berlin und Basel allesamt jahrzehntelang in der Versenkung verschwanden und die Fotografen in Vergessenheit gerieten, darüber lässt sich genauso spekulieren wie über die Frage nach der Motivation der betreffenden Fotografen, sich soziales Elend als Thema auszusuchen. Zumindest im Falle Jacob Riis ergeben sich über die persönliche Betroffenheit hinaus weitere Deutungen. Seine Bilder, wie auch die Aufnahmen von Heinrich Lichte, können vor dem Hintergrund bürgerlicher Existenzängste verstanden werden, welche die proletarische Armut als Bedrohung für den eigenen, wenn auch bescheidenen, Wohlstand sichtbar macht. In diesem Sinne sind auch die Sozialkataster der Wohnungsbehörden zu begreifen. Denn letztlich konnte das Aufnehmen der gesellschaftlich Unterprivilegierten mit vorgedruckten Fragebogen oder teilnehmender Beobachtung für die Behörden zur sozialen und politischen Kontrolle dienlich sein: in Manhattan im Rahmen der möglichst raschen Amerikanisierung der Einwanderer zur Demonstration einer fortschrittlichen Sozialpolitik und in Berlin zur Behebung der Klassengegensätze, eine bürgerliche Prävention gegen die Protagonisten des Kommunistischen Manifests. Auf Riis und Lichtes Fotografien wirft dies freilich ein schlechtes Licht. Im Hinblick darauf, dass bei Riis kaum einmal einer der Abgelichteten direkt in die Kamera blickt, macht Sally Stein ein propagandistisches Moment fest. Der abgewandte Blick sei gleichbedeutend mit der verdeckten Darstellung einer Bewusstlosigkeit und Abgestumpftheit. Dies wiederum würde Riis' Werk, in Verbindung mit seinem über weite Strecken agitierenden Text, eine ideologische Kohärenz verleihen.[37] Demgegenüber wäre Lichte lediglich ausführender Erfüllungsgehilfe des Zensus, der wiederum weniger den Verbesserungen der Wohnsituation zugute kam, sondern vielmehr der Eindämmung der Delinquenz in den betreffenden Mietskasernen dienlich sein konnte.

Beide Fotografen präsentieren die Menschen als Opfer sozialer Verhältnisse. Die sogenannte sozialdokumentarische Fotografie hatte mit Riis, Lichte, Zille, Lewis Hine und anderen noch vor dem Ersten Weltkrieg ihren ersten Höhepunkt erreicht. Im Verlauf der 1930er Jahre wurde dieses Genre in der demokratischen Welt zum Aushängeschild des sozial engagierten Bildjournalismus. Der Frage, „ob der dokumentarische Akt nicht einen doppelten Akt der Unterjochung impliziert: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft"[38] wird an späterer Stelle[39] nachgegangen.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Der Neue Mensch

Die traditionelle volkskundliche Fotografie der Trachten, Bauernhäuser und Bräuche hatte zunächst kaum etwas mit dem Neuen Sehen der Lichtbildner der zwanziger Jahre gemein. Nach wie vor gelangten nur wenige Fotografien aus dem sozialdokumentarischen Umfeld in die Archive. Die Sicht auf den Menschen und potentielle volkskundliche Forschungsfelder betreffend wiederholte sich in den zwanziger Jahren, was bereits im 19. Jahrhundert in Bezug auf die volkskundliche Themenfindung festzustellen war. Wesentliche Akzente setzten weniger die Volkskundler in ihrer Eigenschaft als Wissenschaftler, Museologen und Lichtbildner, sondern die professionellen Fotografen. Die Volkskunde sollte sich dieser Themen – sie rekurrieren aus dem gesamten sozialen und gesellschaftlichen Spektrum – erst Jahrzehnte später annehmen, als der klassische Kanon durch die inhaltliche Neuausrichtung des Faches in den 1960er Jahren aufgebrochen wurde. Für die federführende Funktion der Fotografen waren zwei Faktoren verantwortlich: neues Bildprogramm und neuer Blick. Zunächst entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg im Zuge der künstlerischen Avantgarde und des Bauhauses eine neue Bildprogrammatik, die sich etwa durch extreme Untersicht, Makro- und Schrägperspektive sowie die Darstellung von Masse kennzeichnete.[1] Ebenso zum Zuge kamen Papier Collés, Collage, Solarisation und Fotomontage. Gleichzeitig erforderte der Iconic Turn der Printmedien – einerseits der Tagespresse, die mehr und mehr Bilder veröffentlichte, andererseits der Illustrierten, die in ganz Europa in großer Zahl gegründet wurden – Operateure, die mit einem neuen Blick ausgestattet waren. Das Bild-Motto der Reportagen lautete vielfach „Die Welt ist schön“[2]. Auch Magazine wie die Arbeiter Illustrierte Zeitung (A. I. Z.) oder das französische Pendant Regards mit ihrem sozialistischen Etikett konnten sich der süßlichen Darstellung der Welt nicht ganz entziehen und druckten Bilder der bürgerlichen Presseagenturen.[3] Präsentiert wurden insbesondere bunte Themen, das glückliche Leben einer gehobenen Schicht, Ferien am Meer, der Sommerausflug an den Wannsee, Modethemen, Schnappschüsse von Kindern und Tieren, Stars und Sternchen, vom Familien-Alltag in der Stadt oder von der Arbeit. Hierbei entstanden bisweilen skurril anmutende Fotografien mit verfremdenden, ja surrealistischen Effekten. Eli Lotar (1905-1969) etwa, als Fotoreporter bei VU in Paris unter Vertrag und später Kameramann für Luis Buñuel, nahm in seiner vielleicht eindrucksvollsten Reportage[4] bereits zerstückelte Schlachtrinder auf, lehnte deren Füße in Zweierreihen an die Mauer einer Hofeinfahrt, ließ Blut über das Straßenpflaster fließen und erprobte dabei, was Siegfried Kracauer als Mikroblick auf eine „gespenstische Realität“[5] bezeichnet hatte (Abb. 154). Lotars Fotografie „Beine von Straßenpassanten“ (1928) war im selben Jahr auf der Stuttgarter Film und Foto-Ausstellung zu sehen (Abb. 155). Dieses Bild erfuhr in idealer Weise eine Fortsetzung in den Berlin-Wilmersdorfer „Zuschauern“ des ungarischen Fotografen Martin Munkàcsi, der um 1930 zunächst bei Ullstein, dann bis zu seiner Emigration in die Vereinigten Staaten (1934) seine Karriere als Freelancer mit Alltagsthemen forcierte (Abb. 156).[6] Ähnlich wie Lotar gelang Munkàcsi hier ein Gruppenportrait mit Verfremdungseffekt: Bei Lotar sind es die vom Bildausschnitt gekappten Beine der Passanten, die den Betrachter ratlos werden lassen, bei Munkàcsi ist es der lachende Mann mit seinen drei Stiftzähnen und dessen Hintermann, der sich mit seiner unter die Oberlippe geklemmten Zigarette das Kinn zu verbrennen scheint.

Abb. 154: „Gespenstische Realität.“ Schlachthaus. Eli Lotar, 1929.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Pittoreskes in der Stadt



Abb. 155: Eli Lotar: Beine von Straßenpassanten. Foire de Paris, 1928.
Abb. 156: Martin Munkácsi: Zuschauer in Berlin/Wilmersdorf, um 1930 (unten).

Einer der bedeutenden Protagonisten der neuen journalistischen Sicht auf die Welt war Friedrich Seidenstücker. Wie viele andere seiner Generation hatte sich der studierte Bildhauer die Technik des Fotografierens zunächst autodidaktisch angeeignet. Nachdem er während der zwanziger Jahre seine Bilder häufig in Tageszeitungen veröffentlichen konnte, bekam er 1930 vom Ullstein-Verlag in Berlin einen Vertrag als Reporter. Seidenstückers Thema war die Straße. Er wurde vor allem berühmt durch eine Reihe von Aufnahmen, die über Pfützen springende Passanten zeigen. Die meisten seiner Bilder glänzen durch eine spezifische Situationskomik, oft sind Tiere mit im Spiel. Die Frau mit zwei Pudeln beim „Hundemaler" etwa (Abb. 157), die sich zwischen ihren beiden Tölen so präsentiert, als ob sie selbst portraitiert werden soll oder eine andere Unbekannte im Zoo. Man meint, sie präsentiere ihr (unsichtbares) Kind in dem riesigen, leicht kippten Kinderwagen einem schläfrig dreinblickenden Rindvieh aus dem Gehege. Seidenstücker fotografierte aber auch die Arbeit. Bei ihm findet sie auf den Chausseen der Großstadt statt: Der Müllmann, der Altpapiertransporteur oder der Lastenträger. Die Bilder besitzen eine gewisse Leichtigkeit: Fast elegant bewegt sich der Mann mit der Glatze über den Boulevard, er ist nach vorne gebeugt (Abb. 158). Auf dem Rücken trägt er ein steil aufragendes, langes Behältnis aus Holz, Strohhalme ragen aus den Ritzen. Der Asphalt ist noch feucht vom Re-



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 157: Friedrich Seidenstücker: Beim Hundemaler, 1928.

gen. Die Beine des Mannes spiegeln sich darin. Seidenstückers Bilder wirken oft wie Schnappschüsse eines Meisterfotografen, dem es stets gelingt, den entscheidenden Moment einzufangen – eine hundertstel Sekunde zu früh oder zu spät – und schon wäre die Aufnahme verdorben. Ähnlich wie Jacques-Henri Lartigues bringt Seidenstücker die Betrachter zum Schmunzeln. In Zeiten großer Not und hoher Arbeitslosigkeit transportieren seine Bilder positive Stimmungen; man gewinnt den Eindruck, die Arbeit, so wie sie abgebildet ist, mache Spass. Krasse Darstellungen werden vermieden, weil sie den Redakteuren nicht genehm waren. Die Welt sollte von ihrer heilen Seite dargestellt werden.

Zu Seidenstückers Lieblingsmotiven zählten die Kinder der Metropole. In Berlin Charlottenburg fotografierte er zwei Buben und ein Mädchen, die an einem gusseisernen Brunnen spielen (Abb. 161). Die Jungen haben kurze Hosen an, das Mädchen ein kariertes Kleid und Riemenschuhe. Die Kleine schaut direkt zum Fotografen. Es scheint, als habe sie aus dem Drachenkopf fließenden Wasser einen Mund voll genommen und sei nun dabei, es in Richtung des Fotografen zu prusten. Der Junge rechts pumpt, der andere pinkelt auf die Straße. Dennoch spielt das Mädchen – sie steht unmittelbar im Vordergrund – die Hauptrolle. Ihre Pagenfrisur sticht ins Auge. Sie macht im Gegensatz zu den altertümlichen Buchstaben an der Schaufensterfront des Friseurladens einen modernen Eindruck, der irritiert. Ob das Mädchen noch lebt? Sie dürfte heute über achtzig sein. Unwillkürlich fragt man sich, ob Seidenstücker dem Kind später einen Abzug des Fotos geschenkt hat.

Was Seidenstücker wie eine Momentaufnahme gestaltet, ein Augenblick, in dem der Film des Lebens angehalten wird, tritt bei den Kinderbildern von Willy Römer, damals ebenfalls in Berlin tätig, bisweilen etwas stärker inszeniert und dabei nicht minder eindrucksvoll an den Tag – etwa wenn eine Schar Mädchen vor dem Reichstagsgebäude „trieselt“ oder eine andere Gruppe auf einer breiten Berliner Chaussee sich die Zeit mit „Himmel und Hölle“ vertreibt; dem „Himel“ fehlt ein „M“ und das modisch gekleidete Mädchen auf dem vierer/fünfer-Feld hat sich eine überdimensionierte Schleife ins Haar gesteckt – ein fast surreales Outfit (Abb. 160). Bei den übrigen Kindern wechseln sich die traditionellen Zopffrisuren ab mit den eher modernen Pagenköpfen. Als Miteigentümer einer Bildagentur wusste Römer, welche Bilder sich auf dem Berliner Zeitungsmarkt verkaufen ließen: „Bei allem Interesse am Leben der Menschen, die er in seinen Bildern festhielt, war ihm doch klar, daß die Bilder unterhaltsam bleiben mußten und den Betrachter nicht erschrecken durften, wenn sie in der bürgerlichen Illustriertenpresse (...) veröffentlicht werden sollten.“[7] Dementsprechend sehen wir in den Fotografien Römers und Seidenstückers die Armut nicht wie bei Riis offen thematisiert, sondern im übertragenen Sinne: Angesichts der Überbevölkerung in den Berliner Mietskasernen und den beengten Verhältnissen auf den Hinterhöfen war das Spielzimmer der meisten Berliner Kinder der Stadtraum Straße. Zwar herrschte in den zwanziger Jahren auf den Magistralen der Hauptstadt bereits ein reger Autoverkehr

Abb. 158: Entscheidender Moment. Friedrick Seidenstücker: Lastenträger, 1928.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





Abb. 159: Franz Hubmann: Ungewöhnlicher Pflanzentransport, Wien 1954 (links).
Abb. 160: Willy Römer: „Himmel und Hölle", Berlin 1926 (rechts).
Abb. 161: Einen Mund voll Wasser genommen. Friedrich Seidenstücker, Berlin/Charlottenburg, 1927 (unten).



– die Straßen der Wohnviertel gehörten dennoch fast gänzlich den Heranwachsenden. Zudem hantierten die Anwohner auf ihrer Straße oder den breiten Bürgersteigen mit sperrigem Gerät und erledigten allerlei praktische Arbeiten, was in den kleinen Ladengeschäften und Handwerksbetrieben kaum möglich gewesen wäre. Einen ganz ähnlichen Blick entwickelte Franz Hubmann, der seit den vierziger Jahren vor allem auf den Straßen Wiens als Fotoreporter unterwegs war (Abb. 159).

Auf dem Land

Wenn wir das Pittoreske unter journalistischen Vorzeichen behandeln, sollte neben Bildern aus der Stadt auch die Imagerie des Landes berücksichtigt werden. Obwohl volkskundliche Themen in den zwanziger Jahren auf dem Bilderindex der illustrierten Medien zunächst nicht an vorderster Stelle zu finden waren, gab es doch in der Schweiz ein Projekt, das die Fotografie auch in volkskundlicher Hinsicht in ein neues Licht rückte. Unter Leitung von Herrmann Brockmann-Jerosch entstand Ende der zwanziger Jahre ein zweibändiges Mammut-Werk über das Schweizer Volksleben mit 579 zum Teil ganzseitigen Tiefdruckabbildungen nach fotografischen Vorlagen, in einer so sagenhaften Bild-Qualität, wie sie im 21. Jahrhundert sicher nicht mehr möglich wäre. Brockmann-Jerosch hatte die Crème der eidgenössischen Volkskunde um sich geschart, unter ihnen den Grandseigneur und Begründer des Faches in der Schweiz: Eduard Hoffmann-Krayer.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Die beiden Bände erschienen in erster Auflage im Jahr 1930 und orientierten sich an der ebenfalls illustrierten „Urethnographie der Schweiz“ von Leopold Rütimeyer.[8] Das Bildmaterial über die fünfzehn zu bearbeitenden Schweizer Regionen war „in einigen Gegenden reichlich, in anderen sehr spärlich vorhanden“[9] und sollte nach Maßgabe des Herausgebers möglichst auf dem neuesten Stand sein. Also wurden zahlreiche professionelle Fotografen verpflichtet, die entsprechenden Themen aufzunehmen. Manche dieser Lichtbildner übertrugen ihre gewohnte journalistische Arbeitsweise auf das Aufnahmefeld in den Bergen. Das Ergebnis: zahlreiche sachlich gehaltene Bilder und Fotoserien über Tätigkeiten der Alp-Bewohner wie Heuen, Viehweide, Käsefabrikation und Bräuche. Zudem reisten Brockmann-Jerosch und sein Mitarbeiter Hans Schaad mit dem Fotoapparat durch die Schweizerischen Lande, um noch fehlende Motive abzulichten. Die Qualität der Texte der dreiundvierzig Autorinnen und Autoren differiert zwischen feuilletonistischem Artikel und wissenschaftlichem Beitrag. Die Bilder dienen einmal mehr zur Illustration; die Texte gehen inhaltlich nicht auf die Bilder ein, sondern sind lediglich am Rand mit einem Bildvermerk versehen.

Betrachtet man die zwei Bände, so wird schnell klar, dass der umfangreiche Abbildungsteil ein Eigenleben führt. Hoffmann-Krayer hierzu: „Wer lange Jahre auf dem Felde der Volkskunde gearbeitet hat und immer wieder auf den Mangel an guten Bildern gestoßen ist, der weiß, wie hoch ein solches Bilderwerk zu schätzen ist, das mit sorgfältig-verständnisvoller Auswahl des volkskundlich Bedeutsamen künstlerische Eindrücklichkeit verbindet.“[10] In der Tat sind die Illustrationen des „Schweizer Volkslebens“ auch im Layout von den Texten abgekoppelt, als ein eigenständiges Werk im Werk. Unterstützt wird dies durch die bisweilen ausführlichen Bildunterschriften. Die „ganz wundervolle Sammlung von Bildern aus dem Volksleben, von Bauten, Trachten usw., wie sie sonst wohl kein Land Europas aufweisen kann“, wurde von der Kritik gefeiert.[11] Dass es weniger um eine heimattümelnde Darstellung ging, sondern darum, „Altes und Neues (...) in bunter, erfrischender Folge“ zu präsentieren, hatte Hoffmann-Krayer in seinem Geleitwort bereits herausgestellt. Die neue Zeit war nun auch in der Volkskunde angebrochen. Dies wird gleich in der ersten Abbildung deutlich (Abb. 162). Sie stammt von Martin Gyr und zeigt einen „Schwyzer Bauern in Hirthemd“. Der ältere Mann steht vor seinem Haus in der Sonne und liest Zeitung. Abbildungen dieser alltäglichen und

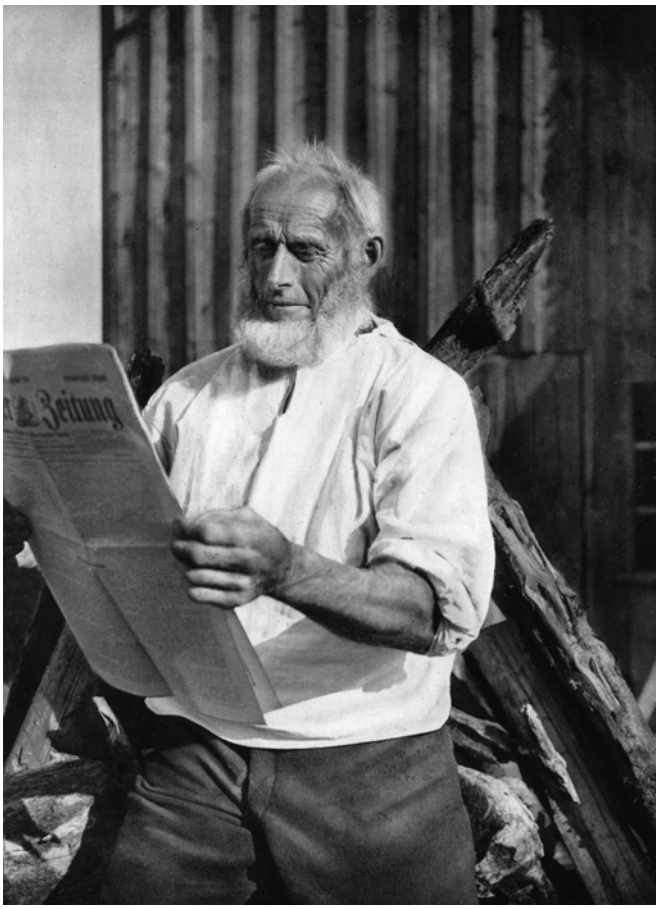




Abb. 162: Martin Gyr: Zeitungslektüre auf der Alpe, 1929 (oben).
Abb. 163: Hermann Stauder: Spielende Kinder, 1929 (unten).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

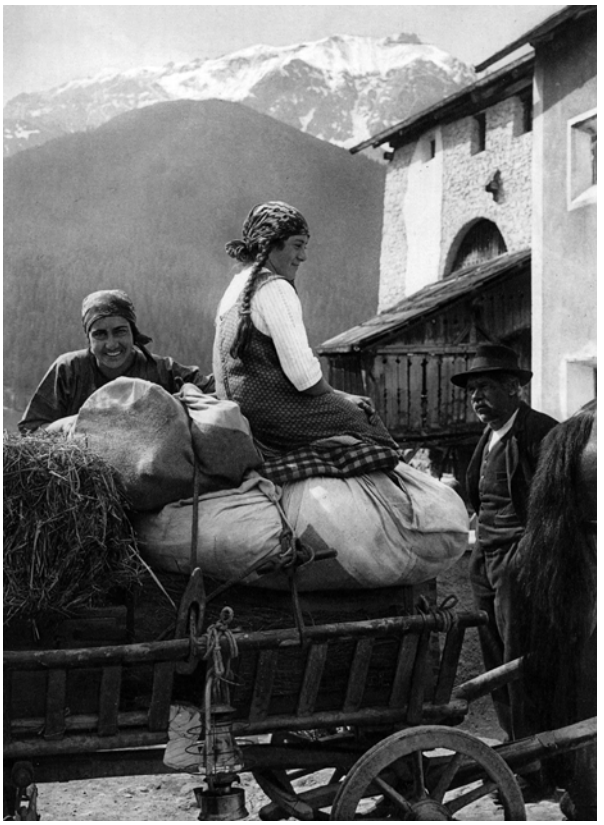


Abb. 164: Unterton einer heilen Welt, 1920er Jahre.

auch auf dem Land nicht unüblichen Tätigkeit wären vor 1914 undenkbar gewesen. Zeitungslektüre wird im allgemeinen mit Freizeit verknüpft, und diese wurde nur ausnahmsweise mit dem Fotoapparat festgehalten. Was wir hier sehen, ist also ein neues Bild des Lebens auf dem Land, das Tradition mit Moderne verknüpfen soll. Auch in den Kinderbildern wird diese Qualität deutlich. In dem Bild der Kinder, die mit ihren selbstgeschnitzten „Kühen" spielen, stehen die heranwachsenden Protagonisten im Mittelpunkt (Abb. 163). Der Bub in kurzen Hosen sitzt neben seinem Kinderstuhl am Eingang eines Holzhauses. Seine ältere Schwester (?) hat sich einen gestreiften Seidenschal um die Schultern gelegt und lehnt lässig an der Hausecke. Seine „Kühe" schnitzt er aus einem Haselzweig. Das Mädchen schaut dem Jungen beim Schnitzen zu und hält als Nachschub einen weiteren Zweig bereit. Auffallend ist, dass Junge und Mädchen offenbar keine Notiz vom Fotografen nehmen, die Kamera scheint nicht vorhanden. Fungierten Kinder in der volkskundlichen Fotografie vor 1914 zumeist als motivisches Beiwerk, so greift Fotograf Hermann Stauder auf ein Bildprogramm der möglichst authentischen Wiedergabe zurück, das Arthur Vianna de Lima bereits in den 1880er Jahren erprobt hatte (Abb. 166) und das von Friedrich Seidenstücker, Willy Römer, Jacques Henri Lartiques und anderen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts weiterentwickelt wurde. Brockmann-Jerosch verpflichtete Stauder als Fotograf gerade deshalb für sein Projekt, weil dieser als Pressefotograf einen journalistischen Blick auf das Feld mit sich brachte. Schnappschüsse dieser Art finden sich in den beiden Bänden in großer Anzahl. Die zwei Frauen etwa, die mit dem Leiterwagen im Spätsommer von der Alpe zurückkehren. Ein älterer Mann mit Hut und Anzug steht zum Empfang bereit, eine der Frauen lächelt in die Kamera. Die beiden wirken zufrieden, wie auf einem Thron, von dem sie nicht mehr herabsteigen wollen, und auf den Bergen im Hintergrund liegt bereits Schnee (Abb. 164).

Natur und Landschaft dienen in den Bildern zumeist als Kulisse. Bisweilen aber rückt die Welt der Alpen und Gletscher dennoch in den Vordergrund. Für „Schafherde im Schneetreiben sucht Nahrung an schneefrei gewehten Stellen" hat Fotograf „Rudolf" ein extremes Weitwinkelobjektiv auf seine Kamera montiert (Abb. 167). Eng zusammengerückt folgen die Tiere dem Schäfer über ein Schneefeld. In aufrechtem Gang hat der Mann mit Stock den Berggrat erreicht. Vor dem weißen Hintergrund der Schneelandschaft markiert er als ein dunkler Schattenriss das Zentrum der Aufnahme – ein christlicher Hirte. Demgegenüber erinnert die Silhouette eines zweiten Schäfers, der sich am Ende der Herde befindet, an Napoleon. Die Schafherde und die beiden Männer wirken deplaziert in der lebensfeindlichen Umgebung. Die Berglandschaft mit den tiefhängenden Wol-



Abb. 165: Kinder als Staffage. Hermann Stauder, um 1928.

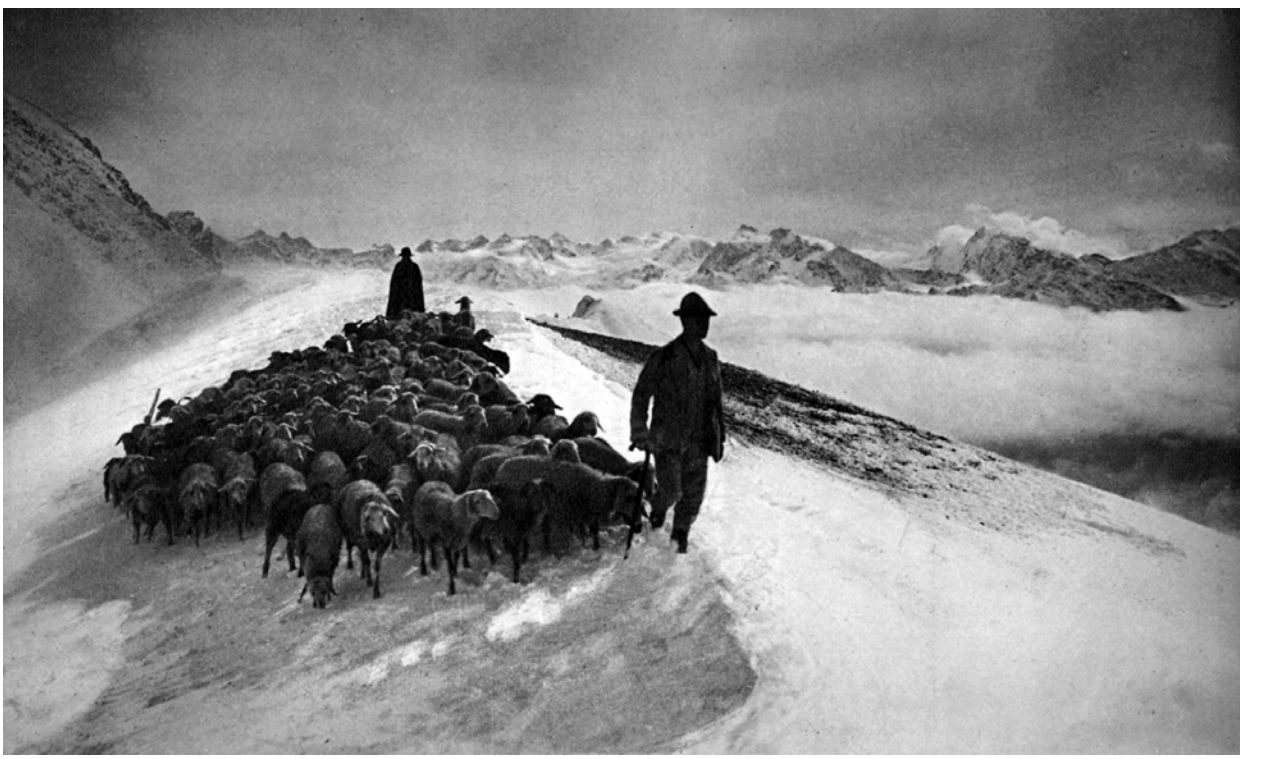
© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ken und dem vom Wind verwehten Schnee verleihen der Szene in Verbindung mit der Weitwinkeloptik und der religiösen Konnotationsmöglichkeit, einen surrealen Anstrich. Andererseits hält die Aufnahme das entbehrungsreiche Arbeitsleben in den Schweizer Alpen fest und wird so zu einem, wenngleich etwas unwirklich erscheinenden, sozialen Dokument. Beeinflusst wurden die Natur- und Landschaftsdarstellungen im „Schweizer Volksleben" sicherlich durch neue Formen des journalistischen Sehens, wie sie in der amerikanischen Zeitschrift National Geographic oder dem deutschsprachigen Pendant Atlantis schon seit längerem praktiziert wurden. Die Entdeckung der Natur und der Naturlandschaften wurde hier stets vor dem ethnozentrischen Hintergrund der menschlichen Zivilisation gesehen und nicht als Selbstzweck oder gar zur Erhaltung von Lebensräumen und Ressourcen. In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren galt die Erkundung der Welt noch als Abenteuer: längst waren nicht alle Berge bezwungen, Ozeane erforscht und Wüsten durchstreift.



Die Präsentation von Bildern, die den bis dahin üblichen motivischen Kanon der volkskundlichen Fotografie aufbrachen und den Akzent auf sozialdokumentarische Momente setzten sowie die Zusammenarbeit mit Fotojournalisten für eine groß angelegte, reich illustrierte Veröffentlichung stellte ein Novum in der deutschsprachigen Volkskunde dar. So finden sich im „Schweizer Volksleben" überwiegend Abbildungen, die vor allem das volkskundliche Portrait in eine neue Bahn lenken: Bildmotivische Brechungen, hervorgerufen durch merkwürdige Objekte oder ungewohnte

Abb. 166: Arthur Vianna de Lima: Kinder an der Ostsee, 1888 (oben).
Abb. 167: Soziales Dokument von den Bergen, um 1928.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Posen, waren durchaus in der Lage, beim volkskundlichen Traditionalisten Irritationen zu wekken. Dies darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Fotografen wie Stauder des öfteren mit dem Unterton einer heilen Welt über den vermeintlichen Alltag der Bergbewohner berichteten. Die ‚bäuerliche Heimatinnigkeit' und die visuelle Präsentation von prototypisch ‚Schweizer' Gegenden wie dem Emmental in der Fremdenverkehrsreklame der Gegenwart gehen zu einem erheblichen Anteil auf die Fotografie der 1930er Jahre zurück.[12] So erscheint Stauders Fotografierweise manchmal noch ein wenig bemüht. Eine seiner Innenaufnahmen eines Hofes im Meiental/Innerschweiz-Uri zeigt ein stickendes Mädchen, das vor einem Ofen steht (Abb. 165). Auf der Feuerstätte liegen ein Mädchen und eine dunkle Katze. Das zweite Mädchen hat die Augen geschlossen und stützt den Kopf auf die Hand. Der Raum wirkt aufgeräumt und leer; lediglich rechts ist Wandschmuck und eine Uhr erkennbar. Wie Heinrich Lichte verwendete Fotograf Stauder für die Innenaufnahmen Blitzlicht, worauf sich die Bildregie auszurichten hatte. In diesem Zusammenhang gibt einmal mehr die Bildunterschrift den entscheidenden Hinweis auf die Intention des Bildes – das traditionelle volkskundliche Verständnis einer ruralen Kultur, welches das Objekt in den Mittelpunkt des Interesses stellte: Präsentiert und im Bild festgehalten werden sollte allein der „Gemauerte Ofen als Kinderschlafort". Die Kinder sind Staffage.

Soziologie in Bildern: August Sander

Die Zeit zwischen 1914 und 1923 hinterließ bei den Deutschen ein kollektives Trauma. Dem Weltkrieg waren bis zu über einem Drittel der Jahrgänge 1890 bis 1896 zum Opfer gefallen. In den Städten gehörten Kriegsversehrte mit zuvor nie gesehenen Verstümmelungen zum alltäglichen Bild auf den Straßen. Während der Inflation verloren dann viele Erwerbstätige, Handwerker und Selbständige ihr Erspartes. Nach der Niederlage und dem Frieden von Versailles herrschte eine allgemeine psychologische Verunsicherung. Die meisten nationalen Identifikationskomponenten waren abhanden gekommen, die Nation befand sich in einer tiefen Sinnkrise.

Im Verlauf der 1920er Jahre gewann der Diskurs um den Werdegang der deutschen Gesellschaft an Bedeutung. Gefragt wurde auch nach der Herkunft des Menschen und welche Rolle er in der Gegenwart spielen könne. In diese Zeit der Suche nach neuer Sinnstiftung fiel das fotografische Großprojekt „Menschen des 20. Jahrhunderts" von August Sander. Geplant waren rund fünfundvierzig Mappen, denen jeweils zwölf Fotografien, beginnend „vom Bauern, dem erdgebundenen Menschen (...) alle Schichten und Berufsarten bis zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten"[13] beigegeben werden sollten. Foto-Künstler Sander inszenierte gewissenhaft und setzte die Protagonisten oft vor verblüffende Hintergründe oder gab ihnen frappierende Utensilien bei, denen des öfteren eine entlarvende Funktion zukam. So galt denn auch sein Hauptanspruch der Beobachtung von Milieus. Dazu Alfred Döblin in einem Vorwort im „Antlitz der Zeit", einer ersten veröffentlichten Fassung mit sechzig Einzelportraits: „Man hat vor sich eine Art Kulturgeschichte, besser Soziologie, der letzten dreißig Jahre. Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern in dem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schaffte der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes photographisches Können."[14] Döblin argumentierte damit gegen die fotografische Trachtenherrlichkeit der Vorkriegszeit. Nicht zuletzt auch die museale Volkskunde hatte sie als beschreibend-illustratives und nach rückwärts gerichtetes Instrument benutzt, um die Probleme der Gegenwart mit einer romantisierenden Vorstellung von Vergangenheit zu verklären.

August Sander stellte den Bauern an den Anfang einer Entwicklung und befand sich damit auf der Höhe des anthropologisch dominierten Zeitgeistes, der zudem vom Schollegedanken ideologisch überlagert wurde. Dennoch ist ihm im Vergleich zu Rose Julien ein gewaltiger Schritt gelungen. Sanders Fotografien entlarven die Tracht als Relikt, das in der Hauptsache von alten Frauen auf dem Land noch gepflegt wurde. Vor allem seine Gegenüberstellungen fördern die krassen sozialen Unterschiede zutage, die auch auf dem Land zur Tagesordnung zählten. Das „Bauernpaar" aus dem Westerwald steht in einem unfertig wirkenden Türrahmen (Abb. 168). Die Mauern sind unverputzt und aus rohen Betonsteinen gemauert. Auf den hölzernen Türsturz ist ein Emaille-Schild der „Feuer-Societät" geschraubt. Die Kleidung der beiden Protagonisten wirkt vernutzt, das Schuhwerk ausgetreten. Die Hose des Mannes ist an beiden Beinen mit großflächigen Flicken versehen worden. Seine Wolljacke hat er nachlässig geknöpft. Die Schürze der Frau erscheint fleckig. Die Bäuerin hält ihre abgeschafften Hände über dem Bauch verschränkt. Sie lächelt. Ihr Mann hat seine Nickelbrille in der Hand und blickt etwas unsicher in die Kamera. Die zwei machen einen ausgezehrten Eindruck. Sander stellt den Bauerleuten das „Gutsherren-Ehepaar" aus Kriel bei Köln gegenüber (Abb. 169). Diese beiden haben für den Fotografentermin offenbar ihre Festkleidung an-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





Abb. 168/169: Gegensatz als Programm. August Sander: Bauernpaar um 1932, Gutsherren-Ehepaar um 1928.

gelegt und sich auf einem Kiesweg in ihrem Garten postiert: die Frau in dunklem Kleid, mit einer Rose; der Mann in Anzug, Weste, weißem Hemd und blank polierten Lackschuhen, hält seine ebenfalls lächelnde Frau an der Hand. Die Protagonisten wirken zufrieden, ja fast glücklich. Allein ihre Körperfülle verleiht ihnen in dem parkartigen Ambiente die raumgreifende Dominanz einer großbürgerlichen Selbstgefälligkeit, mit dem stereotypen Hang zum rheinischen Frohsinn. Demgegenüber erscheint das Bauernpaar aus dem Westerwald eingezwängt in eine verbaute Türnische. Wir sehen die Abbildung zweier Persönlichkeiten, die das entbehrungsreiche Leben auf dem Land unverrückbar und symbiotisch zusammengeschweißt hat. Gefühle sind hier nebensächlich: die Bauern-Ehe als pragmatische Entscheidung fürs Leben. Obwohl sich das Bildprogramm der beiden Motive gleicht, können die sozialen Unterschiede zwischen begütertem Großgrundbesitzer und Kleinbauer, der sein Dasein am Existenzminimum fristen muss, kaum eindrucksvoller fotografisch dargestellt werden. Ebenso wird deutlich, dass das Landleben wenig mit den beschönigenden Vorstellungen einer althergebrachten Bauernhausidylle von Sanders fotografierenden Zeitgenossen gemein hatte, denn längst wurde in den 1920er Jahren auch auf dem Land der Beton als günstiges Baumaterial genutzt. In seiner nicht nach einem Idealmaß strebenden Fotografierweise gibt sich August Sander als ein Vertreter der Neuen Sachlichkeit[15] zu erkennen, der freilich einen eigenen Weg einzuschlagen hatte. Sander beteiligte sich am Ausstellungszirkus seiner Kollegen nur am Rande. Auf der „Film und Foto"-Schau in Stuttgart[16] war er nicht vertreten.

Alfred Döblin würdigte die komparatistische Intention Sanders als „vergleichende Photographie", die „damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen"[17] habe. Der Autor hatte hier offenbar weniger die Geisteswissenschaften im Visier. Indem er Sander eine „vergleichende Anatomie" des Werkes bescheinigte, begab er sich auf das naturwissenschaftliche Parkett der Medizin – einer professionalisiert forschenden Disziplin, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts bahnbrechende Neuerungen für sich verbucht hatte.

Typologisieren als Mode

Walter Benjamin feierte August Sanders „Antlitz der Zeit" im Jahr 1931 als eine herausragende Foto-Publikation. Er sah in dem Buch prophetisch einen „Bilderatlas", dem gemäß des typologisierenden Zeitgeistes

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

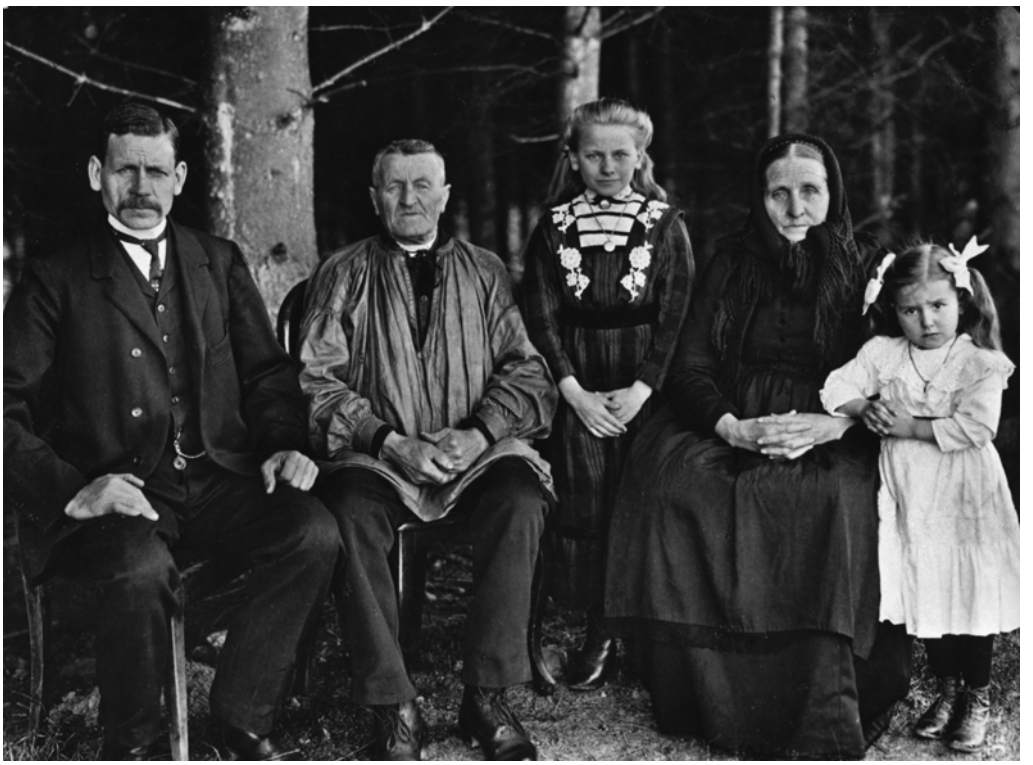


Abb. 170: Mythologische Elemente. August Sander: Bauerngeneration, 1912.

eine unvermutete Aktualität zuwachsen könne: „Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt."[18] Sander folgte genauso einem Trend wie seine Kollegin Erna Lendvai-Dircksen, deren Fotobände unter dem Oberbegriff „Volksgesicht", die Typisierung als visuelles Leitmotiv in germanisch-geographischer Hinsicht zu verbreiten suchten. Die Mode zu typologisieren hatte Karl Jaspers im Jahr 1931 „anthropologische Obsession" genannt: „Der Impuls dieser Anthropologie ist nicht die Suche nach der Rechtfertigung der durchschnittlichen Gewöhnlichkeit. Umgekehrt treibt eine Liebe zum adligen Menschenbild und der Haß gegen das Unedle in dieses Denken. Es entstehen Aspekte des Menschen als Leitbilder und Gegenbilder. Die Typen sind das, zu denen hin oder gegen die ich sein möchte. Volkstypen, Berufstypen, Körperbautypen werden objektiv unterschieden, doch so, daß das Unterscheiden in jedem Augenblick von heimischer Liebe und Abneigung geführt ist."[19] Sanders Werk ist unter zwei Gesichtspunkten zu deuten: Einerseits überzeugen seine unverkennbar sozialdokumentarischen Portraits mit dem neuen Bildprogramm der visuellen Brechungen, rückführbar auf die dadaistische Kunst der frühen zwanziger Jahre. Seine Bilder sind Sozialfresken,[20] die durchaus Anklänge an einen volkskundlichen Kanon erkennen lassen. Gleichzeitig erweiterte er die motivische Palette um Aspekte der städtischen Kultur. Seine sachliche Bildauffassung setzte Sander in Beziehung zum Neuen Sehen. Andererseits darf der sozialdokumentarische Aspekt nicht überbewertet werden, denn Sander ging, ebenso wie die meisten anderen künstlerisch ambitionierten volkskundlichen Fotografen, von einem bäuerlichen Urtyp aus, dem er seine festgehaltenen Menschen unterordnen wollte.[21] Dementsprechend spiegelt sich in seinen Bildern eine „mittelalterliche Ständehierarchie"[22], einer etwas verbrämenden Auffassung von Gesellschaft wider: Sander zeigt seine Arbeiter nicht im marxistischen Sinne als Proletarier, die sich durch entfremdete Fließbandarbeit ausbeuten lassen, sondern präsentiert sie, einem antiquierten Arbeitsideal gemäß, als Menschen mit einem handwerklichen Berufsethos. Der Fotograf bewegte sich damit, wie Ulrich Keller bemerkt, „zwangsweise in einem ideologisch geladenen Feld"[23]. Wenn Sander eine fünfköpfige „Bauernfamilie" aus ihrer häuslichen Umgebung an einen Waldrand verpflanzt, um sie dort vor Fichten abzulichten, zwischen denen das Dunkel als undurchdringliches Gebilde zum Vorschein kommt, dann geschieht dies sicherlich im romantisierenden Sinne einer, wenngleich fiktiven, ‚Waldeinsamkeit' (Abb. 170). Zugleich treten dabei „mythologische Elemente"[24] zu Tage, die auf das Ursprüngliche, auf die Verwurzelung in der Scholle und auf eine zeitlich ungebrochene

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Tradition einer bäuerlichen Gesellschaftsform verweisen.

August Sander hat wie kein anderer Berufskollege seiner Zeit herausragende Verdienste um die visuelle Konstruktion eines Neuen Menschen für sich verbuchen können.[25] Er löste viele seiner Protagonisten aus dem alltäglichen Umfeld heraus, inszenierte sie in einem öffentlichen Raum und verfremdete mit bildgestalterischen Mitteln. Sein Interesse – das macht ihn für die volkskundlichen Disziplinen besonders interessant – galt den gesellschaftlichen Randfiguren. „Sein Portraitwerk bewahrt darum Momente der sozialen Realität, die sonst in ideologischen Filtern und Scheuklappen hängengeblieben sind."[26] Zwischen Sanders Arbeiten und der Volkskunde als akademischer Disziplin lässt sich eine signifikante Gemeinsamkeit festmachen: Sanders „Bilderatlas" entstand in einer Zeit, in der sich die Volkskundler in Deutschland Gedanken über ein großes Projekt zum Thema „Atlas der deutschen Volkskunde" Gedanken machten. In der Schweiz überlegte man, einen Bildatlas über Objektivationen der Volkskunst zusammenzustellen. Um so erstaunlicher mag es erscheinen, dass die zeitgenössische Volkskunde den Fotografen Sander kaum wahrgenommen hat und wenn, dann ganz im Stil der Zeit, ihn in die Schublade des Schollegedankens ablegend.[27] Dass er sich mit seinen Bildern dennoch nicht so einfach vor den Karren des Rassegedankens spannen ließ, hatte ein rechtsgerichteter Rezensent bereits im Jahr 1929 betont. Schließlich musste die Restauflage des „Antlitz der Zeit" auf Weisung der Behörden 1934 vom Verlag eingestampft werden. August Sander wurde in die sogenannte innere Emigration gezwungen. Seine Bilder durften nicht mehr veröffentlicht werden. Die näheren Umstände und genauen Begründungen sind nicht bekannt.[28]

Sander kontra Retzlaff

Was unterscheidet nun die Bilder von August Sander von den Bildern eines Hans Retzlaff? Am besten kann man die signifikanten Divergenzen zwischen den Herangehensweisen an Motiven demonstrieren, deren Bildsprache sich auf den ersten Blick ähnelt. Von vornherein festzuhalten ist, dass der Kontext zur Veröffentlichung der Bilder in jedem Fall mitberücksichtigt werden muss. Hans Retzlaff (1904-1965) war einer jener Fotografen, die sich mit dem Nationalsozialismus identifizierten, und die in den 1930er Jahren maßgeblich an der visuellen Inszenierung einer antimodernen völkischen Welt beteiligt waren.[29] Zudem stießen seine Bilder in der deutschsprachigen Volkskunde auf regen Zuspruch, was sich nicht zuletzt in den zahlreichen Ankäufen der entsprechenden Institutionen in Berlin, Tübingen und Wien widerspiegelt.[30] Im Tübinger Bestand findet sich die Foto-Abbildung einer „Deutschen Braut", um 1939 in der Tschechoslowakei entstanden (Abb. 171). Das Mädchen hat offenbar seine Hochzeitstracht angelegt. Es lächelt, ohne den Fotografen direkt anzuschauen. Das Sonnenlicht wirft den Schatten des Mädchens auf das hölzerne Tor, vor dem sich die Braut positioniert hat. Eine Hand ruht auf dem Knauf des Türschlosses; in der anderen trägt sie ein Buch und ein zusammengefaltetes helles Tüchlein. Von August Sander existiert ein vergleichbares Motiv: die „Bäuerin" aus der Eifel, aufgenommen um das Jahr 1932 (Abb. 172). Die Frau mittleren Alters steht, spiegelbildlich zur „Deutschen Braut", auf der Türschwelle ihres Hauses. Sie hat ebenfalls die Klinke der angelehnten Tür in der Hand und zeigt den Anflug eines Lächelns. Auch diese Aufnahme entstand bei Sonnenlicht. Der Schatten der Frau zeichnet sich am Türrahmen und auf der Schwelle ab.

Obwohl die festgehaltenen Posen beim flüchtigen Betrachten relativ ähnlich wirken, stellen sich doch einige Unterschiede heraus. Zunächst zum Ambiente: Das Gebäude auf Retzlaffs Fotografie ist aus Feldsteinen gemauert und verputzt. Bei Sander handelt es sich um ein Fachwerkhaus. Gravierender gestalten sich die Differenzen der beiden Protagonistinnen: Hier die junge Frau mit ihrem Mondgesicht, der festlich dekorierten Hochzeitstracht und den frisch polierten Festtagsschuhen, dort die in die Jahre gekommene Bäuerin in ihrer schmucklosen beschürzten Arbeitskluft. Die Frau hat herbe, fast männliche Gesichtszüge, ihre Haare sind grau. Die groben, etwas beschmutzten Nagelstiefel legen den Schluss nahe, der Fotograf habe sein Modell direkt vom Feld geholt. Während Retzlaff die „Braut" in leichter Obersicht ablichtete, befindet sich Sanders Bäuerin auf dem Treppenabsatz ihrer Haustüre, was den Eindruck des etwas erhöhten Standortes unterstreicht. Es ist die Hand einer Feldarbeiterin, die ins Auge sticht: eine Pranke mit dicken, ungelenk wirkenden Fingern. Sie legt sie wie zur Demonstration in Richtung des Betrachters mit der Innenfläche an die Schürze, wobei gleichzeitig ihr muskulöser Arm sichtbar wird. Im Verbund mit Arm und Gesicht, ebenfalls sehr maskulin, und im Gegenspiel mit der femininen Kleidung lässt das Motiv der exponiert präsentierten Hand jene Verfremdung sichtbar werden, die Sanders Werk so unverwechselbar charakterisiert. Es ist eine Hand, die man nicht an einer Frau vermuten würde.

August Sander experimentierte mit einer Bildchemie, deren Prozesse die traditionellen Bindungen ersetzten. Er richtete seine Arbeitsweise insofern an

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 171: Hans Retzlaff: „Deutsche Braut", um 1939.

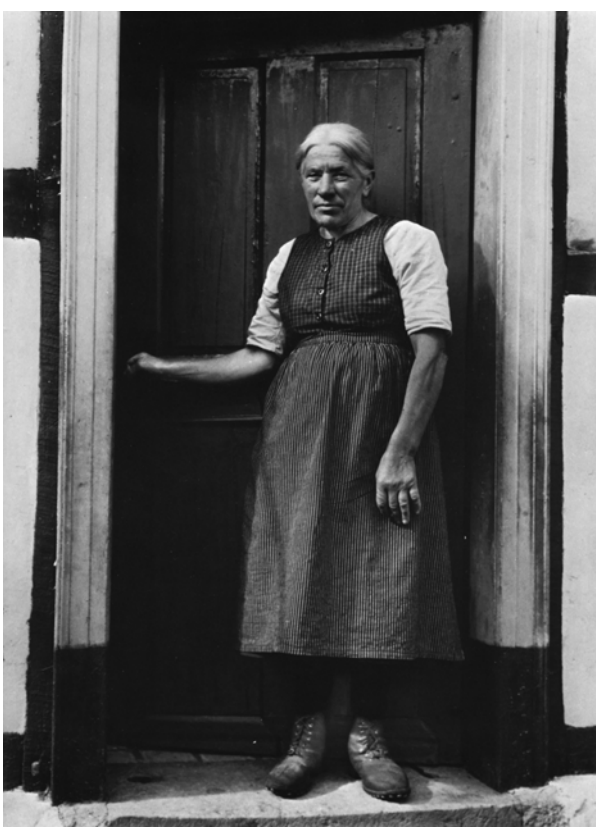


Abb. 172: August Sander: Bäuerin aus der Eiffel, um 1932.

Kracauers „Zeitgebundenheit der Fotografie" aus, als er Eindruck, Gegenstand und Umgebung unmittelbar für das damals gegenwärtige Bewusstsein in Szene zu setzen suchte. Auffallend ist der Widerspruch, dass die von Kracauer postulierte Verjährung der Fotografie, die als „Verkleinerung des Gegenwärtigen" und durch den Lauf der Zeit die Bildwirkung auf den Betrachter schmälere, bei den über siebzig Jahre alten Bildern von August Sander mitnichten festzustellen ist.[31] Dementsprechend unterscheidet sich die Bäuerin aus der Eifel in eklatanter Weise von der „Deutschen Braut". Bei Sander sehen wir eine Frau, die den harten Alltag, die jahrzehntelange Arbeit und den spärlichen Ertrag erkennen lässt. Retzlaff hingegen verpflichtete für seine Trachtenbilder in erster Linie junge Mannequins und leistete so einer visuellen Konstruktion von Jugendlichkeit Vorschub, die während der dreißiger Jahre das Leben auf dem Land in zahlreichen Bildbänden als Faktum verbreiten sollte – eine idealisierte Folklorewelt, die mit den realen Zuständen im ruralen Milieu kaum etwas gemein hatte. Ebensowenig in den von den Deutschen eroberten Gebieten. Das Land bot immer weniger Menschen eine Lebensgrundlage. Viele junge Frauen und Männer waren deshalb in den zwanziger und dreißiger Jahren europaweit bereits in die Städte gezogen. Im vorliegenden Fall besonders signifikant ist schließlich der Abbildungs-Kontext: Jene, denen die beschriebenen, bildgestalterischen Unterschiede nicht zwingend erscheinen, mag der Hinweis überzeugen, dass die meisten Bilder von August Sander von der Zensur betroffen waren, so auch seine Eifel-Bäuerin. Hans Retzlaff dagegen durfte seine „Deutsche Braut" in der Zeitschrift „Rasse"[32], einer Kampfschrift der NS-Propaganda für die Ideologie des Gedankens vom Nordischen Menschen, publizieren.

Im Vergleich zu anderen herausragenden Portraitfotografen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, wie Heinrich Dürkoop, Paul Strand und Hugo Erfurt, entwickelte August Sander eine noch tiefer am vermeintlichen Wesen des Menschen ausgerichtete Bildarchitektur. Diese verknüpfte Sprache und Themen der Neuen Fotografie, die sich auch mit sozialen Randfiguren und den Subkulturen zu beschäftigen begann, mit einem eher traditionellen Verständnis von ‚Gesellschaft'. Wenngleich August Sander mit seinen „Menschen des 20. Jahrhunderts" fotografisches Neuland betreten hatte, so bleibt als fragwürdiger Aspekt doch der Schollegedanke, der seinem gesamten Projekt innewohnt und der einige Schnittpunkte zur völkischen Fotografie einer Erna Lendvai-Dircksen oder eines Hans Retzlaffs aufweist.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ideologie der Bildbände

Am Iconic Turn, der in den 1920er Jahren den Medienalltag der Menschen zunehmend bestimmte, hatten die Bildbände einen entscheidenden Anteil. Die deutschsprachige Volkskunde beteiligte sich an dieser Publikationsform und gab, wie die Doppelbände „Schweizer Volksleben“ zeigen, opulent illustrierte Druckerzeugnisse heraus. Von den Bild-Themen her war freilich das traditionelle volkskundliche Genre seit dem Ersten Weltkrieg zunächst in den Hintergrund des öffentlichen Interesses getreten. Erprobt wurden zunächst die Möglichkeiten der Fotografie in einem breiten nationalen und internationalen thematischen Spektrum. Die zum Teil populärwissenschaftlich aufgemachten Bildbände und illustrierten Beiträge konzentrierten sich in erster Linie auf geographische Themen, Alltag, Arbeit, Architektur, Objekte und Portraits. Aber auch illustrierte Publikationen der anthropologisch-ethnographischen Rasseforschung stießen bereits seit den frühen zwanziger Jahren und dann verstärkt nach 1933 auf ein großes Publikum. An dieser Stelle soll nun anhand einiger Beispiele auf die Bedeutung der Bildbände in der Weimarer Republik und während des NS eingegangen werden. Dabei geht es insbesondere um folgende Fragen: Inwieweit spiegelten sich in den Bildbänden die politischen und gesellschaftlichen Krisenjahre nach 1920? Eignete sich diese Form des illustrierten Mediums zur ideologischen Indienstnahme? Erfolgte über die massenweise Verbreitung der Bildbände eine Popularisierung neuer thematischer Schwerpunkte für die Volkskunde?

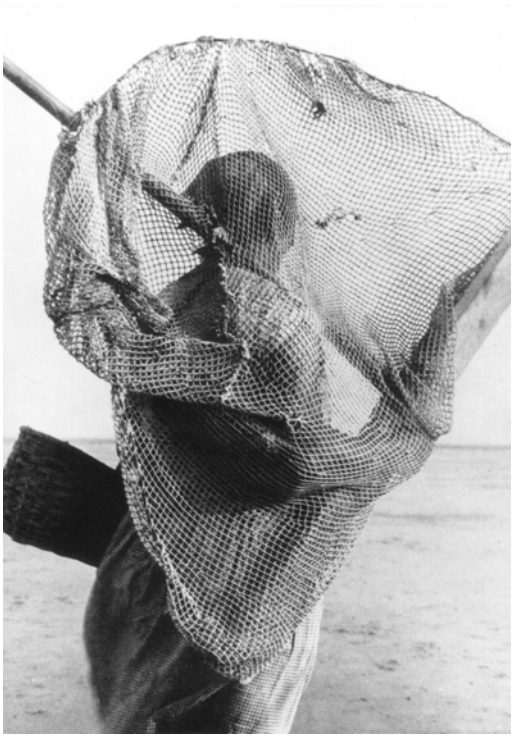


Abb. 173: Albert Renger-Patzsch: „Eine Krabbenfischerin“.

Schöne Bilder?

In Zeiten wirtschaftlicher Rezession und politischer Probleme, zu Beginn und gegen Ende des Jahrzehnts, gelangten insbesondere solche illustrierte Publikationen in die Buchläden, die offenbar die Alltagsnöte der potentiellen Käufer lindern helfen sollten. Angesichts einer Hyperinflation und der Schlangen vor den Arbeitsämtern wollte man auch einmal ‚schöne‘ Bilder mit nach Hause nehmen. Von Albert Renger-Patzsch, einem der profiliertesten Vertreter der fotografischen Neuen Sachlichkeit, stammt ein Bildband, der wie kein zweiter die ‚Augen-zu-und-durch-Einstellung‘ vor allem der gebildeten Zeitgenossen repräsentierte. Das Konzept orientierte sich an der üblichen Aufmachung vergleichbarer Bildbände: Ein Experte, hier gleichzeitig Herausgeber, schreibt einen einführenden Text über Fotografie und die Intentionen des Autors. Der Bildteil ist in einzelne Sparten untergliedert: Pflanzen, Tiere und Menschen, Landschaft, Material, Architektur, Technik und Bunte Welt. Unter den einhundert Abbildungen sind nur zwei Portraits von Personen: „Bildnis der Frau Johannsen auf Hallig Langeneß“ (Abb. 175), eine Trachtenaufnahme im Halbprofil und „Somalikind“ als Frontalbildnis (Nr. 34). Zwei weitere Aufnahmen geben Menschen in einer eher künstlerischen Darstellungsweise wieder: „Eine Krabbenfischerin“ – Rückenansicht einer Frau, die sich in ihr Netz eingehüllt zu haben scheint (Abb. 173). „Fischernetz im Boot“ (Nr. 97) – ein älterer Seemann, an den Mast gelehnt, schaut aufs Meer hinaus. Dass der Autor aus der Werbebranche kommt, zeigt der Bildentwurf für ein Plakat, „Kaffee Hag“ (Abb. 174): Neben einer hellen, modern gestalteten Tasse liegen dunkle Kaffeebohnen der bekannten Koffeinfrei-Marke. Dasselbe Bildmotiv präsentierte Renger-Patzsch im folgenden Jahr auch auf der Stuttgarter Ausstellung „Film und Foto“[1]; „Somalikind“ war sehr wahrscheinlich unter dem Titel „Negerkind“, zusammen mit vierzehn weiteren Aufnahmen, darunter wiederum die Hag-Reklame im Februar und März 1930, in der Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes in Wien zu sehen.[2]

Die Fotografien in „Die Welt ist schön“ sind im Wesentlichen schnörkellose Architekturansichten, Landschafts- und Naturaufnahmen, aber auch bisweilen abstrakt anmutende Nahaufnahmen von Gütern indu-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 174: Albert Renger-Patzsch: „Kaffee Hag".

strieller Produktion. Thomas Mann feierte Renger-Patzsch in einer Rezension für die Berliner Illustrirte als einen der zwei besten Fotografen der Welt (der andere war Emil Otto Hoppé in London).[3] Die Einführung des Kunsthistorikers und Herausgebers Carl Georg Heise, im Hauptberuf Lübecker Museumsdirektor, klingt an manchen Stellen so, als ob es die neusachlichen Aufnahmen regelrecht anzupreisen gelte: „Photos aber, sind sie von so kühner, lebendiger, von so schöpferischer Art wie Albert Renger-Patzsch sie aufzunehmen versteht, bereichern uns, vereinigen einen größeren Kreis wesensverschiedener Menschen zu gleichgesinnter Begeisterung, als etwa die Malerei unserer Tage es zu tun vermag."[4] Im Gegensatz dazu werden menschenleere Architekturaufnahmen gezeigt, die eine gewisse kühle Distanz des Autors zum Objekt nicht verhehlen. Das „Karussell" (Nr. 82) mit den verzierten Pferdchen steht genauso still wie das „Riesenrad" (Nr. 81), mit den scheinbar am Himmel hängenden bemalten Gondeln. Eine Schubkarre steckt mit dem Rad nach oben in einem Sandhaufen (Nr. 88) – wo befinden sich die Bauarbeiter? Warum hat Renger-Patzsch als eines von zwei Portraits ausgerechnet das Bild einer Trachtenträgerin ausgewählt? Dem Autor ging es offenbar weniger darum, das Thema Arbeit zu visualisieren; vielmehr sollten die Resultate der Arbeit gezeigt werden – die fertigen Produkte, wie von Zauberhand erzeugt. Eine Trachtenträgerin im Kontext „Die Welt ist schön" zu präsentieren, in einer Zeit der beginnenden wirtschaftlichen Rezession, ist lesbar als eine visuelle Hinwendung zur ‚guten alten Zeit', eine rückwärtsgewandte Geste, die von den akuten Problemen in der urbanen Industriegesellschaft ablenkten. Gegenüber der Aufnahme „Bäuerin" von August Sander kommt allerdings eine weitere Komponente zum Ausdruck: Renger-Patzschs Frau ist zwar namentlich und damit als individuelle Persönlichkeit festgehalten worden, Abgehobenheit von der Umgebung, formatfüllendes Motiv und Halbprofil verweisen aber auf das Schema Bertillons und rücken die Abbildung kompositorisch in die Nähe einer Rasse-Fotografie.

Abb. 175: Albert Renger-Patzsch: „Bildnis der Frau Johannsen auf Hallig Langeneß".



Der Titel des Buches „Die Welt ist schön" wurde zum Wahlspruch all jener Bildungsbürger, bei denen die aus den Folgen des Krieges herrührende Politikverdrossenheit zu einer Flucht in die schöngeistige Beschäftigung führte. Arbeitslosigkeit, wirtschaftliche Verunsicherung, aufkommender Antisemitismus wurden dabei kaum wahrgenommen. Walter Benjamin kritisierte an dem Band, er repräsentiere eine Form der visuellen Oberflächlichkeit und Mode, die „nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt"[5]. Der Fotograf selbst sah sich offensichtlich unter Beschuss genommen. Dem suchte der Fachjournalist Wilhelm Schöppe entgegenzutreten und leitete einen Text des Fotografen in dem Sammelband „Meister der Kamera erzählen", in dem unter anderen Hugo Erfurth, Kurt Hielscher, Walter Hege, Adolf Lazi und Martin Hürlimann vertreten waren, mit den Worten ein: „Welche Idylle war die Fotografie, bis dieser Mann erschien und ihr den Frieden nahm! Davon hat sie sich bis heute nicht wieder erholt." Renger-Patzsch suchte in einer Stellungnahme „die merkwürdigen Mißverständnisse (...), die mein Buch ‚Die Welt ist schön' hervorgerufen hat" gerade zu rücken: „Bewußt stellen diese Fotos den Reiz der Oberfläche zur Schau. Dieses Buch war eine

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kampfansage gegen die Fotografen, denen die Fotografie nicht ‚künstlerisch' genug war und die glaubten, durch manuelle Eingriffe schlechte Fotos zur Kunst erheben zu können." Der wichtigste Foto-Vertreter der Neuen Sachlichkeit war mittlerweile – man schrieb das Jahr 1935 – ins Lager der Landschaftsfotografen gewechselt und distanzierte sich von zumeist phantasielosen „fotografischen Literaten", die ihre Motive „ins Fotografische verzerrten. Die sentimental oder heroisch gehaltenen Unterschriften unter Bilder alter und leider auch neuer Fotojahrbücher und Familienzeitschriften zeigen wohl genug, was ich meine".[6] Gerade die letzte Aussage konnte als Kritik an der damaligen Praxis der NS-Zeitschriftenredaktionen verstanden werden, die fotografische Illustrationen durch Phantasie-Bildlegenden aus dem Entstehungskontext zu lösen und dadurch eine eigene politisch-propagandistische Aussageform zu konstruieren, die vom Bild selbst nicht zu belegen gewesen wäre. Renger-Patzschs Bildunterschriften sind kurz gehalten. „Die Welt ist schön" endet mit der Abbildung eines Betgestus – in der christlichen Ikonographie ein äußerst symbolbehaftetes Bildmotiv und insofern eigentlich untypisch für einen Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Der Autor nennt das Bild lapidar „Hände". Wegen seiner prominenten Plazierung könnte die Abbildung als ein liturgisches Motiv der Hoffnung in einer scheinbar ausweglosen politischen und sozialen Situation interpretiert werden: ‚Am Ende hilft nur noch beten' – diese Implikation stünde freilich in Widerspruch zur formulierten Intention des Autors, mit dem Medium Fotografie keine ‚Sentimentalitäten' zu provozieren.

Das breite Publikum nahm „Die Welt ist schön" ambivalent auf. Die karge Strenge der Abbildungen stieß bei vielen auf Ablehnung.[7] Dennoch steht der Band am Anfang einer ganzen Reihe von illustrierten Publikationen, die dann in den dreißiger Jahren verstärkt die Autorenfotografie und ihren „Starkult"[8] festigen sollte. Dass Renger-Patzsch nur je ein volkskundliches und ein völkerkundliches Portrait für den Band ausgesucht hat, ist vielleicht damit zu erklären, dass sich die Foto-Fraktion der Neuen Sachlichkeit, also auch Renger-Patzsch, mit der Gestaltung dieses Genres schwer getan hat. So verwundert es kaum, wenn die beiden abgedruckten Portraits den Anschein erwecken, als seien sie anthropologische Typenbilder: Sowohl Gustav Fritsch als auch Alphonse Bertillon hatten in ihren Texten mehrfach gefordert, Fotoportraits weniger gekünstelt als vielmehr in ‚sachlicher' Form aufzunehmen.

Große weite Welt

Weitere Meilensteine der illustrierten Publizistik gab es seit 1924 im Rahmen der dreiunddreißigbändigen Reihe „Orbis Terrarum" beim Atlantis-Verlag in Berlin. Bereits 1927 lagen achtzehn monographische Bände mit jeweils rund dreihundert Tiefdruck-Abbildungen über europäische Länder sowie über Staaten in Afrika, Asien und Amerika vor. Martin Hürlimann (1897-1984), Kunsthistoriker, Fotograf und zugleich Herausgeber der 1929 gegründeten Zeitschrift Atlantis, hatte maßgeblichen Anteil an der Reihe, für die er als Editor verantwortlich zeichnete und zu den Bänden „Frankreich", „Indien" und „Ceylon/Indochina" die Fotos beisteuerte.

Im Kontext der Eigen- und Fremdwahrnehmung von Technik und Folklore werden nun die Bildinhalte der beiden Bände über Deutschland und Frankreich verglichen. Die Publikation eines Bildbandes über Frankreich im Jahr 1927 war ein verlegerisches Wagnis. Die Ressentiments in Deutschland gegenüber dem einstigen Kriegsgegner waren nicht zuletzt angesichts der noch besetzten Gebiete spürbar, wenngleich es auf beiden Seiten auch Annäherungen in persönlicher, politischer und kultureller Hinsicht gab – die illustrierten Medien trugen dazu entscheidend bei.[9] Paul Valéry versuchte in seinem Vorwort zum Frankreich-Band, die kritisch eingestellte Leserschaft zu beschwichtigen, indem er darum warb, ihre stereotypen Vorurteile fallen zu lassen und die Nachbarn durch Bilder kennenzulernen: „Der Mensch weiss nicht genug über den Menschen und benutzt darum verzweifelte Fiktionen. Die groben Lösungen, vergeblich und hoffnungslos, zwingen sich der Menschengattung wie den einzelnen Individuen auf; und dies, weil sie nicht wissen."[10] Von Paris und einem Ausblick von den Türmen von Notre Dame ausgehend umschreibt der Band einen visuellen Streifzug durch die französischen Departements. Den Abschluss markiert die Ansicht Straßburgs, einer Stadt, an der sich nicht wenige diesseits des Rheins noch immer festklammerten. Das Bildprogramm Hürlimanns folgt im Wesentlichen einer sachlichen Richtung der Fotoreportage. Wie Renger-Patzsch lässt er kaum einmal Menschen vor die Linse treten. Die Bilder sind vor allem Architektur- und Landschaftsaufnahmen, die nur ausnahmsweise technische Artefakte zeigen. Lediglich auf zweien erscheint eine größere Menschengruppe in Nahsicht: Bretoninnen in Tracht unter alten Bäumen am Tag der Heiligen Barbara (Nr. 245) und einige Marktfrauen, ebenfalls in bretonischer Tracht, auf dem Markt in Audierne (Nr. 247). Frankreich wird als ein riesiges Land mit wenig Menschen gezeigt, das zwar auf eine bedeutende architektonische Geschichte zurückblicken kann, aber insgesamt

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

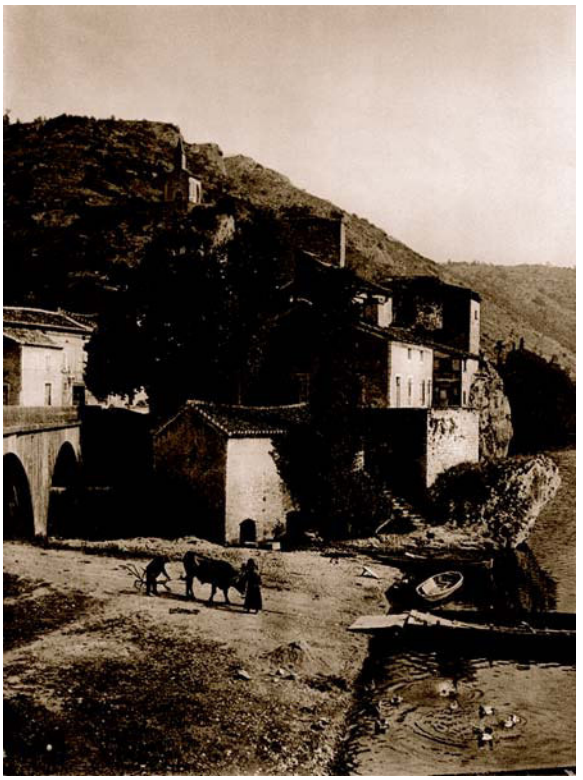


Abb. 176: Land ohne Technik, Südfrankreich. Martin Hürlimann, 1926.

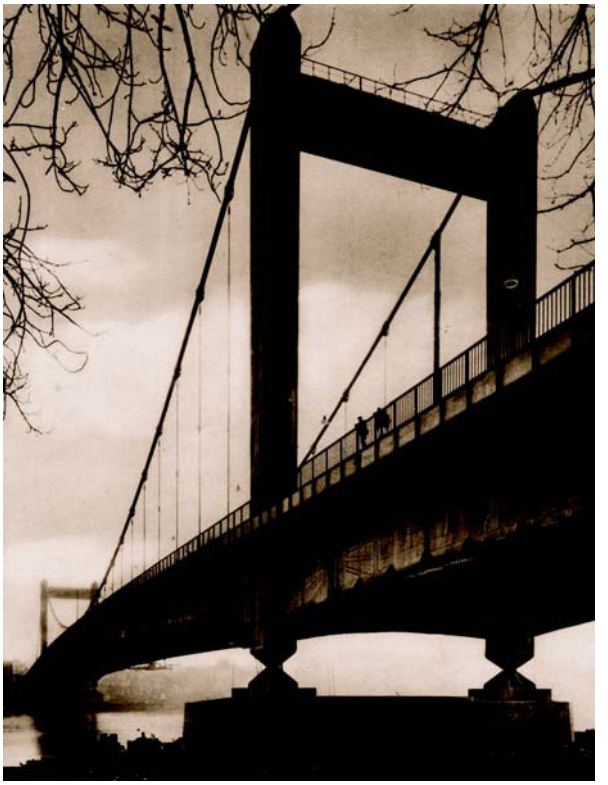


Abb. 177: Anonym: Köln-Mühlheimer Brücke. 1920er Jahre.

einen eher ländlichen und unterentwickelten Eindruck erweckt: Technik, Industrie sowie kulturelles Leben fehlen ganz (Abb. 176). Statt dessen wird angesichts romanischer Kirchen, reetgedeckter Bauernhäuser und schmucker Trachtenmodelle suggeriert, es habe sich seit dem Mittelalter nichts verändert. Fotograf und Gestalter Martin Hürlimann war weniger an der Darbietung eines möglichst realgetreuen Abbildes gelegen als an einer lyrischen Auseinandersetzung mit dem Thema Frankreich: „Das Bild, das auf mechanischem Wege erreicht wird, erhebt heute den Anspruch, ernst genommen zu werden, wenigstens sofern es sich selber ernst nimmt. Insbesondere das Zusammenfügen vieler Reproduktionen zu einem Buche stellt an den gewissenhaften Photographen Anforderungen der Komposition, so gut wie das Zusammenstellen einer Gedichtsammlung.“[11] Umgekehrt, so Hürlimann, diene die Fotografie der Kunstinterpretation und Stilkritik. Deshalb solle insbesondere die Architektur „sachlich wirken, d. h. sie darf nicht mit Blütenbäumen, Torbögen und Gelbscheiben auf Kosten der Wahrheit und des guten Geschmacks Unfug treiben, sondern hat dem Architekten und seinem Werk in der Wahl des Standortes und der Brennweite gerecht zu werden“.[12] Die wichtigste Aufgabe der Fotografie, so Hürlimann weiter, sei die „wissenschaftliche Analyse“. Insofern stelle das Medium, neben der Anschauung des Originals, das vorrangige Arbeitsinstrument für den Forscher dar. Hürlimann hat sich als Kunsthistoriker mit ethnographischem Ansatz zu erkennen gegeben, dem er freilich bei der Zusammenstellung des Bandes „Frankreich“ nicht gerecht werden konnte – „Volksleben“, wie es der Untertitel des Buches ankündigte, wurde nicht oder nur am Rande dargestellt.

Während Paul Valéry auf ein historisch ausgeprägtes Gleichgewicht der Grande Nation und ihrer architektonischen und kulturellen Errungenschaften hingewiesen hatte, stellte Ricarda Huch, die Autorin des Vorwortes in dem Band „Deutschland“, die Arbeit ins Zentrum: „Nicht als Fluch und Siegel der Knechtschaft lernten die Deutschen die Arbeit betrachten, sondern als Kraft und Ehre und Ausdruck der Persönlichkeit. Sie sind immer ein armes und hart arbeitendes Volk gewesen, aber ein Volk, das mit Eifer und Liebe arbeitet, das seine Arbeit gern zur Kunst veredelt oder mit Kunst verbindet.“[13] Martin Hürlimann fungierte diesmal lediglich als Herausgeber. Die Fotos stammten von Walter Hege, Emil Otto Hoppé, Paul W. John, Erna Lendvai-Dircksen, Albert Renger-Patzsch, Hans Retzlaff und Paul Wolff. Ähnlich wie im Frankreich-Band startet die visuelle Tour in der Hauptstadt – Berlin. Den Anfang markiert hier der Blick auf das Brandenburger Tor nach Westen. Am Ende stehen die bayrischen Alpen: die Reiteralpe, das Stadelhorn und der Waxenstein, von der Zugspitze

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

aus gesehen. Huch schließt sich in ihrer Einleitung der Bildgliederung nicht an. Berlin wird erst an fortgeschrittener Stelle und mit offensichtlicher Kritik abgehandelt: „Unübersehbar, wimmelnd, unermüdlich. Ist es ohne Gestalt und Umriß, ohne die Schönheit einer von sich heraus entstehenden Idee.“[14] Die Bebilderung lehnt sich ansonsten am Frankreich-Band an: Landschaftsaufnahmen einer grandios anmutenden Natur, Architekturfotografien im Stil der Neuen Sachlichkeit, zumeist ohne Menschen im Bildfeld. Hier allerdings durchbricht die Moderne an manchen Stellen die auf die Vergangenheit gerichteten Bauformationen im Bild der Kirchen, Schlösser und Fachwerkhäuser: gezeigt wird das Chilehaus in Hamburg (Nr. 76), die überwältigende Stahlkonstruktion der Köln-Mühlheimer Brücke (Abb. 177) und das gerade fertiggestellte Verwaltungsgebäude der I.G.-Farben in Frankfurt (Nr. 228). Das von Ricarda Huch im Vorwort ausführlich behandelte Thema Arbeit erscheint hier im Bild ebenfalls nur peripher: Zu sehen ist der „Siemens-Martin-Ofen der Vereinigten Stahlwerke“ in Dortmund-Hoerde (Nr. 195) neben einem Luftbild der „Friedrich-Wilhelm-Hütte“, Mühlheim-Ruhr. Obwohl hier mehrere zum Teil namhafte Fotografinnen und Fotografen ihre Bilder beisteuerten, von denen etwa Ernst Otto Hoppé selbst einen Bildband[15] mit einigen Arbeiterportraits vorgelegt hatte, fehlen Bilder von Menschen fast ganz. Die Ausnahme bilden – wie im Frankreich-Band – Trachtenportraits von zumeist jungen Frauen sowie wenige Studien männlicher Bauerntypen, mit denen offenbar ‚Land und Leute‘ der Regionen visualisiert werden sollten. „Deutschland“ transportiert also ebenfalls ein stark rückwärtsgewandtes Verständnis von der Nation, das an der Vergangenheit festhält und technische, gesellschaftliche und wissenschaftliche Neuerungen fast völlig ausblendet. Insofern übersteigert der Bildteil sogar noch den Text von Ricarda Huch, die in mehreren lobpreisenden Passagen das Thema Arbeit, wenngleich auch abgehoben manieriert und wenig konkret, als vermeintlich ureigene deutsche Lebensmotivation, definiert: „Deutschland ist jetzt ein Land rastloser und oft freudloser Arbeit, nüchterner Sachlichkeit, praktischen Zielen zugewandt, großstädtisch und auch großspurig, grell und laut; aber wer es aufmerksam durchwandert, wird doch auch dem alten Deutschland begegnen, seinen raunenden Wäldern, seinen grundlosen Brunnen, seinen verwilderten Ruinen, seinen Liedern, seinen Phantasien, seinen ernsten treuen Menschen, die der Gerechtigkeit nachjagen.“[16] Einmal mehr Pate stand dabei ein vormodern romantisierendes Weltbild, demgemäß vom urbanen und industriellen Umfeld keinerlei Beitrag zur gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung zu erwarten sei. Abgesehen davon, dass hier mehr Trachtenportraits und einige Bilder mit modernen Themen visualisiert werden, stimmen die beiden Bildbände in ihrem Hang zur Darstellung des Gewesenen inhaltlich nahezu nahtlos überein. Dies könnte dahingehend interpretiert werden, dass nach der Katastrophe des Weltkrieges, den die eine Nation gewonnen, die andere verloren hatte – beide jeweils unter kaum vorstellbaren Verlusten – dem Herausgeber daran gelegen war, den Blick eher auf die Gemeinsamkeiten als auf das Trennende zu richten. Die starke visuelle Tendenz zum ruralen Erbe und zur Historie ist aber auch jeweils different lesbar: im Zusammenhang mit Deutschland als Rückbesinnung auf die Wertschätzung der Scholle, angesichts der Niederlage im kathartischen Sinne und im Gegenspiel zum entwurzelten Treiben in der Stadt; im Falle Frankreichs auf visuellem Wege als technische Degradierung einer ebenfalls hoch entwickelten Industrienation, deren Lebensstandard man ins Mittelalter zurück wünschte.

Die Bildbände des Atlantis-Verlages waren überaus erfolgreich – allein „Deutschland“ verkaufte sich im ersten Jahr seines Erscheinens 55.000 Mal in drei Auflagen. Möglicherweise waren die Druckwerke des Atlantis-Verlages deshalb so beliebt, weil sie ihren Lesern ein breites Interpretationsspektrum gestatteten. Der gebürtige Schweizer Hürlimann wusste um die gärenden Antipathien in der deutschen Bevölkerung: „Als Neutraler folgte ich den existierenden politischen Grenzen und hoffe, Liebe werde nicht Hass ernten.“[17] Festzuhalten wäre außerdem, dass sich hier bereits vor dem Exodus der modernen Fotografen nach 1933 jene Vertreter der Zunft in Eintracht versammelt hatten, die dann während des NS als Autorenfotografen mit eigenen Bildbänden auf den Markt drängten. Von den Exilfotografen findet sich im Impressum des „Deutschland“-Bandes keiner.[18]

Vom Rhein bis an die Ruhr

Ein weiteres Thema der Bildpublikationen in den zwanziger und dreißiger Jahren stellten die Flüsse und ihre Landschaften dar. Zur Erstausstattung der Bibliothek des Tübinger Volkskunde-Instituts[19] gehörte im Sommer 1933 „Der Gigant an der Ruhr“, ein mit 304 Tiefdruck-Abbildungen illustriertes Werk, dessen Format und viersprachige Aufmachung sich an der Atlantis-Reihe orientierten. Anders als im „Deutschland“-Band stand hier insbesondere die Arbeit in der Schwerindustrie an Ruhr und Rhein im Vordergrund. Etwa die Hälfte der Abbildungen zeigen Industrielandschaften mit rauchenden Schloten, Gasometern, Abraumbergen, Kokereien und Stahlhütten. Die beteiligten Fotografen stammen mit einer Ausnahme aus

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

dem Ruhrgebiet und lassen wiederum eine ‚sachliche' Bildauffassung erkennen.[20] Überdies zeigen eine Vielzahl an Abbildungen Männer bei der Arbeit vor den Hochöfen. Ein herausragendes Fotoportrait stammt von dem Dortmunder Fotografen Fritz Mielert, der allein dreiundvierzig Aufnahmen beisteuerte. Der „Hochofenarbeiter" steht mit einem langstieligen geschulterten Schlegel vor der Maschine und schaut mit entschlossenem Blick direkt in die Kamera (Abb. 178). An der Arbeitskluft sind Risse und Löcher sichtbar; die Form seines Hutes erinnert an ein alpenländisches Modell. Der Mensch wird hier in direktem Bezug zu seiner Arbeit gezeigt, wobei das für den branchenfremden Betrachter überdimensionale Hammerwerkzeug als Mittler dient, als Eye-Catcher ähnlich wie ihn August Sander in seinen Arbeiten zum „Antlitz der Zeit" als Bildmerkmal zu perfektionieren suchte. Wir sehen hier nicht wie in Lewis Hines „Maschinisten" aus dem Jahr 1920 (Abb. 179) den körperbetonten Heroen der Arbeit, sondern einen Menschen, der für schmalen Lohn Tag für Tag ein hartes Dasein fristet. Layout und Illustration des Bandes hinterlas-



Abb. 178: Fritz Mielert: Hochofenarbeiter, um 1930.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sen einen zeitgemäß modernen Eindruck, der einleitende Text macht – im Rückblick auf die Besetzung des Ruhrgebietes durch die Franzosen am 11. Januar 1923 – den eher national-patriotisch motivierten Willen zum Durchhalten deutlich: „Die Liebe zur Heimat ist zweifellos gestärkt worden durch die fremdländische Besetzung fast des ganzen Reviers. Zoll und Paß hatten eine Schranke aufgerichtet, die uns von dem übrigen Deutschland trennte, das Gesicht der Ruhr sollte nach Paris gekehrt werden. Aber es hat sich nicht drehen lassen, die Bevölkerung hat fest zum Vaterland gehalten, Separatisten konnten trotz heimlicher Versuche keinerlei Boden gewinnen.“[21] Obgleich sich der Foliant „Gigant an der Ruhr“ in erster Linie aus Bildern von Industrieanlagen und Großstädten zusammensetzt, gibt es doch eine ganze Reihe von Ansichten aus dem ‚alten‘ Ruhrgebiet der verwinkelten Dörfer und des bäuerlichen Wirtschaftens. Zudem wird die von der Heimatschutzbewegung um 1900 entwickelte Scheidung nach guten (traditionell) und schlechten (modern) Architekturen hier wieder aufgegriffen und in den Kontext des Fortschrittes gesetzt: In „Alt-Dortmund“ (Abb. 180) spielen Kleinkinder unter blühenden Kastanienbäumen auf einer gepflasterten Dorfstraße. Es ist Frühling, die Sonne scheint; vom Rauch der Schornsteine ist nichts zu sehen. Auf der gegenüberliegenden Seite soll die Abbildung „Moderne Architektur“ das neue Dortmund repräsentieren (Abb. 181). Zu sehen ist ein mehrgeschossiges Gebäude aus Backsteinen mit Flachdach, Fensterbändern, Eisengeländern und einer Fassadengliederung im Stil der Architektur des Bauhauses. Gerade die spärlich eingestreuten Darstellungen aus der Zeit der vermeintlich ländlichen Idylle verstärken hier die inhaltliche Rückbindung an die Geschichte. Angesichts der fortschreitenden industriellen Entwicklung wird diese weniger als bedrohlich, vielmehr als ein geringeres Übel angesehen auf dem Wege zu wirtschaftlichen und sozialen Verbesserungen.

Zwischen der Veröffentlichung des Bandes „Der Gigant an der Ruhr“ und den beiden illustrierten Büchern „Der Rhein. Vision und Wirklichkeit“[22] und „Die Deutsche Donau“[23] liegt über ein Jahrzehnt. Der Zweite Weltkrieg hatte begonnen. Für den Rhein-Band hatten Paul Wolff (1887-1951) und Alfred Tritschler (1905-1979) 168 Aufnahmen zusammengestellt. Der inhaltliche Aufbau erfolgte geographisch vom deutschen Oberrheingebiet bis hin zur deutsch-holländischen Grenze. Alfons Paquet, der bereits im Jahr 1920 zum Thema veröffentlicht hatte[24], stellte in seinem Text den Rhein als den ‚Nabel‘ der Welt dar, dessen historische Bedeutung als Grenzfluss des römischen Reiches „gegen die unermeßlichen regenschweren Wälder Germaniens“ alle anderen Flüsse der Welt in den Schatten stelle: „Der Amazonenstrom

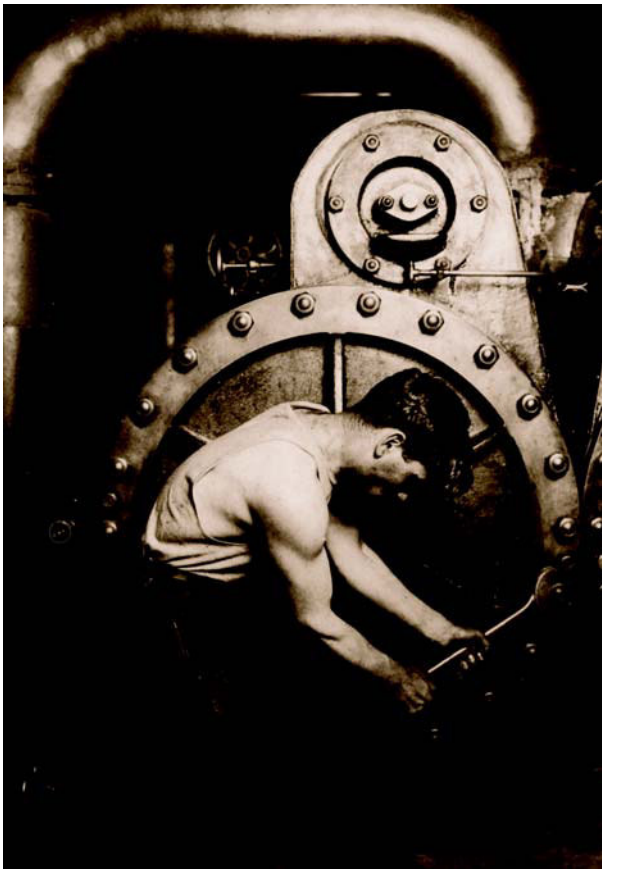


Abb. 179: Lewis Hine: Mechaniker im Kraftwerk, 1920.

ist fünfmal länger als der Rhein, fünfzehn seiner Nebenflüsse sind ebenso lang wie der Rhein, aber was bedeutet der Amazonenstrom für die Menschheitsgeschichte?“ Der Rhein verdiene „viel mehr als andere Ströme die Bezeichnung eines Weltstromes“, da es seinen Anwohnern im Verlauf der Jahrhunderte gelungen sei, den Fluss zu zähmen und dienstbar zu machen.[25] Der Bildteil greift eine aus den Bänden des Atlantis-Verlages bekannte sachliche Programmatik wieder auf, die sich hier, in Abkehr von den gebräuchlichen, offiziellen ‚altdeutschen‘ NS-Lettern, auch auf den modernen Schriftsatz erstreckt. Während Trachtendarstellungen ganz verschwunden sind, werden Bilder von Arbeit gezeigt, die aber nun nicht mehr von Hand erfolgt, sondern automatisch durch Maschinenkraft: Der umrisshafte Arbeiter der Ludwigshafener Chemiefabrik beaufsichtigt in der riesigen Halle ein Förderband, das unaufhörlich Pulver aus Stickstoffsalzen „zu hohen schneeweißen Pyramiden“ aufhäuft (Abb. 182). Andere Abbildungen sollten offenbar eher ein ungezwungenes modernes Leben suggerieren. In der Aufnahme „Freiluftbad mit herrlicher Aussicht über den Rheingau“ gruppieren sich zehn junge Frauen in geschmackvoller Badekleidung bei Sonnenschein um ein Schwimmbecken. Eine kühn geschwungene Brücke aus Beton überspannt das spie-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

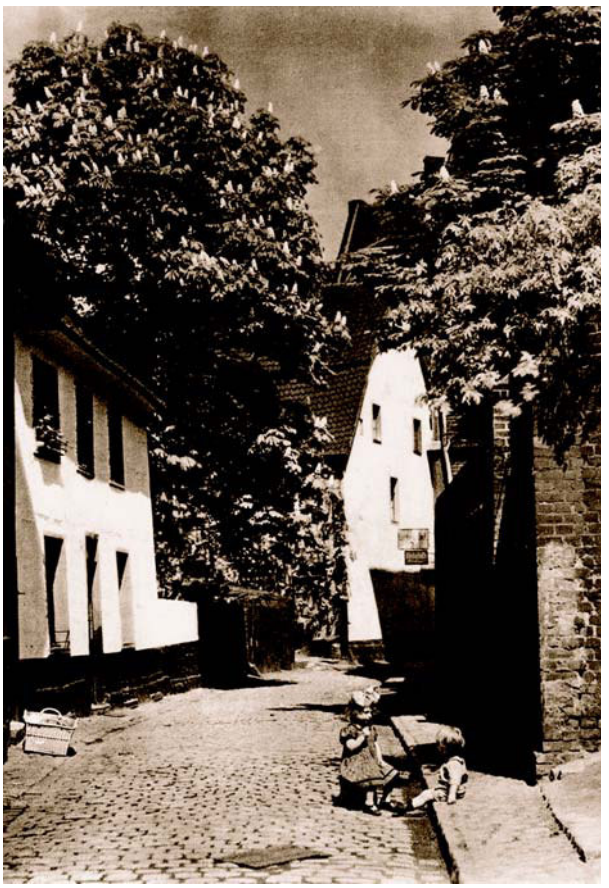
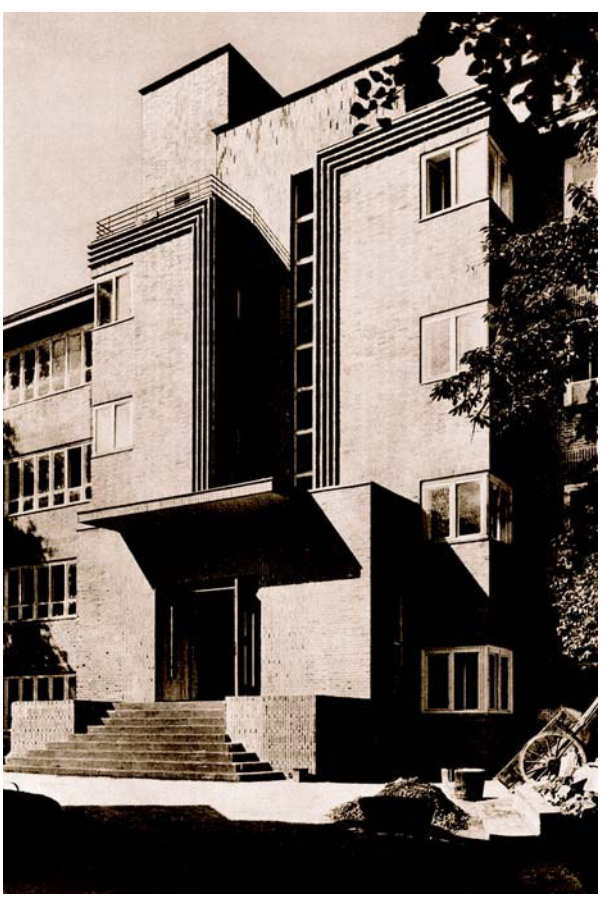


Abb. 180: „Alt-Dortmund".
Abb. 181: „Moderne Architektur" (unten).



gelnde Wasser (Abb. 183). Auffallend ist, dass keine Männer im Bild festgehalten sind und die Frauen sich auch nicht, wie etwa in Hans Retzlaffs „Arbeitsmaiden"[26], erschienen im selben Jahr (Abb. 185), mit Kindern beschäftigen, sondern in legeren, bisweilen geradezu egozentrisch-unbeteiligt wirkenden Posen vor der Kamera stehen. Was wie zufällig eingefangen anmutet, wurde sehr wahrscheinlich vom Fotografen inszeniert. Die jeweils differierende, stark körperbetonte Haltung macht die Protagonistinnen als modebewusste Individuen erkennbar, denen die Tendenz zur Uniform fremd zu sein scheint. Heller Himmel und unbestimmter Horizont verleihen der Szene Freiheit und Ungezwungenheit. Dementsprechend transportiert das Bild etwas Zeitloses, wie aus einem Magazin für moderne Architektur – abgesehen von der Kleidung und Frisur meint man sich in den sechziger Jahren zu befinden. Die Abwesenheit der Männer wiederum ist – ähnlich wie bei „Arbeitsmaiden" – in dem Sinne interpretierbar, dass kriegsbedingt der Alltag an der männerlosen Heimatfront visualisiert wurde. Andererseits signalisiert das Vorhandensein von Wasser – hier in einer kultivierten Form im Becken – lebensspendende Kraft. Als Metapher für die sexuelle Vereinigung wird es zum Substitut des nicht vorhandenen männlichen Körpers. Dass dabei keine Kinder vorkommen und die Frauen sich in der Sonne die Zeit vertreiben, widerspricht allerdings der kriegsideologisch ausgerichteten reproduktiven und kriegswirtschaftlichen Doppelrolle. Was hier als, womöglich subversive Visualisierung eines NS-kritischen Bildprogramms interpretierbar ist – im Gegensatz zu den offiziellen Propagandafotografien der entindividualisierten Masse in Uniform – wird an anderer Stelle wieder zurechtgerückt: Wiederum in der Rhein-Ruhr-Region behauptet sich der von Hand säende Landmann auf seiner Scholle, während im Hintergrund der Rauch aus den Schloten und die Wolken am Himmel kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind, Vorder- und Hintergrund verschmelzen, die Technik wird Teil der Natur, oder wie es in der Bildunterschrift heißt: „Industrie und Landwirtschaft liegen dicht beieinander."[27] Tradition und Fortschritt treten nicht mehr in Gegensatz zueinander, sondern bilden eine Einheit, die sich allein der Kriegswirtschaft unterzuordnen hat. Der Bauer wiederum ist hier nicht folkloristisches Beiwerk, sondern umschreibt den Urtyp des einsamen Kämpfers, der für den nordischen Gedanken zu Felde zieht (Abb. 184).

Metapher für Männerphantasien

Demgegenüber präsentiert sich die Donau eher traditionsbehaftet. Wieder wird eine Geschichte erzählt,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

die den Leser vom Zusammenfluss bei Donaueschingen bis zur Puszta führen soll: eine pathetische Vater-und-Sohn-Story, die der Sohn in Erinnerung an den Vater schildert. Dieser hatte den Vierzehnjährigen während einer Reise mit dem Fluss vertraut gemacht, indem er beim Anblick des Flusses immer selbstversunken „die Donau“ murmelte. Die beiden übernachten in Pensionen mit Donau-Blick und abends serviert ein Mädchen frischen Fisch: „Es kam mir alles verzaubert vor, auf eine geheimnisvolle Art aus der Wirklichkeit gerückt, und das so sehr, daß ich mich nicht einmal wunderte, als mein Vater entrüstet den Vorschlag des Mädchens zurückwies, mir ein Glas Zitronenwasser zu geben, und auch mir ein Weinglas zu bringen befahl, das gleiche wie für ihn und nicht um eine Fingernagelbreite kleiner.“ Kennenlernen ist hier gleichbedeutend mit Initiation: Diese wirkt als sinnliche Erfahrung auf den Körper, aber auch in den Körper hinein – in Form des zu vertilgenden Fisches als „Ein Stück Donau persönlich“, welches die lächelnde junge Frau für den Jüngling auf dem Silbertablett zerlegt. Fischessen – Ausdruck pubertärer Männerphantasien: „Du sollst die Donau schmecken, mit allem, was sie hat und was sie ist, und wehe dir, wenn du sie in ihrem Wein nicht findest, denn dort ist sie am wahrhaftigsten da.“[28] Das fließende Wasser, hier in Form des Flusses, wird zum Symbol des Lebens und der steten Wiederkehr. Darüber hinaus erlangt es als Flüssigkeit eine psychosoziale Dimension. Diese kommt zum einen als Dominanz gegenüber dem weiblichen Geschlecht, als sexuelle Anspielung zum Ausdruck: „Mein Vater hatte den Arm um das Mädchen gelegt, das noch einmal eine Karaffe voll Wein gebracht hatte, und so wies er auf mich und sagte allen, daß ich zu

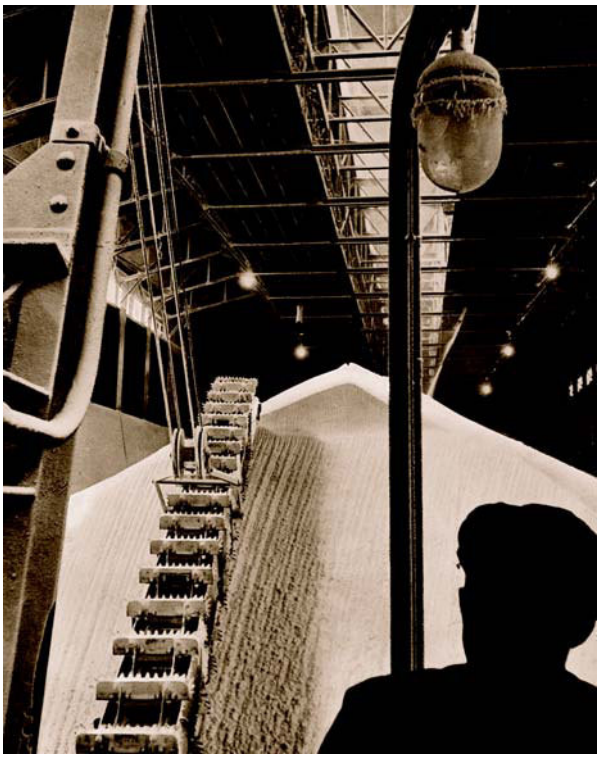


Abb. 182: Paul Wolff/Alfred Tritschler: Ludwigshafener Chemiefabrik, um 1939.

beneiden wäre, o du lieber Gott, wie sehr doch zu beneiden, weil ich die Donau das erste Mal sähe und weil ich noch ein ganzes langes Leben vor mir hätte, um Blatt für Blatt ihres großen Bilderbuches anzusehen.“ Zum anderen zeigt sich darin, wie von Uli Linke dargelegt, Flüssigkeit in einer metaphorische Konnotation im Sinne eines kollektiven Aneignens des weiblichen Körpers.[29] Dazu noch einmal der Sohn: „Das verdammte Mädchen, ja. Sie weckte uns am Morgen, sie kam sogar herein und zog die Jalousien hoch, und als damit eine Helligkeit in das Zimmer flutete, wie sie nur an einem klaren Herbstmorgen über einem großen Strom liegen kann, da vergaßen wir allen Anstand, fuhren vor dem überraschten Mädchen aus den Betten, stützten zum Fenster und riefen zur gleichen Zeit überlaut vor Freude: ‚Da ist sie! Sie ist da!‘“[30] In Verbindung zur femininen Donau konnte dieser Akt der Besitzstandswahrung auch in geographisch-nationaler Hinsicht seine Konnotationen entfalten. Schließlich gehörte die beschriebene burgenländische Donau-Landschaft 1939 bereits zum Reich und das „Bilderbuch“ verweist in der letzten Abbildung auf mögliche weitere Ziele des Eroberungskrieges jenseits der ungarischen Grenze.

Abb. 183: Modebewusste Individuen? Paul Wolff/Alfred Tritschler: Frauen im „Freiluftbad“, um 1939.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





Abb. 184: Technik als Teil der Natur: Paul Wolff/Alfred Tritschler: Industrieanlagen, um 1939 (oben).
Abb. 185: Hans Retzlaff: „Klaus und Peter trinken folgsam ihre Milch", um 1939 (rechts).

Die Besonderheit des Bildbandes liegt indessen in der ausschließlich farbigen Illustration. Hierzu wurden siebenundvierzig Agfacolor-Diapositive von unterschiedlichen Autoren ausgewählt. Die Bilder stehen in keinem Zusammenhang zum Text. Farbabbildungen waren im Jahr 1939 keineswegs an der Tagesordnung. Dies demonstriert ein separater Beitrag am Ende des Bandes über die „letzte Errungenschaft deutscher Wissenschaft". Die Colorfotografie ermögliche, „die zarten Farben der norddeutschen Ebene genauso gut im Bilde festzuhalten wie die satten Farbtöne der österreichischen Alpen, die Denkmäler deutscher Baukunst wie die Buntheit der deutschen Trachten"[31]. Außer der Bildunterschrift werden Optik, Brennweite, Belichtungszeit und Filmmarke vermerkt. Die Kleinbild-Colorfotografie war filmtechnisch etwas Neues. Das ‚moderne' Leben an der Donau wurde damit allerdings nicht visualisiert. Die abgelichteten Bildthemen orientieren sich vielmehr stark an der Vergangenheit einer ländlich-kleinstädtischen Idylle. Trachtengruppen vor Schwarzwaldhäusern (Abb. 186), Fachwerkstädte und eifrige Flussarbeiter (Abb. 187), markante Bauerngesichter wechseln sich mit Abbildungen vom Fluss und seiner Landschaft – keine Bilder von der Technik und der industriellen Produktion. Demzufolge stellt „Die deutsche Donau" im Vergleich zu den Bänden über Ruhr und Rhein durchaus einen illustratorischen Rückschritt dar.

Erinnerungen in Agfacolor

Die Tatsache der weitgehend ausgeblendeten Technik wird verständlich, wenn man die politische Funktion der Farbfotografie mit einkalkuliert. 1939 feierten die Nazis den hundertsten Geburtstag der Fotografie – auch das erwähnt der Autor in seiner Abhandlung. Zunächst sah man in der neuen Technologie eine patriotische Möglichkeit, die Leistungen der deutschen Industrie international herauszustellen. Agfacolor sollte als Exportschlager vermarkt werden, im Rahmen der wirtschaftlichen Autarkiepolitik, die sich in erheblichen Maße auf die chemische Industrie konzentrierte. Als mindestens genauso relevant entpuppt sich die propagandistische Aufgabe. So war die Farbfotografie „in grundsätzliche Überlegungen massenpsychologischer Einflussnahme eingebunden, vor allem im Hinblick auf die Schaffung positiver Erinnerungsbilder"[32]. Jene ließen sich eben nicht mit Fotografien von Alltag und Arbeit erzeugen, sondern mit den „schönen Photographien"[33] aus einer vermeintlich heilen Welt. Dementsprechend stark an ländlich Vergangenem orientierten sich die Bildthemen. Die Einbindung der Farbfotografie in die NS-Propaganda wurde während des Krieges immer mehr vorangetrieben. Fotografen wie Hans Retzlaff vermarkteten Postkartenserien von ruralen Szenen unter dem Label „Banater Schwaben" und „Reichsarbeitsdienst". Die farbigen Bilder waren bei Soldaten beliebt, und wur-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

den von den Angehörigen gerne ins Feld oder in die Etappe geschickt. Eine Gruppe „Jungmädel“ schrieb im August 1941 via Feldpost die Bildkarte „Bei der Heuernte in Norddeutschland“ an ihren Schulkameraden Heini Kühl, als Obergefreiter in Paris (Abb. 191): „Von der Musterung senden wir Dir herzliche Grüße. Im Herbst ’41 gehts ab. Leider in die Nähe.“[34] Die farbige Abbildung zeigt eine blonde junge Frau beim Heurechen auf einer Wiese. Sie trägt eine weiße Schürze, eine blaue Bluse und ein rotes Kopftuch – die Uniform des Reichsarbeitsdienstes. Indes darf die Rolle der Farbfotografie als Medium der unmittelbaren Propaganda während des NS nicht zu hoch gewertet werden. In der Nachkriegszeit allerdings und später noch hat sich Agfacolor als vermeintlich positive Komponente einer Identifikation mit dem ‚Dritten Reich‘ in ein generationenübergreifendes kollektives Gedächtnis eingeschlichen, ähnlich wie es mit dem Volkswagen und den Autobahnen der Fall war. In dieser Langzeitwirkung erscheint die perfide Propaganda des NS, im Sinne einer positiven Weltsicht und angesichts des Grauens, als eine Art visuelles Virus, das im Rückblick und auch noch für die Nachgeborenen eine rationale Sichtweise auf die Vergangenheit verschleiern kann.

Die volkskundliche Forschung nutzte die Möglichkeiten der Farbfotografie eher am Rande. Möglicherweise wurden die neuen Filme kaum für Dokumentationszwecke angeschafft, weil man an den herkömmlichen Schwarzweißabzügen die grafischen Effekte schätzte, die noch aus Zeiten der Dokumentationszeichnung bekannt waren. Jedenfalls kann die zögerliche Haltung der Volkskunde nicht an den Kosten gelegen haben, denn die wurden vom Propagandaministerium massiv subventioniert, so dass die Fotogeschäfte den Dia-Film nur unwesentlich teurer verkaufen konnten als das als Schwarzweißmaterial.[35]



Abb. 186: Anonym: Schwarzwaldhaus. Farbfotografie, 1939.

Fundamentalen Anteil am Erfolg der Farbfotografie hatten die Fotoamateure und die Fotoliteratur. Die

Abb. 187: Anonym: Donauflößer, Farbfotografie, 1939.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.









© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Abb. 188: Emil Grimm: „Schwere Arbeit". Farbfotografie, 1937-38 (inks oben).
Abb. 189: Abwendung vom Osten? Farbfotografie, um 1940 (rechts oben).
Abb. 190: Rollenschema ins Wanken geraten. Paul Wolff/Rudolf Tritschler, Farbfotografie um 1940 (links unten).
Abb. 191: „Im Herbst '41 geht's ab". Farbige Postkarte vom Reichsarbeitsdienst. Hans Retzlaff um 1940 (rechts unten).

„Photoblätter", eine Art Firmenzeitschrift von Agfa, warb seit 1938 massiv für die neuen Filme und gab Amateuren Ratschläge für die praktische Handhabung. Paul Wolff, einer der bekanntesten NS-Propagandafotografen, trug während des Krieges entscheidend dazu bei, dass die Farbfotografie bei den Amateuren beliebt wurde. Schon der Titel des Bildbandes „Meine Erfahrungen...farbig" lehnte sich eng an eine entsprechende Veröffentlichung des Autors über die Kleinbildfotografie mit der Leica-Kamera aus den dreißiger Jahren[36] an und liest sich über weite Strekken wie ein Werbeprospekt der I.G.-Farben, unter deren Dach die Entwicklung des Farbumkehrprozesses vorangetrieben worden war. Für das Vorwort der ersten Ausgabe hatte Wolff den Leiter der Abteilung „Bildpresse" im Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung, Heiner Kurzbein, verpflichtet.[37] Die vierundfünfzig Aufnahmen stammen von Paul Wolff, Alfred Tritschler und Rudolf Hermann (1907-1945), wobei die Autoren bei den Bildunterschriften nicht genannt werden. Statt dessen liefert Wolff zum Teil ausführliche Erklärungen zu den Bildern. Der heimattümelnde Impetus einer germanisch dominierten Historie, wie er noch bei dem Farbband „Die Deutsche Donau" zu erkennen war, ist nun fast ganz verschwunden. Bildgestaltung und Bildprogramm orientieren sich an einer sachlichen Werbefotografie. Technische Geräte, der Arbeitsplatz auf der Krankenstation oder vor dem glühenden Hochofen und der Urlaub am Strand rücken nun ins Zentrum. Die fotografierten Frauen strahlen die selbstbewusste Eleganz gutbezahlter, professioneller Models aus, die Aufnahmen scheinen einem Modemagazin entnommen. Das Rollenschema des NS ist zumindest visuell gehörig ins Wanken geraten: Da zündet sich eine junge Frau mit offenem blondem Haar und in lasziver Haltung am Kerzenleuchter eine Zigarette an, eine andere flirtet am Lenkrad ihres Wagens durch das geöffnete Schiebedach mit dem Tankwart (Abb. 190). Zwischen stimmungsvollen Landschaftsbildern alpenländischer Provenienz werden Blumenportraits gezeigt und Architektur- sowie Kunstaufnahmen. Doch diesmal stammen sie nicht aus dem NS-Reich: Abgedruckt werden ausnahmslos Bilder von italienischen Architekturen in Assisi, Siena, Perugia und Florenz. Auch die wenigen Trachtenbilder sind nicht mehr in Deutschland aufgenommen worden. Wolff präsentiert ein „Kleines Mädchen aus dem Sarntal", dem italienischen Sarentino. Das Bäuerliche, seit den zwanziger Jahren in den Bildbänden immer in zentraler Funktion, rückt nun nach Süden und Osten außerhalb des mitteleuropäischen Kulturkreises. Die abgelichteten Frauen tragen Kopftücher und scheinen sich auf dem Feld zur Andacht versammelt zu haben. Liest man die möglichen symbolischen Komponenten – das Bild befindet sich auf einer rechten Seite, links wurde die Bildinformation gedruckt – so kann der Blick der Frauen nach rechts aus dem Bild hinaus zumindest geographisch vielleicht als Abwendung vom Reich hin nach dem Osten gelesen werden (Abb. 189). Dennoch stellt sich die Frage, warum Wolff hier mit dem üblichen Bildprogramm entsprechender Publikationen gebrochen hat. Geschah dies, um die Veröffentlichung visuell zu entideologisieren, im Hinblick auf eine mögliche Niederlage? Hatte der Autor den Marketingaspekt im Visier, die Neuauflage des Buches nach dem Krieg oder gab es keine entsprechenden Fotos aus Deutschland? Warum spielt die inszenierte, völkische Fotografie der ländlichen Milieus plötzlich keine Rolle mehr?

Die zweite und dritte Auflage des Bandes „Meine Erfahrungen ... farbig" erschien – ohne das Vorwort von Kurzbein, aber mit den Abbildungen der ersten Auflage – im Jahr 1948 im Frankfurter Umschau Verlag.[38] Zumindest von seinem Bildbestand her konnte das Werk also ohne größere Veränderungen das Ende der Nazi-Diktatur überleben. Dies lässt darauf schließen, dass Paul Wolff und sein Koautor Alfred Tritschler mit einem gewissen Weitblick den Verkauf des Buches über das Kriegsende hinaus bedachten. In diesem Sinne wäre die visuelle Entideologisierung der Veröffentlichung erklärbar. Sicherlich lag es nicht daran, dass keine entsprechenden Farbfotografien aus dem Reich zur Verfügung standen. Die Veröffentlichung von Eduard von Pagenhardt etwa – ein Sammelband mit Farbabbildungen unterschiedlicher Fotografen – hatte bereits im Jahr 1938 ‚modernes Leben', idyllische Landschaften und das volkskundliche Genre thematisch gestreift.[39] Präsentiert wurden neben Nachtaufnahmen von der Weltausstellung in Paris und stimmungsvoll illuminierten Hakenkreuzfahnen auch nackte, Ball spielende Frauen und ebenso Bilder vom beschaulichen und technikfreien Leben auf dem Land: Erich Retzlaffs (1899-1993) Agfacolor-Bilder „Feierabend" und „Bauer aus Oberbayern", aber auch „Schwere Arbeit" des Bildjournalisten Emil Grimm (1908-1941) – hier versuchen zwei Arbeiter im Wasser am Ufer eines Flusses stehend, einen Felsblock mit Hilfe eines Pferdegespannes zu bewegen (Abb. 188). Demgegenüber sollten „Meine Erfahrungen ... farbig" wohl eher einen Querschnitt unverfänglicher Themen beinhalten – Bilder mit NS-Symbolen sucht man vergebens.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Neue Bildsprache – segmentierender Modernismus

Detlef Hoffmann wendet sich gegen den spezifischen Stilbegriff „NS-Fotografie". Gewisse bildgestalterische Tendenzen seien aber dennoch unter dem Vorzeichen „Modernität und naturverbundener Blick zurück"[40] verifizierbar – Prämissen, die ebenso in der NS-Malerei auszumachen sind. Konkret zu nennen wären: Monumentalisierung der Dinge, Heroisierung des Menschen, Idylle einer heilen Welt, Typisierung und Idealisierung von Mensch und Natur, Gegenüberstellung, Vereinfachung und Wiederholung sowie Geschichtsverdrehungen im Zusammenspiel von Bild und Text.[41] Keinen Widerspruch hierzu offenbaren jene Fotografien, die Themen des volkskundlichen Kanons aufgriffen und in einer modernen Bildsprache umsetzten. Die Bildmerkmale, unter ihnen Dynamik, Teilansichten, Perspektiven, Beleuchtung und Schrägansichten, wurden der neu-sachlichen Fotografie der 1920er Jahre entlehnt. Diese Fotos wurden insbesondere in Magazinen wie die neue linie oder in Fotobildbänden publiziert, die sich an den ambitionierten Amateur und Profifotografen richteten. Vor allem die Bildbände stellten eine visuelle Nische innerhalb des kontrollierten und zensierten Medien- und Verlagsapparates dar, die sich nicht zuletzt auch durch die moderne typographische Gestaltung von anderen Druckerzeugnissen jener Zeit abhoben. Walter Heering (1902-1978), Fotograf, Herausgeber und Verlagseigner in einer Person, publizierte im Jahr 1940 die Ergebnisse des „Internationalen Rollei-Preisausschreibens 1939" in einem Bildband mit dem Titel „Zauber des Lichts." Die Firma Franke & Heidecke in Braunschweig hatte zu dem Wettbewerb aufgerufen; rund 35.000 eingesandte Fotografien mussten begutachtet werden. In seinem Text versuchte Heering, in Abkehr von einer, wie er meinte, weltweiten Normierung in technischer Hinsicht, die Fotografierweisen der Nationen und Kontinente in ein typologisierendes Raster zu zwängen. Festmachen ließe sich, so Heering, „eine deutsche, eine amerikanische, eine japanische, überall eine völkische Fotografie". Wie in anderen Formen der Kunst überkomme den Betrachter auch in der Fotografie „das Gefühl von ‚verwandt' oder ‚fremd'". Als verwandt empfinde man die Fotografien aus den USA, obgleich „in einer typischen Richtung" amerikanisch. Auf einem anderen Blatt stünde dagegen die asiatische Art und Weise der Bildgestaltung: „Kaum ein einziges dieser Fotos könnte so oder ähnlich bei uns entstanden sein."[42] Heering präsentiert zum Vergleich drei Aufnahmen der jeweils ersten Preisträger. Die erste Abbildungstafel in seinem Band reservierte Heering für den japanischen Fotografen Kazuhide Shimizu (Abb. 195). „Weg im Schnee" zeigt eine japanische (?) Mutter, die sich in einer Winterlandschaft mit ihren beiden Kindern in Richtung Kamera bewegt. Das Mädchen mit einem Umhang aus Stroh schreitet voran. Die Mutter, einen Schritt zurück, trägt ihr Baby auf dem Rücken und hat sich in eine Decke gehüllt, die auf Brusthöhe mit einer Fibel festgeklammert ist. Ein Mann (der Vater?) im Hintergrund entfernt sich auf einem Weg zwischen den kahlen Bäumen. Die Perspektive der Kamera befindet sich unmittelbar über dem schneebedeckten Boden. Das amerikanische Beispiel



Abb. 192: William Ward: „Reparaturwerkstatt", 1939-40.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 193: Andreas Kralik: „Csardas", 1939-40.
Abb. 194: Gustav Adolf Küppers: „Albanerin aus den montenegrinischen Grenzgebirge mit typischer Haartracht", 1942 (rechts).

stammt von William Ward (Abb. 192). Es ist das Portrait eines jungen Handwerkers in einer „Reparaturwerkstatt" für Sitzmöbel. Der Raum wirkt unaufgeräumt. Stuhlfragmente, eine Decke, Sitzflächen mit Federkern und andere Gegenstände liegen unordentlich auf der Arbeitsfläche verteilt. Hinter einem Gewirr von Peddigrohr sitzt der Mann in lässiger Pose auf einem Sessel. Er blickt in die Kamera. Sein Haar ist lang, seine Ärmel sind hochgekrempelt. Zwischen Daumen und Mittelfinger klemmt ein Zigarettenstummel. Der emporsteigende Rauch ist vor dem abgedunkelten Fenster sichtbar. Auf der Farbfotografie „Tauziehen" von Fritz Wagner messen sechs Buben auf einer Sanddüne vor wolkigem Himmel ihre Kräfte. Die drei Aufnahmen zeichnen sich aus durch einige Bildkriterien, die auf die Neue Fotografie zurückzuführen sind: Ungewöhnliche Perspektive und Beleuchtung, Individualisierung der abgelichteten Person und eine gewisse bildgestalterische Dynamik wie ‚Verwischen' signifikanter Details, Teil- und Schrägansichten. Im Zuge des segmentierenden Modernismus der NS-Gesellschaft[43] sind diese visuellen Neuerungen ebenso auf einigen Fotografien aus dem volkskundlichen Themenkanon feststellbar, etwa dem Pferdepflug von Mary Bouvard, eine Aufnahme, die zwischen den beiden umrissartigen Pferdeleibern auf den Bauern fokussiert, oder die ungarischen Csardas-Paare, ein Freiluft-Schnappschuss von Andreas Kralik: Die Faltenröcke der Frauen, von der Drehung bewegt, gewähren ungewohnte Einblicke auf sonst verhüllte Körperzonen (Abb. 193).



Heerings These hingegen, man könne vom Bildmotiv auf die Nationalität des betreffenden Fotografen schließen, bleibt genauso dahingestellt, wie die Annahme, über die Fotografierweise seien konkrete Hinweise auf die politische Einstellung des Lichtbildners möglich:[44] Wenig neue Erkenntnisse ergab hierzu eine exemplarische Analyse der Turmspringeraufnahmen von Alexander Rodtschenko und Leni Riefenstahl, die 1936 während des Wettkampfes im olympischen Schwimmstadion in Berlin zeitnah entstanden sind: Rodtschenkos zusammengeklappter Springer schwebt wie eine Kugel surreal über einer weißen Wolke. Der Fotograf hielt die Kamera beim Absprung des Olympioniken in den Himmel – Wasser, Turm und Zuschauer sind eliminiert. Riefenstahl richtete ihr Objektiv ebenfalls meist von unten nach oben. Ihr Protagonist befindet sich als körperhafte Silhouette am Wolken behangenen Himmel. Die Absprungbretter zeichnen diagonale Flächen ins Bild. Das dynamische Moment der Spannung resultiert hier aus der stark grafischen Bildgestaltung, die in Opposition tritt zum scheinbar in der Luft verharrenden Körper des Springers. Vorstellbar sind allenfalls Rückschlüsse auf einen möglichen persönlichen ‚Stil' und die künstlerische Einstellung, nicht aber auf politische oder gar nationale Befindlichkeiten.

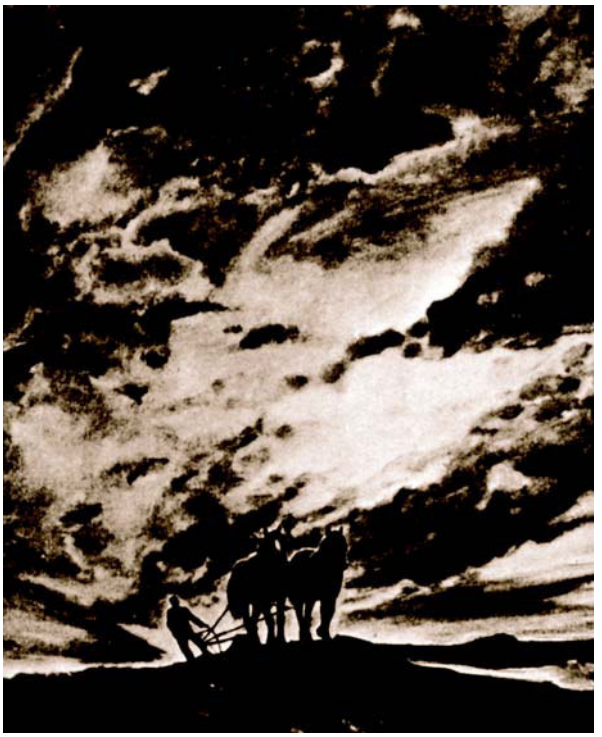
Abb. 195: Kazuhide Shimizu: „Weg im Schnee", 1939-40.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Stilisierung von Heimat als Gesamtdramaturgie

In den während des Krieges veröffentlichten Bildbänden wird das rurale Milieu visuell mehr und mehr an die Grenzen des Reiches oder darüber hinaus verlagert. Die „völkische“ Fotografie suchte fortan die Heimatscholle – oder was im Rahmen der Blut-und-Boden-Ideologie dafür gehalten wurde – auf dem Balkan oder in Polen und auf dem Gebiet der Sowjetunion. Den meisten dieser Publikationen gemeinsam ist das moderne Layout. Zudem sind die Texte und Bildunterschriften nicht mehr in Fraktur gesetzt. „Die Völker und Rassen Südosteuropas“, mit sechsundneunzig Aufnahmen des Volkskundlers, Rasseforschers und Fotografen Gustaf Adolf Küppers illustriert, rückt den Rasse-Aspekt in den Vordergrund.[45] Ganzseitige Schwarzweiß-Portraits (Abb. 194) wechseln sich mit kleinformatigen, von denen – im Sinne von Bertillon – zwei enface und zwei Halbportraits auf eine Seite gesetzt wurden. Die Veröffentlichung orientierte sich unter anderem an dem rassekundlichen Text „Zur physischen Anthropologie der Albanesen“ von Arthur Haberlandt und V. Lebzelter aus dem Jahr 1919.[46] Küppers Bilder entstanden zwischen 1935 und 1939 auf einigen längeren Reisen durch Jugoslawien, Rumänien und Bulgarien im Auftrag des Berliner Museums für Völkerkunde und des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Anthropologie: „Die Umstellung von dem anfänglichen Bestreben, als Bildberichterstatter für die illustrierte Presse den ‚pittoresken, wildromantischen Balkan‘ durch Abgrasen der reichen geschichtlichen und gesellschaftlichen Schauplätze einzufangen, auf die ernstere und tiefer dringende Arbeit (...) ließ zu der bildmäßigen Arbeit des Photographen die Methodik der wissenschaftlichen Forschung hinzutreten, so daß die Belange und Bedürfnisse der Ethnologie bald überwogen.“[47] Neben der Farbfotografie forderte Küppers, den Farbfilm zur Fertigung von Rasse-Aufnahmen für die „Wissenschaften“ verstärkt zu fördern. Im Weiteren liefert er einen der seltenen, stark germanophil gefärbten Berichte mit rassischen Zuschreibungen über den Entstehungsprozess der Bilder: „Man stellt den Ausschnitt so ein, daß die Verbindungslinie der Ohrmuscheleingänge über der Nasenwurzel verläuft. Jede Photomatonzelle kann solche Aufnahmen fertigen. Mir lag aber nicht daran, serienweise Paßphotos heimzubringen. Ich konnte auch keine Belichtungszelle mitführen und das Objekt darin einsperren, den Kopf in die Lage wenden, wie sie für die Aufnahme erforderlich war. Man hat es im Südosten mit Menschen einer weit gegen die unsrige zurückgebliebenen Entwicklungsstufe zu tun, noch stark im Naturhaften verbunden und von magi-



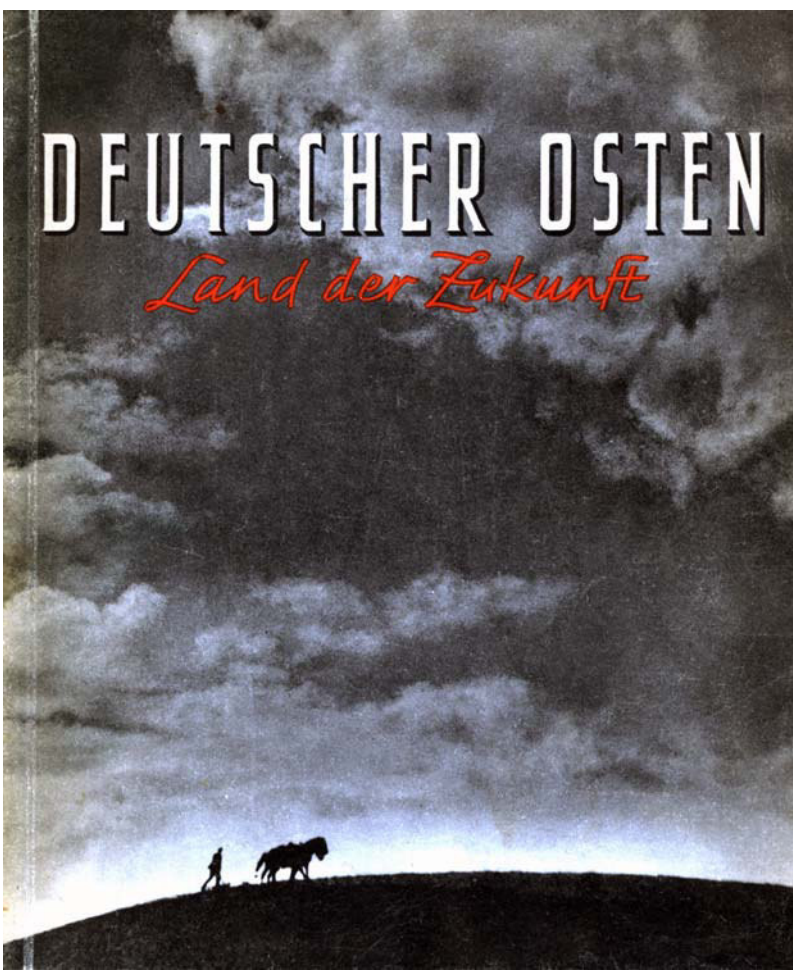


Abb. 196: Willi Jäckel: „Pflüger am Abend“, Öl auf Leinwand, 1939.
Abb. 197: Pathos und Propaganda. Fritz Wegscheider: Heimat-Scholle, um 1940 (Titelbild) (links).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

schen uns vollkommen fremden Vorstellungen beherrscht. Solche Menschen begegnen dem Menschen mit Scheu. (...) Um zum Ziel zu kommen, mußten wir immer wieder, von Fall zu Fall, zu spitzfindigen Tricks einer eigenartigen Regietechnik greifen."[48] Küppers und seine ethnologischen Kollegen entwickelten die Filme vor Ort und verschenkten Fotoabzüge an ihre Gewährsleute, um damit neue ‚Kunden' anzulocken. Die ‚Feldarbeit' umfasste ebenso Handabdrucke der abgelichteten Menschen – daktyloskopische Blätter, deren Anfertigung sich offenbar besonders schwierig gestaltete: „Wenn die Arbeit kaum in Fluß gekommen war, mußten wir oft genug erleben, daß ein Mißtrauischer alle Gutwilligen scheu machte, weil sich für ihn mit dem Daumenabdruckabnehmen die Vorstellung eines Verbrecheralbums verband. Sogar der Direktor einer höheren Schule in den Karpaten stahl heimlich seinen Abdruck aus dem Stapel, da wir bei ihm in Verdacht gerieten, politische Spionage zu betreiben. In Konstanza stießen wir auf die Erklärung: Deutschland sucht durch uns nach den Reichstagsbrandstiftern." Die Wissenschaftler um Küppers führten den Auftrag der beiden Berliner Institutionen aus, ohne offensichtlich auf die spezifischen Befindlichkeiten der Menschen zu achten. Statt dessen zog man den für Mitteleuropäer ungewohnt distanzierten Umgang der Betroffenen mit dem visuellen Medium und dem Aufnahmeverfahren ins Lächerliche. Die Menschen auf dem Balkan hätten „althergebrachte Vorstellungen", von denen sie sich nicht lösen könnten und seien damit als besonders hinterwäldlerisch einzustufen. Dieser Stigmatisierung mittels eines vermeintlich wahrgenommen Aberglaubens in abbildungstechnischer Hinsicht entsprach die intendierte eigene Überhöhung des wissenschaftlichen Stabes: „In Petsch, dem alten ostkirchlichen Bischofsitz an der mazedonisch-montenegrinischen Grenze, läuft uns eine alte Frau mit ihren Wasserkrügen davon, weil sie die Kamera fürchtet. Warum fürchtet sie die Kamera? Nach ihrer Meinung besitzt das Linsenauge die Fähigkeit, sie, die beinah Siebzigjährige, zu schwängern."[49] Auch von der Arbeitsweise Hans Retzlaffs und Erna Lendvai-Dircksens existieren Schilderungen aus dem fotografischen Feld.[50] Bei ihnen erscheinen die Vorbehalte der Landbevölkerung im Reich gegen den Fotografen aus der Stadt, der sie ablichten will, weniger rückständig oder dem Aberglauben verhaftet, sondern viel mehr als eine nicht unsympathische Engstirnigkeit, die untrennbar mit der germanisch-bäuerlichen Welt in Verbindung stehe.

Foto-ikonographisch markiert der Band „Deutscher Osten" Höhepunkt und Abschluss in Bezug auf eine expansiv-propagandistisch motivierte Stilisierung von Heimat, rückwärtsgewandtem Bauerntum und völkischem Rassenwahn. Das Titelbild „Heimat-Scholle" stammt laut Abbildungsverzeichnis von „Soldat" Fritz Wegscheider aus Ahrenshoop und wurde auf der Vorder- und Rückseite des Umschlages (Abb. 197), sowie als letztes von 110 Abbildungen abgedruckt und zudem auf dem Schmutztitel graphisch bearbeitet.[51] Ein einzelner Bauer zieht mit seinen zwei Zugpferden einen Pflug durch den Acker. Der Mann ist aus der Ferne und im Gegenlicht aufgenommen. Die Umrisse des Ensembles und die gekrümmte Linie des Feldes zeichnen sich silhouettenhaft vor hellem Horizont ab. Der monochrom dunkle, sehr schmale Vordergrund des Ackerbodens, die fast schwarzen Umrisse der Protagonisten am Sichtkreis und der, bisweilen von changierenden Wolken durchsetzte, im

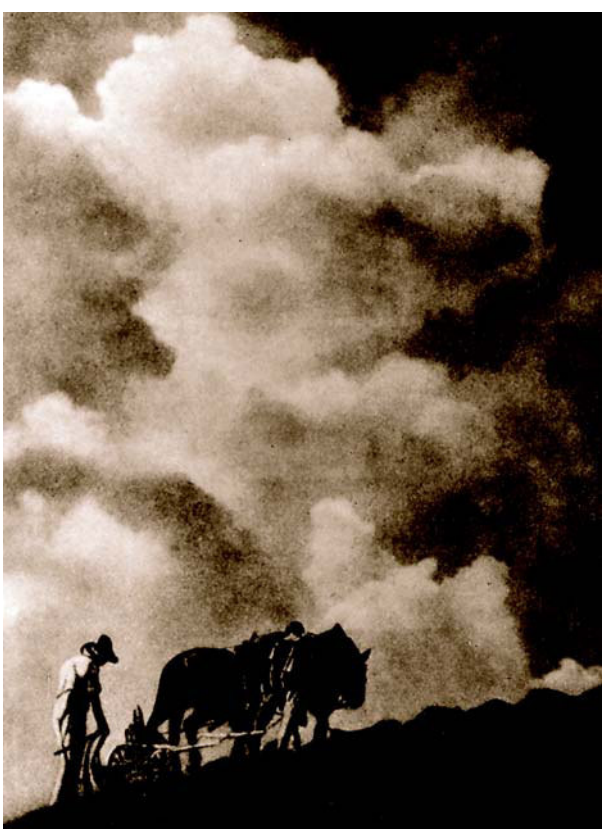
Abb. 198: Joe Rosenthal: Iwo Jima. 23. Februar 1945.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Vergleich zu Mensch und Tier überproportional wirkende Himmel verleihen der Aufnahme einen graphischen Anstrich. Es besteht der Eindruck, als umrunde der Mann mit seinem Gespann eine sichtbar gemachte Erdkugel – einen ähnlichen Effekt erzielte Willi Jäkkel in seinem Ölbild „Pflüger am Abend“ (um 1939): Intendiert wird die Darstellung eines ‚immerwährenden‘ Kampfes zwischen Mensch und Natur, den der Mensch letztlich für sich entscheiden sollte (Abb. 196). Hervorstechend ist eine Tendenz zur geradezu pathetischen Überhöhung im Zuge des völkischen Rassegedankens, demgemäß die Nationalsozialisten in letzter Konsequenz dem ‚germanischen‘ Menschen die Lebensberechtigung im Alleinanspruch zusprechen wollten. Ferner besitzt die Fotografie eine vielschichtige Symbolik und entsprechende Konnotationen, die im Kontext zu begreifen sind. Der Bauer mit seinem Pflug ist gerade dabei, eine Steigung zu überwinden: Die Pferde befinden sich fast wieder auf ebener Fläche, der Mann indessen geht noch bergauf – dahingehend lesbar, als sei das Ziel, die Eroberung des Ostens und der damit verknüpfte arische Siedlergedanke nunmehr in greifbare Nähe gerückt. Zudem wird hier erneut das traditionelle, vielfach ikonographisch besetzte Ackergespann in Szene gesetzt, das in visueller Form den direkten ideologischen Rückgriff auf die Vergangenheit gestattet und sich dementsprechend, in Zeiten der Rückschläge an der Ostfront, als mentaler Notanker positiv auf die Moral der Truppe hat auswirken können. Wir sehen einen anonymen Menschen auf einem geographisch nicht näher lokalisierbaren Ackerboden. Der graphische Effekt im Verein mit dem namenlosen Protagonisten, dem unbekannten Ort und dem Titel „Heimat-Scholle“ erweist sich als überaus geeignet für politisch-symbolische Zuschreibungen, die sich wiederum politisch-ideologisch ausschlachten lassen. Die nicht näher bekannte Lokalität und der anonyme Protagonist machen das Motiv zu einem allgemein deutbaren Synonym für die erfolgreiche Eroberung von Lebensraum. Andererseits steht das Bildprogramm Mann mit Pferdepflug, aufgenommen vor einem gekrümmten Horizont, als unspezifische Metapher für den Sieg gegenüber den Gewalten der Natur. Im Rückblick allerdings kann das Bild als Symbol für eine menschenverachtende Politik gelesen werden, die für Millionen von Menschen Tod und Vertreibung mit sich brachte. Insofern ist die symbolische Dimension in historischer Hinsicht verwandt mit dem berühmten Iwo-Jima-Bild der ebenfalls anonymen flaggenhissenden GIs aus dem Jahr 1944 (Abb. 198). Repräsentiert „Iwo Jima“ den als zeitlos wahrgenommen Erfolg der amerikanischen Streitkräfte, so verweist die „Heimat-Scholle“ auf Rassenwahn und Eroberungskrieg, der am Ende in eine bedingungslose Kapitulation münden musste. Dass es sich hier um ein Motiv aus dem volkskundlichen Bilderkanon handelte, illustriert die Indienstnahme des Faches für ideologische Ziele. Aus Bildern wie der „Heimat-Scholle“ resultierten nicht zuletzt die Vorbehalte der Volkskunde als Wissenschaft nach 1945 gegenüber dem Umgang mit der Fotografie als Medium für die Feldforschung. Dessen ungeachtet probierten sich manche Fotografen auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg an entsprechenden Motiven (Abb. 199).

Abb. 199: Rudolf Sulke: Bergbauer, 1951.



„Heimat-Scholle“ ist Teil einer Gesamtdramaturgie. Markiert Wegscheiders Aufnahme das Ende des Bandes, so präsentiert das erste Bild „Volksdeutsche Heimkehr - Endlich auf eigener Scholle“ von Doris Haase-Paschke eine Bauernfamilie bei einer Arbeitspause auf der abgemähten Wiese (Abb. 201). Die Frau trägt ein Kopftuch und schneidet mit dem Messer eine Scheibe Brot vom Laib: Bilder der „Scholle“ offenbar als thematische Klammer für ein Werk, dessen Konzeption sich ansonsten stark auf die Darstellung von Jugendlichkeit, Modernismus und Tradition konzentriert. Wiederum gibt es ein ikonographisches Pendant in der NS-Malerei: Georg Günthers „Erntepause“ (Abb. 200) aus dem Jahr 1938, eine kaum verdeckte Adaption der Genremalerei von Hans Thoma. Zwischen Industrieaufnahmen und Bildern von technischen Geräten finden sich häufig Portraits von jungen Menschen. Erika Groth-Schmachtenberger

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



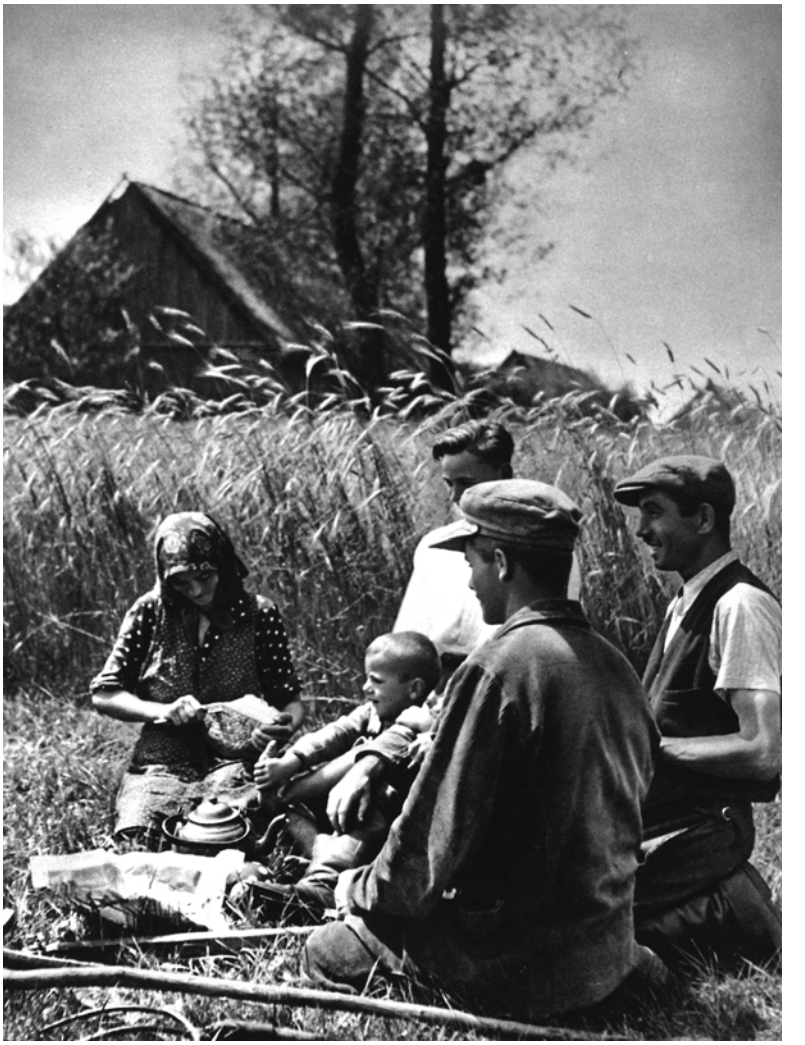


Abb. 200: Georg Günther: „Erntepause", Öl auf Leinwand, 1938.
Abb. 201: Doris Haase-Paschke: „Endlich auf eigener Scholle", um 1940 (rechts).

(1906-1992) etwa ist mit einer Aufnahme zweier lachender Jungmädel vertreten (Abb. 202). Die Bildunterschrift: „Neue wartheländische Jugend – zukunftsfroh und einsatzbereit!" Ihre Ähnlichkeit ist so frappierend, dass man sie für Schwestern halten könnte. Die beiden blonden Frauen sind in Untersicht und vor dunklem Hintergrund, möglicherweise im Atelier abgelichtet.

Außer Architekturaufnahmen, Bildern von Fabrikanlagen und Aufmärschen der NSDAP werden immer wieder Flusslandschaften, Seen und Meeresbrandungen gezeigt. Wie in den Bildbänden über Rhein, Ruhr und Donau repräsentiert Wasser als eines der Grundelemente die Natur, im Gegensatz zur vom Menschen geformten Umwelt. Symbolisch fungiert Wasser wiederum als Zeichen des Lebens, der Fruchtbarkeit und der Sexualität. In diesem Sinne stellen die Wasser-Bilder nur wenig kaschiert metaphorisch den Bezug zur Vorstellung vom „Volkskörper" her. Joseph Goebbels in seinem Vorwort: „Jeder junge deutsche Mann wird es für seine Ehre halten müssen, wenigstens ein paar Jahre seines Lebens dem Osten zu weihen. Ungezählte darunter werden hier bleiben und den Wall der Leiber verstärken, der unser Vaterland beschirmt."[52] Differierten in einigen der interpretierten Bildbände mitunter die Text- von der Bildaussage, so stimmen im „Deutschen Osten" beide überein. Die Illustrationen unterschiedlichster Provenienz werden in Verbindung mit ihren Unterschriften zu Propaganda-Aufnahmen[53] und die Sprache ist durchdrungen von liturgischem Pathos.

In kaum einem anderen Medium präsentierte sich die Ambivalenz einer ideologischen Indienstnahme der Fotografie stärker als in den Bildbänden der zwanziger und dreißiger Jahre. Festzuhalten ist, dass die Abbildungen zwar hinsichtlich einer bestimmten Abfolge innerhalb einer Gesamtdramaturgie aus sich heraus propagandistische Qualitäten entfalten konnten, diese stehen aber in enger Verbindung mit der entsprechenden Betextung und sind davon nicht abkoppelbar. Umgekehrt ließen sich an einigen Bildbeispielen auch Aussagen herausfiltern, deren Bezug zum Text eher unkonkret bleibt oder aber diesen konterkariert. Dies so zu interpretieren, als hätten sich Fotograf und Herausgeber in kritisch-subversiver Absicht über die visuelle Gleichschaltung hinweggesetzt, ist eher abwegig. Wahrscheinlicher ist, dass Fotografen, Gestalter und Herausgeber einen fortschrittlichen Eindruck von ihrem Produkt vermitteln wollten – ein entscheidender Marktfaktor im Einklang der während der Zeit des NS im publizistischen Sektor verbreiteten modernen Gestaltungsmerkmalen.

Von Ausnahmen abgesehen vermittelten die Bildbände ein eher rückwärtsgewandtes Bild der betreffenden Nation und Landschaft. Insbesondere das volkskundliche Hauptgenre Tracht erlangte dabei eine herausragende Funktion. In Bezug auf die Bildbände mit deutscher Thematik war dies seit den zwanziger Jahren so lesbar, als gelte es, angesichts der

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Niederlage im Krieg, sich auf die vermeintlichen Wurzeln einer deutschen Kultur rückzubesinnen: auf ein romantisierendes und damit verklärendes Verständnis der eigenen Geschichte. In Bezug auf den ehemaligen Gegner Frankreich eigneten sich entsprechende Bilder, das Nachbarland auf visuellem Wege eher als ländlich-rückschrittlich denn technisch-modern zu charakterisieren. Schließlich stellten die Bildbände eine Plattform für den segmentierenden Modernismus dar, der sich während des NS insbesondere in der Werbung, im Ausstellungssektor, in technischen Architekturen sowie in der Fotografie manifestierte. Auch die traditionellen Bildthemen des volkskundlichen Kanons blieben davon nicht ausgeschlossen. Im Gebrauchszusammenhang mit dem Kontext resultierte aus den Fotografien und Malereien, die während des NS entstanden sind, eine ästhetische Scheinwelt. Ihre Funktion: zu repräsentieren, zu kompensieren und zu harmonisieren. Die propagierte Funktionalität indessen führte, wie Gunther Waibl feststellt, „noch tiefer in die Zeitlosigkeit, in die Sackgasse der Mythologisierung", die in einer Zeit des Umbruchs „ein abgehobenes, verklärtes Sein propagierten"[54]. Motivisch an die Öffentlichkeit getragen wurde diese Scheinwelt mit den stereotyp wiederkehrenden, stark symbolisch aufgeladenen Motiven des Einzelnen, der zu sehen ist mit nacktem Oberkörper, muskulös, seine Sense wetzend oder mit Pferd vor ländlicher Kulisse seine Ackerfurchen ziehend und in abendlicher Stunde mit hochbeladenem Ochsengespann auf den Nachhauseweg. Ikonographische Bezüge lassen sich in der Malerei der deutschen Romantik, der Malerei des NS oder in der künstlerischen Fotografie des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts festmachen. Die Bildbände richteten sich gegen die literarische Kultur der Weimarer Republik, indem sie jene Forderung der Propagandastrategen unterstützten, wonach Bilder Vorrang gegenüber dem Wort haben sollten. Der Fotografie wurde die Funktion einer Nachrichtenübermittlerin und Kulturträgerin der Ideologie zugewiesen, und sie erhielt ihren festen Platz in der rassistisch ausgerichteten Propaganda. Nicht zuletzt bestimmten die visuellen Konstruktionen der illustrierten Buchpublikationen auch noch lange nach 1945 das kollektive Gedächtnis über den Nationalsozialismus. Dieses schönfärberische Bild konnte auch dazu dienlich sein, individuelle Verstrickungen mit dem Regime zu kompensieren.

Abb. 202: Jugendlichkeit als Maßstab. Erika Groth-Schmachtenberger, um 1940.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Systematische Erfassung und der klinische Blick

Die volkskundlich-ethnographische Fotografie nutzte bereits früh Formen der Rasse-Fotografie, um den Forschungsgegenstand im Feld aufzunehmen. Vor allem während des Ersten Weltkrieges bei den Reisen Arthur Haberlandts auf den Balkan oder in die italienischen Alpen entstanden Fotografien, die von polizeilichen Fahndungsbildern kaum zu unterscheiden sind. Im Folgenden wird den Ursprüngen dieses Foto-Genres nachgegangen. Welche Rolle spielte die Rasse-Fotografie in den dreißiger Jahren, etwa in Verbindung mit einem visuellen Schub, dem die volkskundlichen Disziplinen erst ihre Popularität verdankten?

England und Frankreich

Ausgehend von England und Frankreich versuchten Ethnologen im 19. Jahrhundert, die Menschen in den überseeischen Gebieten systematisch zu erfassen. Der Mediziner James C. Prichard, Präsident der Ethnology Society of London, war ein Verfechter der Menschheitsgenese aus voneinander getrennten Rassen. Er betrachtete es im Jahr 1839 als Chance, mit der Kamera die vom Aussterben bedrohten „Stämme“ für die Nachwelt zu dokumentieren.[1] Prichard orientierte sich an einer anthropographischen Tradition, die sich seit der Frührenaissance die visuelle Erforschung des Körpers zu eigen gemacht hatte.[2] Unmittelbar nach Erfindung der Fotografie hatte man auch schon die ersten Richtlinien für anthropologische Aufnahmen parat: Um befriedigende Resultate in der Typenkunde zu erzielen, sei es unerlässlich, so die Société ethnologique de Paris, „den Kopf auf zwei Arten wiederzugeben: in Vorder- und in Seitenansicht“[3].

Der visuellen Typologisierung des Menschen folgte seine Musealisierung. Etienne Serres, Professor für Anatomie und Präsident der französischen Akademie der Wissenschaften, plante in Paris ein „Musée photographique des races humaines“[4]. Darin sollten stereotype Merkmale zur Abgrenzung und „Klassifikation der Menschenrassen“[5] in visualisierter Form vorgestellt werden. Bestücken wollte er die Schau unter anderem mit Fotos von E. Thiésson. Dieser hatte 1843 in Paris eine Frau und einen Mann aus Brasilien vor weißem Grund aufgenommen und damit die anthropologische Fotografie begründet.[6] Nachhaltigen Einfluss auf die anthropologische Fotografie übten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die zahlreichen neu herausgegebenen illustrierten Zeitschriften aus. Sie verdankten ihre Verkaufserfolge nicht zuletzt der visuellen Präsentation der fremden „Wilden“, deren exotische Ausstrahlung die Auflagen steigern ließ.

In der medizinischen Anthropologie begann Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne im Jahr 1852, die Muskeln am Körper des Menschen aufzunehmen. Der Fotograf Louis Rousseau präsentierte auf der 1855er Weltausstellung in Paris anthropologische Typenstudien von „Chinesen, Hottentotten“ und „Tziganes“. Nach dem Eindruck des Rezensenten Ernest Lacan vermittelten insbesondere die ausgestellten Fotografien ein „minutiöses“ Bild über die „Tziganes“: Ein Rassentyp, der seine eigene Herabwürdigung innerhalb einer wilden und rustikalen Schönheit konserviert habe.[7] Kein geringerer als Charles Darwin nutzte schließlich in den 1870er Jahren die Fotografie für die Illustration seiner Theorien über den Gefühlsausdruck von Menschen und Tieren.[8] Auf einundzwanzig Holzschnitten und sieben fotografischen Tafeln, die als Heliotypien reproduziert wurden, präsentierte er physiognomische Fotostudien des Lichtbildners Oscar G. Reijander.[9]

Die frühen anthropologischen Fotografien zeigten oft noch einen künstlerischen Impetus, gegen Ende des Jahrhunderts dagegen wurde eine stärkere motivische Standardisierung gefordert. Wegbereiter für die nach festgefügten Rastern hergestellten fotografischen Typologien war der Mediziner und Anthropologe Gustav Fritsch, der 1875 detaillierte Regeln zum Fotografieren im Feld erstellt hatte.[10] Diese Regeln griff der Pariser Kriminologe Alphonse Bertillon auf, der mit der Normierung der Fahndungsfotografie eine planmäßige erkennungsdienstliche Behandlung von Straftätern bezweckte. Sein „anthropometrisches System“ schloss neben fotografischer Ablichtung in en face- und Profilstellung die Registrierung von Körpermaßen und besonderer Kennzeichen mit ein sowie äußere und charakterliche Beschreibung der Delinquenten (Abb. 61).[11]

Der klinische Blick

In den frühen zwanziger Jahren machte sich die Psychologie die im 19. Jahrhundert in der Anthropologie und Kriminologie entwickelte typisierende Fotografierweise zu eigen. An der Tübinger Nervenklinik entwarf der Professor für Psychiatrie und Neurologie Ernst Kretschmer eine visuelle Norm, anhand deren er Patienten nach biologistisch-anthropologischen Kriterien registrieren ließ.[12] Er wollte mit Hilfe der Fotografie eine umfassende Inventarisierung psychisch kranker Menschen erreichen. Sortiert wurde

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

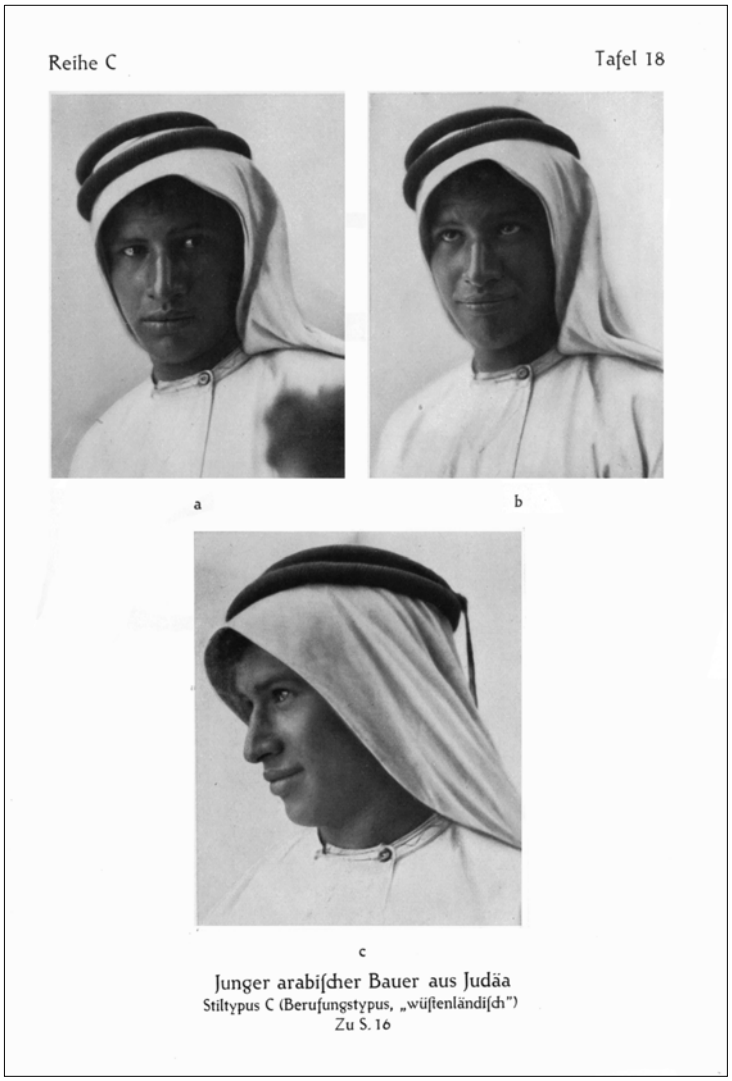


Abb. 203: Menschliche Demonstrationsobjelkte bei Ludwig Ferdinand Clauss, 1928.

Abb. 204a/b: Hermann Wopfner: „Anna Ballhuber, ca. 17 J. alt, braune Haare und Augen, untermittelgroß, Antholz-Obertal." Typenbilder aus Südtirol nach Bertillon, 1914 (unten).



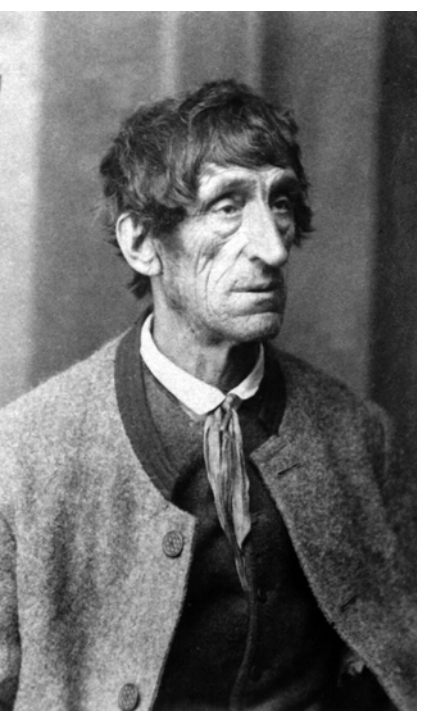


© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

bei dieser selektiven Diagnosemethode insbesondere nach körperlichen Merkmalen und „Konstitutionstypen“[13]. Kretschmers Arbeitsweise stand in der Tradition einer „physischen Anthropologie“, die den menschlichen Leib lediglich als Material für naturwissenschaftliche Pseudoforschungen betrachtete. Die Messbarkeit erlangte hier oberste Priorität. Dementsprechend arbeiteten die Forscher mit Aufnahmen, die nach ähnlichen Regeln zu erstellen waren, wie von Bertillon bei seiner Verbrecherkartei in Paris praktiziert. Ziel war es, „die Fügbarkeit und Kontrollierbarkeit“[14] des technischen Geräts auf die menschliche Kreatur zu übertragen. Dem zu erforschenden Menschen wurde der Status eines klinischen Probanden zugewiesen. Wichtigste Kennzeichen dieses Genres der Fotografie waren Normierung des Ablichtungsvorgangs, maßstäbliche Vergleichbarkeit und visuelle Segmentierung des Körpers. Außerdem wurden die Patienten nackt fotografiert.

Den klinischen Blick auf den Menschen praktizierte seit den frühen zwanziger Jahren auch Ludwig Ferdinand Clauss (1892-1974). Der Schüler Edmund Husserls verwendete für seine von der „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“ unterstützten Studien zunächst noch Fotografien von Kollegen, betätigte sich dann aber auch hinter der Kamera: „Es versteht sich, daß der Bildner kein anderer sein darf, als der Forscher selbst.“ Mit der Begründung, eine „fremde Hand“ könne „wesentliche Ausdruckswerte zerstören oder sie verkümmern lassen“, forderte Clauss zudem eine eigenhändige Entwicklung der Abzüge in der Dunkelkammer, „wobei die Erinnerung an den Vorgang der Aufnahme die photochemische Behandlung und die künftige Ordnung der Bilder“ bestimmen sollte.[15] Im Verlauf der zwanziger Jahre publizierte der Verfechter einer psychologischen Anthropologie zahlreiche Bildbände in hoher Auflage, mit denen er eine „Psychologie der Rassen“ zu installieren suchte.[16] Für seine visuelle Argumentation verwendete er ausschließlich fotografische Beispiele. Clauss formulierte auch Regeln, die man im Forschungsfeld befolgen sollte: Unabdingbar sei die Herstellung von Fotoserien, mindestens zwei Bilder pro Typ (Abb. 203): „Wir schaffen damit eine Unterlage zur Verarbeitung dessen, was uns das mitlebende Verstehen eines Menschen erschlossen hat. Ein Bild hält stille, und wir können es stundenlang bis in seine feinsten Züge untersuchen.“ Weiter hielt es Clauss für geboten, dirigistisch einzugreifen, damit der „Abzubildende innerlich in der Lage ist, seinen typischen Ausdruck vor der Kamera (besser: trotz der Kamera) zu entfalten. Dann ist es Sache des Bildners, den Abzubildenden vergessen zu lassen, daß er ‚Objekt‘ ist; ja der Bildner muß es selbst in gewissem Maße vergessen: die Technik der Abbildung muß ihm so selbstverständlich sein, daß er auf sie nicht mehr achtet, sondern sie wie im Traume beherrscht.“ Ebenso berücksichtigt werden sollten Bildausschnitt und „die Anordnung der Bilderfolge. Sie muß die innere Entwicklung eines Ausdrucksverlaufes spiegeln“.[17] Die Aufgabe des Forschenden sei es, anhand der fotografischen Bildvorlagen „die typischen Züge, die artlichen, zu scheiden und aus diesen sich das Urbild der Art, den reinen Stiltypus, zu bauen (...)“[18]. Gleichzeitig wies Clauss auf die hervorgehobene Stellung der Abbildungen im Vergleich zum schriftlichen Kontext hin, was sich ebenso im betreffenden Layout niederzuschlagen habe: „Da nun die Bilder dem Text an Wichtigkeit gleichkommen, konnte für diesen nicht mehr die gotische Fraktur verwendet werden: sie paßt zum Holzschnitt, nicht zum Photogramm.“[19] Clauss behauptete weiter, die „Seele“ des Menschen stehe mit einer jeweils spezifischen Landschaft in Verbindung. Zur Illustration seiner Thesen zog er Fotografien heran, die er selbst von Deutschen und Personen anderer Nationalität gemacht hatte. Seine Publikationen bestehen zum einen aus Hunderten weitgehend schematisierten Konterfeis. Die menschlichen Demonstrationsobjekte lichtete Clauss jeweils in mindestens drei Varianten (en face, Halbprofil, Profil) ab. Der Hintergrund ist verschwommen; Ganzkörperaufnahmen sind selten. Zum anderen verwendete er ganzseitige, formatfüllende Portraits von Gesichtern. Er musste am Ende zugeben, dass die Abgebildeten bisweilen ohne ihr Wissen fotografiert wurden.[20] Immerhin erkannte er selbstkritisch ein lähmendes Unvermögen der Wissenschaften, sich den Bildern zu nähern, „wenn der Lernende und Prüfende mit vorgefaßten Urteilen an unsere Bilder herangeht und in die hineindeutet, was irgendeine Doktrin ihn gelehrt hat. Nur dem vermögen unsere Bilder etwas Wahres und Fruchtbares zu sagen, der bereit ist, an sie nicht anders heranzutreten als ein gewecktes Kind es tut“[21]. Clauss verwendete die Fotografie aber nicht nur zur Illustration, sondern bezog sich in seinen Texten auf einzelne Portraits, kreierte Begriffe wie „Baustil des Leibes“[22] und konstruierte eine Verbindung zur „Stilforschung (...) genau in jenem Sinne, in welchem die Kunstwissenschaft eine Stilforschung ist“[23]. Dies konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass er mit der von ihm propagierten Theorie des „reinen seelischen Stils“ nichts anderes als eine Rassenkontinuität im Sinne der völkischen Ideologie zu fixieren suchte. Clauss etablierte so die Terminologie der „Artung“ und die Qualifikation der Menschen nach äußeren Unterscheidungsmerkmalen in „reinrassig“ und „mischrassig“. In Bezug auf die Wissenschaftspraxis kam Clauss zu folgendem Schluss: „Die zweite Absicht der Bilderaufnahme ist, eine Brücke vom Forschenden zum Lernenden zu schlagen, dem der Weg zur Forschung

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



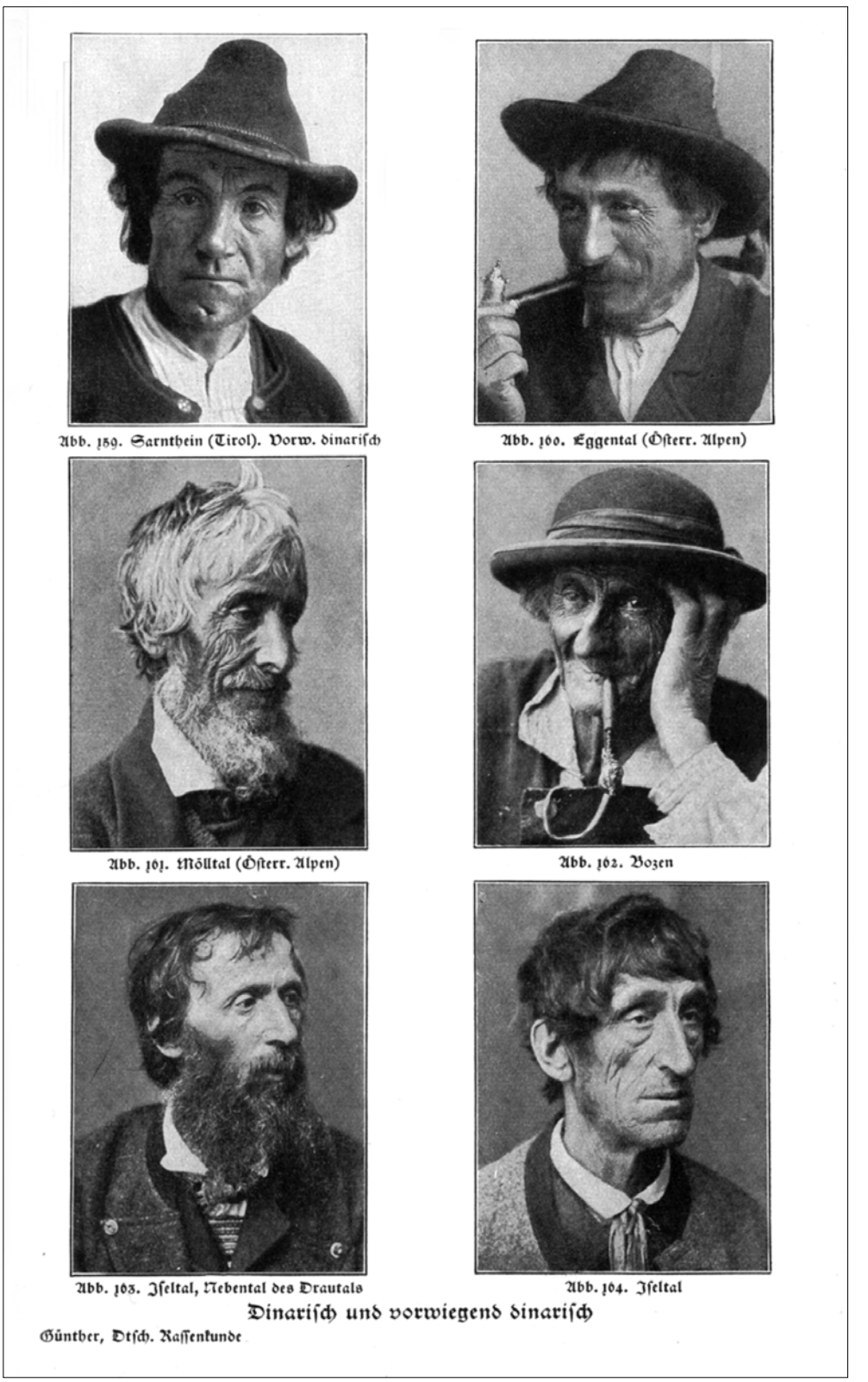


Abb. 159. Sarnthein (Tirol). Vorw. dinarisch

Abb. 160. Eggental (Österr. Alpen)

Abb. 161. Möltal (Österr. Alpen)

Abb. 162. Bozen

Abb. 163. Iseltal, Nebental des Drautals

Abb. 164. Iseltal

Dinarisch und vorwiegend dinarisch

Günther, Dtsch. Rassenkunde

Abb. 205/206: Vom Fotoatelier zur Rasseforschung: Links Vorlage, rechts Günthers Foto-Illustration.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

gewiesen und der damit grundsätzlich zum Mitforschenden gemacht wird."[24] Clauss nimmt hier in gewisser Weise den fast dreißig Jahre später von John Collier formulierten Effekt der „language bridge" zwischen dem Aufnahmemedium Fotografie und dem Beforschten vorweg.[25] Gerade diese modern anmutende Herangehensweise der visuellen Feldforschung demonstriert eine Ambivalenz in Clauss' Persönlichkeit: In seiner wissenschaftlichen Karriere trieb er seine Rassestudien mit quellenkritischen Methoden voran; als Germanozentrist setzte Clauss den Schwerpunkt auf jene Gebiete Europas, in denen Deutsche lebten. Sein völkischer Anspruch erhielt 1934 mit der Zeitschrift „Rasse", die er gemeinsam mit seinem Freiburger Jugendfreund Hans Friedrich Karl Günther herausgab, eine publizistische Plattform.

Clauss und Günther galten als Mentoren des „Nordischen Ringes", einer Nachfolgeorganisation des nach dem Krieg aufgelösten Geheimbundes „Ring der Norda". Dieser hatte sich die Aufgabe gestellt, den „Nordischen Gedanken" wissenschaftlich zu untermauern. Als Mitherausgeber der „Rasse" propagierte Clauss nun ferner die „Sammlung der Nordischen Bewegung in Deutschland und im Ausland"[26]. Im Gegensatz zu seinen biologistisch ausgerichteten Kollegen, unter ihnen auch Günther, ging es Clauss aber weniger um den Züchtungsgedanken, sondern um die Suche nach „seelischer Wahrhaftigkeit". Clauss' Losung hierzu lautete „Aufnordung"[27]. In seinem privaten Alltag indes übte er während des NS aktive Kritik am Antisemitismus, die 1942 den Entzug der Lehrbefugnis und im Jahr darauf den Ausschluss aus der NSDAP nach sich zog.[28]

Hans F. K. Günther (1891-1968), überzeugter Nationalsozialist und glühender Verehrer Hitlers, hatte bereits in den frühen zwanziger Jahren behauptet, die „Aufartung eines Volkes" sei „nur vom Lande her möglich". Gegen die „weiter fortschreitende Entnordung" forderte er entsprechende Gesetze und polemisierte gegen die demokratische Politik: „Vom Staat wird in absehbarer Zeit die Frage der Aufnordung nicht betrachtet werden können. Kein Staatsmann wird in absehbarer Zeit öffentlich auf Rassenfragen hinweisen dürfen. Daher wird alles auf eine gewisse Selbsthilfe nordischer und nordisch-gerichteter Kreise ankommen."[29] Im Gegensatz zu Clauss wollte Günther durch Auslese eine germanische Rasse heranzüchten. Sein Ziel galt der „Gesinnung eines nordischen Herrentums zum Kennzeichen der künftigen deutschen Volkes (...) in allen seinen Ständen"[30]. Die später von den Nazis praktizierte Ausgrenzung der Juden bereitete Günther mit seinen Publikationen vor. Waren die Juden zunächst noch Teil seines monographischen Machwerks „Rassenkunde des deutschen Volkes", so gliederte der Antisemit Günther das Kapitel im Jahr 1929 aus und publizierte einen separaten Band.[31]

Inwieweit sich Günthers und Clauss' Rassetheorien auch politisch niederschlugen, ist umstritten. Hitler selbst hatte die „Blond-und-Blauäugig-Propaganda" untersagt, da er befürchtete, dass sich große Teile der Bevölkerung herabgesetzt fühlten.[32] Dennoch zählten die Bildbände von Clauss und Günther während zwei Jahrzehnten zu den auflagestärksten Druckerzeugnissen. Der Umgang der beiden Autoren mit der Fotografie als Quelle hat auch in der Volkskunde als einer noch jungen universitären Disziplin Eindruck gemacht und dementsprechend seine Spuren hinterlassen. „Rassen-Günther", wie der Chef des Anstalt für „Rassenkunde, Völkerbiologie und ländliche Soziologie" in Berlin-Dahlem auch genannt wurde, orientierte sich bei seinen Bildvorlagen wie Clauss an Bertillons Schema und benutzte in der Hauptsache solche Portraits, die den Kopf des Abgelichteten formatfüllend vor neutralem Hintergrund zeigten. Die Abbildungen setzte er paarweise (en face, Profil) in drei Gruppen untereinander. Bisweilen zog Günther zusätzlich noch Portraitzeichnungen von bedeutenden Künstlerinnen und Künstlern wie Käthe Kollwitz heran. Im Gegensatz zu Clauss gebrauchte Günther keine eigenen Fotografien, sondern griff auf Vorlagen unterschiedlicher Provenienz zurück. Der Autor verschleierte später mehr und mehr die Urheberschaft der Fotografien, so dass eine präzise Identifizierung kaum mehr möglich ist. In früheren Auflagen hingegen sind die Quellen in den Bildlegenden zumeist noch vermerkt.

Günthers Karriere hatte eigentlich in Wien begonnen, wo er in den zwanziger Jahren als Professor an das Anthropologische Institut berufen wurde. Wie aus den Bildunterschriften der 1928er Auflage der „Rassenkunde des deutschen Volkes" ersichtlich ist, stammen zahlreiche Aufnahmen von Marie Luise Huber alias „Frl. Huber", von der sich ebenfalls ein Konvolut von Fotografien im Museumsarchiv befindet. Günther hatte aber auch Kontakte zu Arthur Haberlandt vom Österreichischen Museum für Volkskunde, der während des Krieges in Südosteuropa Rasse-Aufnahmen für sein Archiv gesammelt hatte. Aus einer dieser Serien von „anthropologischen Typenaufnahmen" aus dem Pustertal/Südtirol orderte Günther für seine „Rassenkunde" gleich achtzehn „Fotographien".[33] Die Bilder stammen von dem Volkskundler Hermann Wopfner (1876-1963) und sind wiederum jeweils en face und im Profil vor neutralem Hintergrund aufgenommen worden. Haberlandt selbst war es wohl auch, der die Bilder um 1920 für das Museumsarchiv inventarisiert hat. Die dortigen Quellenangaben entsprechen dem rassekundlichen Sprachduktus: „Anna Ballhuber, ca. 17 J. alt, braune Haare und

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 207: Rose Julien: Kinder aus Baden, um 1912.

Augen, untermittelgroß, Antholz-Obertal."[34] (Abb. 204a/b) Günthers Bildunterschrift zu einer weiteren Doppelabbildung lautet: „Antholz-Mittertal. Vorwiegend dinarisch mit westischem (?) Einschlag."[35] Andere Abbildungen in Günthers Buch – insgesamt werden dreizehn Einzelpersönlichkeiten aus Südtirol gezeigt, sämtliche entsprechen Wopfners Bildprogramm, bleiben aber unsigniert – besitzen einen kurzen, kaum informativen Quellenvermerk: „Mann mit Bart"[36], „Mann behindert?"[37] Unter letztere Fotovorlage schrieb Günther: „Österreichische Alpen. Kretinismus." Beide Aufnahmen sind Teil eines Konvoluts von 170 Fotografien „d. Bevölkerung in d. Fuscher Umgebung", welche die oben genannte Anthropologin Marie Huber dem Museum im Jahr 1915 geschenkt hatte – sämtlich Freiluftportraits vor dem neutral hellen Hintergrund einer Hausmauer oder einer unscharf abgelichteten Wiese.[38] Vom Verein für österreichische Volkskunde, Wien, stammt das Doppelportrait zweier Frauen aus der deutschen Sprachinsel Gottschee, die Günther als „dinarisch"[39] einstufte. Dieselbe Aufnahme war bereits 1922 als Bild 206 erschienen und tauchte 1933 als Abbildung 169 allerdings ohne Quellenangabe wieder auf.

Günther ließ sich auch von professionellen Fotografen, wie dem Atelier G. Egger in Lienz mit Fotografien beliefern. Ein Konvolut des Fotografen, das zweiundsechzig Bilder mit sechsundfünfzig Männer- und sechs Frauenportraits umfasste, gelangte im Jahr 1950 aus dem Besitz des Burgschauspielers Anton Amon ins Archiv des Österreichischen Museums für Volkskunde. Laut Inventar „Brustbilder mit Kopfstudien von Osttiroler Volkstypen."[40] Die Portraits sind in den frühen zwanziger Jahren im Atelier entstanden und zeigen einige besonders charakteristische Zeitgenossen. Günther verwendete hieraus das Bild eines etwas zerknittert wirkenden Mannes mittleren Alters, mit Pilzkopffrisur, Janker und Krawatte. In der veröffentlichten Fassung wurde das Brustportrait des Originals in ein Passfotoformat zugeschnitten, bei dem der ursprüngliche Vorhanghintergrund nicht mehr erkennbar ist.[41] (Abb. 205/206)

Abb. 208: Stigmatisierung und Ausgrenzung. NS-Rassefoto.



Abb. 344. Indiſcher Sprachwiſſenſchafter mit deutſcher Frau und Kinder aus dieſer Ehe

Außer den Aufnahmen nach dem Schema Bertillon wählte Günther also auch Fotografien von Trachten und Atelierbilder aus. Er stützte sich dabei auf das Bildprogramm früherer Volkskundefotografen, wie etwa Rose Julien, die Tracht gerne in Verbindung mit jungen Modellen und in Gruppen zu zwei oder drei Personen zeigten. Die Kontraste der im Atelier nachinszenierten Bauernhauslandschaft im Hintergrund schwächte er leicht ab (Abb. 207). Solche Abbildungen präsentierte Günther in einem größeren als dem Passbildformat des Bertillon-Schemas. Es liegt auf der Hand, dass Günther mit der verstärkten Präsentation von Foto-Abbildungen aus dem ländlichen Umfeld den Blut-und-Boden-Gedanken vorantreiben wollte, der sich in seinen metropolenfeindlichen Textaussagen manifestierte.[42] Die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 209: Junge aus Baden.

Atelierportraits erscheinen immer dann in größerem Format, wenn Günther bekannte Zeitgenossen wie Gustav Stresemann, Josef Stalin und die Tänzerin Mary Wigman oder aber besonders exotische Fälle präsentieren wollte: Der „Knabe aus Baden. Negrischer Einschlag“ (Abb. 209) mit seinem Lächeln und dem eleganten Strohhut entspricht eher einem künstlerischen Atelierportrait denn einer rassekundlichen Aufnahme und auch die Bildkomposition „Indischer Sprachwissenschaftler mit deutscher Frau und Kindern aus dieser Ehe“ könnte aus einem Lehrbuch für professionelle Portraitfotografie entstammen: Arrangement der vier Personen, Bildausschnitt und Lichteinfall lassen virtuoses fotografisches Können erkennen (Abb. 208).

Die zentrale propagandistische Tragweite der Bildbände manifestierte sich in einer breit angelegten Popularisierung der Blut-und-Bodenthematik. In diesem Zusammenhang zeigte sich, dass Teile der deutschsprachigen Volkskunde mit den wissenschaftlichen Exponenten der Rassepolitik Hand in Hand arbeiteten. Gerade die Fotografie als eine interdisziplinär verwendbare Bildquelle erlangte dabei eine herausragende Funktion. Die NS-Propaganda sah im Visuellen ihre ausdrückliche Präferenz. Insofern konnte die nazistische Rassenpolitik erst durch ihre hunderttausendfache visuelle Reproduktion in Illustrierten und Bildbänden in das kollektive Bewusstsein eingebracht werden. Darin sollten sich zwar eine hegemonial gewichtete Typologie der Rassen und die Nürnberger Rassegesetze widerspiegeln. Die Konsequenzen für die Abgelichteten – Selektion, Aussonderung, Deportation, der projektierte Völkermord – konnten aber, wenn man nur die Bilder betrachtete, leicht ausgeblendet werden. Entsprechende Schlüsse hätten indes leicht in Verbindung mit den Texten gezogen werden können.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Der nackte „Volkskörper"

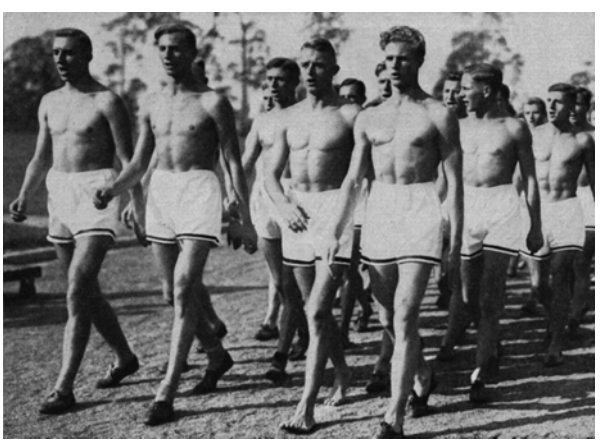
Auffallend in Günthers Publikationen ist, dass die Abbildungen seiner „nordischen" Menschen im Vergleich zu anderen Beispielen zumeist großformatig abgedruckt sind, ein Aspekt, der bereits als Diskriminierung interpretierbar ist. Überdies zeigte er sie nicht nur in Einzelportraits, sondern auch in größeren männlichen Gruppen, in Reih und Glied offenbar ein entsprechendes Lied intonierend. Die Männer wiederum wurden einer Sportlerinnengruppe gegenübergestellt, die im Gleichschritt auf der Aschenbahn eines Stadion marschiert. (Abb. 210/211) Bereits im Jahr 1928 präsentiert er hier jene Formationen des jungen und gestählten Körpers, dessen individuelle Züge in der Masse zurückzutreten hatten. Solche Fotografien zählten dann während der Nazizeit zum üblichen visuellen Repertoire der Publizistik. Augenscheinlich ist noch ein zweiter Aspekt: die Darstellung des nackten Körpers. Günther zeigte nackte Haut noch eher beiläufig; Clauss hingegen präsentierte die Ganzkörperansicht einer nackten Frau auf dem Buchumschlag. Laut Bildunterschrift eine „junge Frau aus Schwaben. Reine nordische Linie", im Studio aufgenommen von dem Stuttgarter Fotografen Alfons Illenberger (1893-1965).[1] Die unprätentiöse Licht- und Schattenzeichnung auf Illenbergers Fotografie sowie der dunkelneutral gehaltene Hintergrund lassen neu-sachliche Anklänge erkennen (Abb. 213). Die motivische Statik hingegen stand noch in der Tradition der Aktfotografie des 19. Jahrhunderts, die sich in der Hauptsache im Atelier abgespielt hatte. Die Bezeichnung der Herkunft in der Bildlegende verweist auf die in den ethnologischen Disziplinen übliche regionale oder nationale Kategorisierung der zu erforschenden Objektivationen, hier zudem noch im Sinne einer Hierarchie der Rassen gewichtet. Die Wiedergabe von nackten Menschen – überwiegend handelte es sich um Frauen – stand als Bildthema außerhalb des volkskundlich-ethnographischen Kanons. Allerdings zählte das Sujet bis weit ins 20. Jahrhundert zum festen Bestandteil der völkerkundlich-anthropologischen Fotografie.[2] In den zwanziger und dreißiger Jahren erschien eine Vielzahl illustrierter Veröffentlichungen mit nackten Menschen. Welche Funktion übernahmen nun diese Bilder in den gleichgeschalteten, illustrierten Buchpublikationen, die weitgehend von den inszenierten Trachtenfotografien der ‚völkischen' Fotografinnen und Fotografien dominiert wurde?

„Holde Frauenleiber"

Der Markt für Aktaufnahmen war bereits um die Jahrhundertwende kaum mehr zu übersehen. Vor allem in Frankreich etablierte sich ein europaweit agierender Versandhandel mit einer Vielzahl von Motiven und Bilderserien, die regelmäßig aktualisiert wurden.[3] Friedrich Salomon Krauss (1859-1938) erkannte die kommerziellen Möglichkeiten der erotischen Bilder für den deutschsprachigen Raum. Der Wiener Ethnograph, Slawist und Sexualforscher hatte Kontakt zum Kreis um Sigmund Freud. Krauss gilt als ein Verfechter unzensierter Aktdarstellungen und versuchte die liberale Veröffentlichungspraxis in Österreich zu verteidigen, nachdem in Deutschland die Gesetze vor dem Ersten Weltkrieg verschärft worden waren: „Man will unser deutsches Volk absichtlich derart verblöden, dass es vor dem Anblick des Schönsten, was uns noch übrig geblieben ist, vor den holden Frauenleibern selbst in Bildnissen, in Geschichten und Gedichten eine Gänsehaut überlaufen soll."[4] Der Diskurs, inwieweit nackte Haut in der Öffentlichkeit gezeigt werden durfte, war auch in Fotografie-Zeitschriften geführt worden. Neben Amateuren und Fotojournalisten hatten sich Anthropologen und Medi-

Abb. 210/211: Geordnete Masse statt Individualität: „Hochschule für Leibesübungen". Hans F. K. Günther, 1930.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ziner wie Gustav Fritsch zu Wort gemeldet, der ein zu dieser Zeit nicht unübliches hegemoniales Verständnis vom nackten Körpers verinnerlicht hatte: „Wir wollen hier die üppig gebauten, dunkel gefärbten Schönheiten afrikanischer Breiten, die in classischer Nacktheit umhergehen und doch nicht egal ‚erotische Erregungen' veranlassen, ganz aus dem Spiele lassen, da es sich um uncivilisirte Völker handelt." Dessen ungeachtet sei es für die europäische Wahrnehmung vom „culturhistorischen, künstlerischen und erzieherischen Standpunkt dringend geboten", Bedenken gegen das Abbilden des nackten Menschen abzulegen: „Nicht das Modell hat sich zu schämen, sondern der unsittliche Beschauer, dessen Entrüstung nur der Ausdruck seines schlechten Gewissens ist."[5]

Krauss' Werk zählt zu den Klassikern der volkskundlich-ethnographischen Forschung über Körper und Sexualität.[6] Der Autor wurde wegen seiner Studien zur Erotik mehrfach als Pornograph angefeindet. Dies tat dem Erfolg seiner Veröffentlichungen aber keinen Abbruch. Der reich illustrierte Bildband „Die Anmut des Frauenleibes", Erstauflage 1903, wurde zu einem Bestseller, der alle bis dahin bekannten Rekorde brach. Das Bildmaterial stammt von professionellen Fotografen, die in der Neuauflage von 1922 allerdings nicht genannt wurden. Zu finden sind sowohl Atelieraufnahmen, als auch Bilder, die im Freien entstanden sind. Im Vorwort definierte Krauss sein Verständnis vom visuellen Medium wie folgt: „Die Photographie ist nicht, wie die Malerei ein poetisches Schaffen, vielmehr ein poetisches Schauen und Erfassen und zugleich unter allen vorhandenen das beste Mittel, Gegenstände im Bilde genauest festzuhalten, also auch deren Ebenmaß und Schönheit." Er versuchte die herausragende Bedeutung der fotografischen Illustration herunterzuspielen. Im Vergleich zu den Texten seien die verwendeten Bilder lediglich „Beiwerk". Dennoch ist davon auszugehen, dass die „Anmut des Frauenleibes" vor allem gekauft wurde, weil der Band mehrere Hundert Nacktfotografien enthält. Auch Krauss wollte sich offenbar dem Banne der Illustrationen nicht entziehen und nannte deren Marketingaspekt: „Jeder Kenner von Frauenschönheiten wird sich gleich mir an der köstlichen Anzahl prächtiger Bilder ergötzen, die er in diesem Buche vereinigt erblickt."[7] Krauss' Intention lag eine gehörige Portion Voyeurismus zugrunde. Seine bisweilen schwärmerischen Texte sind voller erotischer Anspielungen und mit Liebeslyrik aus der deutschen Romantik gewürzt. Sie orientieren sich ausschließlich am Schönheitsideal des jungen Frauenkörpers; „der Besitz einer schönen Frau", so Krauss, gleiche „dem eines mit reifen Trauben prangenden Weingartens".[8] Dementsprechend klingen seine Kommentare in den Bildunterschriften nicht gerade zimperlich: „Eine

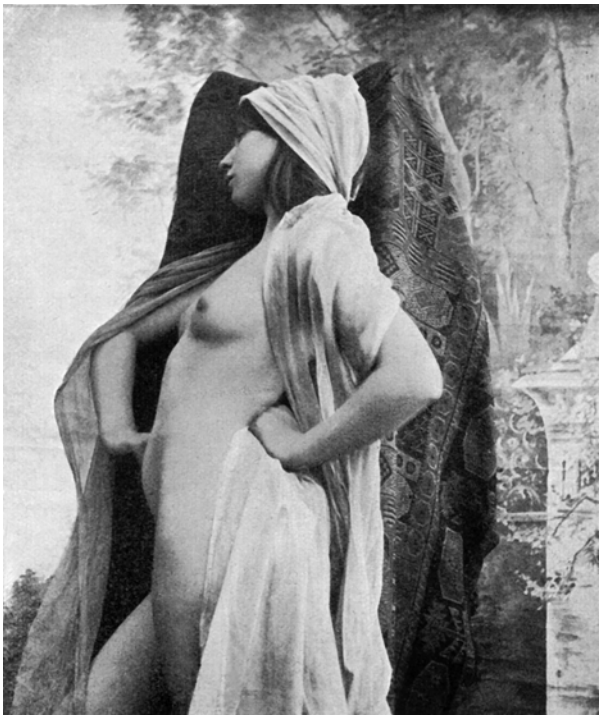
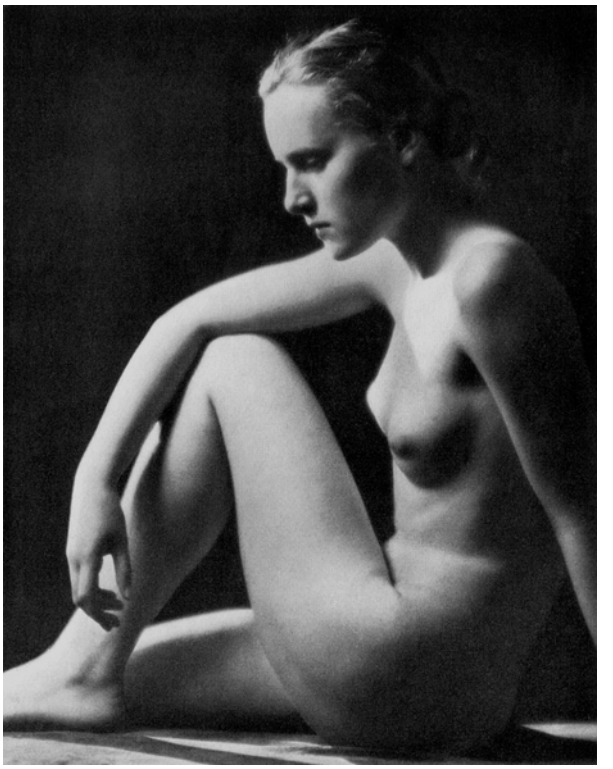


Abb. 212: Anonym: „Fabrikarbeiterin aus dem dänischen Grenzlande."

Südbaierein" etwa, auf einer Wiese mit dem Ballspiel beschäftigt, erschien ihm „bekleidet wegen ihrer Leibbeweglichkeit sehr anmutig"; die Frau weise „entkleidet jedoch einen Mangel an Fettablagerung als einen Schönheitsmangel auf". Demgegenüber

Abb. 213: Alfons Illenberger: Akt. Anfang 1920er Jahre.



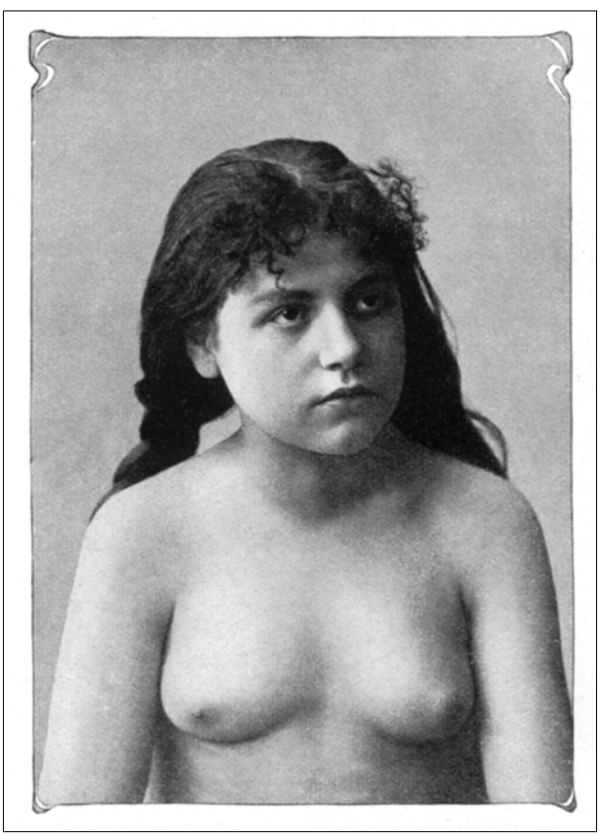
© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

mokierte sich der Autor über den „Beginn der Leibverfettung" bei einer „Cechin, 36 Jahre alt" oder zeigte sich imponiert vom „kräftig entwickelte(n) Oberleib einer jungen deutschen Fabrikarbeiterin aus dem dänischen Grenzlande".[9] (Abb. 212) Krauss scheut nicht vor Allgemeinplätzen zurück; zum Beispiel Liebreiz – warum sich die Männer für der Frauen Anmut und Schönheit begeistern – Angesicht – Oberhaut – der Frauen schönem Haupthaar – wie schöne Frauen küssen – liebreizende Füsschen – Brust und Taille. Seine Herangehensweise ist ambivalent. Einerseits polemisiert er vehement gegen „unsere Rassentheoretiker oder Rassenfanatiker oder Quasselanthropologen". Diese erachteten es als unumstößlich, „dass die Menschen seit dem Urbeginn aller Zeiten den gegenwärtigen Standort und dasselbe Geschau und wohl auch dieselben Sprachen gehabt haben. Damit findet man als Sittlichkeitswachtmeister, geheimrätlicher beeideter Schwachverständiger (...) und als Generalschwätzer auf internationalen Gelehrtenkongressen oder in Antisemitenversammlungen fein und gut sein Auskommen, doch das Gesicht trügt und lügt, wenn man es als Beweismittel zu solchen Zwecken missbraucht, zu denen es seiner Beschaffenheit nach als geschlechtliches Anlockungsmittel ganz und gar nicht taugt"[10]. Andererseits taxierte der Autor seine Modelle nach Alter sowie geographischer und sozialer Herkunft und klassifizierte dem darwinistischen Muster folgend nach Ästhetik und Typ: Gezeigt werden „ein süddeutsches Mädchen aus dem Arbeiterstande. Die Brüste mit grossen Warzenhöfen", „eine Wienerin, 18 Jahre alt, schwäbischer Typus" (Abb. 215) oder eine „deutsche Wienerin, 19 Jahre alt. Die Grosseltern angeblich aus Lothringen".[11]



Abb. 214: Blond gegen „fremdrassische Nacktscheu und Scheinheiligkeit".

Abb. 215: Darwinistische Klassifikation: „Wienerin 18 Jahre alt, schwäbischer Typus."



Mit seinem Bildband schwamm Friedrich S. Krauss auf der ersten Welle der Freikörperkultur. Diese etablierte sich um 1900 in Deutschland als Lebensreform-Bewegung, die mit dem Licht- und Luftbad therapeutische Wirkungen mit hygienischer Funktion verknüpfte. Schnell denunzierten die Anhänger der Freikörperkultur wiederum die Moralvorstellungen und Einwände ihrer Gegner als widernatürlich und im eigentlichen Sinne sittenlos. Die eher individualistisch motivierten, lebensreformerischen Anhänger der FKK erachteten weniger den nackten Körper als anstößig. Dessen Verhüllung verdecke vielmehr die Geschlechtlichkeit und lasse so unzüchtige Gedanken erst entstehen. Nudismus wurde zur Ideologie, Schamgefühle angesichts nackter Haut wurden als gesellschaftliche Prägung eingestuft. Die Eltern, so der Plan, sollten ihre Kindererziehung reformieren; um die Scham vor dem eigenen Körper zu vermeiden, wurde das vermeintlich unbeschwerte, natürliche Nacktsein schon von Kindesbeinen an propagiert. Demgegenüber konzentrierte sich die völkische

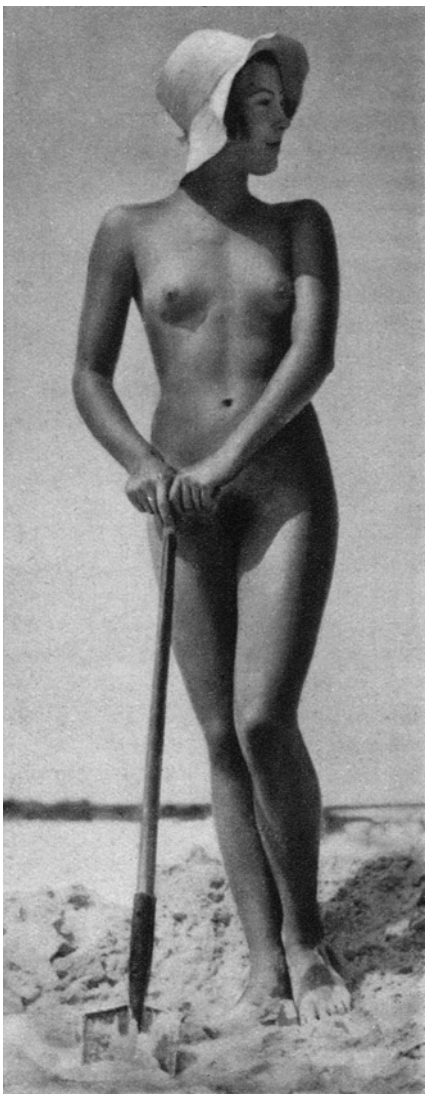
© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Richtung der FKK-Bewegung auf den Züchtungsgedanken des schönen Körpers in der traditionellen Institution der Ehe. Damit verknüpft waren Selektion und medizinische Eugenik, wie sie von Rassehygienikern gefordert wurden. Diese strebten im Verbund mit den völkischen Nudisten nach einem neuen Germanentum, für das man schöne, gesunde und rassereine Kinder als notwendig erachtete.[12] Sonne und Licht wurden mythologisiert und einer stark symbolisierenden Aufladung unterzogen, die sie auch für die Metapher der Erlösung im religiösen Sinn interpretierbar machte.

„Gemeinsam und nackt in Sonne und See"

Einer der Wegbereiter des Kultes um Sonne, Licht und den nackten Körper war der pensionierte Major Hans Surén (1885–1972). Sein Wahlspruch lautete „Rasse zur Sonne empor"[13] – in Anlehnung an eine Textzeile aus dem Arbeiterlied „Brüder zur Sonne zur Freiheit". Wie die Bildbände von Clauss, Günther und Krauss erreichte „Mensch und Sonne" Auflagen von mehreren hunderttausend Stück. Auf den ersten Blick erscheint der umfangreich illustrierte Band als Anleitung für die Freunde der FKK. Surén legte großen Wert auf ansprechende Bilder und hatte den Sportfotografen Gerhard Riebicke (1878-1957) verpflichtet, von dem die meisten Aufnahmen stammen – die sonstigen FKK-Veröffentlichungen wurden in der Regel mit Amateuraufnahmen illustriert. Riebicke verfeinerte die neue Form der Aktdarstellung, die sich seit Beginn des Jahrhunderts herausgebildet hatte und die in den zwanziger Jahren „Schönheitsbild"[14] genannt wurde. Ikonographisch bestand diese Bildform aus folgenden Merkmalen: junge, muskulöse Menschen als Protagonisten, Einzelportraits, oder Gruppenaufnahmen, in denen sich Männer oder Frauen bei Spiel oder Gymnastik körperlich ertüchtigen, natürlicher Hintergrund, ohne technische oder zivilisatorische Zutaten, schließlich die vollkommene Nacktheit der Abgelichteten, was Riebicke bei seinen männlichen Modellen bisweilen mit einem hautfarbenen, sogenannten Nacktschurz, eine frühe Form des String-Tanga, zu umgehen suchte. Er machte seine Aufnahmen fast ausnahmslos im Freien und folgte dabei der üblichen Bildpraxis der FKK-Bewegung (Abb. 216). Die Illustration eines Buches zum Thema „Nacktsein, Licht und Sonne" ließ sich nur schwerlich mit Atelieraufnahmen bestücken. Gegenüber den Atelieraufnahmen war die motivische Bandbreite der Freiluftfotografien wesentlich facettenreicher. Lichtbildern sollten die Versöhnung zwischen Natur und Mensch sichtbar machen, was dem Medium Fotografie wiederum eine ideologische Funktion zuwies. Wie in den meisten frühen FKK-Aufnahmen spielten auch bei Riebicke das Wasser – Badesee, Fluss, Meer – und die entsprechende Umgebung eine zentrale Rolle: Wasser einmal mehr vermeintliches Ursymbol des Lebens. Als ideale Kulisse und Hintergrund für die FFK-Fotografie diente es den Moralaposteln als visuelle Legitimation dieser Form von Aktfotografie. Jedoch findet sich in Suréns Buch auch eine Abbildung ohne Wasser und Strand. Die Aktfotografie erscheint hier in einem ungewöhnlichen Zusammenhang, obgleich sie dem Ideal der FKK-Bewegung entsprach, das Nacktsein in sämtlichen Lebenssituationen vorsah: Zwei junge Frauen, nackt auf einem abgeernteten Feld, die gebündelten Garben geschultert; im Hintergrund eine Ansiedlung – eine Darstellungsweise, die das sonst übliche provokant konterkarierte (Abb. 217/218). Den Zusammenhang mit dem völkischen Blut-und-Boden-Gedanken stellte Surén dennoch her: „Wir alle – auch die Bauern – müssen die verderbliche Prüderie, fremdrassische Nacktscheu und Scheinheiligkeit überwinden."[15] Riebikke wählte das zentrale Motiv der volkskundlichen Fotografie nicht zufällig: Jungbäuerinnen bei der Getreideernte; die etwas unbeholfene Motorik der Modelle auf Strohstoppeln gibt dieser Aufnahme eine ironische Note, weil aus ihr zu schließen ist, dass diese Situation kaum eine alltägliche gewesen sein dürfte, sondern für die Kamera inszeniert (Abb. 218).

Abb. 216: „Schönheitsbild". Gerhard Riebicke, um 1922.



Der Bildband „Mensch und Sonne" verdeutlicht, dass die weltan-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

schauliche Ausprägung der Fotografie, so sehr sie bei den FFK-Motiven mit Symbolik behaftet war, doch im Wesentlichen erst in Verbindung mit den zugehörigen Texten ihre ideologische Stoßrichtung bekam. Surén, vom germanischen Züchtungsgedanken beseelt, kaschierte seine Auffassung in Bezug auf eine rassisch motivierte Auslese kaum. Die Anschauung des nackten Körpers sei in „schön und unschön im rassischen Sinn"[16] zu schulen: „Es wäre zu verstehen, wenn körperlich vernachlässigte, unschöne Menschen auf eine besondere Bekleidung oder auf besondere Badeplätze angewiesen wären."[17] Anachronistisch daran ist, dass der Autor sich mit dieser Argumentation der NS-Politik anzubiedern suchte, die seit 1933 gemäß eines Runderlasses des Preußischen Innenministers die Nacktkulturbewegung untersagt hatte, wobei das Gesetz in der Praxis eher lax gehandhabt wurde.[18] Dennoch befand sich Surén mit seinen drastischen, teils pamphletartigen Äußerungen, wie „die Entwicklung unserer Nordischen Rasse ist auf Gedeih und Verderb mit Anerkennung oder Mißachtung des nackten Körpers verbunden"[19] auch im Widerspruch zur offiziellen Politik. Möglicherweise führte der publizistische Erfolg der FKK-Literatur dazu, dass nach 1938 auch von offizieller Seite FKK wieder zugelassen und seit 1942 ausdrücklich erlaubt wurde.[20]

Vor allem die Publikationen des „Bundes für Leibeszucht" enthielten bisweilen in Text und Bild Anspielungen, auf den sexuellen Akt; so Karl Bückmann in einem Bildband aus dem Jahr 1940: „Manche (Mädchen) hast du angesehen, sie zu begehren. (...) Dieses Mädchen offenbart Dir alle Schönheit ihres Leibes."[21] Bestückt war der Band mit achtundvierzig Farbabbildungen nach Agfacolor-Vorlagen des Fotografen Kurt Reiche, die dieser in der nord- oder ostdeutschen Küstenregion aufgenommen hatte. Erneut diente Wasser als symbolbehafteter Hintergrund und wieder standen junge, blonde und gut gebaute Modelle vor der Kamera (Abb. 219). Wie bei Riebike finden sich Bilder sowohl von Paaren gleichen Geschlechts, als auch von Männern und Frauen, steinwerfend, sonnenbadend oder bei der Ballgymnastik; dagegen kommt die Mann/Frau-Paarkonstellation nur einmal vor: beim Bad in der Meeresbrandung (Abb. 220). Was hier möglicherweise visuell als eine symbolisch vollzogene sexuelle Vereinigung gedeutet werden kann, konkretisiert der Text wie folgt: „Nach Sonne hungern ihre Leiber. Ihre Jünglinge und Mädchen baden gemeinsam und nackt in Sonne und See und in den auf keinem Hofe fehlenden Badestuben. Nackt tanzen ihre Jünglinge vor zuschauenden Mädchen zwischen Schwertern und drohenden Speeren. In unbekümmerter Nacktheit stehen diese Männer und Frauen mitten im Leben."[22] Die phallischen Anspielungen können durchaus ambivalent gelesen werden – eine Zweischneidigkeit, die auch die Illustration unterstreicht: Einerseits dürften sich die ästhetisch ansprechenden Farbabbildungen von jungen Frauen mit den üblichen

Abb. 217: Hans Retzlaff: Erntehelferin, um 1938 (rechts).
Abb. 218: Nackt in allen Lebenslagen. Gerhard Riebicke: Erntehelferinnen, um 1936 (unten).





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

heterosexuellen Vorstellungen der männlichen Leserschaft gedeckt haben. Andererseits sind den gezeigten muskulösen Männern gewisse homoerotische Akzente nicht abzusprechen. Im Weiteren liefert das Buch nicht weniger als vierzehn Farbabbildungen von nackten Mädchen im Alter von etwa fünf bis zehn Jahren, was etwa einem Drittel der Illustration des Bandes entspricht, ganz im Sinne der FKK-Bewegung, dass bereits Kinder im familiären Umfeld mit dem nackten Körper vertraut gemacht werden sollten. Andeutungen auf Ehe und Familie kommen bei Surén und Reichert nicht vor. Mädchen, Frauen und Männer treten allein oder nach Geschlechtern getrennt auf, nie im Familienverband. Ganz ähnlich präsentierte auch Erna Lendvai-Dircksen blonde Mädchen, in dem sie sie, allerdings in Schwarzweiß, nackt auf Blumenwiesen vor alpenländische Landschaften stellte und mit sexuell konnotierbaren Versen belegte: „Daß das Blut mir sang und glühte, daß mein Mund, so scheu er ist, eine kleine Schwesterblüte mitten in den Kelch geküßt."[23] Die Veröffentlichung von Fotos kleiner Mädchen lässt vermuten, dass auf die pädophilen Neigungen von Lesern abgehoben werden sollte. In diesem Zusammenhang hatte sich Hans Surén im Hinblick auf die Gesetzeslage beklagt: „Nicht einmal Mädchen, deren Brüste kaum zur Entwicklung gekommen sind, dürfen mit freiem Oberkörper baden und sonnen."[24] Die Aktfotografie stellte ein wichtiges Genre für die Popularisierung des Rassegedankens dar, der in Leni Riefenstahls Aktbildern von Sportlern, im Jahr 1936 par-



Abb. 219: Kurt Reiche: „Nach Sonne hungern ihre Leiber". Farbfotografie, um 1940.

Abb. 220: Symbolischer Akt. Kurt Reiche, Farbfotografie, um 1940 (unten).



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

allel zu ihrem Olympiafilm als Standfotografien inszeniert, ebenso einen Ausdruck fand wie in den monumentalen Plastiken Arno Brekers oder in den sexualisierten Ölbildern von Sepp Hilz, Johann Schult und Julius Engelhard.[25] Im Gegensatz zur Aktmalerei, die Interieurs als Hintergrund bevorzugte, visualisierte die Fotografie eine naturnahe Umgebung, in die der „arische", nackte Körper verpflanzt wurde. Das Bildprogramm hingegen widersprach der offiziellen NS-Auffassung, die sich am traditionellen Familienverband ausrichtete. Geht man nur von den Bildern aus, so könnte darin durchaus etwas Subversives verborgen liegen, hinsichtlich einer womöglich frei zu praktizierenden Sexualität – als „kollektive Lebensfreude"[26]. Inwieweit die FKK-Bildbände Suréns oder des „Bundes für Leibeszucht"[27] den Soldaten zum Anschauen und Kompensation ihrer sexuellen Bedürfnisse dienten, darüber kann wiederum nur spekuliert werden. Erklärt wäre damit die liberalere Haltung der NS-Politik gegenüber der Aktfotografie in Zeiten des Zweiten Weltkrieges.

Insgesamt stellte die Aktfotografie in Verbindung mit der völkischen FKK-Bewegung eher eine Nische im ansonsten gleichgeschalteten NS-System dar und übernahm eine Art Ventilfunktion für die Rezipienten. Ethnographisch betrachtet markierten diese Bilder im sozial-historischen und öffentlichen Kontext den visuellen Gegenpart zu den inszenierten Trachtenfotografien der zeitgenössischen Fotografen. Das aus dem 19. Jahrhundert bekannte völkerkundliche Genre der Nacktfotografie hatte damit in der europäischen Alltagskultur des 20. Jahrhunderts eine Entsprechung gefunden, wenngleich diese unter anderen motivischen und ideologischen Vorzeichen stand.[28] Nackte Menschen aus den überseeischen Gebieten wurden zumeist unter ethnographischem Deckmantel mit exotisch-voyeuristischem Zuschnitt im männlichen Blickwinkel auf das fremde Andere abgelichtet. Dagegen lassen Nacktaufnahmen von jungen Schwäbinnen, „Baierinen" oder Bilder sonnenbadender oder ballspielender, ausschließlich blonder Mädchen und Frauen eher einen Innenblick erkennen. Gleichwohl bleiben dessen patriarchale Motivation sowie visuelle Tendenzen der Ausgrenzung ebenfalls unverkennbar.

Im nächsten Abschnitt wird nun untersucht, inwiefern die eher volkskundlich-ethnographischen Bilder von der Propaganda benutzt wurden. Waren fotografische Bilder geeignet, den Blut-und-Boden-Gedanken der Nazis in der Öffentlichkeit zu verfestigen? Welche Konstruktionen des Völkisch-Ländlichen ergaben sich dabei? Wie erfolgte die visuelle Aus-grenzung? Herangezogen werden in der Hauptsache Fotografien von Sinti und Roma. Foto-ethnographisch ist dieses Bildthema zwischen der Volkskunde und der Völkerkunde anzusiedeln.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Bildstrategien der Ausgrenzung

Die völkische Ideologie der Nazis stützte sich auf theoretische Überlegungen, zu Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert von Pädagogen (Friedrich Lange), Medizinern, Völkerkundlern, Anthropologen und Rassenphysiologen (Otto Reche) oder Psychologen (Günther und Clauss).[1] Doch ohne deren Vermittlung unter pseudowissenschaftlichem Deckmantel und ohne bildliche Anschauung hätte der nationalsozialistische Rassenwahn seine spätere Tragweite wohl kaum erreichen können – allein das Hauptwerk von Clauss' „Rasse und Seele" erreichte siebzehn Auflagen (1941) mit 116.000 gedruckten Exemplaren, und Günthers „Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes" näherte sich im Jahr 1943 der 300.000-Marke. Es konnte außerdem auf eine Reihe illustrierter Zeitschriften zurückgegriffen werden, die noch in der Weimarer Republik gegründet worden waren („Volk und Rasse" seit 1926, Nationalsozialistische Monatshefte seit 1930) oder aber, wie „Rasse", „Neues Volk" und „Völkischer Wille", im NS neu etabliert wurden. Als Textautoren taten sich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der meisten geisteswissenschaftlichen Fächer sowie der Medizin hervor. Sämtliche Publikationen nutzten verstärkt die Fotografie. Noch verknüpften einige Autoren mit der Rasse-Fotografie einen künstlerisch-authentischen Anspruch: „Worauf kommt es nun eigentlich an? In der Hauptsache natürlich darauf, das Individuelle nicht, zugunsten des Nur-Bildmäßigen oder Wirkungsvollen zu verbiegen. Die sozusagen literarische Voreingenommenheit, mit der man bis vor einiger Zeit dem Objekt gegenübertrat zugunsten des frischen ursprünglichen Eindrucks zu vergessen."[2] In diesem Sinne hatte sich auch Clauss geäußert. Gerade seine Veröffentlichungen stießen an den Universitäten auf ein interdisziplinäres Interesse.

Stereotypisierungen

Richtungsweisend in der öffentlichen Fotografie wurde eine neue Generation von Fotografinnen und Fotografen, die sich nicht mehr unbedingt dem klassischen Beruf des Atelierlichtbildners verpflichtet fühlten, sondern sich entweder autodidaktisch mit dem Fotografieren beschäftigten oder dies schwerpunktmäßig innerhalb einer künstlerisch-akademischen Ausbildung erlernten. Hierzu zählen etwa die Fotografinnen und Fotografen Erna Lendvai-Dircksen, Erich Retzlaff, Hans Retzlaff und Paul Wolff. In ihrer publizistischen Tätigkeit profitierten sie, nachdem ab 1933 namhafte Fotografinnen und Fotografen Deutschland verlassen hatten, von einem Vakuum und von der neuen Möglichkeit der Publikation unter eigenem Namen in Bildbänden und auf Ausstellungen. Eine zweite Gruppe, zu der Clauss, Eva Justin, Robert Ritter und der Volkskundler und Anthropologe Heinrich Brammer[3] gehörten, verwendete die Kamera innerhalb einer akademisch-publizistischen Tätigkeit oder in behördlichem Auftrag für Feldstudien und Erhebungen (Abb. 221). Eine Schlüsselstellung kam hierbei neben Clauss dem Rasseforscher Michael Hesch zu, der seine anthropologischen Studien am „Institut für Rassen- und Völkerkunde" in Leipzig anhand eigener Fotografien betrieb. Hesch verfasste auch einen programmatischen Text für die völkisch-anthropologische Wissenschaft und erstellte eine „Rassetafel" mit Typenfotografien, die im Schulunterricht zum Einsatz kam.[4]

Wenig beachtet wurde bislang die fotografische Erfassung von Sinti des Mediziners Hermann Arnold. Obwohl sich noch nicht klären ließ, inwieweit Arnold an den anthropologischen Erhebungen des Rassehygienikers Robert Ritter beteiligt war, existieren Zeugenaussagen, die bestätigen, dass sich Arnold als „Zigeunerfotograf" betätigt hatte.[5] Dafür spricht ebenso seine spätere Publikationspraxis: Seit den fünfziger Jahren veröffentlichte Arnold zahlreiche Bildbände über Sinti und Roma, in denen er sich auf die Forschungen Robert Ritters berief, dessen rassistische Denkweise er sich angeeignet hatte. So stellte Arnold 1958 in einer vom Bundesinnenministerium finanzierten[6] Studie den „getarnten Schwachsinn" als „gemeinsamen Wesenszug" bei Sinti und Roma fest. Sie trügen „schlampige" Kleidung, seien „unstet" und wegen „einer psychischen Erbeigenschaft" unfähig zu „geregelter Arbeit"[7]. Noch 1979 trat Arnold für eine „freiwillige Sterilisation" von Sinti und Roma ein.[8] Zahlreiche Fotografien im Bundesarchiv, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus Ritters „Zigeunerkartei" stammen, sind auf der Rückseite mit dem Namen Arnolds signiert. Auch ist er Autor von mindestens einer Aufnahme aus Eva Justins Dissertation über die Zigeunerkinder im Mulflinger Kinderheim.[9] Seine Urheberschaft an den Fotografien verschleierte Arnold nach dem Zweiten Weltkrieg. Bei seinen zahlreichen illustrierten Veröffentlichungen griff er zwar auf seine früheren Fotografien zurück, aber bezeichnete im Abbildungsverzeichnis sich nicht als Autor. Neue Aufnahmen hingegen publizierte er unter seinem Namen.[10]

Im Folgenden soll etwas näher auf die Visualisierung von Sinti und Roma während des NS eingegangen werden. Dabei wird beleuchtet, wie die in der Anthropologie, Ethnologie und Volkskunde üblichen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 221: Robert Ritter filmt Sinti. Lager Neumünster, um 1940.

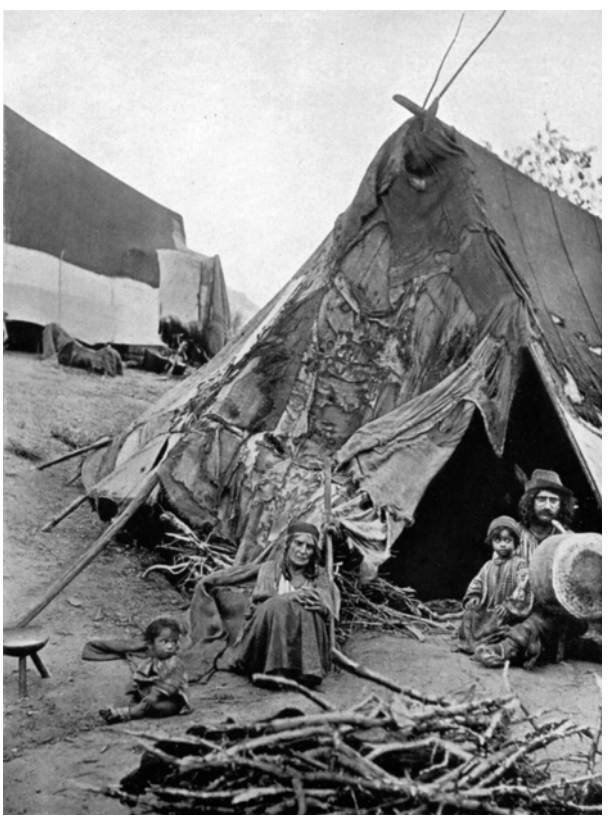
rassischen Klassifizierungen, wie von Günther vorgeschlagen, durch die Fotografie visuell ergänzt wurden. Der ethnographisch-bildlichen Dokumentation folgte mit der rassisch motivierten Kartierung schließlich die bürokratische Grundlage für die Deportationslisten. Bereits seit Beginn des NS entwikkelte sich im Kontext zum Begriff der Rasse ein regelrechter Schub von illustrierten Veröffentlichungen. Etwa bis Mitte der dreißiger Jahre wurde die Fotografie dafür benutzt, eine visuelle Definition des arischen Typs vorzunehmen. Noch geschah dies weniger im Sinne einer ‚Hierarchie der Rassen', sondern eher anhand einer Beschreibung vermeintlicher Merkmale der ‚Menschentypen' im nationalen und internationalen Vergleich. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre, verstärkt ab Kriegsbeginn, häufen sich fotografische Gegenüberstellungen, mit dem Ziel der völkischen Überhöhung auf der einen und rassistischen Ausgrenzung auf der anderen Seite. Hauptsächlich betroffen davon sind: Juden, sogenannte ‚Asoziale' und ‚Zigeuner' sowie körperlich und geistig Behinderte.

Die rassistische Fotografie präsentiert sich in zwei Ausprägungen, nachweisbar vor, während und nach dem NS und nicht auf Deutschland beschränkt:[11] die Dokumentarfotografie und die anthropometrische Fotografie. Beiden gemeinsam ist das visuell transportierte völkische Diktum der Stilisierung und Überhöhung des Eigenen gegenüber dem Fremden. Eine Variante der Dokumentarfotografie hat Reportagecharakter. In einer anderen kommt ein fotokünstlerischer Aspekt zum Ausdruck. In der ersten Variante tragen die Fotos authentische Züge, das

Abb. 222: Rauchende „Zigeunerin" als Stereotyp. Unbekannter Fotograf, um 1935.



Abb. 223: Reproduzierte Vorurteile: „Rumänische Kesselflickerfamilie, vor dem Zelt", um 1935.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

heißt eine eventuell vorgenommene Inszenierung sollte nicht als solche erkennbar sein. Die Bilder dokumentieren und illustrieren zugleich einen bestimmten Sachverhalt.[12] Begünstigt durch den gesteigerten Bedarf der Publizistik an visuellen Sensationen lieferten speziell die ‚neuen' Fotoreporter anrührende Bilder von sozialen Problemfeldern. Auch jetzt waren Fotografien mit exotischen Motiven in den Bildredaktionen besonders gefragt. Die ‚Zigeuner' als gesellschaftliche Randgruppe und zugleich mit dem Reiz einer spezifischen Exotik behaftet erwiesen sich als dankbare Fotoobjekte. Dies änderte sich auch nicht bis Mitte der dreißiger Jahre, als die Nazis Themen mit sozialem Anspruch aus der Publizistik verbannten: Nach wie vor bestand Interesse an Publikationen wie denen des Leipziger Ethnologen Martin Block, die vordergründig um Verständnis für das Fahrende Volk warben.[13]

Block verwendete hauptsächlich Aufnahmen, die er im Auftrag des Sächsischen Forschungsinstituts für Völkerkunde auf diversen Reisen nach Südeuropa angefertigt hatte, druckte aber auch Fotografien so namhafter Lichtbildner wie Alfred Eisenstaedt ab. Insgesamt zeigen diese Dokumentationsfotos im Wesentlichen vier Motivgruppen: Lebensweise, exotische Typen, Kinder und junge Frauen. Demonstriert wird das Leben in Wohnwagen und Zelten anhand vermeintlich ‚typischer' Tätigkeiten: Kochen auf der Erde, Bärendressur, Huthandel.[14] Paul Geiger rezensierte das Buch in der Schweiz. Block, so schreibt der Volkskundler, liefere „ein abgerundetes Bild" der Zigeuner. „Abstossende Seiten werden humorvoll geschildert, die guten, die nicht selten sind, hervorgehoben. Manche Vorurteile und Legenden werden damit zerstört. Bilder und lebendige Schreibweise sind weitere Vorzüge des Buches."[15] Schaut man sich die Texte und Abbildungen jedoch genauer an, wird deutlich, dass sie nicht nur Vorurteile reproduzierten, sondern bereits begannen, sich an der rassistischen Ideologie auszurichten. „Eine rumänische Kesselflikkerfamilie vor dem Zelt. So haust man, so schläft man im Sommer und Winter. Die Kinderchen warten sehnsüchtig auf die Mutter, sie sind etwas scheu vor dem fremden Mann, der sie photographiert. Die Großmutter hat das Holz zusammengeschleppt und ruht aus von ihren Gängen."[16] (Abb. 223) Sippen aus kinderreichen Familien fristen in improvisierten Unterkünften ein armseliges Dasein, die Frauen tragen gemusterte Gewänder, die Männer wirken abgerissen, die Kinder lernen, spielen oder betteln unter freiem Himmel. Besonders ausgeprägt sei die Affinität zu Musik und Tanz: „Geige und Zimbal klagen wilde Orgien. Das durch Musik leicht erregbare Blut bringt den Körper in rhythmische Bewegung."[17] Block impliziert in seinen Bildlegenden feststehende Charakterzüge und Daseinsformen des Wilden, Exotischen und Primitiven. Er repräsentiert die ambivalente Sicht des reisenden Ethnographen, der sich seinem urtümlichen Feld fasziniert zuwendet und sich zugleich seiner Überlegenheit bewusst ist.

Eines der gängigsten Bildstereotypen der Zigeunerfotografie ist die zigaretten- oder pfeifenrauchende Frau, sowohl in Publikationen der NS-Zeit[18] (Abb. 222) als auch in neueren illustrierten Veröffentlichungen.[19] Zwar zählte die zigarettenrauchende Frau zu Beginn der dreißiger Jahre in den Illustrierten zum üblichen Darstellungsmuster der modernen und selbstbewussten jungen Großstädterin. Mit Tabakspfeife erschienen stets ältere Zigeunerinnen. Da Pfeifenrauchen zu den Männerdomänen zählte, waren Konnotationen des Fremden naheliegend. Wie bei der Sintizza aus Oberschwaben, die mit Tabakspfeife und zerschlissener Schürze vor ihrer Holzhütte steht und misstrauisch in die Kamera schaut, begünstigte die Visualisierung nonkonformer Rauchgewohnheiten beim Rezipienten in Verbindung mit der reproduzierten ärmlichen Lebenswelt den Eindruck, die Abgebildeten seien exotisch und anders, zudem galt Pfeifenrauchen als Männerdomäne. Dass dabei die Abbildungsweise mitunter entscheidend war, verdeutlicht eine Fotografie von Erna Lendvai-Dircksen. Hier wird eine pfeiferauchende Greisin gezeigt. Die „Alte Frau aus der Eifel" sitzt in ihrer dunklen Tracht frontal vor der Kamera und umfasst mit den Fingerspitzen den Pfeifenschaft. Ihre Augen sind weit geöffnet und lassen ein kauziges Lächeln erkennen. Der Hintergrund der inszenierten Atelieraufnahme ist düster-neutral. Frontalstellung, Tönung sowie dreieckförmige Bildkomposition wirken monumentalisierend und verleihen der Dargestellten Erhabenheit. Die Fotografie wurde 1933 in einer Reihe von Abbildungen publiziert, die alte Menschen aus deutschen Regionen zeigten.[20] Der Akzent lag hier aber weniger auf der Wiedergabe einer Binnenexotik, sondern auf der visuellen Demonstration einer Vielfalt des ‚arischen Typs' innerhalb des Blut-und-Boden-Gedankens. In dieselbe Richtung und auf den europäischen Kontext ausgedehnt zielte auch das Portrait Lendvai-Dircksens einer pfeiferauchenden neunzigjährigen Bäuerin aus Norwegen (Abb. 224).[21]

Die Darstellungen von Zigeuner-Kindern hoben zumeist ab auf möglichst wildes Aussehen. Block unterschied in seinen Bildlegenden zwischen deutschen und spanischen oder rumänischen Heranwachsenden. Häufig sind Fotos, die bettelnde Kinder in verdreckter und zerlumpter Kleidung wiedergeben: „Die ausgestreckte Hand (...), das halb zugekniffene Auge sind typisch zigeunerisch. Die meisterhafte Fertigkeit im Betteln ist den Zigeunerkindern angeboren."[22] Kinderschleppende, bettelnde und halbnackte Heran-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wachsende sind gängige Motive einer Zigeuner-Ikonographie, die wie die pfeiferauchende Protagonistin auch in Veröffentlichungen der jüngeren Zeit häufig zu finden sind.[23] Gleichzeitig schließt die unkommentierte Präsentation an exponierter Stelle aber die Fortsetzung einer ethnisch-stereotypen Kennzeichnung mit ein.[24] Vor allem die häufigen Fotografien nackter Zigeuner-Kinder eröffnen eine voyeuristische Anteilnahme, die in eine scheinbar authentische Situation einbricht (Abb. 225). Gleichbedeutend ist dies mit einer visuellen Erniedrigung der Abgebildeten, was durch den zumeist erhöht stehenden Fotografen noch verstärkt wird.



Abb. 224: Erna Lendvai-Dircksen: „Neunzigjährige Bäuerin bei Selbu", um 1940.

In der Darstellung von Nacktheit orientierte sich die Ikonographie der Zigeunerfotografie an einer Abbildungsweise, die seit dem 19. Jahrhundert in Übersee angewandt worden war und die außer der Markierung eines abwertenden Kulturgefälles auch eine entwürdigende sexistische Sichtweise auf die ‚wilden Eingeborenen' erlaubte. Ein ethnozentrischer und die zumeist weißen Fotografen entlarvender Voyeurismus ist signifikant (Abb. 96). Dies ist auf die Zigeunerfotografie übertragbar. Erotische Anspielungen sind auf den meisten Fotografien junger Sintizza feststellbar, etwa über neckische Gesten und anbiedernde Posen. Des öfteren ergeben sich hierbei innerhalb der Körpersprache aber konträre Ausdrucksweisen. Die junge Sintizza auf der Fotografie von Oskar Hirrlinger greift mit der Hand an Wange und Haar (Abb. 227). Schräg stehend lehnt sie gegen ihr vollbepacktes Fahrrad und stützt die andere Hand am Lenker ab. Dadurch knickt ihre Hüfte leicht und das Becken tritt nach vorne. Unterstützt wird diese kokette Pose durch das vor ihr Standbein gesetzte Spielbein. Demgegenüber lassen ihre ernsten Gesichtszüge und ihr gesenkter Blick eher Unsicherheit und Widerwillen erkennen. Möglicherweise ist dies darauf zurückzuführen, dass die Frau nicht ganz freiwillig für den Fotografen zur Verfügung stand. Hierfür spräche ein rückseitig handschriftlicher Vermerk, der dazu auffordert, das Bild „zuerst an Dr. Ritter" zu leiten. Naheliegend ist also, dass die Sintizza im Auftrag der NS-Rasseforschung fotografiert worden ist.[25] Motivisch gleicht das Bild den Fotografien einheimischer Frauen, die im 19. Jahrhundert in den Kolonien als Vorlagen für Postkarten dienten. In einer „Mischung aus Exotismus, Folklorismus, Idealisierung und Erotismus" waren diese Darstellungen auf eine „Beherrschung des fremden Körpers"[26] reduziert.

Abb. 225: Voyeuristische Anteilnahme. Unbekannter Fotograf, um 1935.



Autorenfotografie

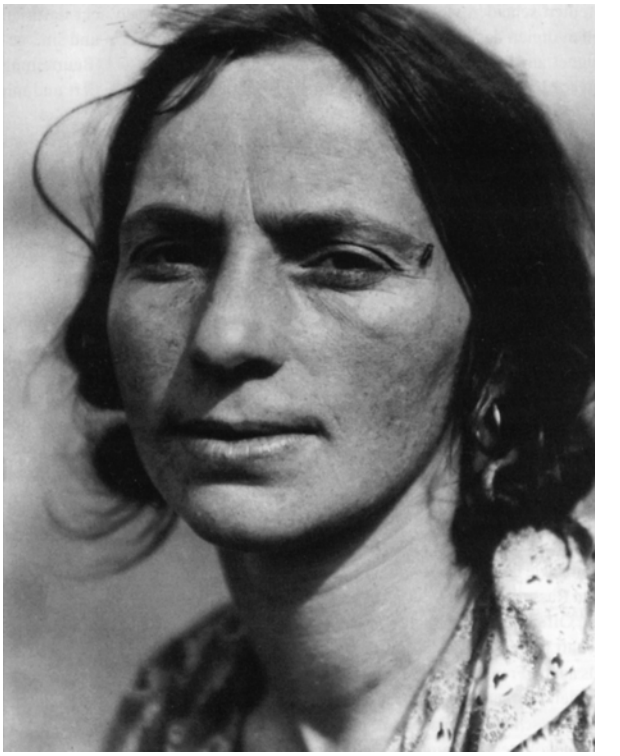
Die zweite Variante der Dokumentarfotografie ist umschreibbar mit Autorenfotografie. Insbesondere in den dreißiger Jahren gab es eine Flut von Foto-Büchern mit volkskundlichem Anspruch, die vornehmlich deutsche Typen aus einem rückwärtsgewandten und folklorisierenden Blickwinkel auf die bäuerlich-ländliche Kultur zumeist inszeniert ins Bild setzten. Bildgestalterische Mittel wie Untersicht, extreme Nahsicht, Entfernung des Hintergrundes lassen den Hang zur Monumentalisierung erkennen – ein spezifisches Merkmal der NS-Fotoästhetik. Außer Illustrierten und volkskundlichen Bildbänden nutzten die ethnologisch-anthropologischen Museen und Institute dieses Genre für Ausstellungen, Veröffentlichungen und Inventarisierungen. Erich Retzlaff fotografierte um 1935 im Freien eine nicht näher bezeichnete „Zigeunerin" mit halblangem dunklen Haar (Abb. 226). Die Sonne scheint der jungen Frau seitlich ins Gesicht, so dass ihre Nase einen schrägen Schatten wirft. Rissige Lippen, deutlich sichtbare Falten um Augen, Stirn und Hals charakterisieren sie als vom Leben gezeichnet. Die eigentliche Besonder-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

heit der Aufnahme resultiert aus einer Fliege, die an der linken Schläfe am Ansatz der Augenbrauen sitzt. Unwillkürlich überlegt man, warum die Frau das lästige Tier nicht mit einer Handbewegung vertrieben hat. Bemerkte sie die Mücke nicht? Weshalb drückte der Fotograf trotzdem auf den Auslöser? Nahm er etwa das für manche ekelerregende Insekt bewusst als aussagekräftiges kompositorisches Detail in Kauf? Die Retzlaff-Fotografie blieb unveröffentlicht. Ein Abdruck hätte der üblichen Publikationspraxis widersprochen, denn die Autorenfotografen wirkten zumeist positiv typisierend im Sinne des Blut-und-Boden-Gedankens. Abwertend gebrauchte und dementsprechend zur visuellen Separierung geeignete Fotografien gelangten kaum an die Öffentlichkeit. Aber das Fehlen der aus rassistischen Gründen stigmatisierten Bevölkerungsgruppen in den tausendfach verbreiteten Fotobüchern über deutsche Landschaften impliziert geradezu deren Ausschluss aus der Volksgemeinschaft.

Obgleich die Autorenfotografen mit der Volkstumsideologie konform gingen, wurden sie von den NS-Rassekundlern kritisiert. Retzlaffs oder Lendvai-Dircksens Arbeiten seien zwar „sehr schöne Kunstwerke". Letztlich würden sie aber „mehr Charakter- als Rasseköpfe" wiedergeben und besäßen „mit ihren schönen Trachten, die nur leider viel vom Kopf verdecken" lediglich volkskundlichen Wert - „für den Rasseforscher so gut wie unbrauchbar"[27], meinte zum Beispiel Karl von Hollander. Er lehnt eine „harmonische Ausleuchtung" genauso ab wie bewusst unscharf aufgenommene Portraits und propagiert als Rassenbiologe eine anthropometrische Fotografie: Dem „Rasseforscher" gehe es nicht um „die Einzelpersönlichkeit", sondern um die Darstellung „überindividueller Züge (...) einer Sippe oder Rasse". Die Fotografie leiste der „Rasseforschung" einen „unschätzbaren Dienst (...), einen Vergleich der verschiedenen blutmäßig zusammengehörenden Menschen (...), Urkunden, aus denen die überindividuellen Rassenzusammenhänge abgelesen werden können"[28]. Die Fotos sollen „scharf" sein und „die Profilierung des Kopfes und des Gesichts deutlich zeigen". Hierzu seien mehrere Aufnahmen der menschlichen Objekte „von unterschiedlichen Seiten" erforderlich. Vorbildlich für eine „gute Rassedarstellung" seien die Aufnahmen von Ludwig Ferdinand Clauss und die des „Kaiser-Wilhelm-Instituts für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik".

Weitere Bestimmungen für die Menschenfotografie propagierte Armin Tille. Es müssten die Papierabzüge in der Mitte der „Nasenachse" auseinander-



geschnitten werden: „Man kehrt dann je einen Abzug beider Hälften um und setzt diese so aneinander, daß ein Bild aus zwei Rechtshälften, das andere aus zwei Linkshälften gebildet wird. So erhalten wir mit dem echten Bild drei verschiedene Vorderansichten derselben Person: die beiden künstlich hergestellten scheiden viel von dem rein Persönlichen aus, lassen



Abb. 226: Erich Retzlaff: „Zigeunerin", um 1935 (oben).
Abb. 227: Neckische Pose aus Verlegenheit. Oskar Hirrlinger: Sintizza, um 1940 (unten).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

aber dafür an allen dreien das Typische der Gesichtsform klarer hervortreten und sind geeignet zur Einreihung der Körperform in ein für die rassische Beurteilung zweckdienliches Schema."[29] Außerdem sollte die Fotografie datiert und mit biographischen Daten des Abgebildeten versehen werden.

Die anthropometrischen Fotografen griffen einmal mehr auf Fritschs und Bertillons Regeln zurück, die in den zwanziger Jahren an der Tübinger Nervenklinik von Robert Gaupp und Ernst Kretschmer in Form eines Bild-Rasters weiterentwickelt worden waren, das psychisch kranke Patienten nach biologisch-anthropologischen Merkmalen fotografisch zu erfassen suchte.[30] Das wichtigste Merkmal der anthropometrischen Fotografie ist, dass die Menschen in drei Aufnahmen en face, Profil und im Halbprofil zu fotografieren waren. Dies belegen auch die Aufnahmen aus Ritters ‚Zigeunerkartei', die in Tübingen 1936 angelegt wurde. Bei den Profil-Fotografien ist in vielen Fällen eine Metallstütze zu erkennen, die ein Ruhighalten des Kopfes gewährleisten sollte. Sichtbar ist ebenso ein Schild, auf dem Datum, Nummer und Ort der Aufnahme dokumentiert sind. Bisweilen tragen die männlichen Fotografierten auf den Halbprofilaufnahmen einen Hut. Die drei Einzelfotos wurden dann auf eine vorgedruckte Karteikarte geklebt.[31] Außer der Nummer, den persönlichen Daten und dem „Zigeunernamen" war in Ritters Kartei unter anderem „Rassenzugehörigkeit", „Augen", „Haare", „Haut" und „Körpergr." vermerkt.

Abb. 228: Visuelle Kriminalisierung einer Familie, 1936.



Fotos wie diese veröffentlichten die Nazis auch in ihren Zeitschriften. „Volk und Rasse" etwa übermittelte den völkischen Rassismus in visueller Form an die Öffentlichkeit. Unter dem Deckmantel einer anthropologischen Wissenschaft beschrieb die monatlich erscheinende Schmähschrift sowohl „Arier" als auch „Fremdrassen". Zunächst beschränkte sich dies auf deutsches Staatsgebiet. Gegen Ende der dreißiger Jahre jedoch wurden auch die unmittelbar an Deutschland grenzenden Staaten mit einbezogen, in denen Deutschstämmige wohnten, darunter vor allem jene Länder, die während des Krieges entweder zu den Verbündeten zählten oder aber angegriffen werden sollten.[32] Bereits die Aufmachung der zumeist üppig illustrierten Artikel konnte Ausgrenzung suggerieren. So wurden großformatige Fotoabbildungen von gestählten Sportlern, preisgekrönten ‚nordischen' Frauen[33] und kostümierten Angehörigen des Bauernstandes, Fotoreihen von Menschen in Passbildformat gegenübergestellt, die als ‚fremdrassig' ausgegrenzt werden sollten. Diese Bilder gleichen den nach kriminologischem Vorbild erstellten Aufnahmen der Ritterschen ‚Zigeunerkartei'. Im Kontext zur Rasseforschung regte der Lehrer und Amateurfotograf Paul Lücking bereits 1934 an, auch die „Pflege des Familienbildes (...) weit mehr als bisher zu fördern. Nicht nur als Erinnerungsbild, sondern nach Richtlinien, wie sie uns die Rassenforschung geben wird". Hierbei ergebe sich für die „Institute der Rassenforschung ein Studienmaterial, wie es sonst kaum beschafft werden könnte". Der Autor lieferte einen frühen Hinweis auf die projektierte rassisch motivierte Euthanasie als Ziel der NS-Politik, die Fotografie sollte hierzu zur Anschauung dienen, sich „bildend und fördernd im rassepolitischen Sinne auswirken und jedem Volksgenossen den Blick für eine eugenische Betrachtungsweise schärfen und sein Handeln nach dieser Richtung hin fördern".[34]

In Lückings Sinn präsentierte Joachim Römer dreiunddreißig Fotografien einer Sinti-Familie sowie einer dunkelhäutigen Familie.[35] Die Abbildung auf der zweiten Seite des Textes zeigt die neunköpfige Familie vor hellem Hintergrund. Die Kinder sind zum Teil barfuß; eines trägt einen Matrosenanzug. Die hinten stehende Mutter hält ihr jüngstes Kind im Arm, der Vater hat eine Hand auf die Schulter seines vor ihm stehenden Sohnes gelegt. Die beiden folgenden Seiten geben die Familienmitglieder in kleinformatigen Einzelportraits, jeweils en face und im Profil wieder (Abb. 228). Wieder ist der Hintergrund neutral weiß oder grau. Die Lichtquelle leuchtet frontal von einem etwas erhöhten Punkt auf die Gesichter. Während die Kinder zum Teil ängstlich in die Kamera blicken, ist bei den Eltern ein leichtes Lächeln erkennbar.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Vor allem die erste Abbildung steht in direktem Bezug zum Text. In diesem behauptet Römer unmissverständlich, die zugereiste Zigeunerfamilie stelle eine Bedrohung für die Einheimischen dar. Ihr Kinderreichtum lasse „aus dem Ort auf ganz einfache Weise ein Zigeunerdorf werden“[36]. Ohne Text stigmatisierend wirken die übrigen Abbildungen der Familie, die nach kriminalistischem Verfahren in jeweils zwei Ansichtsvarianten wiedergegeben sind. Eine ganz ähnliche Intention verfolgte Eva Justin mit ihren Kinderfotografien aus Mulfingen. Zwar wurden die Bilder nicht im Atelier, sondern im Freien aufgenommen – sie besitzen deshalb nicht die klinische Kälte des künstlichen Lichts –, aber auch hier sind jeweils zwei Ansichten fotografiert und publiziert worden. Ebenso entspricht der Ausschnitt den Vorgaben der Kriminologen. Justin formulierte ihre Absichten unverblümt. In ihrem Vorwort postulierte sie eine „rassenhygienische Regelung (...), die das weitere Einfließen minderwertigen, primitiven Erbgutes in den deutschen Volkskörper unterbinden wird“[37]. Die von ihr propagierte selektive Behandlung wurde visuell verstärkt durch eine Isolierung der Abgebildeten von der Umgebung; so konnte auch eine auf den ersten Blick ethnographisch unverfängliche Fotografie menschenverachtenden Zwecken dienlich sein. Justin war lange Jahre Mitarbeiterin Robert Ritters, dessen Kriminalbiologische Institute[38] eng mit polizeilichen Behörden kooperierten. Seine vom Reichsgesundheitsamt in Auftrag gegebenen und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft[39] finanzierten „Studien“ ermöglichten eine Inventarisation der Sinti und Roma im Reichsgebiet und darüber hinaus.

Die Nazis praktizierten noch eine weitere Form der anthropometrischen Fotografie. Hierbei wurde mit den neu entwickelten Agfa-Farbdiafilmen modernste Technik angewendet, um etwa die Augenfarben der Sinti und Roma zu dokumentieren, die kurze Zeit darauf in den Todeslagern im Osten ermordet werden sollten. Sinti wurden überdies gezwungen, sich vor dem Fotoapparat nackt ablichten zu lassen. In diesen Aufnahmen tritt der Rassenwahn der Nazis am deutlichsten zutage. Betroffen waren freilich auch andere Randgruppen der NS-Gesellschaft wie körperlich oder geistig Behinderte, von denen speziell an der Tübinger Nervenklinik Detail- und Nacktaufnahmen angefertigt wurden.[40]

Die rassistische Forschung im NS nutzte die Fotografie interdisziplinär, griff auf eine Verwissenschaftlichung des Fotografierens innerhalb der Anthropologie, Kriminologie und Psychologie zurück, die sich im 19. Jahrhundert und verstärkt seit dem Ersten Weltkrieg unter anderem an der Universität Tübingen abgezeichnet hatte und konzentrierte sich auf die Darstellung äußerer Merkmale vom Menschen. Eine Vielzahl illustrierter Publikationen stellte ‚nordische‘ Typen in fotografischer Form Juden, Zigeunern, Menschen mit schwarzer Hautfarbe oder solchen mit körperlichen Gebrechen sowie psychisch Kranken gegenüber, eine fortgesetzte Reproduktion von Stereotypen mit negativer Konnotation. Bildlich wurde so unter einem ethnographischen Deckmantel eine Überhöhung des Eigenen und eine gleichzeitige Abwertung des Fremden konstruiert – ein Mittel zur ethnischen Ausgrenzung. Überdies erfolgte ein Zusammenspiel der eher dokumentarisch ausgerichteten Fotografie der Bildreporter und Fotoautoren mit der anthropometrischen Fotografie. Die systematisierte fotografische Inventarisation in Verbund mit Polizeibehörden, Universitäten und Forschungseinrichtungen schuf eine Voraussetzung zur Selektion, die dem Völkermord voranging.

Eine traurige Kontinuität weist die Zigeunerfotografie nach 1945 auf. Noch immer werden Sinti und Roma in stigmatisierenden Stereotypen gezeigt. In zahlreichen Bildbänden wurde an der rassistischen Abbildungspraxis der Nazis festgehalten. Obwohl manche Veröffentlichungen einen kritischen Anspruch aufweisen, thematisieren sie die Problematik einer fortgesetzten bildlichen Stereotypisierung kaum. Die in der kriminologischen, medizinischen, anthropologischen und rassekundlichen Praxis gängige visuelle Verkartung sollte, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird, während der dreißiger und vierziger Jahre auch in der Volkskunde Verwendung finden.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Indienstnahmen: Von der visuellen Quelle zum SS-Ahnenerbe

Wichtigstes Standbein der ideologisch verbrämten volkskundlichen Fotografie[1] war ihre massenhafte Verbreitung in der gleichgeschalteten Presse und in einer Reihe von pseudowissenschaftlichen Zeitschriften[2] sowie in den auflagestarken Publikationen der Autorenfotografen wie Erna Lendvai-Dircksen und Hans Retzlaff.[3] Mitarbeiter von Museen und anderen volkskundlichen Institutionen suchten den Bedarf der Presse an idyllisierenden Fotografen zu decken. So schreibt August Lämmle, Leiter der Württembergischen Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart, an den Pfarrer und Heimatfotografen Ernst Dreher: „Wie sehr Sie persönlich Bauernarbeit und Bauernleben lieben, das merkt man an ihren Bildern, die echt und mit ernster Wärme die Wirklichkeit und den Ernst des Bäuerlichen wiedergeben. Ich bitte um die Erlaubnis, aus Ihren Bildern an Zeitungen und Zeitschriften einzelne Stücke geben zu dürfen."[4] Auch Bildagenturen erhielten Fotomaterial[5], Fotoabzüge von Gegenständen der Volkskunst sowie Trachten wurden über Kunstverlage vertrieben.[6]

Die Zeitschrift des Vereins für Volkskunde hingegen veröffentlichte kaum illustrierte Beiträge, die auf den Aspekt der Rasse reduziert waren. Zudem wurden ihre Beiträge, im Vergleich zu der Zeit vor 1914, wie auch im Wiener Pendant, immer spärlicher.[7] Allerdings standen nicht etwa die Schwarzwälder Tracht und Volkstypen im Mittelpunkt, Themen also, mit denen die Autorenfotografen ihr Geld verdienten. Statt dessen konzentrierten sich die Veröffentlichungen auf die ländliche deutsche Volkskultur an der östlichen Donau und orientierten sich dabei an der Expansionspolitik des Regimes.[8] In diesem Sinne sind auch die Fotografien des Leipziger Volkskundlers Rudolf Hartmann (1902-2002) zu lesen. Ausgehend von der These Hans Naumanns vom ‚gesunkenen Kulturgut' hatte er bereits in den zwanziger Jahren begonnen, mit der Kamera deutsche Minderheiten in Ungarn zu besuchen und eine Kamera mitgenommen. Im Gegensatz zu Edit Fél, die in ihren Studien das Inseldasein der Donauschwaben widerlegt und deren Anpassungsprozesse an die ungarische Kultur nachgewiesen hatte, hielt Hartmann an der Sprachinsel-Forschung fest, wenn auch mit sachgeographisch-visuellen Ambitionen. Seine Bilder sind zumeist inszeniert, wirken statisch und liefern ein idealisiertes Bild der deutschen Minderheit, das dem bewahrenden Anspruch des Fotografen entsprach.[9]

Bisweilen wurde die fotografische Praxis von volkskundlicher Seite aus in Frage gestellt. Rudolf Sinwel, Gründer der „Tiroler Heimatblätter", bemängelte, „daß es außerordentlich schwierig ist, die für einen volkskundlichen Aufsatz oder Vortrag benötigten Bilder in halbwegs befriedigender Güte und Menge aufzutreiben. Sowohl die berufsmäßigen Vertreter als die Liebhaber der Lichtbildkunst (...) pflegen kläglich zu versagen, wenn es sich um Aufnahmen bestimmter, eigenartiger und kennzeichnender Erscheinungen unseres Volkslebens handelt." Der Feldforscher, so Sinwel, solle nicht einfach drauf los knipsen, sondern zunächst den Kontakt zum „Landvolk" suchen, „wenn man in der volkskundlichen Lichtbildnerei gute und reiche Erfolge erzielen will (...), ist es doch der Mensch, nicht nur die Landschaft, der einer Gegend, die wir durchstreifen, jenes eigenartige Gepräge gibt, das sie uns erinnerungswert erscheinen läßt". Doch für Sinwel stand der völkische Aspekt im Zentrum des volkskundlichen Interesses. Er empfahl, „den Menschen bei der Arbeit aufs Korn zu nehmen, sei es Handwerker oder Bauer, Senner oder Holzknecht (...). Daß dabei typische und originale Gestalten aus dem Volke, wie rassekundlich bemerkenswerte Menschen, auch Steinklopfer, Wurzelsammler, Pfannen- und Korbflicker, Scherenschleifer und dgl. nicht übersehen werden, versteht sich von selbst". Sinwel forderte den Ankauf von volkskundlichen Fotografien für die Museen und neugegründeten volkskundlichen Universitäts-Institute. Es genüge nicht, „daß solche Aufnahmen überhaupt gemacht werden. Um der volkskundlichen Forschung dienstbar und förderlich zu werden, müßten die einschlägigen Bilder an allgemein zugänglichen Stellen gesammelt werden und den einzelnen Forschern zur Verfügung stehen".[10] Am sinnvollsten sei eine einzige zentrale Sammelstelle für das ganze Land.

Mit dem Sammeln und Nutzen der Fotografien kreuzten sich die wissenschaftliche und die sogenannte angewandte Volkskunde der Heimatpflege und produzierten ein drittes Bild: die öffentliche Sicht auf das Fach. Doch wie verfuhren nun die volkskundlichen Forscher an der Universität mit dem visuellen Medium? Welchen Stellenwert erlangte es sodann auf der höheren volkskundlich-politischen Ebene im Rahmen der Expansionsbestrebungen des NS-Systems?

„Staatsnotwendige Wissenschaft"

Mit der Machtübernahme der Nazis hatte sich die Volkskunde als universitäres Fach an den Hochschulen etabliert. Das Tübinger Institut für deutsche Volkskunde übernahm in propagandistisch-politischer Hinsicht als universitäres Zentrum für die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

„staatsnotwendige Wissenschaft“[11] eine Vorreiterrolle.[12] Ordinarius Gustav Bebermeyer (1890-1975) sah im Aufbau einer fotografischen Sammlung erste Priorität. Die Universitätsleitung stellte die Mittel hierfür, „welche die nationalsozialistische Forschung gebieterisch“[13] verlange, zumeist ohne Widerspruch bereit. Ab 1934 wurden in kurzer Zeit neben einem umfangreichen Bestand von Fotografien Hans Retzlaffs und Fotoagenturen wie „Volk und Reich Bild“ auch Abzüge und Dias von lokalen Fotografinnen und Fotografen, wie etwa der Göppinger Lichtbildnerin Lydia Schwab, angeschafft.[14] Außerdem erhielt das Institut eine Laboreinrichtung und eine Plattenkamera im Format 9 x 12 cm sowie im Jahr 1936 eine Leica-Kleinbildkamera und ein Epidiascop, da der „gesamte Unterricht in der Volkskunde ohne ausgiebigste Demonstration von Anschauungs- und Bildmaterial undenkbar“ sei (Abb. 229).[15] Der Ankauf einer zweiten Leica wurde im Jahr 1937 bewilligt.[16] Zusätzlich beantragte Bebermeyer beim Rektor der Universität wegen des „stetig wachsenden Umfangs der technischen Arbeiten (photogr. Originalaufnahmen, Photokopien, Vergrößerungen, Herstellung von Diapositiven, Film- und Tonaufnahmen und deren Bearbeitung) (...) eine eigene, fachmännisch geschulte Kraft“[17]. Die Universitätsleitung gab auch für diese Stelle grünes Licht. Bebermeyer besetzte sie mit dem „technischen Hilfsassistenten“ Heinz Böhnisch (1909-1977), der allerdings bereits sechs Monate darauf im Oktober 1939 zur Wehrmacht eingezogen wurde. Auf Geheiß Bebermeyers, mittlerweile leitender Offizier einer Ersatzkompanie in Ungarn, fotografierte Böhnisch auch während des Krieges – eine Aufgabe, die sein Chef als „für die Volksforschung besonders wichtig“[18] einstufte.

Unter dem Motto „Nicht mehr vom Schreibtisch, sondern vom Volke selbst aus“[19] hatte das Bebermeyer-Institut regelmäßig Lehrfahrten organisiert, die auch unter politischen Vorzeichen standen. Im Sommer 1938 unternahmen die Volkskundler eine Exkursion nach Österreich „in die befreite Ostmark“. Auf den Reisen knipste die Belegschaft bis zum Krieg Tausende von Fotos und drehte mehrere 16 mm-Filme. Die Fotografinnen und Fotografen wurden dazu angehalten, möglichst viele Daten zu sammeln, da die Bilder sonst für „die Rassen- und Trachtenforschung unbrauchbar“[20] seien; bisweilen wurde auch seriell gearbeitet (Abb. 230a/b). Auch beim Aufbau des Erzählarchivs fanden Fotografien Verwendung. Wie bei einer erkennungsdienstlichen Behandlung wurden die Gewährsleute dreifach abgelichtet, und die Bilder dann auf ein Karteiblatt geklebt, „als wäre das Rätsel der narrativen Begabung eine Frage des Gesichtsausdrucks, als könne man aus der Schädelarchitektur auf Beredsamkeit schließen“[21], wie Utz Jeggle später dazu schrieb. Zusätzlich erscheint der Beforschte noch im Kreis seiner Familie, allerdings nicht wie in der zeitgenössischen Genre-Malerei üblich, stilisiert als familiärer Mittelpunkt der Volksgemeinschaft, sondern gemeinsam mit Kindern und Enkeln in der guten Stube auf dem Sofa unter dem Heiligenbild sitzend. Die dreifache fotografische Aufnahme und Verarbeitung der Abzüge auf Karteikarten gleicht den Praktiken der Anthropologen und Zigeunerforscher. Deshalb stellt sich die Frage, ob Bebermeyer auch rassekundliche Zwecke mit seinem visuellen Erzählarchiv verfolgt hat.

Sammeln und Aufnehmen von fotografischen Dokumenten entwickelte sich am Institut für Volkskunde zwar zur wichtigsten Methode der Materialerhebung und ermöglichte eine „autonome wissenschaftliche Arbeit, die im Einklang mit der völkischen Ideologie“ stand. Die realen Forschungen mit den fotografischen Bildern erfolgten aber eher „dokumentarisch-deskriptiv denn kritisch-analytisch“.[22] Dementsprechend wenig scheinen sich die Tübinger Volkskundler inhaltlich mit ihrem visuellen Sammlungsbestand auseinandergesetzt zu haben. Daher ist wahrscheinlich, dass sie ihre Erzählarchivkartei deshalb mit Bildern bestückt haben, weil dies eben zum damaligen wissenschaftlichen Standard der Feldforschungsdiziplinien zählte und nicht aus forschungsstrategischen Gründen. Die Negativstreifen der Exkursionen jedenfalls befinden sich bis heute zum Teil in den originalen Versandtaschen des Labors, ohne Hinweise darauf, dass mit den betreffenden Fotoabzügen wissenschaftlich gearbeitet worden wäre. Immerhin wurden manche Fotografien und Filme als „Beweis- und Propagandamaterial“[23] auf einigen internen Ausstellungen und Vorträgen sowie auf Dia-Schauen präsentiert, die Bebermeyer und seine Mitarbeiter in Tübingen und Umgebung organisiert hatten. 1945 um-

Abb. 229: Historische Fotoausrüstung des Ludwig-Uhland-Instituts, 2007.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.




Abb. 230 a/b: Betzinger Heimattag 1937, Salzsiedertracht, Schwäbisch Hall. Foto: Institut für deutsche Volkskunde Tübingen.

fasste die Sammlung des Instituts rund 6.000 eigenhändig gefertigte Aufnahmen sowie etwa 2.000 Abzüge und Diapositive, die von Fotografen und Hobbyforschern angekauft worden waren.[24]

Einen Ansatz mit stärkerer fotovisueller Systematik verfolgten jene volkskundlichen Wissenschaftler, deren Arbeit von nationalen Forschungsinstitutionen unterstützt wurde. Doch auch sie waren weit von der ethnographisch-ikonographischen Arbeitsweise der Ethnologen und Volkskundler in Frankreich und in der Schweiz entfernt. In Tübingen blieb die Drittmittelforschung eher bescheiden. Abgesehen von dem Projektvorhaben „Atlas der deutschen Volkskunde" finanzierte die Deutsche Forschungsgemeinschaft einige kleinere volkskundliche Feldstudien mit fotoethnographischer Methode. Doch auch bei unverfänglich scheinenden Themen steckte meist eine gehörige Portion Blut-und-Boden-Ideologie im Detail. Der Volkskundler Günter Groschopf beantragte beim Reichsminister für Erziehung und Wissenschaft für eine Forschungsarbeit über die „Irdentöpferei" finanzielle Mittel. Sein Ziel war die Bestandsaufnahme von 300 Objekten „in der Weise, dass alle Formen und Malereien, die in einer Werkstatt noch hergestellt wurden, fotografisch aufgenommen wurden (...), und was über Töpfer, Werkstatt und Handwerk zu erfahren war, in einem Fragebogen festgelegt wurde. Sämtliche Töpfer Württembergs, 50 an der Zahl, wurden so besucht." Zusätzlich, wollte er siebzig Museen in Württemberg besuchen und 600 Fotos von Tonwaren anfertigen. Die Studie verspreche „doch vor allem auch für die Volkskunst, die Kenntnis der Stammeseigenarten der süddeutschen Stämme und die süddeutschen Stammesgrenzen einen schönen Beitrag zu liefern!"[25]

Einen regen Austausch von fotografischem Material pflegten die Tübinger Wissenschaftler mit dem Württembergischen Landesamt für Denkmalpflege, das im Stuttgarter Alten Schloss residierte. Landeskonservator Peter Goeßler (1872-1956) initiierte im Jahr 1923 die „Abteilung Volkstum", als erste staatliche Stelle für Volkskunde in Württemberg. Von Beginn an sammelte ihr Kurator August Lämmle (1876-1962) Fotografien zu Dokumentationszwecken. Mit den Pfarrern Ludwig Helbling (1883-1945) aus Ostelsheim und Ernst Dreher (1862-1943) aus Kirchheim/Teck verpflichtete er zwei eifrige, ehrenamtlich tätige Bildlieferanten für „Aufnahmen aus Bauernstuben oder aus dem dörflichen Volks- und Arbeitsleben". Die „sehr wertvollen" Aufnahmen Helblings wurden zur Veröffentlichung in den Publikationen des Landesamtes auserkoren, mit der freiwilligen Verpflichtung, einen (hier etwas fehlerhaften) Hinweis auf den Autor abzudrucken: „Nach Aufnahme von Pfarrer Helbing (!) in Ostelsberg (!)."[26] Als Gegenleistung versprach das Amt die Lieferung unentgeltlicher Prints, die von den betreffenden Platten abgezogen werden sollten. Helbling hatte des öfteren Gelegenheit, die „vielen wunderschönen Abzüge" in seiner Heimatgemeinde und in den Dörfern der Umgebung zu präsentieren: „Für Lichtbilderabende sind solche Dorfaufnahmen willkommen; die Leute sehen sich gerne an der Wand."[27] Im Jahr 1931 hatte Lämmle dem Stuttgarter Kaufhaus Breuninger einige Abzüge von Ludwig Helbling, u. a. vom „Hopfenzopfen", zur Veröffentlichung in einer illustrierten Werbepublikation gegeben. Der Fotograf wurde allerdings nicht benachrichtigt und auch die Honorarfrage wurde nicht geklärt: „Ahnungslos durchblätterte ich das mir von der Firma Breuninger als langjährigem Kunden übersandte Breuningerbuch. Sie werden sich meine Überraschung und Freude denken können, als ich unter den Bildern zwei meiner dem Landesamt überlassenen Aufnahmen entdeckte." Am Ende bedankte sich der fotografierende Pfarrer geflissentlich bei Lämmle: „Möge auch dieses Buch zur Vertiefung und Erneuerung unseres Volkes beitragen und so über s. geschäftlichen Zweck hinaus wirken."[28] Der Kurator nahm den Brief zum Anlass, Helbling zu weiteren fotografischen Feldstudien zu ermuntern: „Gute Aufnahmen aus dem Arbeits- und aus dem Volksleben sind sehr selten. Meistens wird Zufälliges und Unwesentliches photographiert oder kommen durch die Befangenheit der Menschen schiefe Bilder heraus."[29]

Der Kontakt zwischen Lämmle und Helbling blieb im Verlauf der dreißiger Jahre bestehen. Der Mann vom Landesamt gab gelegentlich thematisch präzise formulierte Bildstrecken bei dem Pfarrer in Auftrag. Im Frühjahr 1937 bestellte er bei Helbling Fotografien über die Schäferei im Nordschwarzwald und eine

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Serie über die traditionelle Schafschur – doch im Schwäbischen waren inzwischen moderne Zeiten angebrochen: „Nun erfuhr ich gestern von der Frau des Schäfers, daß einfach keine Schererinnen mehr zu bekommen seien und die Schafschur deshalb elektrisch vorgenommen werden müsse. Sie sagte, die Welt sei verkehrt, man schere die Schafe dabei auch noch ungewaschen. Ja, da ist nun auch wieder ein Stück Poesie dahin! Wie gerne hätte ich die alte Schafschur aufgenommen, aber elektrisch – das gehört wohl nicht mehr zur Abteilung Volkstum!!“[30] Nichtsdestoweniger verfolgte der tüchtige Fotograf Helbling das Thema traditionelle Handarbeit weiter und hatte schon zwei Wochen später Erfolg: „Denken Sie nur, nun hat der hiesige Schäfer doch noch einige Schererinnen für die Schafschur gewonnen und auf das elektrische Scheren pfeifen können. Ich habe denn auch pflichtschuldig einige Aufnahmen gemacht. Die Filme werden Ihnen dann zugehen, sobald ich sie vom Photographen zurück habe.“[31] (Abb. 231)



Abb. 231: „Auf das elektrische Scheren pfeifen.“ Ludwig Helbling. Schafschur, 1937.

Die Zusammenarbeit zwischen der Landesstelle für Volkskunde und dem fotografierenden Pfarrer ist ein Paradebeispiel für ein wissenschaftliches Selbstverständnis, das große Teile des Faches im nichtuniversitären Bereich verinnerlicht hatten: Die Volkskunde war eine Pseudowissenschaft, die vom Schreibtisch aus betrieben wurde. Ihre Protagonisten vergaben kleinere Aufträge für Dokumentationen, Feldrecherchen und fotografische Studien an Gewährsleute, also interessierte Laien, unter ihnen vorwiegend Pastoren, Lehrer und sonstige Honoratioren. Das Verhältnis zueinander war geprägt von einem hierarchischen Prinzip: der Gewährsmann hatte sich nach der Behörde zu richten, auch wenn sie einmal etwas falsch machte.

Zwischen dem eher dilettantisch agierenden Lämmle und seinem Tübinger Kollegen Bebermeyer gab es sowohl in politischer als auch in wissenschaftlicher Hinsicht Übereinstimmungen. Lämmles Arbeit war geprägt von einer „rassisch motivierten Verherrlichung alles Schwäbischen“[32], während sich Bebermeyer als Nazi auch wissenschaftspolitisch zu betätigen suchte. Beide volkskundlichen Institutionen recherchierten nach Dokumenten einer bereits vergangenen Zeit, sammelten Objekte, machten selbst Bilder oder ließen andere fotografieren. Das Ergebnis blieb dürftig – im Verlauf der dreißiger und vierziger Jahre wurde kaum etwas publiziert.[33] Indessen war das Landesamt auf die Mitarbeit der Laien angewiesen. Angesichts immer neuer fotografischer Serien von Ludwig Helbling lobte August Lämmle noch kurz vor seinem Ruhestand überschwenglich: „Die Ihrigen (...) und die von Pfarrer Dreher gehören zum Besten und Ehrlichsten, was wir an Photographien haben. Mit vielen guten Wünschen und Heil Hitler!“[34] (Abb. 233)

Ähnlich wie das Stuttgarter Landesamt, nutzte auch das Deutsche Volkskundemuseum in Berlin die Fotografie in der Hauptsache für dokumentarische Zwekke. Zu Beginn der 1940er Jahre bestand die Fotosammlung vor allem aus Bildern von „Sachgütern“. Demgegenüber „sehr selten vorhanden“ waren Fotografien zu den Themen Brauchtum und Volksglauben.[35] Fotografien waren immer dann als Zeugnisse eines ‚realen‘ Zustandes gefragt, wenn es um Ankäufe, Anfragen zur Museumssammlung und Objektrecherchen ging. Manchmal stellte das Museum Objekte für eine befristete Zeit zu pädagogischen Zwecken zu Verfügung. Sogar das Fernsehen bat einmal um Stücke aus dem Fundus. Dies belegt zum einen das thematische Interesse des neuen visuellen Mediums an traditionellen, volkskundlich-ruralen Themen und zum anderen die Tatsache, dass schon lange vor ARD und ZDF in bescheidenem Umfang Übertragungen ausgestrahlt wurden, so im Jahr 1941: „Die NS-Frauenschaft veranstaltet in dem Fernseh-Rundfunk heute am 18. Januar eine Fernseh-Sendung über Flachs und Spinngerät. Hierzu wurden ein Spinnrad, eine Flachsbreche, ein Schwiegelbock und zwei Schwiegelblätter benötigt. (...) Der Fernseh-Rundfunk bittet, diese Gegenstände bei uns zwei Tage ausleihen zu dürfen.“[36]

Bisweilen wurden die Mitarbeiter des Museums von wirtschaftlicher Seite aus um Gutachten gebeten. Der Patentanwalt Max Schneider schrieb an das Museum: „In einem Gebrauchsmusterstreit ist es von

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Wichtigkeit, nachzuweisen, ob Einkaufstaschen, wie sie aus der anliegenden Fotografie ersichtlich sind, bereits vor dem 15. 9. 37 bekannt waren. Diese Taschen bestehen aus Holzstäbchen, welche durch Schnur - bew. Drahtzüge zusammengehalten sind."[37] (Abb. 232) Die übrigen Anfragen kamen größtenteils von Privatleuten, die dem Museum etwas verkaufen wollten. Die Briefe beinhalteten eine oder mehrere Fotografien von dem Objekt und seine, manchmal ausführliche Geschichte (Abb. 234) – Franz Kielblock aus Alt Moabit: „Erlaube mir, Ihnen als Hüter der Deutschen Volkskunde und Deutschen Wesens + Arbeit, ein von meinem Vater gefertigten Kunstgegenstand anzubieten. (...) Es ist die Arbeit eines einfachen deutschen Arbeiters, der seinen Traum begraben musste mal grösseres zu werden. Mein Vater hat Dreher gelernt und wollte ein Kunsthandwerker werden. Er hat etwas leisten wollen und hat eine Metallschnitzerei gefertigt, ein kleines Vogelhaus, im Renaissance Stiel (!), eine mühevolle 3 Jährige Arbeit. Des Nachts im Keller bei einer Petroleumlampe. (...) Das Bild, dass (!) ich beilege, wird Ihnen dass (!) kleine Werk veranschaulichen. Im Jahre 1898 ist die Arbeit fertig geworden und ist 42 Jahre alt. Es ist mein Erbe und wenn ich Ihnen dass (!) kleine Werk anbiete, so tu ich es nicht allein des Geldes wegen, sondern weil ich wünsche, dass es unserem Volke für alle Zeiten erhalten bleibt."[38] Die Antwort des Kurators Bramm lässt erkennen, wo die Präferenzen des Hauses lagen: „Wir sind an sich der Ansicht, zumal wir für diese Arbeiten nicht eigentlich zuständig



Abb. 232: Gutachten für Patentanwalt. Einkaufstasche, 1941.

sind – wir sammeln vor allem bäuerliches Volks- und Handwerksgut – für das städtische Volksgut soll erst eine Abteilung geschaffen werden – und daher auch keine Beträge dafür ausgegeben werden können. Falls Sie aber das Stück dem Museum stiften würden, was ja Ihrem Wunsche, die Arbeit für alle Zeiten erhalten zu sehen, sehr entgegen käme, sind wir natürlich gerne bereit, die Arbeit anzunehmen."[39] Kielblock ließ nicht locker und färbte seine Entgegnung ideologisch ein: „Ich bitte Sie, mich nicht misszuverstehen, wenn ich Ihnen folgendes erkläre. Ich bin ein alter Parteigenosse und als Nazie (!) habe ich die Pflicht Deutsch zu handeln und zu denken. (...) Früher war es so, dass schöne Kunstwerke nach Amerika gingen, es wurden hohe Preise gezahlt, aber das Deutsche Volk als Gesamtheit wurde betrogen, es wiederstrebt (!) mich, so etwas zu tun und dieses Stück hier ins Ausland zu verkaufen."[40] Bramm replizierte sichtlich genervt, man könne das Werk zur Begutachtung zur Handwerkskammer bringen. „Nach der von Ihnen eingereichten Fotografie ist der Vogelkäfig in den leider Ende des 19. Jh. herrschenden und heute gänzlich verworfenen Mischstil von Gotik und Renaissance ausgeführt. Es wird insofern als Kunstwerk einer bestimmten Epoche nicht sehr hoch eingeschätzt werden können."[41]

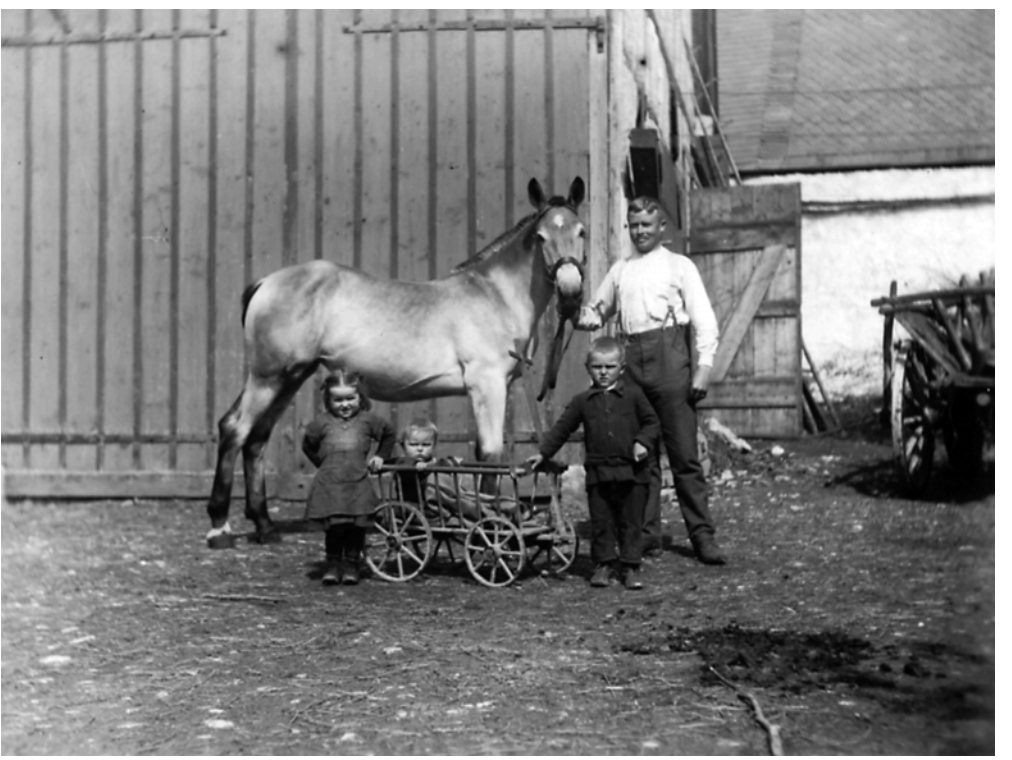


Abb. 233: Ernst Dreher: „Bauer mit Füllen", Türkheim um 1930.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

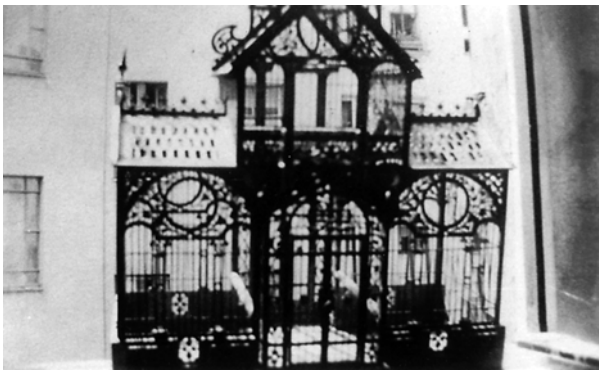


Abb. 234: „Gänzlich verworfener Mischstil." Vogelkäfig. Amateuraufnahme, 1940.

Ästhetik eines mythischen Ideologismus

Dass es im Bereich der Ideologiebildung nicht um den wissenschaftlichen Diskurs im allgemeinen und um einen ethnographisch-kritischen Umgang mit dem Medium Fotografie im besonderen ging, zeigen Engagement und Einbindung der Volkskunde in die Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe"[42]. Dessen Präsident Heinrich Himmler berief im September 1938 Richard Wolfram (1901-1995) zum Leiter der „Lehr- und Forschungsstätte für germanisch-deutsche Volkskunde" in Salzburg, die im Juli 1938 gegründet worden war[43] und die zur propagandistisch-ethnographischen Zentrale der deutschen Volkskunde ausgebaut werden sollte. Die Salzburger Stelle agierte nicht nur auf regionaler Ebene im Salzkammergut, in Kärnten, Bayern, Süd- und Westdeutschland, sondern auch in Südost- und Nordeuropa. Dabei nutzten die Forscher die fotografische und filmische Aufnahme als primäre Erhebungsmethode; zudem entstanden Tonaufzeichnungen. Wolframs Ziel galt dem Aufbau eines Volksliedarchivs[44] sowie eines Archivs für den volkskundlichen Film[45] in Salzburg, das ihm Walther Wüst, Kurator des „SS-Ahnenerbes", 1939 genehmigt hatte.[46]

Nachdem im Oktober 1939 Himmler von Hitler per Erlass beauftragt worden war, die „Zurückführung der Reichs- und Volksdeutschen im Ausland"[47] in die Wege zu leiten, begann Wolfram umfangreiche fotografische und filmische Feldstudien in Südtirol, die zudem mit Requirierungsaktionen von Kulturgütern einher gingen.[48] Wolfram Sievers (1905-1948), Reichsgeschäftsführer des „SS-Ahnenerbes" und Wolframs direkter Vorgesetzter, erstellte im März 1940 im Rahmen der „Kulturkommission der Amtlichen Deutschen Ein- und Rückwandererstelle" mit Richard Wolfram einen Organisationsplan für „die Aufnahme und Bearbeitung des gesamten geistigen und dinglichen Kulturgutes aller umzusiedelnden Volksdeutschen"[49]. Kartiert wurden vor allem Bräuche, Volkstänze und Baudenkmäler. Entlarvend für seine Tätigkeit im Rahmen des „SS-Ahnenerbes" und des damit verknüpften Mitwirkens an der völkischen Umsiedelungspolitik ist, dass Wolfram für seine visuellen Feldstudien den militärisch klingenden Begriff „Photostosstrupp" kreierte.[50] Diese Gruppe setzte sich aus Wolfram und seinen Mitarbeitern Hans Schneider, Rudolf Niederlöhner, Friederike Prodinger, Luise Hess, Inge Lang und Nora Rollett zusammen.[51] Innerhalb von zweieinhalb Jahren wurden in Südtirol rund 5.000 volkskundliche Fotografien[52] ‚geschossen' und 6.600 m Film abgedreht.[53]

Nach eigener Aussage hatte Wolfram anlässlich seiner Tätigkeit beim „SS-Ahnenerbe" überhaupt zum ersten Mal einen Fotoapparat in die Hand genommen.[54] Dementsprechend amateurhaft wirken seine Fotografien gegenüber den Bildern von Hans Retzlaff oder Erna Lendvai-Dircksen. Die Momentaufnahmen sind öfters unscharf, manchmal ist deren Belichtung misslungen. Der Standort der Kamera liegt vom Geschehen entfernt, die Gesichter der Protagonisten sind meist nicht oder nur undeutlich zu erkennen und verschwimmen manchmal in ungünstiger Schattenkontur. Fixiert werden Augenblicke im Ablauf von Festen

Abb. 235: „Klaubaufjagen". Kinder mit abgenommener Maske. Ethnographisches Dokument aus Stilfs/Südtirol. Richard Wolfram, vor 1943.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

oder Bräuchen (Abb. 235). Man gewinnt den Eindruck, der Lichtbildner habe ohne Rücksicht auf motivisches oder ästhetisches Timing fotografiert. Die Bilder verraten einen unpersönlichen und distanzierten Blick auf Mensch und Brauch. Entstanden sind sie hauptsächlich in Zusammenhang mit Filmaufnahmen, bei denen Wolfram die Regie führte. Um Aufschluss über die dargestellten Verrichtungen zu erhalten, ließ Wolfram zudem Protokolle anfertigen.[55] Von den Erläuterungen isoliert betrachtet bleibt der dokumentarische Wert der Aufnahmen eher gering. Dennoch waren diese Stimmungsbilder nahtlos in die NS-Ideologie einfügbar: „Mit einer derartigen Ästhetik läßt sich die Programmatik eines mythischen Ideologismus, wie ihn das Ahnenerbe zu schaffen versuchte, effektvoll verbreiten."[56] Dabei folgte Wolframs Fotografierweise weder den Anregungen Rudolf Sinwels noch stimmte sie mit den visuellen Vorgaben der Rasseforscher überein. Ihre propagandistische Brisanz erhalten die Bilder erst unter Berücksichtigung des Entstehungskontexts. Ihr Momentcharakter steht denn auch in Widerspruch zu Wolframs Arbeitsweise im Feld. Diese war geprägt von einer „Herrenmenschen-Mentalität gegenüber der als ‚Wehrbauern' im neu eroberten Gebiet vorgesehenen Bergbevölkerung"[57]. Die auswärtigen Forscher traten den Einheimischen offenbar als Beamte mit einem SS-Dienstausweis[58] gegenüber und sollen zur Verbesserung der Stimmung schon mal Alkohol ausgegeben haben.[59] Sie ließen bereits vergangene Bräuche wie das Pragser „Nikolausspiel" auf einer Hotelterrasse wieder aufleben oder an Tagen nachstellen, die in Wolframs Terminkalender noch nicht belegt waren.[60] Dieser wiederum berichtete an Sievers, mit der Bitte „um Weiterleitung an den Reichsführer", dass die Aufnahmen in Prags „trotz einiger Schwierigkeiten"[61] gut gelungen seien. Im Frühjahr 1941 hatte Wolfram Fotografien über „einen besonders eindrucksvollen und schönen Feuerbrauch im Vinschtgau" nach Berlin geschickt. Sievers meldete, er habe den „ausgezeichneten Bericht mit den eindrucksvollen Bildern an den Reichsführer-SS weitergesandt. Er wird ihm sicher sehr gefallen"[62].

Bei der visuellen Aufnahme von Bräuchen und Volksschwänken waren Sondervorstellungen für die Ethnographen üblich, wie Wolfram in einem Bericht über ein „ganz großartiges Beispiel altertümlichen Volksschauspieles mit Holzmasken" notierte: „15. Februar: Am Vormittag Organisationsarbeiten wegen der Abhaltung des ‚Soldatenspieles'. Am Nachmittag ab 3 Uhr Aufführung des ‚Soldatenvorspieles' und ‚Soldatennachspieles' in der Glasveranda von Kasern, so daß ich photographieren und filmen konnte. (...) Abends nochmals gleiche Aufführung für die Zuschauer und ausserdem noch das neugedichtete ‚Unterhausspiel'. Die Photos am Nachmittag, sowie abends mit Blitzlicht gelangen gut und sind Dokumente, wie wir sie bisher nicht hatten. Schluß um 1/2 2 Uhr nachts."[63]

Die Foto-Ethnographen des „Ahnenerbes" konnten auf ein technisch hochwertiges fototechnisches Material zurückgreifen. Zur Verfügung stand Wolframs Leica-Ausrüstung, eine Rolleiflex[64] und eine 16-mm Filmkamera. 1940 beantragte Wolfram eine zweite Leica mit Zubehör. Diese sei „erforderlich, weil man erfahrungsgemäss zwei Apparate gleichzeitig braucht, einen für Farbaufnahmen, einen für schwarzweiss. Ferner braucht man die Belichtungszeit zwischen 1/20 Sec. und Zeitaufnahme, die nur die Leica III hat". Schwer zu beziffern sei der Bedarf an Filmmaterial. Anzunehmen sei, „daß pro Gruppe ungefähr 3 Leica-Filme schwarz-weiss und ein Farbenfilm im Tag gebraucht werden. An 16 mm Schmalfilm kann ich an starken Tagen 60 m pro Gruppe aufgeben, an anderen weniger. Ich würde den Grossteil der 16 mm Schmalfilme Isopan nehmen, etwas ISS und einen Teil Farbfilm"[65]. Die gewünschte Leica wurde im Juli 1940 „ohne Metallscheine" bei einem Berliner Fotogeschäft gekauft.[66]

Wolfram war sich bewusst, dass er mit seinen Fotoamateuren allein das riesige Programm nicht bewältigen konnte. Deshalb versuchte er die Mitarbeit von Professionellen zu gewinnen. Einer dieser „ausgezeichneten Volkstumsphotographen" hatte für das „Ahnenerbe" im Salzkammergut „die Holzfällerarbeit bereits in allen Phasen"[67] mit der Kamera aufgenommen. Dementsprechend seien auch in Südtirol gute Ergebnisse zu erwarten: „Ein gewisses Maß an Aufwand und Ausstattung ist auch beim ‚Ahnenerbe' erforderlich, wenngleich bei weitem nicht solcher Aufwand getrieben werden muss, dass 2 ausgebildete Photographen lediglich für die Brauchtumsaufnahmen ständig zur Verfügung stehen." Im Weiteren fragte Wolfram an, ob er nicht Heinrich Winter als Filmer verpflichten könne. Winter habe „ganz ausgezeichnete volkskundliche Schmalfilme gedreht, die bisher die besten in Deutschland sind".[68] Von Zeit zu Zeit bekam der „Photostosstrupp" Unterstützung von dem Berliner Kameramann und Dokumentarfilmer Hellmut Bousset, der Wochenschauen beschickte und auch für den wissenschaftlichen Film tätig war. Bousset nahm die belichteten Kartuschen mit nach Berlin, um sie dort entwickeln zu lassen.[69]

En passant geknipst spiegelt sich in den Bildern des „SS-Ahnenerbes" aus Südtirol eine „stilisierte Harmonie"[70], die zwischen politischer Realität und sozialbiographischer Wirklichkeit zu verorten ist. Die Bilder sind ausdruckslose volkskundliche Dokumente einer politisch instrumentalisierten, ethnographisch-visuellen Feldforschung. Sie sind vergleich-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

bar jenen Bildern, die Heinz Julius Niehoff im Auftrag von Hans Hahne, dem Leiter des Landesmuseums für Vorgeschichte in Halle, in den dreißiger und frühen vierziger Jahren in Mitteldeutschland angefertigt hat. Auch hier sollten Bräuche, Trachten, Sinnbilder, Architekturen und Menschen möglichst umfassend aufgenommen werden (Abb. 276). Zwar hatte Niehoff ein dokumentarisches Anliegen, den Schwerpunkt seiner fotografischen Tätigkeit legte er aber auf rassekundliche Aspekte, auf die Darstellung des „‚Arteigen-Wesentlichen'. So fügte sich der Aufbau des Bildarchivs in die Bestrebungen Hahnes, mit allen Möglichkeiten (...) zur Erziehung zum bewußten ‚Deutschtum' beizutragen."[71] Demgegenüber überzeugen die Fotografien von Erika Groth-Schmachtenberger mit ihrer professionellen Bildauffassung. Die freie Fotografin arbeitete insbesondere für die Zeitschriften „Illustrierter Rundfunk", „Münchner Illustrierte" und „Berliner Illustrierte". Im Verlauf der dreißiger und vierziger Jahre unternahm sie mehrere Reisen nach Österreich und Ungarn, um volkskundliche Bräuche und Menschen mit Hilfe von Leica- und Rolleiflex-Kameras aufzunehmen.[72] Aus dem Jahr 1939 überliefert ist eine Serie von Bildern über die Sternsinger in Ebensee/Oberösterreich (Abb. 236). Die Nachtaufnahmen sind zum Teil ohne Blitzlicht in der vor Ort vorgefundenen Lichtsituation entstanden. Groth-Schmachtenberger dokumentiert nicht nur die Akteure des Brauches, sondern hält auch die Zuschauer der Zeremonie fest: Ein Mann mit Hut beobachtet neben anderen Schaulustigen das Treiben. Regentropfen, Rauchschwaden und ein Sternenrequisit zeichnen stimmungsvolle Konturen im Gegenlicht. Groth-Schmachtenbergers Fotografien sind eher im Duktus der modernen Reportagefotografie gehalten, die auf Licht-und-Schatten-Effekte setzt. Im Gegensatz dazu tendierten Hans Retzlaff und Erna Lendvai-Dircksen mehr zu einer monumentalisierenden Typenfotografie einer Trachtenherrlichkeit, die in den dreißiger Jahren längst nicht mehr existierte: Zu sehen sind Menschen, die in ihrer Verkleidung namenlos bleiben.

Die Ergebnisse der Südtirol-Erhebung sollten zunächst im Februar und März 1943 in Salzburg gezeigt werden. Wolfram empfahl seinem Chef eine Ausstellung mit Fotografien und Objekten zum Thema „Feuerbräuche" aus dem Vinschgau: „In einer Vitrine die mit Sinnbildern gezierten Kassunntigscheiben, dazu eine Karte mit der Verbreitung der Feuerbräuche. Ferner eine Bildfolge, die das Ranggeln und dessen Aufzeichnung veranschaulicht. Dann etwa Bilder und Masken von den Volksschauspielen u. dgl. Dazu einige Texttafeln und Erläuterungen."[73] Einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt wurden Fotografien und Objekte aus Südtirol im Juli 1943 in Innsbruck in der Wanderausstellung „Das deutsche Bauernhaus an der Südgrenze des germanischen Lebensraumes".[74] Außerdem hielt Wolfram mit dem Bildmaterial in Wien und in der österreichischen Provinz Diavorträge. Hierbei äußerte er sich auch zur Bedeutung volkskundlicher Fotografie, so im Februar 1943 bei einem Referat in Wien vor der Photographischen Gesellschaft: Fotografie sei „eines unserer wichtigsten Hilfsmittel gegenüber dem früher meist verwendeten Zeichnen". Sie ermögliche „rasche und umfassende Sammelarbeit im Durchphotographieren z. B. der Häuser eines Gebietes, der an Bauten, Trachten usw. befindlichen Sinnbilder usf.". Die „Körperführung im Tanz" sei „durch keine Beschreibung festzulegen". Insofern müsse „der Volkskundler photographisch sehr vielseitig sein". Ferner solle man verstärkt mit der Colortechnik fotografieren, was insbesondere „für Trachten unentbehrlich" sei. Wolfram stellt den „Volkskundephotograph dem Reporter"



Abb. 236: Journalistischer Blick. Erika Groth-Schmachtenberger: Sternsinger in Ebensee/Oberösterreich, 1939.

gleich. Man müsse „unter jeder Bedingung arbeiten. Oft ohne Sonne". „Photokünstlerisch" könne daher kein „strenger Maßstab" angelegt werden. Um einen Brauch sinnvoll aufzunehmen, seien Bilderserien erforderlich, ebenfalls ein Stilmittel der Reportagefotografie.[75]

Kriegs-Ethnographie und visuelle Eroberungen

Dem Einsatz der volkskundlichen Fotografie auf (pseudo-)wissenschaftlichen, aber mit einem universitärem Anstrich versehenen und der völkischen Umsiedelungspolitik dienlichen Forschungsfeldern, folgte deren Präsentation in Museum und Ausstellung. Angesichts der Gleichschaltungspolitik Hitlers,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

die sich in Deutschland auch spürbar auf die Wissenschaften auszuwirken begann, hatte Michael Haberlandt noch 1934 die Unabhängigkeit und „streng wissenschaftliche Haltung“ der österreichischen Volkskunde „gegenüber überspanntem Nationalismus“ gepriesen, welche „auf die gesamte volkskundliche Arbeit in Oesterreich vorbildlich und aneifernd eingewirkt“[76] habe. Doch schon vier Jahre später sollte sich auch in Wien das Blatt wenden. Haberlandts Sohn Arthur, lobte als Nachfolger in der Chefredaktion nach dem „Anschluß“ das neue Regime in den höchsten Tönen: „Unsere Zeitschrift dient damit in Treue dem Willen und den Worten unseres Führers Adolf Hitler: ‚Wir wollen wahren die ewigen Fundamente unseres Lebens, unser Volkstum und die in ihm gegebenen Kräfte und Werte.‘“ Seinen Beitrag „Heimkehr ins Reich!“ illustrierte „Schriftleiter Arthur Haberlandt“ mit drei Foto-Abbildungen „Biedermeierliche Hochzeitsgruppe mit Lebensbaum“, einer bemalten Schranktür aus Böhmen und zweier Mangelbretter.[77]

In Hinblick auf das Medium Fotografie im Museum erkannten die Ausstellungsmacher in Berlin die propagandistische Einsatzmöglichkeiten als probates Mittel, um den NS-Rassegedanken der Öffentlichkeit nahezubringen. Konrad Hahm formulierte im Jahr 1933 über die Rolle seines Berliner Volkskunde Museums: „Es gilt hier zunächst durch Ausstellungen Propaganda für das deutsche Volkstum zu machen und damit für deutsche, schlicht bäuerliche Kultur, entwickelt aus der Tradition unseres Volkstums.“[78] Auch Otto Lehmann, Chef des Altonaer Museums, sprach sich 1934 in einer Denkschrift für die verstärkte Verwendung von Lichtbildern in Ausstellungen aus. Vor allem bei der Darstellung von Volkstrachten „wird sich das Verständnis des Museumsleiters und sein Geschick in der Beherrschung der Aufgabe besonders erweisen müssen. Zum Glück gibt es jetzt manches Hilfsmittel, das dem Museum alten Stils versegnet war. Die farbige Photographie und besonders die kinematographischen Aufnahmen, die auch bequem als Bild in den Schauräumen gezeigt werden können, zur Darstellung eines Kirchganges, eines Hochzeitszuges, eines Volkstanzes und dergl., sollen nur erwähnt werden. Dazu wird die Verwendung von Charakterköpfen bei der Darstellung der Trachten eine Rolle spielen dürfen, indem sie auf die Träger hinweisen, wes Art und Stammes sie sind.“[79] 1936 regte Konrad Hahm im Rahmen seiner Tätigkeit in der Deutschen Volkskunstkommission erneut die verstärkte fotovisuelle Dokumentation „des deutschen Bauernhauses“ an, dessen Erforschung „durch eine von der höheren Warte des Volkstums aus anzustellenden Fragestellung“ von besonderer Wichtigkeit sei.[80] In Planung war zudem ein „Institut für deutsche Volkskunstforschung“, in dem Objekte aus „dem Erbe der germanischen Vor- und Frühgeschichte“ und „der Volkskunst der nordisch-germanischen Völker“ sowie „Rassische und stammliche (...) Gesamterscheinungen mit besonderer Berücksichtigung des Grenz- und Auslanddeutschtums“ gesammelt und wissenschaftlich bearbeitet werden sollten. In seiner Begründung vermerkte Hahm unter der Rubrik „Arbeitsziel“ die Einrichtung „eines möglichst umfassenden vergleichenden Bildarchivs“[81]. In den Jahren bis 1939 erarbeitete er für die Deutsche Volkskunstkommission eine Bildkartei über das „deutsche textile Volkshandwerk“. Es handelte sich um rund 400 Fotografien, „die in einem festen Pappkarton nach den einzelnen fachtechnischen Gebieten geordnet sind“[82]. Die Kategorisierungen erfolgten nach den vier Gruppen „Flechten, Stricken“, „Weben, Knüpfen“, „Sticken, Nähen“ sowie „Zeugdruck“. Diese waren nach zusätzlichen Stichworten gegliedert.

Die Volkskundemuseen in Berlin und Wien kooperierten mit SS-Organisationen und belieferten deren rassistische Veröffentlichungen mit passenden Illustrationen: „Von dem Museum für Volkskunde sind dem Rasse- und Siedlungshauptamt SS 16 Fotografien zur Verfügung gestellt worden. (...) Die Bilder werden benötigt für die Zusammenstellung von einer Bilderfolge über artgemäßen Hausrat.“[83] Auf Anfrage der „Forschungsstätte für Germanenkunde, Germanische Kulturwissenschaft u. Landschaftskunde“ verschickte Arthur Haberlandt aus dem Bestand des Wiener Museums rund 30 Fotografien, darunter „Erntekrone und Hüterstern, Habergais (dreibeinig), Moosgais, Spinnering und Schimmelreiter als Weihnachtsgebäck“[84].

Die Zusammenarbeit zwischen dem Berliner und dem Wiener Museum verlief hingegen nicht immer reibungslos. Haberlandt war an einer Veröffentlichung „Germanisches Erbe im Ostland“ beteiligt, die federführend von der NSDAP-Reichsleitung vorangetrieben wurde, um „Rassentypen, bezw. Stileinflüsse“[85] mit fotografischen Abbildungen propagandistisch in Szene zu setzen. Überdies wurde er um Mithilfe bei einer Ausstellung gebeten, die das „SS-Ahnenerbe“ initiiert hatte und die das Volkskundemuseum in Berlin umsetzen sollte: „In unserem Hause wird z. Zt. von der Volksdeutschen-Mittelstelle der SS. unter geringer Assistenz unsererseits eine Wanderausstellung ‚Die grosse Heimkehr‘ vorbereitet, die von hier aus gestartet werden soll. Die Ausstellung steht unter der Schutzherrschaft von SS.-Himmler persönlich. (...) Sie wird (...) eine vorwiegend mit statistischem und fotografischem Material ausgestattete Schau sein.“[86] Der Berliner Kurator Otto Bramm forderte den Leiter des Wiener Museums auf, außer Fotografien auch zwanzig bis dreißig Original-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Exponate bereitzustellen. In Vertretung ihres zur Wehrmacht eingerückten Gatten schlug Maria Haberlandt den Berlinern vor, die SS-Ausstellung mit lediglich acht Objekten zu beschicken, was ihr als „strikte Ablehnung“ ausgelegt wurde. Die Berliner gaben sich verstimmt und meldeten die Angelegenheit an Reichsleiter Baldur von Schirach.[87] Maria Haberlandt wies in einem späteren Brief an Bramm eine „erkennbare Unwilligkeit meinerseits entschieden“[88] zurück. Das Wiener Museum, so hätte bereits Arthur Haberlandt bekräftigt, werde für Wanderausstellungen grundsätzlich keine Originalexponate ausleihen: „Einige Stücke muß ich glatt abschlagen, weil sie nicht deutsch sind.“[89] Schließlich bekam Bramm Post vom „Ersten Direktor der Wissenschaftlichen Staatsmuseen in Wien“, Dr. Kummerlöwe. Der Beamte stellte klar, er „bedauere sowohl dienstlich als persönlich als alter Nationalsozialist, dass derartige Schwierigkeiten entstanden sind“. Das Wiener Museum für Volkskunde sei zwar für eine Verstaatlichung vorgesehen, diese sei aber wegen des Krieges noch nicht erfolgt:[90] „Da das Museumsmaterial noch privates Vereinseigentum ist, bitte ich Sie ausdrücklich, die Sache auf sich beruhen zu lassen, so dass keine Weiterungen mit der Reichsführung SS entstehen.“[91]

Im Laufe des Zweiten Weltkrieges verlagerte sich die Präsentation von Fotografien in Ausstellungen immer mehr in Richtung der Darstellung deutscher Volksgruppen aus den besetzten Gebieten, auch hier stand der Rasseaspekt im Vordergrund. Albert Köchler, Verwalter des Volksbildarchivs im Zeughaus der Stadt Mannheim, „Träger des goldenen Ehrenzeichens der NSDAP“, schrieb an das Berliner „Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung“: „Angeregt durch die beispiellosen politischen und militärischen Erfolge, die unser allverehrter Führer seit der Machtübernahme gehabt und die eine Wiedereingliederung weiter rein deutscher Gebietsteile wie z. B. Oesterreich, das Sudetenland, Westpreußen, Posen usw. möglich gemacht haben, bin ich auf den Gedanken gekommen, eine Großdeutsche Volkstrachtenschau im Farbenbild ins Leben zu rufen.“[92] Köchler hatte auch eine Reihe von farbigen Trachtenfotografien mitgeschickt. Das Volkskundemuseum Berlin wurde daraufhin im Auftrag von Reichsminister Rust über die Generaldirektion der Berliner Museen um eine Stellungnahme gebeten. Kurator Oswald A. Erich begrüßte den Vorschlag Köchlers, wies aber darauf hin, „dass so einwandfreie Bilder, wie sie dem Antrag beigegeben vorerst nur in seltenen Fällen vorliegen (Abb. 237). Wo aber derartige Bilder neu hergestellt werden sollen, bedarf es ausserordentlicher feiner und vorsichtiger Fühlungnahme mit noch lebenden Trachtenträgern“[93]. Das Ministerium befürwortete schließlich Köchlers Vorhaben, wünschte jedoch höflich, aber bestimmt, dass „zu prüfen wäre, ob die Arbeit nicht besser bis zum Kriegsende verschoben würde“[94].

Im Vergleich zur Salzburger Außenstelle des „SS-Ahnenerbes“ war das Berliner Volkskundemuseum zwar Teil des nazistischen Systems, diente aber in weit geringerem Umfang propagandistischen Zwecken und Requirierungsaktionen. Die behäbige Institution mit ihrer über fünfzigjährigen Ausstellungs- und Sammlungstradition galt, ähnlich wie das Wiener Museum, zwar als eine Einrichtung von nationalpolitischem Rang. Für die nationalsozialistische Rasse- und Siedlungspolitik, in deren Rahmen in großem Umfang ethnographische Aufnahmen getätigt werden sollten, blieben die beiden Museen aber Marginalien, sowohl personell als auch, was die Infrastruktur betraf. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass sich etwa das Volkskunde Museum in Berlin nie mit grö-

Abb. 237: „Feine und vorsichtige Fühlungsnahme.“ Erich Retzlaff, Farbfotografie, um 1938.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ßeren ethnographischen Erhebungen hervorgetan hatte, sondern den Schwerpunkt auf Sammlung und Präsentation setzte. Als Spezialist für Volkskunst kannte Konrad Hahm zwar die visuellen Verfahren im Forschungsfeld. Im Gegensatz zu den Kollegen in Paris, Basel oder Wien hatte er aber keine große Enquete initiiert.[95] Fernerhin befand sich Hahm und sein Museum in Berlin inmitten eines Machtkampfes zwischen dem „Amt Rosenberg" und dem „SS-Ahnenerbe" Heinrich Himmlers. Dabei fand ein bisweilen vehementes, politisch und personell geführtes Gerangel um Kompetenzen und Deutungshoheiten in Bezug auf die Vorherrschaft innerhalb des Wissenschaftsbetriebs im Deutschen Reich und in den besetzten Ländern statt.[96] Konrad Hahm selbst war 1935/1936 in Kollegenkreisen mehrfach als „bekannter Judenfreund"[97] wegen einer angeblichen Mitgliedschaft in der SPD vor 1933[98] denunziert worden, die er selbst aber im April 1933 durchaus mit einem Beitritt in die NSDAP vereinbaren konnte, den Rudolf Hess genehmigt hatte.[99]

Während des Zweiten Weltkrieges wurde die fotoethnographische Erhebung innerhalb der nationalsozialistischen Umsiedelungs- und Requirieriungspolitik zu einer der gefragten wissenschaftlichen Methoden. Hahm und die meisten anderen deutschen Volkskundler hatten damit ebenfalls kaum Erfahrungen. In Wien konnte Arthur Haberlandt zwar auf seine Balkan-Enquete[100] aus dem Ersten Weltkrieg zurückblikken, er war aber für die Zeitschrift „Deutsche Volkskunde" aktiv, die seit 1939 erschien und ein Sprachrohr von Rosenbergs „Reichsarbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde" darstellte.[101] Zudem hatte Haberlandt mit Richard Wolfram, dem Leiter der „Außenstelle Süd-Ost", einen Gegenspieler, der wiederum, wenn nötig, über Wolfram Sievers einen direkten ‚Draht' zu Himmler herstellen konnte.

Mit der Kamera im Gepäck reisten während des Zweiten Weltkrieges deutsche und österreichische Volkskundler „zu den volkskundlich reichsten Landschaften" nach Skandinavien, Ungarn, Jugoslawien und Rumänien sowie in die eroberten Gebiete nach Polen und in die Ukraine, um dort nach „germanischen" Wurzeln zu fahnden.[102] Rosenberg betraute im September 1941 Arthur Haberlandt mit der „Leitung der volkskundlichen Arbeiten im Rahmen des Einsatzstabes Ost"[103], die vom „OKW-Sonderstab R"[104] unter anderem in Riga, Dorpat und Talinna erledigt werden sollten. Dabei handelte es sich freilich nicht um harmlose ethnographische Feldforschungen mit dem Fotoapparat. Karl Haiding vom Amt Rosenberg und Schüler Haberlandts in einem Brief an seinen Doktorvater: „Hauptaufgaben während des Krieges sind: Sicherstellung und unter Umständen Beschlagnahme und Beförderung nach Deutschland von Bibliotheken, Archiven, Museumsgegenständen, Institutseinrichtungen und dergleichen."[105]

Die kriegs-ethnographischen Untersuchungen mit Kamera und Notizblock in den besetzten Ländern Osteuropas dienten den Autarkiebestrebungen des Regimes. Diesbezüglich bat das Auswärtigen Amt in Berlin das Wiener Museum um Mithilfe, wie in folgendem Fall: „Von kolonialpolitischer Seite wurde ich gebeten, schriftliches und Bildmaterial über eine Zaunart zu vermitteln, die bei den Huzulen aus ihren Dörfern üblich ist. Dieser sehr einfache Flechtzaun soll sich ausgezeichnet für koloniale Zwecke eignen."[106] Für die Requirierungs-Reisen in den Osten war der zum Leutnant beförderte Haberlandt, wie bereits im Ersten Weltkrieg, vom Dienst bei der Wehrmacht befreit worden.[107]

Die Foto-Sammelaktivitäten des „Ahnenerbes" wurden bis zum Kriegsende fortgeführt, auch dann noch, als bereits die meisten Städte, viele Museen und Archive in Trümmern lagen. Eine Mitarbeiterin des Volkskundemuseums Berlin schickte ein briefliches Lebenszeichen aus Schwerin: „Was soll mit den von mir aufgearbeiteten Fotos geschehen? (...) Ich trau' mich nicht, sie abzuschicken, denn ich weiß ja nicht einmal, ob die Fotos nach gefahrvoller Reise überhaupt noch im Museum abgeliefert werden können. Denn inwieweit ist das Prinzessinnenpalais noch intakt? (...) Wo leben Sie alle? Die Nachrichten aus Berlin kommen nur sehr sporadisch, da fast alle meine Freunde und Bekannten ausgebombt oder zumindest von sich aus das Weite gesucht haben."[108] Kurator Erich antwortete ihr: „Das Prinzessinnenpalais besteht aus zwei Gebäudeteilen, getrennt durch einen großen Schutthaufen. Mensch und Museumsgüter sind zwar nicht vernichtet, aber das schöne Haus! (...) Anbei erhalten Sie Pelikanol. Fotopappen soll es in Schwerin noch reichlich geben, hier jedenfalls nicht."[109]

Im August 1944 sorgte sich ebenso Richard Wolfram, „wohin ich mit meinen Sachen soll, wenn die Russen weiter nach Ungarn hereinkommen. Denn in der ungarischen Tiefebene werden wir sie kaum aufhalten" – während des Krieges war das Archiv der Salzburger Volkskundler zum großen Teil nach Wien verlagert worden: „Von den rein wissenschaftlichen Dingen wäre zu evakuieren: 18.000 Photonegative; rund 200 Aufzeichnungshefte; 7 Kartons mit Südtiroler Fragebogen. Das gesamte Südtiroler Aufzeichnungsmaterial. 3 Koffer Manuskripte. Die Handbücherei. 1 Truhe voll volkskundlicher Gegenstände. 2 Kartons mit holzgeschnitzten Masken. Einige Tausend Diapositive (z. T. Farbdias). 250 wissenschaftliche Schallplatten. Mein Volkstanzarchiv. Schließlich noch der unersetzliche Teil meiner eigenen Bücherei (...). Sie sehen es ist eine ganze Menge. Ein Lastauto

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

voll wird es leicht."[110] Die Arbeitsbedingungen in Wien wurden immer schwieriger. Im Januar 1945 versuchte Wolfram beim „Ahnenerbe" einen Transformator für die Dunkelkammer in der Universitätsstraße 10 zu bestellen. Aus der Steckdose kam eine Spannung von 110 Volt; Vergrößerungsapparat und Trockner aus Berlin funktionierten jedoch mit 220 Volt: „Es gehen somit die meisten Instrumente gar nicht, einige nur unendlich langsam. Der Raum ist auch ohne Ofen. Frau Dodenhoff gelang es, ein elektrisches Heizkörperchen zu bekommen, das aber gleichfalls 220 Volt ist. In der Dunkelkammer hat es gegenwärtig 3 Grad. Daß man da nicht photographisch arbeiten kann, liegt auf der Hand."[111] Er selbst wollte offenbar nicht mehr unbedingt nach Südtirol zurück und beklagte sich bei Sievers über „primitive Unterkünfte mit feuchtkalten Betten in ungeheizten Räumen". Am Ende bat er um eine Einschätzung der „Partisanen"-Lage. Eine seiner Gewährsfrauen in Cortina habe bereits „der Banden wegen den Ort nicht verlassen dürfen"[112]. Dennoch regte im März 1945 Kurt Willvonseder, ein SS-Kollege Wolframs aus der Vor- und Frühgeschichte an, „die Arbeiten in Südtirol auch dann fortsetzen, wenn das innerhalb des Arbeitsbereiches des Obersten Kommissars nicht mehr möglich ist"[113].

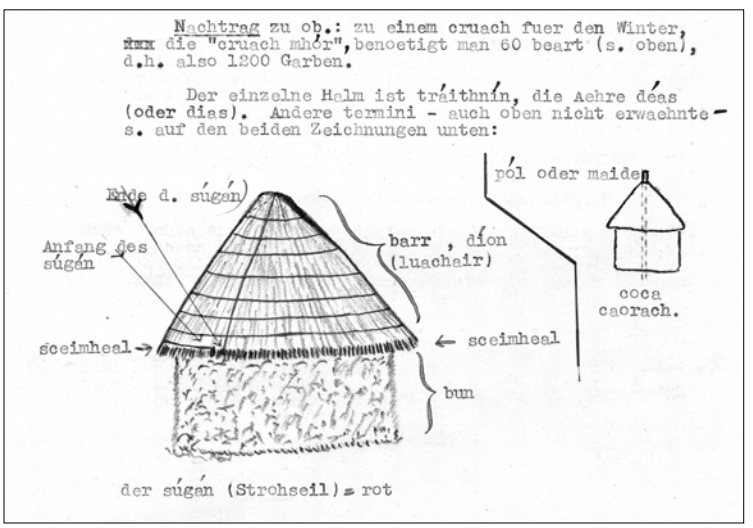
Ein volkskundlicher Keltologe

Die foto-visuelle Aufnahmetätigkeit des „SS-Ahnenerbes" blieb nicht auf die deutschsprachigen Regionen beschränkt, sondern erstreckte sich ebenso auf Länder, in denen nach Meinung der Nazi-Rasse-Ideologen das Germanentum in einer besonders ‚reinen' Weise die Zeit überdauert hatte. Hierzu zählten die skandinavischen Länder, vor allem Norwegen, sowie Irland. Die Keltologie der 1930er Jahre ist insbesondere mit einem Namen verknüpft: Ludwig Mühlhausen (1888-1956). Er gehörte zur letzten Generation von Akademikern des wilhelminischen Kaiserreichs, hatte in Zürich und Leipzig Germanistik, keltische Philologie, Alt-Slawonik und Sanskrit studiert und im Jahr 1914 bei dem Linguisten Ernst Windisch promoviert. Wie bei vielen angehenden Wissenschaftlern markierte der Kriegsdienst zwischen 1914 und 1918 auch bei ihm eine biographische Zäsur. Mühlhausen verlor zunächst seine Karriere aus dem Blick, nahm in den zwanziger Jahren in Hamburg eine Stelle als Bibliothekar an und unternahm auf eigene Rechung Reisen nach Irland.

Mühlhausens akademische Laufbahn wurde stark von der NS-Ideologie beeinflusst. Bereits Ende der zwanziger Jahre hatte er mit der NSDAP sympathisiert. 1935 wurde er auf den renommierten Lehrstuhl für keltische Philologie an die Universität Berlin berufen. Mühlhausen hatte große Vorbehalte gegen die Schreibtisch-Forscher in seinem Kollegenkreis. Er interessierte sich weniger für die Vergangenheit doch um so mehr für die Kultur- und Lebensweise der Iren in der Gegenwart. Im Laufe der 1930er Jahre formte Mühlhausen seine Disziplin von einer eher linguistisch-komparatistischen Philologie um zu einer Fachrichtung mit volkskundlich-ethnographischen Präferenzen in der praktischen Feldforschung. Seine Expeditionen und Reisen auf die Irischen Inseln standen unter wissenschaftlichen und ideologisch-politischen Vorzeichen: Zunächst versuchte er, seine Feldstudien mit der fotografischen Aufnahme von Portraits, Objektivationen und Architekturen voranzutreiben. Er pflegte als Mitglied der Berliner Gesellschaft für keltische Studien Kontakte zu Adolph Mahr, dem Chef des irischen Ablegers der Nazi-Partei und Kurator am Nationalmuseum in Dublin.[114] Die irischen Ethnologen, unter ihnen Seamus O'Duilear-

Abb. 238/239: Ludwig Mühlhausen: Heuschober in Irland. Fotografie und Zeichnung, um 1930.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 240: Ludwig Mühlhausen: Irisches Bauernhaus, um 1930..

ga aus Dublin, tauschten sich mit ihren deutschen Kollegen vor allem auf Konferenzen aus, etwa auf dem internationalen Kongress für Volkskunde im August 1937 in Paris.[115] Wie ist nun das fotografische Werk Mühlhausens in Bezug auf die ethnographische Methode und den ideologischen Hintergrund der Blut-und-Boden-Ideologie zu werten, die während der Nazizeit von den deutschen Geisteswissenschaften auf breiter Ebene aufgegriffen wurde?

Ludwig Mühlhausen besuchte Irland in den zwanziger und dreißiger Jahren mehrfach. Hierbei entstanden rund 1.000 Fotografien. Die Großdias gehören heute zum Bestand der Universitätsbibliothek Tübingen und sind inzwischen digitalisiert worden. Außer den Dias existiert auch ein Bildprotokoll mit rund 150 Seiten geographischen Daten und Informationen zu den Fotografien unter fortlaufender Numerierung. Zudem hielt Mühlhausen darin Details ländlicher Gerätschaften und Architekturen zeichnerisch fest. Seine Fotografien konzentrieren sich auf drei Bildthemen: Volkskundliche Bilder – hierzu zählen ländliche Geräte, Architekturen und Menschen – Motive von Ruinen und prähistorischen Artefakten sowie Landschaftsaufnahmen.

Der Kanon der deutschen Volkskunde umfasste in den dreißiger Jahren insbesondere Tracht, Brauchtum, ländliche Architekturen und Gerätschaften sowie die Volkskunst. Kaum berücksichtigt wurden sozialdokumentarische Aspekte und das Leben in der Stadt. Mühlhausen orientierte sich daran. Seine Aufmerksamkeit galt vor allem der visuellen Dokumentation des Pfluges aus Dunquin: „Der Pflug wurde (…) in Tralee hergestellt. Er ist ganz aus Eisen, ohne Räder. Einen hölzernen Pflug habe ich in der Gegend nicht mehr auftreiben können.“[116] In Mühlhausens Beschreibung folgen Angaben zum Eigentümer sowie eine Zeichnung,[117] worauf einige Stellen mit Buchstaben markiert sind. Im Text nennt Mühlhausen die irische und die deutsche Bezeichnung und beschreibt die Funktion. Ist hier das Arbeitsgerät visuell aus seinem Kontext gelöst, so sehen wir bei den folgenden beiden Bildern Ausschnitte aus einem Arbeitsprozess: Das Heu wird aufgeladen, weggefahren und zu großen Haufen geschichtet.[118] Wieder schildert Mühlhausen den Vorgang detailliert; wieder ist eine Zeichnung beigefügt, auf der wir die fertigen Haufen in der Landschaft stehen sehen (Abb. 238/239).[119] Das Beispiel demonstriert die serielle Arbeitsweise. Diese Technik war in den zwanziger Jahren auf dem ethnographischen Feld noch kaum verbreitet. Entlehnt wurde sie aus dem modernen Fotojournalismus.

Eher distanziert wirken Mühlhausens Bilder von den ländlichen Architekturen, zumeist sind keine Personen abgebildet und wenn, sind sie weggerückt und werden zur Staffage.[120] Selten nahm er einzelne Wohngebäude aus Nahsicht auf. Fast immer bettete er „seine“ Architekturen in die Landschaft ein. Zu sehen sind altertümliche Hausformen mit Strohdächern, rauchenden Schornsteinen vor einer archaisch wirkenden Landschaftskulisse (Abb. 240).[121] Die Innenaufnahmen dagegen wirken sehr viel lebendiger - die Menschen, deren Namen er nennt, haben in den Bildern immer ihren Platz: „Seán Ó Cathasaigh (am Fenster), daneben seine Frau, die Prinzessin (…), mit Vornamen Cáit (Kaethe). Sie ist die Tochter des 'Koenigs' (rí) der Blasketinsel, Pádraig Ó Cathain. (…) Ich habe ihn noch fluechtig kennengelernt, als er eines Sonntags zur Messe herueberkam. (…) Die beiden alten Leute sind die Eltern des Mannes. (…) Das junge Mädchen war ein ‚Dienstmädchen‘; sie ist unterdessen nach Amerika gegangen.“[122] (Abb. 241)

Welche Stelle nimmt nun Mühlhausens Herangehensweise im Vergleich zur Praxis anderer Fotografen in dieser Zeit ein? Seine Fotografien tragen eindeutig die ethnographischen Züge einer wissenschaftlichen Feldstudie. Stets wird das Abgelichtete verortet, mit Zeichnungen ergänzt und genau benannt. Dagegen vermittelten Fotografen wie Retzlaff oder Lendvai-Dircksen eine stark typisierende Sicht auf das Bäuerlich-Ländliche. Ihre Protagonisten bleiben zumeist anonym; Technik, Moderne und städtisches Leben sind gänzlich ausgeblendet. Auch thematisierte Mühlhausen manchmal den städtischen Alltag und technische Dinge, wie das Werbeschild aus Blech, das neben einem Wagengespann zu sehen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ist.[123] Der Fotograf steckte seine Protagonisten nicht eine Sonntagstracht, sondern zeigte sie so, wie sie sich ihm darstellten.[124] Dass hierbei ein sozialdokumentarischer Anspruch als forschungsleitender Gedanke eine Rolle spielte, ist zu bezweifeln. Zu einer Fotografie notierte er: „Die beiden jungen Eheleute sind von ausgesprochen nordischem Typus und koennten ohne Weiters ihrem Aeußeren nach etwa aus Schleswig-Holstein stammen: sehr gross, schlank, blondhaarig, blauaeugig. Im scharfen Kontrast dazu stand das Dienstmaedchen, die untersetzt aber doch zierlich war, mit schwarzem Haar und schwarzen oder doch dunklen Augen."[125] So modern Mühlhausens visuelle Ethnographie erscheint: In seinem Ansatz und in seinen Schriften bleibt er doch mit der Blut-und-Boden-Ideologie der Nazis verkettet. Dies verwundert nicht, denn er wurde 1939 Chef der Abteilung ‚keltische Volksforschung' im „SS-Ahnenerbe". Dementsprechend waren seine Irland-Studien geprägt vom arischen Gedanken und von der Theorie des gesunkenen Kulturguts. Mühlhausen wollte keltische Verschüttungen wiederentdecken und als historische Zeugnisse direkt in die Gegenwart verpflanzen. Dabei ging es ihm nicht um kulturgeschichtliche Vielfalt. Sein Denken drehte sich um den Stamm und die Wurzeln des Germanentums – demgemäß, so Mühlhausens Überzeugung, sollten die Iren den Deutschen unterlegen sein.

Die Wissenschaft Volkskunde blieb, was die visuellen Quellen betraf, unkritisch. Ihre Vertreter sorgten in Seminaren, Vorträgen und Publikationen für eine pseudowissenschaftliche Untermauerung von vermeintlich authentischen Fotografien und kooperierten bei der Konstruktion des ‚völkischen' Menschen mit Fotografen und den Rasse-Ideologen vom „SS-Ahnenerbe" und dem „Amt Rosenberg". Gleichzeitig entwickelten einige wenige Volkskundler eine ethnographische Herangehensweise, die den Fotoapparat nicht mehr als Hilfsmittel, sondern als methodisches Leitinstrument in der Feldforschung begriffen. Für ihre Studien hatten Volkskundler und Ethnographen wie Richard Wolfram und Ludwig Mühlhausen mit ihrem „Beweis- und Agitationstrieb"[126] in der Fotografie auf der einen Seite ein probates Aufnahmeverfahren gewählt, das die rassistisch-expansiven Ziele des Regimes in Einklang mit eigenen (pseudowissenschaftlichen) Forschungen bringen konnte. Auf der anderen Seite führte der Visualisierungsschub im Fach dazu, dass die wissenschaftliche Volkskunde Lehre und Öffentlichkeitsarbeit mit Bildern der Autorenfotografen stützte. Die Berufsfotografen arbeiteten mit den Amateuren und fotografierenden Wissenschaftlern an den volkskundlichen Institutionen Hand in Hand. Letztere lassen zwar des öfteren technische und bildgestalterische Defizite erkennen.



Abb. 241: Familie von Seán Ó Cathasaigh. Ludwig Mühlhausen, um 1930.

Aber auch sie forcierten den Rassegedanken, indem sie während des Krieges unter dokumentarischer Vorspiegelung visuelle Erhebungen einer vermeintlichen Kultur germanischen Ursprungs in jenen Regionen Europas vorantrieben, die der nationalsozialistischen Entvölkerungspolitik ausgesetzt waren.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Transformationen des Ländlichen

Erna Lendvai-Dircksen, Hans Retzlaff und Paul Wolff auf der einen, Dorothea Lange, Walker Evans und Ernst Brunner auf der anderen Seite: völkische versus sozialdokumentarische Fotografie – die Fotografierweisen in den 1930er und frühen 1940er Jahre könnten unterschiedlicher nicht sein. Beide Formen der Visualisierung thematisieren vielfach die ländliche Welt und ihre Bewohner. Überdies boten die Bilder als kollektiv wirksame Vehikel die Möglichkeit zur Identifikation. Anhand einiger ausgesuchter Bildmotive von Ernst Brunner, Walker Evans, Erna Lendvai-Dircksen, Dorothea Lange und anderen soll der Versuch unternommen werden, beispielhaft zu zeigen, ob sich die Sichtweisen auf rurale Objektivationen unterscheiden, oder sich auch Gemeinsamkeiten in der motivischen Differenz ergeben. In wieweit ließen sich die beiden Genres für politische Ziele instrumentalisieren, welche volkskundlichen Topoi flossen ein und welche Bedeutung hatten die Bildprogramme für die Nachkriegszeit?

Völkische Fotografin

Die Hauptprotagonistin der sogenannten völkischen Fotografie war Erna Lendvai-Dircksen. Ihr Hauptwerk „Das deutsche Volksgesicht" veröffentlichte sie im Jahr 1932. Das Buch beinhaltete außer einem einleitenden Text der Autorin und einigen Schilderungen aus dem fotografischen Feld 140 Kupfertiefdrucktafeln. Sie fotografierte insbesondere Einzelportraits – Gruppenaufnahmen oder Bilder einer ganzen Familie oder einer Mutter mit ihren Kindern, kommen in dem Band nicht vor, ebensowenig Menschen aus urbanen Gegenden: „Der städtische Mensch hat den Mutterboden natürlicher Lebensverhältnisse aufgegeben. Sein einzig Beständiges ist der Wechsel äußerer und innerer Eindrücke, der zum Übermaß an Belastung wird. Nichts kann wahrhaft aufgenommen werden, es bleiben nur flüchtige Oberflächenberührungen, die nicht zum Wesensbestandteil kristallisieren können. Das deutlichste Zeichen auf diesem Gesicht ist der Mangel an Zeit."[1] Lendvai-Dircksen konzentrierte sich auf die Darstellung einer ländlichen Welt, deren Menschen für sie zum Inbegriff des „Volkskörpers"[2] werden und sie zählt zu den wenigen Fotografen der 1920er und 1930er Jahre, die ihre Arbeitsweise auch in theoretischer Hinsicht zu untermauern versuchten. Volk und Bevölkerung betrachtete sie als Gegensatz wie Land und Stadt: „Man sagt Landvolk und Stadtbevölkerung, was das Gemeinte trifft. Volk ist eine einheitliche natürliche Lebensgemeinschaft, mit allen Wurzeln im Boden einer Landschaft verankert. Es ist ein einmaliges an Wesenheit, die, so einfach organisch sie ist, dennoch einem raschen, oberflächlichen Verstehenwollen nicht zugänglich wird."[3] In einem Beitrag für den 1931er Jahresband „Das Deutsche Lichtbild" brach sie eine Lanze für die national-konservative Heimatfotografie, die um die Jahrhundertwende im Rahmen der Heimatschutzbewegung von Paul Schultze-Naumburg und Oscar Schwindrazheim propagiert worden war.[4] Da ist die Rede von Wert, Harmonie, Schönheit und Kultur, die an ihre Ursprungslandschaft gebunden sei.[5] Die Fotografin hatte sich 1928 auf der Ausstellung „Pressa" im Rahmen einer Präsentation ihrer Kollegen von der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (G.D.L.) mit einigen Arbeiten beteiligt.[6] Der Stuttgarter „Film und Foto"-Ausstellung im folgenden Jahr, auf der sich die gesamte europäische Fotografenelite ein Stelldichein gab, war Lendvai-Dircksen nicht vertreten. Sie sah ihre Fotografie als Möglichkeit, sich international abzugrenzen: „In Ausstellungen zeigt sich an den besten Leistungen deutlich, was Fotografie für ein Volk auszusagen hat; englische, deutsche und französische Fotografie, soweit sie völkisch basiert sind, lassen sich mühelos auseinanderhalten."[7] Der ländlichen Sicht gegenüber, so stichelte Lendvai-Dircksen, stünden in den urbanen Zentren die Fotografen der Neuen Sachlichkeit und der Werbung: „Diesen Früh- und Fehlgeburten einer einseitigen Intelligenz muß gegenübertreten die wurzelhafte,

Abb. 242a/b: Zwei Generationen gegenübergestellt. Erna Lendvai-Dircksen: Das deutsche Volksgesicht.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

lebenskräftige Art der wahren Originalität, die in echter Sicht der Dinge zu leben weiß und dem schleichenden Pessimismus entgiftend entgegenzutreten vermag."[8] Mit dieser abfälligen Bemerkung hat die Fotografin zwei Jahre vor Hitlers Machtantritt den Weg der Fotografie in den nationalsozialistischen Staat vorgezeichnet.[9]

Erna Lendvai-Dircksen stammt aus großbäuerlichen Verhältnissen und ist in Wetterburg/Hessen aufgewachsen. Ihre Fotografenkarriere war typisch für die Zeit: Zunächst Studium der Malerei (1903-1905 in Kassel), dann eine Lehre als Fotografin in Berlin ohne Abschluss. 1916 eröffnete sie in Charlottenburg ein Portraitatelier – einen ähnlichen Werdegang hatte auch Dorothea Lange, die zu Beginn der 1920er Jahre von New York kommend in San Francisco ein eigenes Studio einrichtete.

Lendvai-Dircksens Arbeit am „Deutschen Volksgesicht" begann bereits in der Gründungsphase des Ateliers, wobei die fotografische Feldstudien für die Buchveröffentlichung ihren eigenen Angaben zufolge zwei Jahre dauerten. Merkwürdig erscheint zunächst der nicht stringent geographische Aufbau des Buches. Von den Friesen ausgehend präsentiert Lendvai-Dircksen Menschen aus Schleswig-Hostein, Mecklenburg, Masuren, Spreewald, Bückeburg, Bayern, Württemberg und Baden. Das Ende der Reihe markiert Hessen. In dieser Dramaturgie spiegeln sich Aspekte, die vielleicht auf die Biographie der Autorin verweisen sollen – ein Spross ihrer Familie hatte ihren Ursprung eben dort, wo das Buch beginnt: „Ich habe den deutschen Bauern nicht erst entdeckt, als er ‚Mode' wurde. Die Dircksen sind ältestes Friesenblut, und jede Wanderung zwische Elbe und Wesermündung ist für mich eine Heimkehr."[10] Damit stellte die Fotografin sich in den ruralen Traditionsrahmen

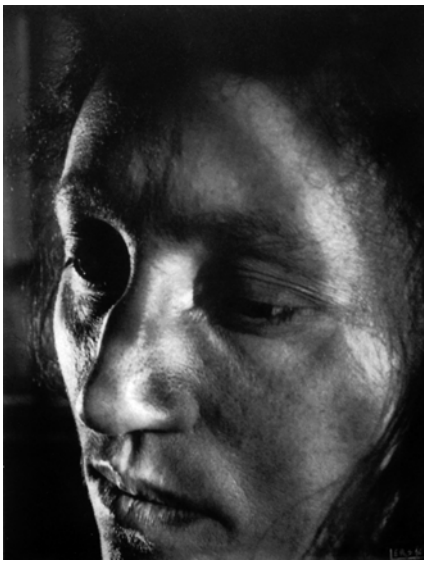
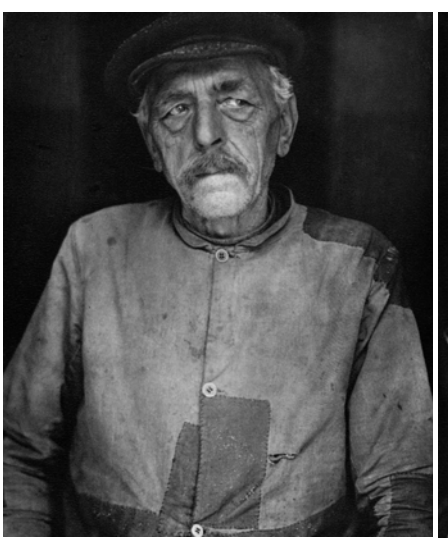
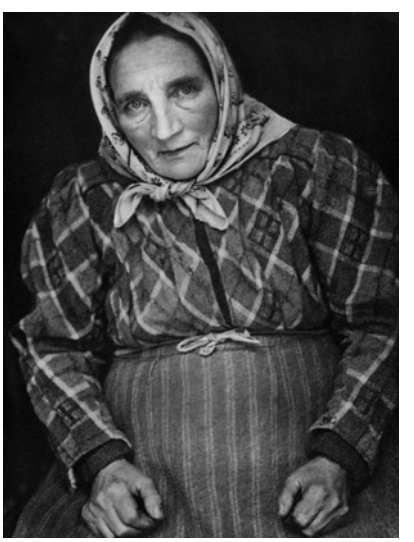


Abb. 243: Gezommter Nahblick bei Helma Lerski.

der völkisch wahrgenommenen Heimat, die sie visuell als „Urbild"[11] zu rekonstruieren sucht. Es erstaunt deshalb kaum, dass Lendvai-Dircksen für ihr Buch in der Hauptsache Abbildungen von Greisen auswählte. Von den hundertvierzig Portraits sind jeweils fünfundfünfzig von älteren Frauen und Männern, zwanzig zeigen junge Frauen und auf lediglich zehn sind junge Männer zu sehen. Erna Lendvai-Dircksen in ihrem Schlusssatz: „Erst der vollendete Kreislauf eines ganzen Lebens ist seine ganze Summe; und wie ein alter Baum das Eigentümliche seiner Art am deutlichsten zeigt, so auch der alte Mensch, der zum ausgeprägtesten Typus, zur Lebensgeschichte seines Stammes wird."[12] Im Weiteren schreibt die Fotografin ihren portraitierten Menschentypen, darunter namentlich eine „junge Bäuerin aus dem hessischen Hinterland", den Ewigkeitsanspruch der Kunst eines Holbein, Cranach und Dürer[13] zu und präsentiert Gegenüberstellungen auf einer Doppelseite: Jung und Alt, Tochter und Mutter, Mann und Frau.

Abb. 244 a/b: Dokumentarische Anklänge. Erna Lendvai-Dircksen: Mann und Frau aus dem Erzgebirge





Wie andere Vertreter der völkischen Fotografie beschäftigte sich Erna Lendvai-Dircksen in der Hauptsache mit dem ländlichen Umfeld. Anders als die Bilder von Hans Retzlaff weisen ihre Portraits einen stärker gezoomten Blick auf die Gesichter auf. Verwandte, Nachbarn und Freunde, die Wohn- und Arbeitsumgebung, Landschaft, Accessoirs des täglichen Lebens, Kirche und Schule – bei Retzlaff oft mit im Bild – sind Komponenten, die bei Lendvai-Dircksen in einem Maße ausgeblendet bleiben, wie es nur noch in den stilisierten Nahsichtaufnahmen von

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

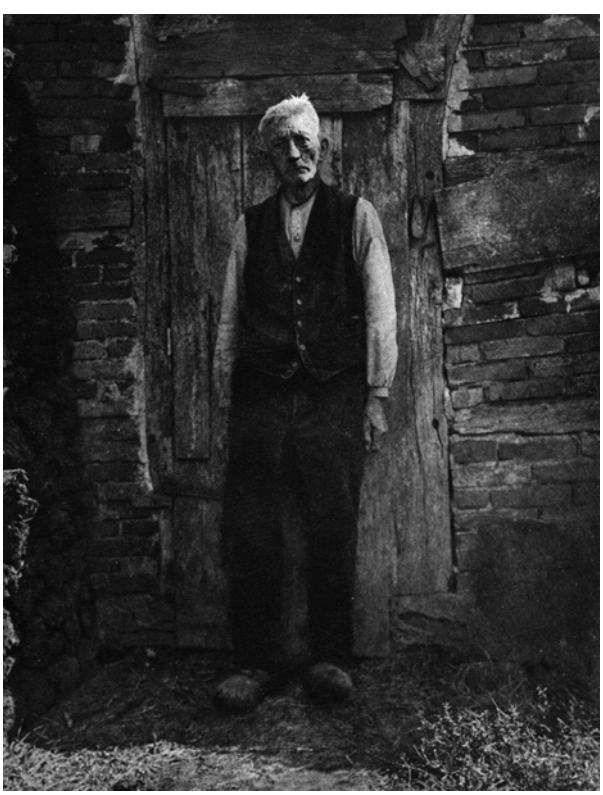
Helmar Lerski (Abb. 243) der Fall ist. Die einzige Objektivation, die Lendvai-Dircksen zumeist nur ausschnittsweise thematisiert ist die Kleidung, wobei wiederum eine ambivalente Haltung zu Tage tritt: Auf der einen Seite zeigt sie nicht wenige Trachtenportraits, deren symmetrischer Bildaufbau sich mit einem Kriterium der fotografischen Neuen Sachlichkeit zu decken scheint. Gleichzeitig kommt im „Jungmädchen aus den Hagendörfern" eine streng gehaltene Bildkomposition zum Ausdruck. Die dunkle Farbtönung und der verschwommene, nicht identifizierbare Hintergrund sind zwei bildgestalterische Hauptmerkmale in Lendvai-Dircksens Bildbänden, ebenso wie die Gegenüberstellung der Generationen auf einer Doppelseite (Abb. 242a/b).

Lendvai-Dircksen stellte häufig einer Abbildung eine Textseite gegenüber, auf der sie bisweilen manieriert auf das Bildthema eingeht: „Wenn auch die Volkstrachten unhaufhaltsam einer Auflösung in die Stadtmode verfallen, so ist doch noch manches vom feierlichen Gepräge dieser alten Schönheit zu verstehen. (...) Man muß es diesen Töchtern des Spreewaldes nachsagen: Sie verstehen es, den Körper schön zu bewegen. Da ist nichts Schlaffes oder Künstliches, sondern die absolute Sicherheit des Natürlichen."[14] Die Beschreibung versuchte nicht etwa zu verbergen, dass die vestimentäre Tradition auf dem Land in den 1920er Jahren bereits weitgehend aufgebrochen war, sondern sprach diese Entwicklung offen an, wenngleich ein Unterton des Bedauerns unverkennbar bleibt. Demgegenüber eliminierte Hans Retzlaff in seinen Trachtenbildern und Bildunterschriften jeglichen Bezug zum modernen Leben. Er richtete den Blick damit auf ein stilisiertes Bild von Vergangenheit, das er auch für die Gegenwart als existent und vorbildlich für ein Leben auf der „Scholle" zu suggerieren suchte.

Auf der anderen Seite bestehen Lendvai-Dircksens Bildbände nicht nur aus Trachtenmodellen. Bisweilen kommen sogar dokumentarische Aspekte zum Zuge, die erahnen lassen, dass die Menschen auf dem Lande nicht immer rosige Zeiten sahen. Etwa in den Portraits eines Bauern und einer Bäuerin aus dem Erzgebirge (Abb. 244a/b): Beide wurden vor dunklem, fast schwarzem Hintergrund abgelichtet und erinnern an entsprechende Fotografien von August Sander. Lendvai-Dircksens Protagonist trägt eine Kappe, sein Arbeitskittel ist an Schulter Armen, an Bauch und Hüfte mit dunklerem Stoff geflickt. Die Frau wirkt müde und abgespannt. Ihre von der schweren Arbeit gekrümmten Hände hat sie auf ihren Schoß gelegt. Auch manche Kinderbilder verdeutlichen anhand der zerschlissenen Kleidung ein Stück weit das karge Leben auf dem Land.[15]

Wie bewegte sich nun Erna Lendvai-Dircksen in ihrem Feld? Die Fotografin hat bisweilen ausführlich über ihre Erlebnisse und über das Zustandekommen ihrer Aufnahmen geschrieben. Ihre Bilder seien ihr zumeist gelungen, weil sie sich in ihre Modelle und deren „Lebenserscheinungen" besonders gut habe hineinversetzen können: „Ich analysiere nicht, jedenfalls nicht bei der Arbeit, aus deren Eindrücken mir erst später die Erkenntnisse wachsen. Ich trachte in den Dingen unterzugehen, um in ihnen aufgehen zu können."[16] Sie berichtet auch von gescheiterten Sitzungen: Ein „löwenköpfiger" Großbauer aus Masuren hatte sich zunächst penetrant geweigert, sich in seinem gewohnten „Russenkittel" portraitieren zu lassen und statt dessen seinen Sonntagsanzug angezogen. Die Fotografin konnte ihn dann aber doch noch umstimmen. Als sie jedoch ihren Apparat aufgebaut hatte, zog die schimpfende Ehefrau ihren Mann aus dem Bildfeld – eine Fotografie des Gatten mit einfachem Hemd sei nicht standesgemäß und komme nicht in Frage: „Das Ganze war so voller Tumult und ernsthaft böse, daß aus der Aufnahme nichts werden konnte und ich den Rückzug antrat."[17] In einem Moorgebiet nahe der Lüneburger Heide hatte sie für ihr Buch einen Torfbauern fotografiert. Nachdem Sie mit ihren Assistenten bereits ein Stück weiter ins Moor hinein gegangen war, bemerkte Lendvai-Dircksen, dass sie ihr Portemonnaie bei dem Torfbauern liegengelassen hatte. Der Inhalt: 14 Mark Münzgeld und Banknoten im Wert von 500 Mark in einem Geheim-

Abb. 245: Des Diebstahls bezichtigt: „Torfbauer aus dem Teufelsmohr".



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

fach. Der Bauer gab an, er wisse von nichts und habe keine Geldbörse gefunden, woraufhin die Fotografin 10 Mark Finderlohn versprach und mit der Polizei drohte. In dem Glauben, dass sich in der Geldbörse nur wenige Münzen befanden, rückte sie der Bauer schließlich heraus – die Scheine hatte er nicht bemerkt: „Das war ein furchtbarer Schlag für Jan, denn er hatte nur das Silbergeld gesehen und gedacht: Lieber 10 Mark ohne, als 14 Mark mit Polizei. Jan, das war nicht schön, nicht für dich und nicht für mich."[18] Die Fotografin nennt den Protagonisten beim Namen – eine Ausnahme in ihrer Veröffentlichungspraxis – und präsentiert ihn in einem Ganzkörperportrait, rückt also von ihrem sonst üblichen Makroblick in die Totale ab. Sie habe sich, so schreibt sie, in dem Mann getäuscht. Die Methode – in Gesichtern zu lesen – hatte versagt. Die Aufnahme fiel entsprechend aus: Wie ein Büßer am Pranger steht der Mann mit herabhängenden Armen in Holzschuhen vor seiner ärmlich wirkenden Haustür, die auch das Tor zum Schweinestall sein könnte (Abb. 245). Indem Lendvai-Dircksen in ihren Begleittext tagebuchartig persönliche Betroffenheit einfließen lässt, dabei einen Namen nennt und eine Rüge erteilt, überschreitet sie die Grenze des Seriösen. Sie stellt damit ebenso ihre idealisierten Vorstellungen von der ländlichen Welt in Frage, die, wie die Stadt, einen Querschnitt der realen Gesellschaft repräsentiert und keine Insel des germanisch-völkisch Guten darstellt, wie die Fotografin mit ihren Bildern zu suggerieren sucht.

Den schmalen Grat zwischen dem kommentierenden und dem verleumdenden Wort beschreitet Lendvai-Dircksen am Ende ihres Buches noch einmal, wenn sie ein älteres Bauernpaar aus Hessen portraitiert. Offenbar hat der Bauer in jungen Jahren von seiner grazilen Frau zuviel körperliche Arbeit verlangt. Die Frau wurde krank, bewegungsunfähig und versank schließlich in Agonie. Die Fotografin über den Ehemann: „Er ist unschuldig schuldig an dem zerbrochenen Leben seiner Frau."[19] Über die Abbildung der Frau schreibt Lendvai-Dircksen: „So sitzt sie seit 30 Jahren auf niedrigem Schemel, gelähmt. Furchtbare Einöde der Jahre hat Geist und Seele zermürbt. Sie hatte es nicht einmal wahrgenommen, daß ich sie photographierte. Frauenschicksal! Eines von vielen! Sie hatte einen robusten, fast überkräftigen Mann; was wußte der, was ein junger Frauenkörper an schwerer Arbeit leisten kann, wenn die Kinder so eines nach dem anderen kommen. (...) Die zarte Frau brach zusammen, (...) ein Hindernis, wartend, daß der Tod sie erlöse."[20] Der Text wirkt stark moralisierend, bisweilen sogar anklagend. Die Form der anprangernden Präsentation weist damit Berührungspunkte auf zur Veröffentlichungspraxis der zeitgenössischen anthropologisch-medizinischen Rassehygieniker. In deren Zeitschriften wie „Rasse" sowie „Volk und Rasse" wurden etwa Bilder von psychisch kranken Menschen oder von Juden, Sinti und Roma visuell in Szene gesetzt, mit abqualifizierenden und entwürdigenden Legenden versehen. Die Demütigungen gingen einher mit der visuellen Separierung der betreffenden Gruppen vom ‚gesunden Volkskörper'. Für Lendvai-Dircksen bestand der ‚Volkskörper' aus ländlichen Zeitgenossen: „Hier ist die Welt, hier ist Leben und Wachstum. Der Boden ist wirklich Mutter-Erde."[21] Indem sie einen Moorbauern, der offenbar einen Geldbeutel entwendet hatte, und einen Landwirt, der seine Frau schlecht behandelt haben soll, bildlich und textlich unter Anklage stellte, war bereits eine Ausgrenzung erfolgt, weil diese Männer nicht in das (moralische) Raster passten.

Das Konzept der Fotografin folgt einem bestimmten Schema. Signifikant ist die Darstellung der Protagonisten als fremdbestimmte „Schicksalsopfer"[22] und nicht als handlungsautonome Individuen. Auf den meisten Abbildungen schauen die Modelle nicht in die Kamera, sondern ins Off, als ob sie etwas zu verbergen hätten. Die älteren Leute, thematisch die größte Gruppe ihrer Fotoportraits, erscheinen zumeist abgehärmt und vom Leben gezeichnet. Die Kinder sind neben einigen alten Menschen die Einzigen, die in die Kamera schauen durften. Lendvai-Dircksen lichtete die Mädchen in leichter Obersicht ab, was eine passiv-erwartende Rolle unterstreichen sollte, bei den Jungen fixierte sie das Stativ etwas unterhalb der Gesichter, was Selbstbewusstsein und mentale Stärke demonstrieren konnte.

Claudia Gabriele Philipp beschreibt Lendvai-Dircksens Fotografien in ihrem vorzüglichen Aufsatz als „nationalsozialistische Ideologie reinster Prägung"[23]. Man täte der Fotografin allerdings Unrecht, wenn man ihr gesamtes Werk, in Verbindung mit ihren frühen schriftlichen Äußerungen, unter dem Stichwort der Rassefotografie subsumiere. Ihre Fotografierweise war zunächst vielschichtig und richtete sich bei weitem nicht zur Gänze gegen die „nivellierende Oberflächenpolitik"[24] der fotografischen Neuen Sachlichkeit. Auch ihre „große Liebe zu der Monumentalität"[25] steht nicht unbedingt im Widerspruch zur modernen Fotografie.[26] Manche ihrer Portraits und Pflanzenbilder aus den zwanziger Jahren, aber auch ihre späteren Landschafts- und Architekturaufnahmen erfüllen unzweifelhaft die Kriterien des Neuen Sehens: extreme Nahsicht, Bildausschnitte und optische Klarheit sowie achsensymmetrische Bildkomposition.[27] Dennoch war Lendvai-Dircksen eine opportunistische Fotografin, die ihre Kunst willig in den Dienst des Terrorregimes stellte. Wie Hannah Marquardt herausgefunden hat, erhielt die Fotografin finanzielle Unterstützung für ihre umfang-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

reichen Reisen seitens der „Reichsschrifttumskammer“.[28] Lendvai-Dircksen ging seriell vor und fertigte mehrere Bilder von ihren Modellen, fügte in der Veröffentlichung entsprechende Landschaftsbilder der betreffenden Region bei. Schließlich konnte sie aus einem großen Fundus an Bildmaterial ihre eigenen Veröffentlichungen bestücken und zudem andere Publikationen beliefern – etwa 1930 den Beitrag „Volksgesicht“ in der Berliner Illustrirte Zeitung[29], der Varianten jener Illustrationen enthielt, die in ihrer späteren Monographie „Das Deutsche Volksgesicht“ (1932) zu sehen waren. Überdies arbeitete sie mit namhaften Protagonisten des NS-Regimes zusammen, etwa Fritz Todt (1891-1942) oder Franz Riedweg (1907-2005). Der Chef der Germanischen Leitstelle im SS-Sicherheitshauptamt schrieb einen Epilog zu ihrem Band „Flandern“.[30]

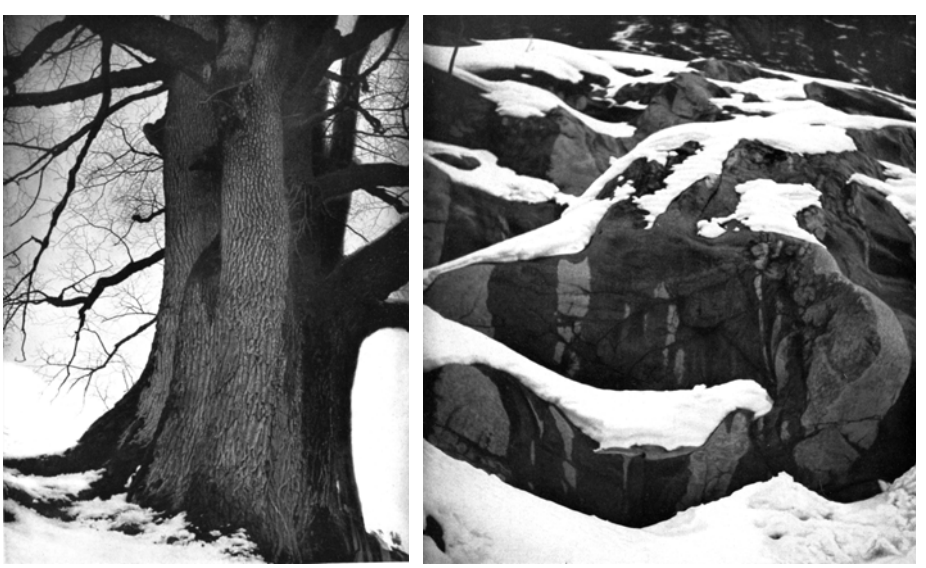
Zunächst hatte sich Lendvai-Dircksen noch kritisch gegenüber den Ansätzen der Rasse-Forscher um Hans F. K. Günther geäußert: „Es ist nicht getan mit rassepsychologischen Vergleichen, mit Schädelmessungen allein; das Leben ist etwas schwingendes, hat im Zusammenhang seine Bedeutung.“[31] Und an anderer Stelle bemerkte sie „Volkstum als Lebensgemeinschaft eigener Formung“ habe „nichts mit Rasseform zu tun.“[32] Indem Lendvai-Dircksen im Rahmen ihrer Bildnisstudien das Gesicht des Menschen in Zusammenhang brachte mit der sogenannten psychologischen Seelenforschung, könnte man ihr eine gewisse Nähe zu Ludwig Ferdinand Clauss bescheinigen: Dementsprechend eigneten sich ihre Fotografien auch als Illustration für entsprechende Zeitschriften aus dem rassekundlichen Umfeld[33] – auch Günther veröffentlichte einige ihrer Bilder.[34] Ebenso jedoch vermochten ihre Publikationen nach außen hin dem NS einen ‚liberalen‘ Anstrich zu geben: Entsprechende Bildbände erschienen im Vorfeld der Olympiade 1936.[35]

„Großartige Melodie“ – Reichsautobahn

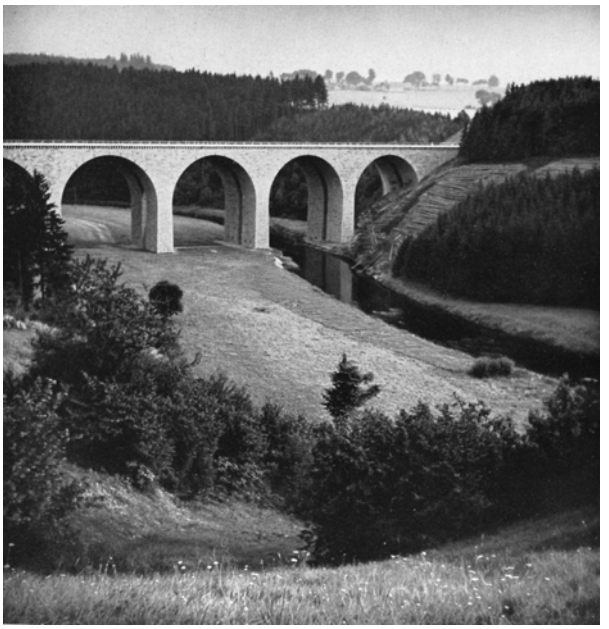
Für das Buch- und Ausstellungsprojekt „Reichsautobahn“ (1937) entwickelte Lendvai-Dircksen ihre Bilddramaturgie weiter: Der Bildband zeigt den arbeitenden Menschen, im Portrait, oft mit nacktem Oberkörper auf der Baustelle mit Schaufel und primitiven Maschinen hantierend. Eingestreut werden Landschaftsaufnahmen mit den noch nicht vollendeten Straßen und lyrische Ergüsse über den „Erdarbeiter“ und den „Zimmermann“, aber auch spezifisch bayerisch-alpine Folklore – Feste auf der Bergalm-Bauhütte nach Feierabend: „Es ist eine unbeschwerte, herzerquickende Fröhlichkeit unter diesen Prachtgestalten des Hochgebirges mit ihrer urwüchsigen Art.“ Inhaltlich versucht das Buch auf möglichst viele Landstriche einzugehen. Der Aufbau erinnert an den Band „Das Deutsche Volksgesicht“. Zur Sprache kommen fast sämtliche Regionen des Nazi-Reiches, „Stämme“, wie es der Texter Emil Maier-Dorn nennt: Präsentiert werden Baustellen, Landschaften und Menschen aus Schwaben, Westfalen, Norddeutschland und aus dem Voralpenraum. Das meiste, so wird dem Leser eingeredet, entsteht in Handarbeit. „Der Maschinist“ mit seinem eher putzig wirkenden Raupenfahrzeug der Marke „Hanomag Diesel“ zählt zu den Ausnahmen.

Ein besonderes Hilfsmittel der Bilddramaturgie ist das Layoutmerkmal der visuellen Doppelung, das hier stringenter als beim „Volksgesicht“ zum Einsatz kommt. Lendvai-Dircksen verwendet insbesondere Paarkonstellationen als argumentative Reihe. Zunächst die Natur und die Technik; auf einer Doppelseite finden sich ein „Gletschergarten“ aus „grauer Vorzeit“ neben dem Bild eines knorrigen Baumes, mit dem Zusatz „Du alte Ulme, Sinnbild der Ahnen, von dir wich selbst die herrische Straße in Ehrfurcht aus!“ (Abb. 246a/b) Die folgende Doppelseite zeigt zwei Bogenbrücken. Die linke führt über eine schneebedeckte, alpine Schlucht, die rechte führt über einen Fluss im Alpenvorland. Die Legende verbindet die beiden

Abb. 246 a/b: Fels, Baum neben der Autobahn: „Sinnbild der Ahnen“, Erna Lendvai-Dircksen, um 1937.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



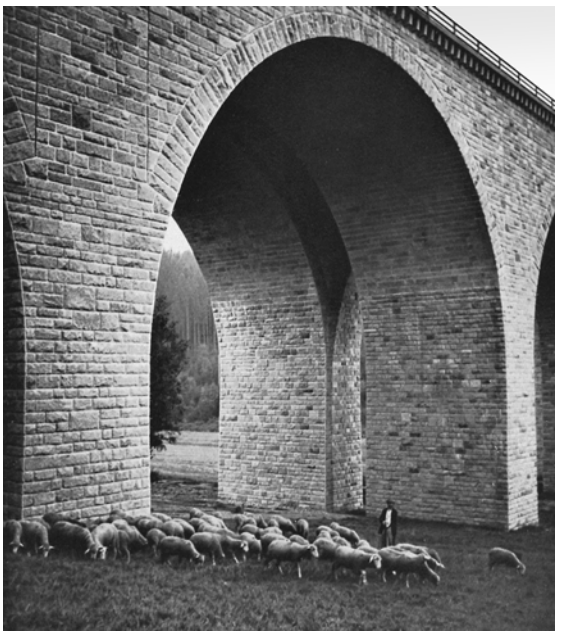


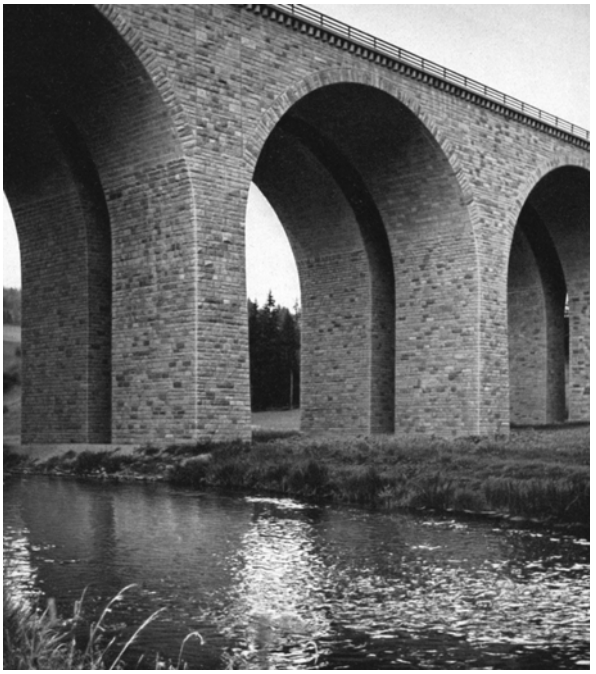
Abb. 247/248: Erna Lendvai-Dircksen: Autobahnbrücken, um 1937.

Bilder nach Art eines Vierzeilers: „Wir bauen die Brücke so edel, so kühn, als wollten auf ihr zum Feste wir ziehn – Wir bauen die Brücken so fest, so gefeit, sie sind uns ein Sinnbild der Ewigkeit." Sodann ist die Natur bezwungen: Präsentiert werden Technik und Menschen, darunter „Kapitäne der Landstraße", die auf den nun fertiggestellten Autobahnen ihrer Beschäftigung nachgehen: Der Camioneur lenkt seinen Vierzigtonner über leere Asphaltbänder, die sich durch die Landschaft schlängeln. Auf den Bildern zu sehen ist die „Hand am Steuer" des Fernfahrers, eine der seltenen Detailfotografien Lendvai-Dircksens und, in subjektiver Kameraperspektive, der Blick von der Fahrerkabine auf die sich zwischen Ackergrund und Wiesen verlierende Betontrasse.

Am Ende stehen zwei Bildpaare – visuelles Amalgam der rassisch-traditionalistischen Sichtweise mit der Blut-und-Boden-Ideologie: Das erste Bildpaar (Abb. 247/248) stellt die Sicht von weitem auf das Bauwerk dar, das ein Flusstal mit bewaldeten Hängen überspannt, und die Nahaufnahme eines Bogens mit zwei Doppelpfeilern aus Haustein. Darunter weidet eine Schafherde; der Hirte blickt in Richtung Fotografin. Im zweiten Bildpaar (Abb. 249/250) sind im Vordergrund der Fluss und drei Bogen der Brücke festgehalten, sodann rechts das diagonal positionierte Bauwerk. Im Schatten der riesigen Konstruktion pflügt ein Bauer sein Feld: Ackerbau und Viehzucht als biblische Attribute unter einem technischen Bauwerk, welches den Menschen in die Lage versetzt, einen Fluss zu überqueren.

Das überkommene Baumaterial, die visuell offenbar endlose Reihung der Rundbogen, vermitteln eine gewaltige Ästhetik, deren Ursprünge bis in die Römerzeit zurückdatierbar erscheinen. Dagegen wirkt der Bauer mit seinem Gespann winzig. Die geographische Anonymisierung der Bilder vermittelt dem Betrachter die Allgemeingültigkeit ihrer Aussage im Sinne des Anspruches vom Besiegelten, textualisiert von den fortlaufenden Phrasen: „Gewalt der steinernen Joche", „mächtige Pforten" und „verharret nun stumm und stark in die Jahrhunderte". Die Dopplungen bewirken einen intensivierten Bildeffekt und eine Symbolik, die in die Suggestion des Definitiven münden kann: Die Tradition des Bäuerlichen, hier in Form einer gängigen volkskundlichen Genredarstellung inszeniert, und die moderne Konstruktion schließen sich nicht aus, sondern sind „Gedankenkette"[36] und Metapher für die „Unvergänglichkeit"[37] der ländlichen Welt, gleichbedeutend mit dem Anspruch einer immerwährenden, sich an feudalen Grundmustern orientierenden Gesellschaft, wie sie auch die NS-Malerei transportierte (Abb. 255). Hierin erhält das Wasser einmal mehr die religiös-symbolische Konnotation der Wiederkehr und wird in seiner Eigenschaft als strömende Flüssigkeit wiederum lesbar als Zeichen für den leiblichen Akt der Fortpflanzung des „armen, ausgemergelten Volkskörpers"[38]. Ikonographisch konnte das Schäfchenbild auf eine pastorale Frömmigkeit sowie auf liturgische Konnotationen abheben. Den diesbezüglichen Endpunkt setzte der Texter mit einer Art Widmung auf der letzten Seite des Bandes: „In allem Großen, was gedeiht im Vaterland, Fühlen wir des Führers Gegenwart"[39]. Die Zeilen sind in der Art eines Gebets gesetzt und sollten den symbolischen und deshalb nicht weniger blasphemischen Bezug zum biblischen Schöpfer liefern.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



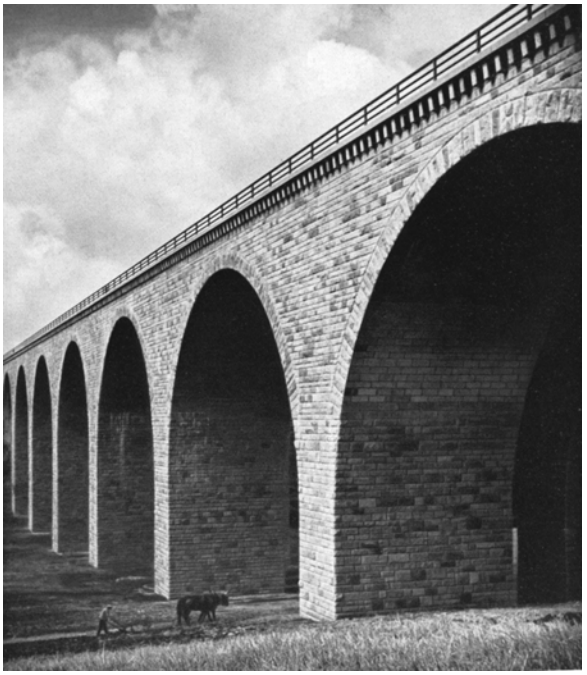
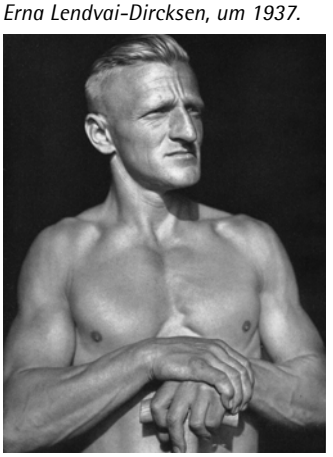


Abb. 249/250: Gewaltige Ästhetik und Tradition des Bäuerlichen. Erna Lendvai-Dircksen, um1937.

Lendvai-Dircksen erweiterte ihren fotografischen Fundus, und ihre Bücher erhielten bis Kriegsende eine immer größere Affinität zu den eroberten Ländern. Veröffentlichungen über das „Germanische Volksgesicht“ in Dänemark, Flandern und Norwegen folgten 1942 und 1943. Die Bilder und Texte entsprachen mehr und mehr dem Duktus der Rasseforscher. Die Fotografin befand sich damit im Einklang mit den Ideologen des SS-Ahnenerbes und wirkte an der Propaganda mit – wurde damit zu einer aktiven Figur in der NS-Politik. Vergessen waren die kritischen Bemerkungen zur Rassenhygiene aus den frühen dreißiger Jahren. Die Fotografin hatte sich längst auf die Suche nach dem makellosen arischen ‚Volkskörper‘ begeben, fündig wurde sie im Norden. Im Musterungszimmer der norwegischen SS-Legion fotografierte sie blauäugige Männer. Diese stammten aus Landstrichen, die „den germanischen Rassetypus in seltener Reinheit aufweisen“.[40] Bereits in der Schlusssequenz der „Reichsautobahn“ war dieser Prototyp in Ansätzen materialisiert worden: der blonde Hühne steht mit nacktem Oberkörper und geschorenem Haar im Sonnenlicht und stützt seine Hände auf den Spaten (Abb. 251). Selbstvergessen wendet sich sein Blick nach rechts, zur „Saalebrücke“ und damit nach Osten: Am Brückenkopf steht eine Stele aus Haustein mit Adler und Hakenkreuz, den Hoheitszeichen des Nazistaates. (Abb. 253)

Abb. 251: Blick nach Osten? Erna Lendvai-Dircksen, um 1937.



Mit weit weniger Pathos behaftet zeigen sich die Bilder von Wolf Strache (1910-2001), dem zweiten, wichtigen Fotografen der Reichsautobahn, dessen Bildband im Frühjahr 1939 erschien. Er fotografierte nicht wie Lendvai-Dircksen nach offizieller Weisung von Fritz Todt, einem der führenden Repräsentanten des Naziregimes.[41] „Bilder und Texte entstanden ohne Auftrag und Bindung, allein in der Absicht, die Schönheit des Autobahn-Reisens darzustellen, das neue herrliche Gefühl der Weite, der mühelosen Geschwindigkeit, des ‚fliegenden Teppichs‘, der allen gehört, einzufangen.“[42] Strache präsentierte zwar ebenso einige kernige Männer vom Arbeitsdienst, seine Bildsprache verweist allerdings auf eine journalistische Praxis und ist gekennzeichnet durch den Impetus einer sachlichen und ästhetisch schnörkellosen Fotografie.

Lendvai-Dircksen stellte anonyme Typen dar, mit dem regionalen Verweis auf ihre Abstammung als Bayern, Schwaben und der ‚Waterkant‘. Zudem fotografierte sie im Wesentlichen Hausteinbrücken und Bogenkonstruktionen in ausschließlich ländlicher Umgebung. Strache hingegen identifiziert seine Modelle anhand ihrer Berufe (Vorarbeiter, Maschinist, Werkstudent) und präsentierte auch Brücken aus Beton. Die „Mangfall-Brücke“ nahm er in schräger Perspektive mit extremer Untersicht auf (Abb. 254) Pfeiler, Fahrbahn und Himmel zeichnen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

geometrische Flächen in unterschiedlichen Grautönen. Die diagonal zueinander verlaufende Linienführung der Pfeiler- und Fahrbahnkanten lassen eine zeitlos elegante Komposition erkennen, deren Tendenz zur Monumentalisierung in den Hintergrund tritt. Konterkariert wird die moderne Bildsprache allerdings durch eine stark metaphorische und oft überdrehte Semantik, der ansonsten reportagehaft angelegten Texte: „Wie ein Fanal reckt sich der Gigantenpfeiler der Mangfallbrücke in den Himmel, – wie eine großartige Melodie klingt die Bahn im Auf und Ab, im Cescendo und Furioso über den Höhen unserer Berge. Der Größe des Gesamtplanes entspricht die monumentale Gestaltung der einzelnen Bauwerke. Aber nirgends erscheint die Kraft der Massen gedrückt, gefesselt oder unförmig geballt, – immer entfaltet sie sich in freiem Fluge, in kühnem Sprung, in unaufhaltsamem, fesselndem, erlösenden Schwung!“[43]

Die „Bänder“ der Autobahn verlaufen bei Strache nicht nur in voralpinen Regionen, sondern auch vor rauchenden Schloten eines Industriereviers (Abb. 256). Im Vergleich zu Lendvai-Dircksen demonstriert er ein breiteres Spektrum an Motiven, auch wirken seine Bilder ‚belebter‘. Stärker mit eingebunden sind landschaftliche Umgebung, Umfeld (Tankstellen, Parkplätze, Raststätten, Auffahrten, Hinweisschilder, Verkehrszeichen) und die ‚Nutzer‘ der Autobahn – Fernfahrer, Automobilisten und Reisegruppen. Neben der Betonbahn wird getankt, eingekehrt und gepicknickt: Die Mobilität mit dem eigenen Wagen ist bereits Wirklichkeit geworden und die Autobahn unentbehrlicher Teil des Alltags (Abb. 258). Angesichts der geringen Automobildichte im Reich entpuppt sich dieses Bild freilich als Suggestion und verweist allenfalls in die Zeit des Wirtschaftswunders der fünfziger Jahre.

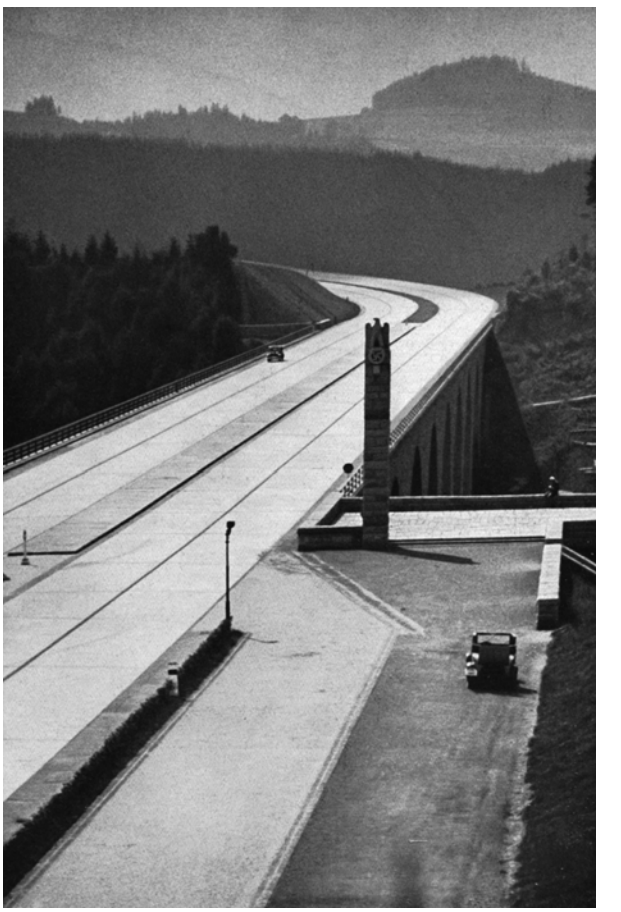
Lendvai-Dircksens Blick wirkt distanziert, von der Ferne und statisch; Strache zeigt Nahaufnahmen und Ausschnitte. Vor ‚seiner‘ Saalebrücke parken Automobile, ein Wagen auf der Fahrbahn passiert den Brückenkopf, am Himmel zeichnen sich dramatische Wolkenformationen ab; Autofahrer und Reisende tummeln sich um die Stele aus Haustein mit den Hoheitszeichen – die Brücke und Stele, hier weniger Metapher des Grenzlandes im Osten, als eine Touristenattraktion zu der „jeden Sonnabend und Sonntag viele Tausende pilgern“[44] (Abb. 252). In der Gegenüberstellung wird auch deutlich, dass Lendvai-Dircksen ihre Fotografie künstlich auf eine gesteigerte Ästhetik hingetrimmt haben muss: Während bei Strache am Fahrbahnrand vor der Saalebrücke zwei Kanaldeckel sichtbar sind, fehlen diese auf dem Pendant von Lendvai-Dircksen offenbar.

Die Verbreitung von Originalfotografien von Lendvai-Dircksen blieb gering. Weder in den Museen



Abb. 252: Wolf Strache: Saalebrücke, 1938.

Abb. 253: Erna Lendvai-Dircksen: Saalebrücke, um 1937.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

in Berlin, Wien und Basel noch im Archiv des Tübinger Instituts finden sich Ankäufe aus dem Werk der Fotografin aus den dreißiger und vierziger Jahren. Ebenso selten waren ihre Bilder auf Ausstellungen zu sehen.[45] Dagegen veräußerte ihr Kollege Hans Retzlaff seine Fotoabzüge dutzendfach Universitäts-Institute sowie an alle großen volkskundlichen Museen in Deutschland und Österreich. Lendvai-Dircksens aktive Rolle innerhalb der völkisch-rassischen Ideologie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Reproduktion in illustrierten Büchern, sie war allein in Printmedien und Buchpublikationen präsent, die von den meisten Bibliotheken und volkskundlichen Instituten angekauft wurden.[46]

In Forschung und Lehre wurde Lendvai-Dircksen mit ihrer bildsprachlich „heillosen Romantik“[47] wie Erich und Hans Retzlaff, Wolff und Groth-Schmachtenberger in den dreißiger Jahren zunehmend als Vorbild für die visuelle Aufnahme des ethnographischen Feldes angesehen. Eine Rezensentin schrieb 1940 in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde über „Das Deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein“ von Lendvai-Dircksen: „Das Lichtbild ist heute bei der Darstellung wissenschaftlicher Forschungsergebnisse unentbehrlich geworden, aber in der Regel ist hierbei doch das geschriebene Wort der tragende Bestandteil der Arbeit, und die Bildbeigabe dient der Veranschaulichung des im ‚Text‘ behandelten Stoffes. Darüber hinaus mehren sich in den letzten Jahren die reinen Bildwerke, die auf einen Text ganz oder fast verzichten, um dem Leser oder dem Beschauer die Kenntnis eines bestimmten Gegenstandes nur durch Anschauung zu vermitteln. Dieses bisher hauptsächlich auf kunst- und baugeschichtlichem Gebiet gepflegte Verfahren hat durch die Kunst meisterhafter Lichtbildner, die ihrerseits wieder eng mit den technischen Fortschritten auf dem Gebiet der Photographie verbunden ist, eine große Erweiterung erfahren und damit seine Bedeutung gerade auch für die Volksforschung erwiesen.“ Speziell Lendvai-Dircksens Buch verfüge über ästhetische Qualitäten. Der „zeugnishafte Wert“ gestatte es Volkskundlern, den Band „als Grundlage für wissenschaftliche Forschungen zu benutzen.“ Demgegenüber sei noch nicht entschieden, inwieweit „derartige Veröffentlichungen Grundlagen für Rassen- und Volksforschung bieten“, da zu den abgelichteten Personen kaum Daten mitgeliefert wurden.[48] Die zurückhaltende Würdigung des Bandes könnte auch damit zusammenhängen, dass man in Hans Retzlaff bereits einen Fotografen gefunden hatte, dessen Werk mit der Zielsetzung des Faches nahtlos übereinstimmte. Konrad Hahm lobte Retzlaffs Bildband als „das beste heutige Werk über deutsche Volkstrachten“[49]. Der Freiburger Volkskundler Hermann Eris Busse hatte Retzlaff den Weg als fotografischer Chefoperator der deutschen Volkskunde geebnet, indem er dessen Bilder seit 1934 immer wieder für seine Veröffentlichungen heranzog.[50] Einige von Retzlaffs Bildbänden erschienen schließlich auch offiziell in der Reihe „Bildwerke zur deutschen Volkskunde“, die von der deutschen Volkskunst-Kommission herausgegeben wurde, darunter „Volksleben im Schwarzwald“, zu dem der Freiburger Stadtarchivar Wilhelm Fladt, ein passionierter Haus- und Brauchtumsforscher, den Text beisteuerte.[51] Die Rezensionen belegen, dass der völkische Blick mit seinen pseudoidyllischen Bildmustern eine Konstruktion war, an der sich Fotografen, Volkskundler und Museumsleute gleichermaßen beteiligten.



Abb. 254: Ästhetik der Neuen Sachlichkeit: Wolf Strache, Mangfall-Brücke, 1938.



Abb. 255: Scheinidylle und urdeutsche Lebensart in der NS-Malerei. Adolf Wissel: „Kahlenberger Bauernfamilie“, 1939.

Das vermeintlich tradierte Bild einer germanischen, altbäuerlichen Rasse versuchte Lendvai-Dircksen im Verlauf des Krieges auf die von der Wehrmacht eroberten Gebiete zu übertragen. Schon vor 1933 konnte sie ihr rassisch motiviertes Bildprogramm, die „Landschaften“ der Gesichter zeigen zu

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wollen, breit gestreut unter die Leute bringen. Land und Scholle in Verbindung mit dem Gesicht hatten bei ihr Ausschließlichkeitscharakter – Städte, Architekturen und technische Dinge kommen in ihrem Werk kaum vor. Entscheidend bleibt allein der Makroblick auf die Gesichter, die sie mit Landschaften vergleicht, die es zu ‚lesen' gelte. Stärker als ihre ‚völkischen' Kollegen hob sie auf die visuelle Präsentation von Typen ab. Als wichtigstes Stilmittel diente ihr dabei die Monumentalisierung ihrer Motive, indem sie eine leichte Untersicht wählte, die Gesichter formatfüllend in Naheinstellung aufnahm und den Hintergrund verschwimmen ließ. Auch Hans Retzlaff wurde bescheinigt, er lausche „Menschen Monumentalität und Leben" ab und vermeide „alle Pose"[52] – eine Fehleinschätzung, denn immerhin hatte er das gesamte volkskundliche Genre im Programm: versteinert wirkende Volkstypen genauso wie Trachtenmädel, Portraits von Paaren und Gruppen, oder Architekturabbildungen, serielle Fotografien von Tätigkeiten und Fotos vom pflügenden Ochsengespann sowie Bräuche.[53]

Die politischen, symbolischen und propagandistischen Dimensionen der Bildbände von Lendvai-Dircksen hängen eng mit den Bildunterschriften und Texten zusammen. Ihre bisweilen einfühlsamen, oft persönlichen, an manchen Stellen diskreditierenden Statements verliehen den Publikationen den Anschein, als gehe von ihrem Werk eine besondere Anmutung aus. In ihrem Band „Reichsautobahn" unterlegt sie Bilder der Bauarbeiter mit Originaltönen, wie: „Nach Jahren der Arbeitslosigkeit schaffe ich für sieben Söhne und eine Tochter wieder ehrliches Brot."[54] Die (nicht verifizierbaren) individuellen Äußerungen erscheinen stimmig und verleihen der Publikation eine gewisse Verbindlichkeit.

Zudem greifen beide Autobahn-Bildbände die Metaphorik vom „Volkskörper" auf: Straches Buch ist nach Regionen unterteilt. Die Abschnitte werden durch Kartenausschnitte gegliedert, die den jeweiligen Verlauf der Autobahnen vermitteln sollen. Symbolisch und im übertragenen Sinn übernehmen die prallen Linien der Reichautobahn auf der Landkarte die Funktion von Lebensadern, die aus dem ganzen Reich kommend sämtlich ins Herz (Berlin) münden (Abb. 257).

Im Zusammenspiel von Semantik und Ikonizität wirkten Lendvai-Dircksen und Strache an der Genese des Mythos ‚Autobahn' in der BRD mit. Dabei spielte die Wahrnehmung von Natur unter technischen Vorzeichen eine signifikante Rolle. Laut Straches Prämisse wurde eine Landschaft erst durch die Straße veredelt; Lendvai-Dircksen dagegen hob mit ihren entleerten und monumentalisierenden Bildern auf die Erfahrung einer baugeschichtlichen Kontinuität ab.



Abb. 256: Wolf Strache: „Industriegebiet", 1938.

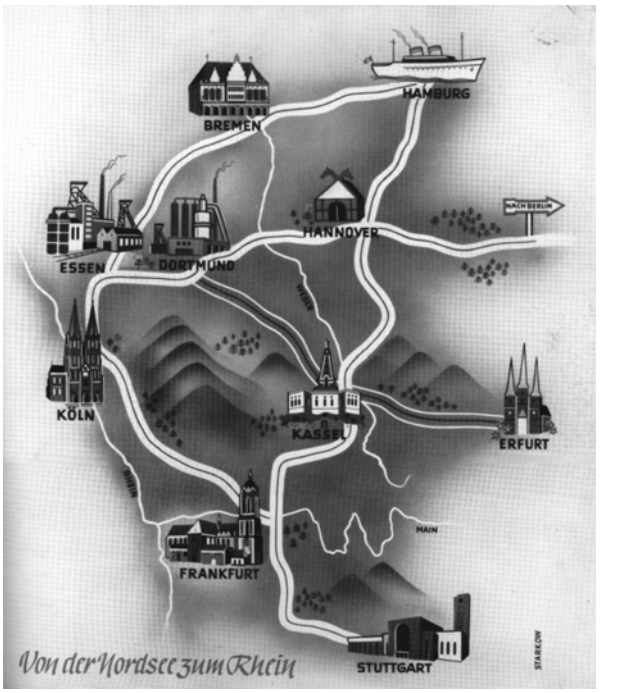


Abb. 257: Reichsautobahn als Lebensadern. Wolf Strache, 1939.

Abb. 258: Motorisierung als Suggestion. Wolf Strache, 1938.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Beide trugen dazu bei, dass die schönfärbende Ausweichformel und Behauptung „immerhin habe Hitler mit den Autobahnen die Arbeitslosigkeit beseitigt“ sich im kollektiven Gedächtnis mancher Teile der deutschen Bevölkerung bis heute gehalten hat. Straches ‚moderne‘ Bildsprache des journalistischen Blicks ließ sich problemlos in die Visualisierung der Nachkriegsgesellschaft einfügen. Auf den dynamischen und vordergründig unpolitischen Bildern der gepflegten automobilen Landschaften spiegelten sich die Wünsche und Sehnsüchte vieler Nachkriegsdeutschen wider. Das Thema Autobahn blieb so im visuellen Gedächtnis auch nach 1945 als positives Identifikationsmuster präsent: „Ein größerer und dauerhafterer Propagandaerfolg als diese Mischung aus technischer Faszination, pittoresker Idylle und medialer Kompetenz in der breiten Streuung des visuellen Materials ist in der Geschichte des NS-Staates kaum vorstellbar.“[55] Rolf Sachsse geht sogar so weit, den späteren Slogan „freie Fahrt für freie Bürger“ auf die geschickte Bildpropaganda der Nazis und damit auf Lendvai-Dircksen und Strache zurück zu führen. Insofern hat die völkische Fotografin ihren ‚Ewigkeitsanspruch‘, zumindest was ihr eigenes Werk betraf, ein Stück weit einlösen können. Die ikonische Wirkkraft freilich, entfaltete sich damit nicht weniger perfide. Ihre rassisch-hegemoniale Sicht auf ‚das Volk‘ folgte dem ideologischen Diktum des Blut-und-Boden-Mythos, nach dem alles ‚Fremde‘ und ‚Andersgeartete‘ von der nazistischen Gemeinschaft auszugrenzen war.

Lendvai-Dircksens Werk wurde in der BRD und merkwürdigerweise auch in der DDR bis in die 1970er Jahre zumeist unkritisch gewürdigt.[56] Eine ostdeutsche Veröffentlichung bescheinigte ihr revolutionäre fotografische Leistungen, außerdem habe sie im Sinne eines sozialistischen Fotoschaffenden gewirkt. Erna Lendvai-Dircksen schien „mühelos integrierbar“[57] in die Ahnengalerie der künstlerisch-dokumentarischen Fotografenelite der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, unter ihnen Heinrich Zille, August Sander, Helmar Lerski, John Heartfield und László Moholy-Nagy. Nicht wenige Autoren, so hat Claudia Gabriele Philipp herausgefunden, reproduzierten ungeprüft die Behauptungen der Fotografin, die in einer Veröffentlichungen aus der Zeit nach 1945 erklärt hatte, die erste Auflage ihres Buches „Das Deutsche Volksgesicht“ sei von den Nazis aus dem Verkehr gezogen worden. Begründung: die Bilder hätten nicht nordisch genug gewirkt – eine Behauptung, die sich nicht bestätigen ließ und wohl ein Versuch der Fotografin war, sich selbst als bemitleidenswertes Opfer darzustellen.[58]

Sozialdokumentare

Während der dreißiger Jahre hoben sich die Praktiken der Fotografen in Deutschland und Österreich grundsätzlich vom dokumentarischen Ansatz französischer und amerikanischer Feldforscher ab. Namhafte Vertreterinnen und Vertreter der Neuen Fotografie waren 1933 durch die Nazis gezwungen zur Emigration worden, oder mit Arbeitsverbot belegt worden. Dementsprechend gab es in den dreißiger Jahren in Deutschland und Österreich kaum Versuche, ländliche Lebenswelten in sozial-thematischer Hinsicht zu dokumentieren. In der Schweiz hingegen kristallisierte sich die Arbeitsweise einer Handvoll Fotografen heraus, in der sozialdokumentarische Anklänge zu finden sind. Ihre Tätigkeit wurde seitens der Regierung kaum angeregt oder gar unterstützt, sondern erfolgte auf eigene Initiative, parallel zu den üblichen Aufträgen, die sie von Tageszeitungen und illustrierten Zeitschriften erhielten. Ernst Brunner (1901-1979) war einer von ihnen. Beeinflusst von der Formensprache des Neuen Bauens und der Neuen Fotografie, bekam der gelernte Bauschreiner und spätere Hausforscher, nachdem er Mitte der dreißiger Jahre arbeitslos geworden war, in Luzern Beschäftigung im Rahmen eines Inventarisierungsprogramms von schweizerischen Baudenkmälern. Als Autodidakt begann er 1936 eine Karriere als Fotoreporter bei den Züricher Illustrierten „Schweizer Heim“ und „Schweizer Familie“. Unterdessen hatte sich in der Schweiz die politische und kulturelle Lage gewandelt. Waren noch zu Beginn der 1930er Jahren die Kulturschaffenden und Deutungseliten stark von der internationalen Ausstrahlung des Bauhauses geprägt worden, begann nun im Zuge des sich in Deutschland etablierenden und immer aggressiver auftretenden NS-Regimes eine verstärkte Hinwendung zu Themen, die sich mehr mit der schweizerischen Heimat, mit Folklore, Brauchtum und dem Leben des einfachen Hochälplers beschäftigten und weniger mit dem Blick nach außen. Diese Entwicklung sollte sich nach Beginn des Zweiten Weltkrieges fortsetzen, als das Land erhebliche Anstrengungen unternahm, landwirtschaftliche Autarkie zu erreichen. Die Heimat, das Leben der Bauern, die Berge und die Arbeit in der Bergwelt wurden zu Identifikationsmerkmalen nationalen Ranges, die Kamera zum wichtigsten Instrument. Vor diesen Hintergrund müssen die Fotografien Ernst Brunners gestellt werden.

Brunner war ein Einzelgänger und Perfektionist, der für einen Auftrag mit seinem Fotoapparat tagelang in den abgelegenen Bergtälern umherwandern und für eine Aufnahme stundenlang auf den geeigneten Stand der Sonne warten konnte. Er lernte Arbeits- und Lebensweisen der Menschen kennen, indem er diese im-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

mer wieder besuchte und sich mit ihnen unterhielt. Brunners Werk lässt zwei Herangehensweisen seiner Dokumentarfotografie erkennen. Einerseits die rückwärtsgewandte, anspruchslose Sicht auf die Welt der Berge, Objektivationen der Volkskultur, arbeitende Landbevölkerung. „Seine Bilder verleiten immer wieder zur Annahme, die vorindustrielle Welt habe sich während Jahrhunderten nicht verändert. So haftet ihnen ein unauflösbarer Widerspruch an: Der Photograph, der mit seinen Dokumenten das historische Bewusstsein zu schärfen trachtete, zementierte mindestens teilweise ein ahistorisches Bild der Vergangenheit.“[59] In hundert Fotografien portraitierte Brunner den schon in den dreißiger Jahren seltenen Auf- und Abbau eines Kohlenmeilers – eine Langzeitstudie mit serieller Aufnahme, die ihn als Ethnograph ausweist. Zum Projekt stellte er für Archivzwecke eine Fotodokumentation in kleiner Auflage her, der er kurze Anmerkungen beigefügte.[60]

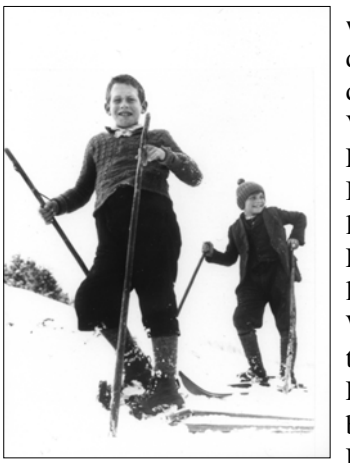
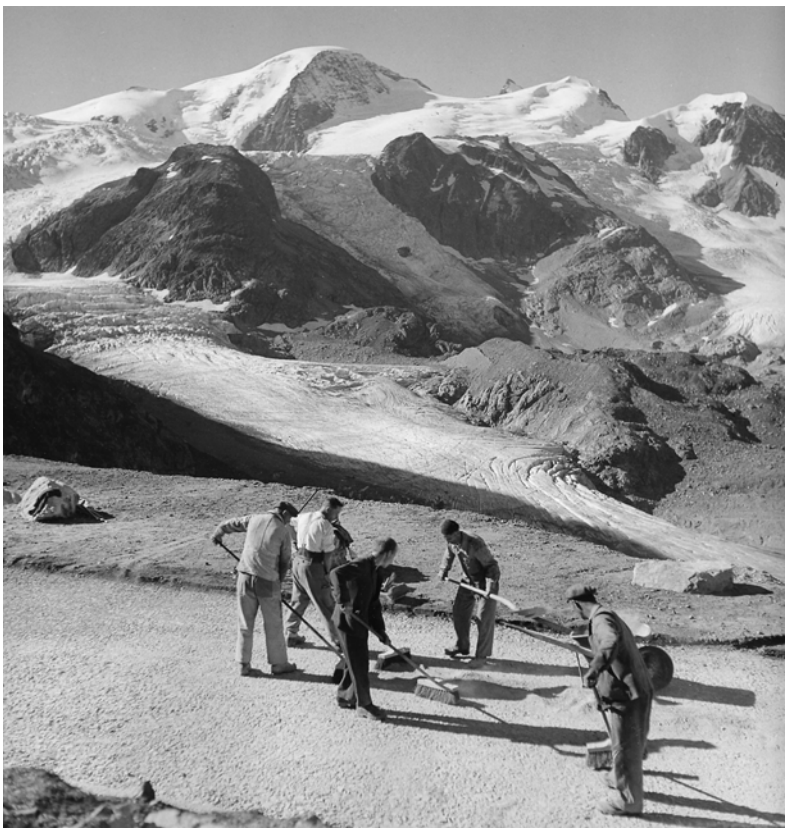


Abb. 259: Ernst Brunner: Zwei Kinder mit Skiern. Cresta Avers/Graubünden, um 1940.

Man wird Trachtenmotive, wie zur selben Zeit in Deutschland etwa von Hans Retzlaff massenweise veröffentlicht, bei Brunner vergeblich suchen. Wenn Brunner die ländliche Arbeit oder die Gegenstände des täglichen Bedarfs darstellt, so ohne sie zu idealisieren oder zu isolieren. Seine Darstellungen zeigen Menschen in stetem Kampf mit den ungünstigen geographischen Bedingungen, die sich für eine karge Ernte den Rücken krumm schuften; und auch die Kinder bleiben von der Plackerei nicht verschont. Stets richtet er seinen von der Neuen Fotografie geschulten Blick auf die Details. So wenn er die armseligen, aber blank geputzten Essbestecke einer Älpler-Familie, die an einer hölzernen und zudem mit Darstellungen von Gemsen verzierten Tür befestigt sind ablichtet, oder wenn er Licht und Schatten als graphisches Leitmerkmal in seine Kompositionen einfließen lässt. Brunner zeigt: In den Bergen gibt es nicht nur die Almwirtschaft, sondern auch Handel, Spediteure und Straßenbau – vor manchmal grandioser Kulisse (Abb. 260). Ebenfalls frei von idyllisierenden Bildmustern sind Brunners Portraits. Eine Fotografie zeigt zwei Jungen im Alter von etwa acht Jahren auf Skiern. Sie stehen hintereinander an einem Abhang. Der Bub im Vordergrund schaut in die Kamera, sein ‚Hintermann‘ ins Tal hinab. Auffallend ist ein starker perspektivischer und graphischer Effekt, hervorgerufen durch die Untersicht und den hellen Himmel als Hintergrund, gegen den sich die beiden Buben wie ein Scherenschnitt abzeichnen (Abb. 259).

Das dokumentarische Vorhaben steht noch stärker hinter den Bildern Emil Brunners (1908-1995) – eines weiteren Fotografen aus der Schweiz, der ein großes Werk mit Bildern aus den Alpengegenden hinterlassen hat.[61] Vor allen Dingen beschäftigte sich Emil Brunner – er war nicht mit Ernst Brunner verwandt – mit der Darstellung von Kindern. Sein Faible für die Fotografie war früh von einem Schullichtbildner geweckt worden. Das Werk Emil Brunners ist so vielschichtig wie seine Biographie. Nach einer Lehre als Konstruktionszeichner arbeitete er bei dem Werksfotografen Emil Wiederkehr und danach für die „Schweizer Illustrierte Zeitung“, für die er Schlachtfelder des Ersten Weltkrieges dokumentierte. In den dreißiger Jahren eröffnete er ein Fotogeschäft in Baden und reiste mit der Kamera durch die Welt: nach Island, Amerika, Afrika und in die Arktis. In den frühen 1940er Jahren durfte Emil Brunner die Schweiz kriegsbedingt nicht verlassen. Er war ein Einzelgänger und leidenschaftlicher Bergsteiger, und er wählte für sich eine Art innerer Emigration und fotografierte auf seinen ausgedehnten Touren die Berge Graubündens. Wenn er bei der Rückkehr durch die Dörfer kam, nahm er – mit geradezu obsessivem Eifer – immer wieder Kinder auf, insgesamt rund 1.800 Mal.[62]

Abb. 260: Ernst Brunner: Bauarbeiten auf der Sustenstraße, 1945.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Der Alltag der Bergkinder in den vierziger Jahren war keine Heidi-Idylle. Die Kleinen mussten auf den Hochalpen mit Hand anlegen, Vieh hüten, melken, misten, heuen, bei der Käseproduktion und im Haushalt helfen. Die meisten Väter waren vom Militär zur Landesverteidigung eingezogen. Die Lebensmittel waren rationiert und die Produktion an Milch und Fleisch musste zu einem Grossteil abgegeben werden. Die Bilder zeigen Lächeln, Ernst, Neugierde, aber auch Stolz, Skepsis, Ängstlichkeit und manche kokette Geste. Es sind junge Gesichter, auf denen sich bereits das harte Leben in den Bergen abzeichnet: ein Mädchen mit gescheitelter Zopffrisur und makellosem Knopfkleid, tiefe Falten um Mund und Augen: das Antlitz einer zehnjährigen Greisin (Abb. 261). Für viele der kinderreichen Familien war das Leben in den Schweizer Bergen ein Kampf ums nackte Überleben; Mangel, Armut und Krankheit waren allgegenwärtig. Dazu kamen die harte Witterung und Naturkatastrophen. Die Mutter strickte oder nähte die Kinderkleider selbst. Neue Sachen zum Anziehen gab es für die Sprösslinge nicht, auch weggeworfen wurde nichts. Der kahlrasierte, lachende Junge trägt einen viel zu engen Pulli, der ihm ein puppenhaftes Aussehen verleiht. Der rechte Ärmel ist an der Schulter mit unregelmäßigen Stichen geflickt. Die grobe Naht korrespondiert mit einer tiefen Narbe auf der Stirn: vernutzte Dinge als äußere Zeichen einer Kindheit, die im heutigen Sinne keine war.



Abb. 261: Emil Brunner: Portrait eines Mädchens, 1943/44.

Die Kinder sind stets frontal von vorne, aus kurzer Distanz gestochen scharf aufgenommen. Bisweilen ist der Hintergrund identisch: Landschaften, Dorfstraßen, ländliche Architektur. Erkennbar ist eine serielle Arbeitsweise von hoher ästhetischer Qualität, ähnlich wie in den USA die Fotografinnen und Fotografen der FSA vorgegangen sind. Da Emil Brunner keine Aufzeichnungen anfertigte, kann die ethnographische Aussage der Fotografien nicht eindeutig bewertet werden. Dennoch überzeugen die Aufnahmen besonders durch ihre Stringenz; der sozialdokumentarische Charakter ist unverkennbar. Brunners Bilder geben einen schlaglichtartigen Eindruck vom kargen Leben in den Bergen, aber auch Aufschluss über bereits früh ausgeprägte geschlechtsspezifische Unterschiede der Posen und Gesten: Die Jungen stecken ihre Hände leger in die Hosentasche, die Mädchen falten sie oder legen sie über ihre Schürzen.

Demgegenüber sah Ernst Brunner das Feld in einem größeren Zusammenhang. Die hagere Frau, mit

Abb. 262/263: Auswanderer-Familie Zuberbühler, Montlingen/Rheintal. Ernst Brunner, 1937.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ihren fünf Kindern am Eingang ihres Hofes stehend, etwa stützt das Kinn auf ihre Hand und schaut rechts am Fotografen vorbei ins Leere (Abb. 262).[63] Jedes der Kinder ist in einer anderen Körperhaltung zu sehen: der älteste Junge isst gerade einen Apfel ohne vom Fotografen Notiz zu nehmen, das Mädchen rechts lacht in die Kamera und das Kleinkind im Arm der Mutter scheint sich vor dem Fotografen zu fürchten. Die Frau wirkt nachdenklich, fast besorgt. Wo sich ihr Mann wohl befindet? Ein anderes Mal lächelt die Mutter etwas verlegen in die Kamera (Abb. 263). Brunners Sequenz lässt Bezüge zu einer Bildstrecke von Walker Evans erkennen, auf der sich ein Mann, offensichtlich mit seiner Familie, auf der Veranda seines Farmhauses aufhält (Abb. 264/265). Der Fotograf hatte im Sommer 1936 auf dem Hof der Familie in Hale County, Alabama rund zwanzig Bilder gemacht. Der Mann blickt ebenfalls rechts am Fotografen vorbei, während Frau und Tochter, unbeeindruckt von der Aufnahmesituation, die Frisur in Ordnung bringen. Einzig das Mädchen rechts schaut in Richtung Kamera.[64] Wie Evans hat Brunner auf seinen Bildern oft markante Einzelpersönlichkeiten festgehalten. Im Gegensatz zu den deutschen Fotografen typisiert Brunner weniger nach einer kaum greifbaren Ästhetik, sondern personalisiert und gibt die Menschen in alltäglichen Situationen bei der Arbeit wieder, belässt sie in ihrer gewohnten Umgebung. Das unter dem Blickwinkel des Denkmalschutzes wertvolle Bauernhaus der Familie markiert den Hintergrund und wird zum integrativen Bestandteil der Komposition.



Abb. 264/265: Walker Evans: Floyd Borroughs, „Tengle Children". Hale County/Alabama, 1936.

New Deal - Good Deal?

Ernst und Emil Brunner wurden, wie auch Theo Frey, ein weiterer Vertreter der foto-ethnographischen ‚Schule' in der Schweiz[65], möglicherweise von einem Projekt der Farm Security Administration (FSA) in den USA beeinflusst. Die Regierung Roosevelt hatte diese wohl umfangreichste foto-visuelle Feldstudie des 20. Jahrhunderts im Zuge des New Deal ins Leben gerufen. Im Auftrag des FSA und unter der Federführung des Ökonomen Roy E. Stryker (1893-1975) reisten zwischen 1935 und 1944 rund achtzig Fotografen durch USA und Puerto Rico. Das ländliche Amerika, die Arbeits- und Lebensbedingungen seiner Landbewohner, Siedlungen, Gebäude sollten aufgenommen werden, ebenso Artefakte und kulturelle Objektivationen in den Städten, aber auch der technische Fortschritt und die angesichts des Zweiten Weltkrieges zunehmende Bedeutung der Rüstungsindustrie.[66]

Stryker konnte lauter hochkarätige Fotografinnen und Fotografen für das Projekt gewinnen. Den meisten, unter ihnen Walker Evans, Berenice Abbott, John Collier, John Vachon, Arthur Rothstein und Gordon Parks, diente diese Tätigkeit als Sprungbrett für eine internationale Karriere. Nur die Bilder von wohl informierten Fotografen, so Stryker, können Verständnis und Mitgefühl zugleich ausdrücken. Deshalb hatten sie zunächst die Aufgabe, sich zuerst genaue Kenntnisse über Menschen, Landschaft, Siedlung, Geschichte zu verschaffen. Danach wurde am Schreibtisch ein ‚Shooting Script' als Arbeitsgrundlage erstellt. Hinzu kam ein Training für die Kontaktierung von Einheimischen für Interviewsituationen. Die Fotografen wurden ermuntert, auch über ihr Thema hinausgehende Wahrnehmungen über Alltagskultur, Kleidung, Automobile, Arbeitsgeräte, Nahrung und Werbung zu berücksichtigen. Viele verweilten mehrere Monate in ihrem Aufnahmegebiet. Schließlich war für jedes Bild ein exaktes Aufnahmeprotokoll zu erstellen, in dem Zeit, Ort, Name und Funktion der Abgebildeten festgehalten wurden.

Die heute bekannteste foto-ethnographische Mitarbeiterin der FSA war Dorothea Lange (1895-1965). Von ihr stammt eine der am häufigsten publizierten Fotografien des 20. Jahrhunderts: die sogenannte „Migrant Mother" aus dem Jahr 1936 (Abb. 266). Über Lange und ihr Bild ist schon viel geschrieben worden, doch gehen diese Betrachtungen zumeist kaum ins Detail. Im Folgenden wird die „Vielschichtigkeit"[67] der Aufnahme ‚micrographisch' analysiert. Ihr erster Auftrag für die FSA führte Dorothea Lange 1936 nach Marysville/Kalifornien, wo sie Aufnahmen von dem Lagerverwalter Tom Collins machte. Drei Jahre später schuf John Steinbeck nach seinem Vorbild die Figur des Verwalters in dem Roman „Früchte des Zorns". Die Feldforschung der FSA-Leute verlief nicht ohne Schwierigkeiten. Dies veranschaulicht die Äußerung eines Bauern, der gerade von einem Aufnahme-Team besucht worden war: „Sie sagten, sie wollten der ganzen Welt zeigen, wie wir leben, und wie wir dachten, es würde uns helfen, wenn sie das täten. Sie sagten, wir sollten uns einfach so geben, wie wir waren, aber sie ließen uns nicht sein, wie wir waren. Wie konnten wir dies auch? Sie

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

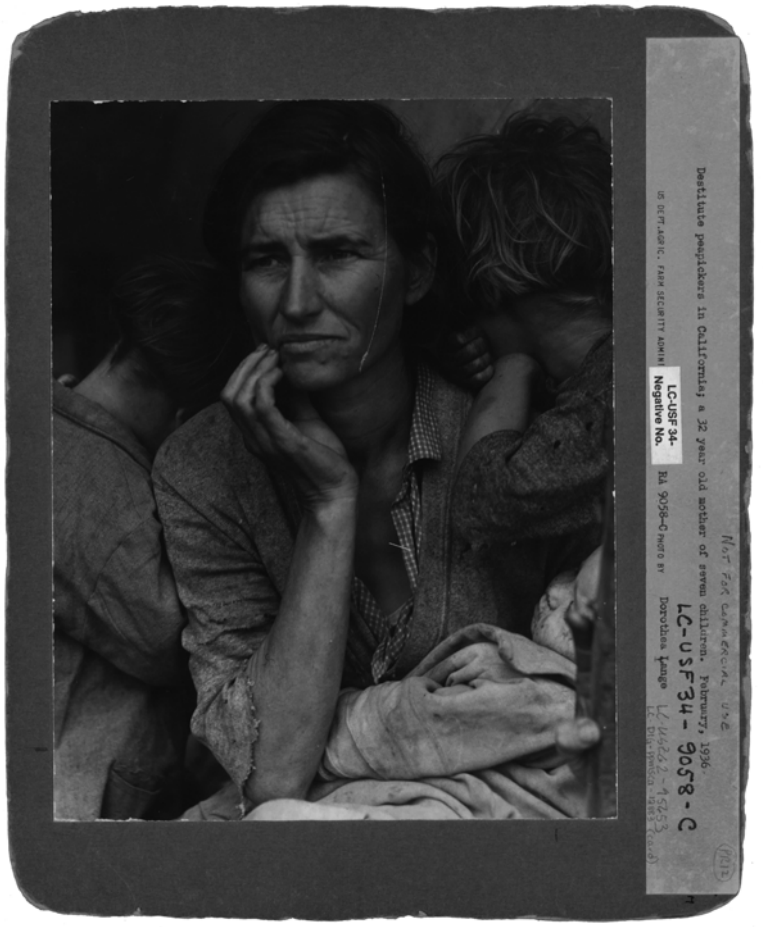


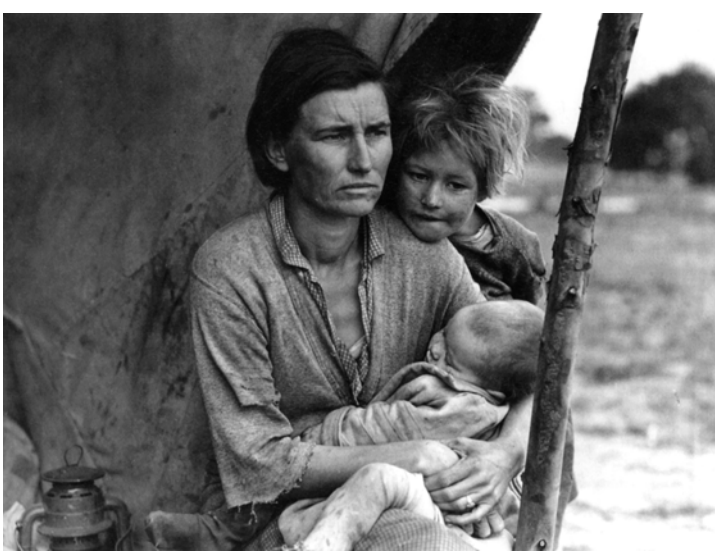
Abb. 266: „Bollwerk der Familie"? Migrantin, Kinder von Dorothea

klickten mit ihren kleinen Kameras und ließen ihre großen laufen und forderten uns auf, hierhin und dorthin zu gehen und auf diese oder jene Weise zu schauen. Schließlich kam mein ältester Sohn zu mir uns sagte, er sei all dessen müde. Er werde in die Wälder gehen, die Schlucht hinauf, bis es hier wieder ruhig wäre und alle fort seien."[68] Betrachtet man die Bilder der FSA-Fotografen aus europäischem Blickwinkel, so ist zu verwundern, dass die Migranten nicht zu Fuß oder mit der Bahn nach Kalifornien unterwegs waren. In den USA war das Auto ein relativ billiger Gebrauchsgegenstand. Jede Familie hatte einen Wagen, wenn er auch klapprig war (Abb. 268). Daran ist zu sehen, dass die Automobilisierung in den USA wesentlich weiter entwickelt war als in Deutschland. In Europa wäre eine vergleichbare Odyssee mit dem Automobil undenkbar gewesen.

Steinbeck hat Fotografien von Lange als Vorlagen für einige Passagen in seinem Roman verwendet.[69] Die Familie seiner Hauptfigur Tom Joad, in dem John-Ford-Film aus dem Jahr 1940 verkörpert von Henry Fonda, kauft für die Reise nach Kalifornien ein altes T-Modell mit Ladefläche für 75 Dollar. (Zum Vergleich: Auf den Plantagen verdiente man damals zwischen einem und zwei Dollar am Tag. Die achtköpfige Familie hätte also etwa zehn Tage für ihr Auto arbeiten müssen.) Joad ist nach vier Jahren Haft aus dem Gefängnis entlassen worden. Seine Familie hat ihr Land in Oklahoma verloren. Auf dem Weg nach Kalifornien folgt sie der Route 66. Irgendwo auf der Strecke erreicht sie eines Abends ein Lager, das in der Nähe einer Plantage liegt. Doch Arbeit gibt es nicht. Die Bilder von der automobilen Migration im Film ähneln in frappierender Weise Langes Fotografien: Die klapprigen Kleinlastwagen sind überladen mit Menschen und ihrem Hab und Gut. Kinder, Eltern und Großeltern drängen sich auf der Ladefläche (Abb. 269).

Dorothea Lange fotografierte im März 1936 einen Monat lang in Nipomo, Kalifornien, die Menschen auf den Erbsenplantagen. Am letzten Tag fuhr sie an einem Schild mit der Aufschrift „Erbsenpflückerlager" vorbei. Nach weiteren zwanzig Meilen wendete sie, fuhr zurück und bog in einen Weg ein, der zu einem verschlammten Zeltlager führte. Dort bemerkte die FSA-Mitarbeiterin eine erschöpfte Mutter mit ihren Kindern in einem offenen Zelt. Lange: „Ich sah die hungrige und verzweifelte Mutter, und wie von einem Magnet angezogen, näherte ich mich ihr. Ich erinnere mich nicht, wie ich ihr meine Gegenwart oder meine Kamera erklärte, aber ich erinnere mich, daß sie mir keine Fragen stellte. Sie nannte mir ihr Alter, sie war 32. Sie sagte, daß sie von erfrorenem Gemüse der umliegenden Felder lebten und von Vögeln, die die Kinder töteten. Sie hatte gerade die Reifen ihres Autos verkauft, um Essen zu kaufen. Sie saß in ihrem schiefen Zelt, ihre Kinder drängten sich um

Abb. 267: Hoffnung und Resignation. Bild-Variante der „Migrant Mother".



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

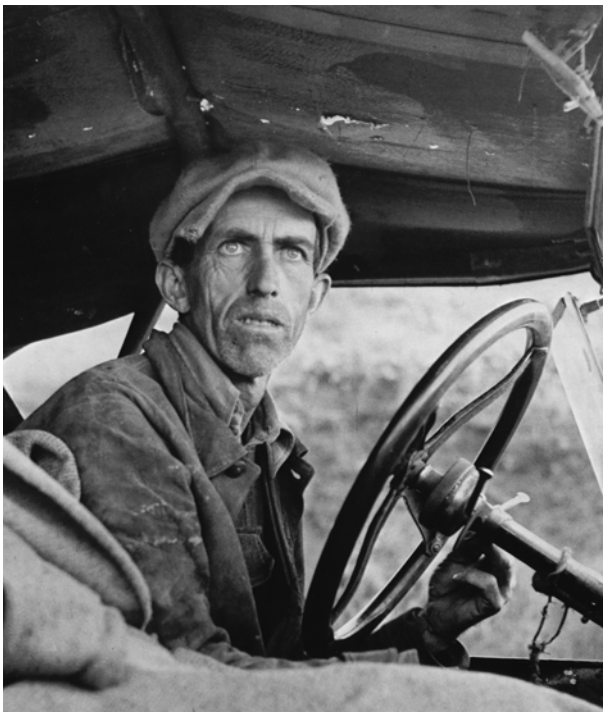




Abb. 268/269: Langes Fotografie „Gestrandet" (1935) als Vorbild für den Film „Früchte des Zorns", 1940 (rechts: Filmszene).

sie, und sie schien zu wissen, daß meine Bilder ihr helfen könnten, und so half sie mir. Es gab eine Art Gleichheit zwischen uns."[70] Die Fotografin verbrachte etwa zehn Minuten bei der Frau und machte sechs Aufnahmen.[71] Die Fotosequenz gibt einen signifikanten Einblick in ihre Arbeitsweise. Lange näherte sich ihrem Motiv langsam an. Das erste Bild ist eine Gesamtansicht der notdürftigen Unterkunft, deren Insassen noch nicht genau zu erkennen sind. Im Vordergrund liegt ein Koffer auf dem Boden. Die folgenden drei Bilder zeigen die Mutter mit ihren Kindern aus variierten Perspektiven und einige armselige Utensilien: Petroleumlampe und Teller (Abb. 267). Das letzte Bild der Serie sollte in die Fotogeschichte eingehen und Dorothea Lange weltberühmt machen: die Nahsicht auf die Migrantin.

Bildmotiv – Ikonographie – Propaganda – Manipulation: Begegnen wir der Fotografie anhand dieser vier Stichworte. Konzentriert man sich auf das Bildmotiv, so ist eine Frau mit drei Kindern zu sehen. Die beiden älteren sind vom Betrachter abgewandt. Ihr Kopf ruht rechts und links an den Schultern der Mutter. Das dritte Kind ist ein Säugling und befindet sich eingewickelt auf dem Schoß der Mutter. Die Mutter faltet ihre Stirn und blickt an der Fotografin vorbei ins Leere. Ihre Armhaltung mit der Hand zwischen Kinn und Wange lässt sie nachdenklich und etwas unsicher erscheinen. Die oberen Knöpfe der Bluse sind aufgeknöpft – möglicherweise hat sie ihr Kind gerade gestillt. Die Jacke der Mutter ist am Ärmel ausgefranst, die Kleidung der Kinder hat Flecken, es könnten auch Löcher sein. Die Frau wirkt älter als sie ist, sie erscheint verhärmt, und es sieht ganz danach aus, als habe sie vom Leben nichts mehr zu erwarten. John Steinbeck in „Früchte des Zorns" über eine Frau im Lager der Baumwollpflücker: „Ihre braunen Augen schienen alles Tragische erfahren zu haben, sie schienen über Schmerz und Leiden gegangen zu sein, wie über Stufen zu einem hohen, ruhigen und übermenschlichen Verständnis. Sie schien sich ihrer Stellung bewußt zu sein, schien sie anzuerkennen und zu begrüßen, ihre Stellung als Bollwerk der Familie, eine Stellung, die ihr nicht genommen werden konnte."[72]

Roy E. Stryker hat Langes ‚Migrantin' als „die" Fotografie der Farm Security bezeichnet.[73] Technisch ist das Bild nicht hundertprozentig gelungen. Lange, offensichtlich in Eile, fokussierte das Objektiv auf die Bluse. Dementsprechend wurde das Gesicht der Frau leicht unscharf. Vielleicht sind es die Gegensätze, die zunächst nicht gleich auffallen: Eine außergewöhnlich schöne Frau, Mutter mit ihrem Baby, das zunächst leicht übersehen wird. In ihrer zentralen Position wirkt sie einerseits unverrückbar wie ein Fels; andererseits etwas gebeugt, erscheint verletzlich. Sodann ihre dunklen Haare, die, ohne ein Anzeichen von Grau, einen Anschein von Jugend erkennen lassen; dagegen die faltige Stirn und das zerfurchte Gesicht – fast wie bei einer Greisin. Die Mutter blickt nach vorn, ihre beiden Kinder schauen zurück, eingeschüchtert von der Fotografin, die plötzlich da war und gleich anfing zu fotografieren.

Hoffnung und Resignation – Mut und Ängstlichkeit in einem: die Mutter über ihre ungewisse Zukunft sinnierend. Und die Kinder? – Träumen sie vielleicht von der Vergangenheit auf der eigenen Farm, wo sie ein eigenes Zimmer hatten, eine Katze und Spiel-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

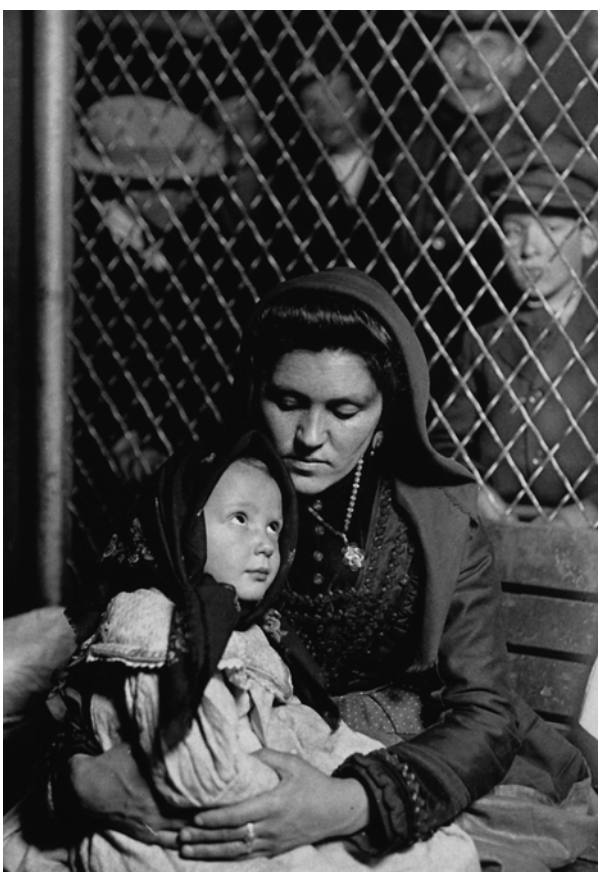


Abb. 270: Hansel Mieth/Otto Hagel: Müllhalde. Kalifornien, um 1931.

zeug? Ausgedrückt wird das menschliche Leiden, aber auch eine unbeugsame Standhaftigkeit angesichts schlimmer Lebensumstände. Da waren 200.000 Menschen, denen es ähnlich erging, die auf Grund einer langen Dürreperiode ihre Heimat und ihren Besitz im Mittleren Westen der USA verlassen mussten, um sich auf den Baumwollfeldern und Obstplantagen in Kalifornien ein bescheidenes Auskommen zu sichern und ein neues Leben aufzubauen.

Im Jahr 1932, als die Not anfing, war Lange von San Francisco aus, wo sie ein kleines Portraitstudio hatte, dahin gefahren wo die Tagelöhner arbeiteten; sie selbst hatte bis dahin noch nicht dokumentarisch fotografiert. Auf einer Landstraße traf sie auf Hansel Mieth und Otto Hagel, zwei überzeugte Sozialisten und leidenschaftliche Fotografen aus Fellbach bei Stuttgart, die um das Jahr 1930 in San Francisco angekommen waren. Mieth und Hagel befanden sich wie so viele auf Wanderschaft, zogen von Farm zu Farm, um als Erntehelfer jeweils für kurze Zeit ein Unterkommen zu finden. Aber sie fotografierten auch die Baumwollpflücker auf dem Feld, sie dokumentierten die ärmlichen Hüttendörfer, die in der Nähe von Müllhalden entstanden waren (Abb. 270). Ihre außergewöhnlichen Fotografien ebneten ihnen schließlich den Weg zu glänzenden Fotografenkarrieren bei der Zeitschrift TIME.[74] Dorothea Lange war von der Arbeitsweise und den Fotografien der beiden stark beeindruckt und beschloss, fortan mehr Migranten und Landarbeiter aufzunehmen. So kann „Migrant Mother" als ein politisches Bild gelesen werden, ähnlich wie Mieth und Hagel ihre Bilder sahen: Eine moderne Mutter Courage, die freilich nicht kämpferisch im Sinne Brechts zu verstehen wäre, sondern in der Art einer zurückhaltenden und nach innen gerichteten Tapferkeit – ein Prototyp des Mütterlichen, gemäß einer nicht nur westlichen Tradition. Schließlich ist das Bild in hohem Maße ästhetisch – im Hinblick auf „Armut" als Thema eigentlich widersinnig.

Abb. 271: Lewis Hine: Italienische Migrantin. Ellis Island, 1905.



Es lässt sich unschwer erkennen, dass „Migrant Mother" in einer zeitlosen[75] christlichen Tradition der Mariendarstellungen steht. Das Bild gehört zu einer langen Reihe von kunstgeschichtlichen Darstellungen, die bis in die Spätantike zurückreicht. Die Mutter mit dem Kind zählt denn auch in der Fotografie zu den beliebtesten Motiven. Als ikonographisches Leitthema der Kunstgeschichte ist es auch in fotografischer Abbildungsform mit dem Motiv der Madonna verkettet. Zudem stellt die Fotografie ein besonders effektvolles Medium dar, um kirchliche Überlieferungen modern aufzubereiten und damit ihrer Popularität auf die Sprünge zu helfen.[76] Die religiöse Tradition kleidet sich in ein neues Gewand und die Fotografie fungiert als eine vermittelnde Instanz. Speziell die Vertreter der sozialdokumentarischen Fotografie griffen das Madonnen-Thema immer wieder auf – Jacob Riis bereits vor der Jahrhundertwende in einigen Aufnahmen aus den Slums in Lower Manhattan und Lewis Hine in der Zeit zwischen 1905 und 1911: Auf Ellis Island portraitierte er eine italienische Mutter, die mit ihrem etwa dreijährigen Mädchen vor einer Verwahrungszelle sitzt (Abb. 271). Die Frau trägt noch ihre Heimattracht und ein dunkles Kopftuch. Nachdenklich blickt sie auf ihr Kind, das die Augen nach oben, außerhalb des Bildfeldes gerichtet hat, gerade so, als käme die Rettung aus der Not vom

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Himmel. Im Vergleich zu Langes „Migrant Mother“ ist die Migrantin auf Hines Fotografie noch deutlicher in einem liturgisch-religiösen Kontext wahrnehmbar. Allein schon die Kopftücher und die offensichtliche Dreieckskomposition markieren Verbindungslinien zu Werken aus der Renaissance, die ein vergleichbares Bildprogramm erkennen lassen. Dass hier ein Mädchen anstatt, wie in der ikonographischen Bildtradition ein Junge mitwirkt, kann auf die gestalterische Freiheit des Fotografen zurückgeführt werden. In jedem Fall transportieren Fotografen wie Hine und Riis das von der Kunstgeschichte überlieferte christliche Motiv in das beginnende 20. Jahrhundert. Flucht, Migration und Not decken sich als soziale Problemfelder mit dem Schicksal der biblischen Familie. Wie breitgefächert die Madonna/Mutter mit dem Kind insbesondere im 20. Jahrhundert aufgegriffen wurde, lässt sich an einer Reihe von Beispielen demonstrieren: Ernst Brunners Älpler-Familie wurde bereits erwähnt. Margaret Bourke-White, eine weitere amerikanische Fotografin, lichtete ebenfalls im Jahr 1936 eine Migrantin mit ihrem Kind in Peterson/Alabama ab (Abb. 272) und Arkady Shaikhet aus der Sowjetunion fotografierte eine stillende Mutter im Jahre 1927 in einem ähnlichen Duktus wie das entsprechende Bild aus Langes Serie.



Abb. 272: Margaret Bourke-White: Interieur. Peterson/Alabama, 1936/37.

Wie könnte man nun die große Popularität der Aufnahme erklären? Pierre Bourdieu bescheinigte der Fotografie allgemein eine spezifische Symbolik, die für den Betrachter augenfällig werde. Ähnlich wie eine Allegorie vermittle das Medium Fotografie „eine eindeutige Botschaft“[77], ohne dass dabei Doppeldeutigkeiten zum Tragen kämen. Er sah die Fotografie als Sinnbild, das auf den ersten Blick und aus sich heraus identifizierbar ist. Die narrative Symbolik beim Mutter-Kind-Motiv spielt auf ein im kollektiven Bewusstsein verankertes Bild von Familie an. Meist ist der Mann nicht vorhanden, die Familie erscheint zerrissen. Das ist auch bei der „Migrant Mother“ so. Wir haben es hier mit einer Frau zu tun, die auf sich allein gestellt ist. Dies kann beim Betrachter einen Beschützereffekt bewirken. Gleichzeitig sind Bilder, die einen hohen Grad an Betroffenheit auslösen, für die Medien besonders geeignet. Angesichts von Elend und Gewalt werden hier Mitgefühl und religiöse Assoziationen aber auch Rechtfertigungsstrategien freigesetzt. Möglicherweise hatte Lange „Migrant Mother“ als Fotostrecke angelegt. Diese Reportageform war seit den zwanziger Jahren von den Vertretern der modernen Fotografie speziell für die illustrierten Magazine entwickelt worden, die sich in zunehmender Konkurrenz zu Film und Wochenschau befanden. Mit der Fotoserie wollte man ein Stück weit den bewegten Bildern in puncto Authentizität den Rang ablaufen.

Im Verbund betrachtet lassen sich narrative Symbolik und religiöse Konnotationen der Mutter-Kind-Darstellungen nicht zuletzt auch in der Propaganda einsetzen, dem dritten Stichwort der Analyse. Langes „Migrant Mother“ zeigen die Mutter in einer Opferrolle und spielen an auf die Barmherzigkeit. Deren ikonographische Ursprünge liegen in der christlichen Bildtradition der gekreuzten Arme Mariens oder der des Kindermordes von Bethlehem. Das Entscheidende dabei ist, dass der Betrachter von solchen Bildern immer reflexartig angezogen wird: Wenn es sein muss, ist da das Portemonnaie schnell für eine milde Gabe gezückt. Stryker hat im Fall der „Migrant Mother“ das propagandistische Potential erkannt. Heute würde man es den Marketingaspekt nennen. Hierzu der Literaturkritiker George P. Elliott: „‚Heimatlose Mutter‘ ist berühmt, weil einflussreiche Leute, Herausgeber und andere es unerhört aussagekräftig fanden und darauf drangen, daß die übrige Welt es betrachte. Dieses Bild führt wie nur wenige Bilder einiger anderer Fotografen ein Eigenleben. Das heißt, es ist weithin als Kunstwerk mit seiner eigenen Botschaft akzeptiert und nicht als das seiner Urheberin. Viele Leute kennen das Bild, ohne daß sie wissen, wer es aufgenommen hat.“[78]

„Migrant Mother“ wurde zum Synonym von Roosevelts New Deal und diente gleichzeitig seiner finanziellen Rechtfertigung seitens der konservativen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kräfte in der Opposition: Die Fotografien der FSA sollten nicht in einem Archiv verschwinden, sondern einer breiten, zunächst amerikanischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Publiziert wurden die Bilder von Lange und Co. in den neuen Illustrierten TIME, LIFE und LOOK, die der „Migrant Mother" innerhalb kürzester Zeit zu enormer Popularität verhalfen. Die Bilder der FSA-Fotografen kamen aber auch bereits in den dreißiger Jahren ins Museum und waren im Jahr 1939 Teil einer Präsentation auf der Weltausstellung in New York. In Deutschland wurden sie erstmals 1937 in der Nazi-Zeitung „Illustrierter Beobachter" mit hämischen Bildunterschriften über die Situation der US-Landarbeiter propagandistisch ausgeschlachtet.[79]

Stichwort „Manipulation": Bernd Busch bezeichnete Langes Fotografie als „Ergebnis einer kalkulierten und kalkulierenden Inszenierung"[80]. Man meint, in der Fotografie der „Migrant Mother" ein authentisches Bild vor sich zu haben, alles erscheint stimmig. Stryker kontrollierte seine Fotografen ständig, er wollte möglichst echte Bilder, die eine Geschichte erzählten. Er war nicht gegen gestellte Aufnahmen, blieb aber unnachgiebig, was die Originalität der Negative betraf. 1938 wurde aufgedeckt, dass Lange von einem Retuscheur Mängel auf den Negativen, auch dem von „Migrant Mother", beheben ließ. Es kam heraus, dass sie aus ästhetischen Gründen den Daumen der rechten Hand der Mutter hat entfernen lassen. Bei genauerem Hinschauen ist noch eine Spur davon zu erkennen. Es entstand ein Streit, der zum Zerwürfnis zwischen Lange und Stryker führte.

Abb. 273: Margaret Bourke-White: Arbeitsbrigade, UdSSR, 1941/42.



Das regierungsamtliche Büro der FSA ging mit wissenschaftlichem Impetus an die visuelle Aufnahme heran. Strykers Konzept schloss eine intensive Vorbereitung des Fotografen sowie Interviews, teilnehmende Beobachtung und Fragebogenaktionen mit ein. Zudem sah die sozio-ethnographische Erhebung vor, die Namen aufzuzeichnen, um die Identität der Befragten zu wahren. Auch was die Rekrutierung der fotografischen Operateure betraf wurde nichts dem Zufall überlassen. Der FSA-Chef sah in der Fotografie ein Mittel, um die Wirkung der öffentlichen Hilfsprogramme zu dokumentieren. Insofern hatten Langes Bilder außer einer biographischen Dimension auch ein politisches Ziel: durch ihre Präsentation in Ausstellungen und Medien für die staatlichen Belange zu werben.

Der Namen der Migrantin lag lange Zeit nicht vor. Es ist anzunehmen, dass die Identität der Frau bewusst verschwiegen wurde, weil Lange sich wohl darüber im Klaren war, dass sie mit dieser Aufnahme sehr viel Geld verdienen würde. Umgekehrt hatte sie der Frau bei ihrem Kurzbesuch im Camp nichts für die Ablichtung bezahlt. Dorothea Lange behauptete später, sie hätte sich ihren Namen nicht merken können, es sei auch nicht notwendig gewesen, da das Bild für sich spreche. Zu sehen ist die 32jährige Florence Thompson mit ihren Töchtern Katherine, Ruby und Norma. Die Familie war um 1930 aus ihrer Heimat Oklahoma weggezogen und mit ihrem Ford T-Modell von Modesto nach Salinas und Bakersfield gefahren, um bei der Ernte zu helfen. Im März 1936 war die Ernte auf den Erbsenplantagen in Nipomo erfroren. Sie hatten eine Autopanne und konnten nicht mehr weiter. Mutter Thompson war mit dem sechsten Kind schwanger. Ihre Söhne und ihr Mann befanden sich auf dem Weg in die Stadt, um ein Ersatzteil zu besorgen.

Bill Ganzel, ein Fotograf auf den Spuren der FSA, hat Mutter Thompson in den siebziger Jahren ausfindig gemacht. Florence Thompson wurde 1904 geboren, lebte in Modesto, Kalifornien, gebar zehn Kinder und starb 1983. Bereits in den vierziger Jahren hatte sie ein Verfahren gegen Lange angestrengt, weil sie die Bilder als entwürdigend empfand. Sollte sie von Dorothea Lange einen Abzug von ihrem Portrait erhalten haben, vielleicht sogar einen signierten, konnte sie dessen späteren Wert nicht einmal erahnen. Ironie der Geschichte: Auf dem Pariser Fotosalon 2003 wurde ein Vintage-Print der „Migrant Mother" für 75.000 Euro offeriert. Fünf Jahre zuvor sollte die amerikanische „Elendsmadonna" sogar für einen Schätzpreis von 150.000 Dollar unter den Hammer kommen.[81]

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Verbreitung in den Printmedien, Präsentation in Ausstellungen und Aufbewahrung im Archiv – Strykers Herangehensweise unterschied sich kaum von der Intention der frühen Volkskundler in Europa. Bei einem Folgeprojekt für die Firma Standard Oil of New Jersey (SO)[82] konzentrierte er sich allein auf das Sammeln von Fotografien, um sie für der Nachwelt zu erhalten. Er sah sich in erster Linie als Archivar, so der Fotograf Charles Rotkin, Mitglied des SO-Projekts: „He didn't gave a damn about a picture at the time it was made. He was interested in what it would mean twenty years later (...). He was saving pictures for a record of the past."[83] So unterschiedlich die vielen tausend Fotografien sein mögen, den meisten ist doch eines gemeinsam: Die am FSA-Projekt beteiligten Fotografen entwickelten einen kollektiven Duktus in der Bildauffassung, der bis heute prägend für eine ethnographisch orientierte Richtung in der Dokumentation vom ländlichen Leben bleiben sollte: Die Bilder beschönigen nicht, sie wirken uninszeniert und spontan. Sie isolieren die Menschen nicht, sondern zeigen sie in ihrer gewohnten Umgebung. Sie konstruieren keine idyllisierende Atmosphäre einer behütenswerten ländlichen Folklore, sondern visualisieren Artefakte und Objektivationen im Kontext ihres Gebrauchs. Technisierung und Industrialisierung markieren den motivischen Rahmen und werden nicht ausgeblendet. In den Zusatzinformationen der FSA-Fotografien werden die Namen der Abgelichteten genannt. Die Protagonisten sind damit als Individuen festgehalten; die persönliche Atmosphäre scheint greifbar. Umgekehrt bestand so die Gefahr der Stigmatisierung.

Die Kriterien der FSA prägten auch die amerikanische Bildpropaganda während des Krieges. Margaret Bourke-White, die 1936 im Auftrag der Illustrierten LIFE ebenfalls in den Dürregebieten der USA fotografiert hatte, und deren Bildprogramm dem der FSA-Fotografen entsprach,[84] verfeinerte den persönlichen Zuschnitt insbesondere auf ihrer Reise durch die Sowjetunion. Für ihre illustrierte Reportage, die 1942 als Buch herauskam, formulierte sie zumeist ausführliche Bildunterschriften mit den Namen der Abgelichteten und ging ausführlich auf deren Biographien ein – etwa im Falle dreier gefangener Wehrmachts-Soldaten aus Stuttgart und Frankfurt/Main, die sie in einem Moskauer Lazarett besuchte.[85] Bourke-White ließ sich freilich ebenso von den Vertretern der sowjetischen Dokumentarfotografie inspirieren (Abb. 273), die auch in regierungsamtlichem Auftrag zu den Kommunen, Kolchosen und Produktionsgemeinschaften unterwegs waren und dabei das alte, zaristische Leben auf dem Land fast vollkommen ausblendeten.[86]

In Deutschland wurde dem Medium Fotografie neben dem Film die wichtigste Rolle im Propagandasystem beigemessen, wobei die Bildsprache bereits vor 1933 entwickelt worden war und teilweise bis ins 19. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist. Goebbels Amt für Bildpropaganda legte zwar die Prämissen fest, die visuelle Konstruktion des Ländlichen in Deutschland übernahmen dann aber die Fotografen. Sie zeichneten für die Inhalte der Bilder verantwortlich, teils seit den 1920er Jahren in vorauseilendem national-völkischen Gehorsam. Unerheblich war die äußere Form der fotografischen Darstellung, die changieren konnte zwischen einer modernen Bildsprache, beeinflusst von der Neuen Sachlichkeit und dem modernen Fotojournalismus oder einer eher konservativen Form der Inszenierung, die in der Atelierlichtbildnerei des 19. Jahrhunderts begründet war oder in der kriminologisch-anthropologischen Fotografie nach Bertillon. Analog zur NS-Malerei stellten diese Inszenierungen eine abstruse Mischung dar zwischen einem vorgeschichtlich-germanischen, mittelalterlich-imperialen, romantisierend-idyllisierenden sowie rassistisch-separierenden Bildprogramm. Beabsichtigt wurde damit, den gesunden, ‚nordischen' Menschen alleinberechtigt als ‚Volkskörper' bildlich zu zementieren. Zudem manifestierte sich eine manipulative Spiritualität, mit dem Ziel im Verbund mit Foto-Abbildung und Unterschrift eine pastoral-politische Form der Frömmigkeit auf die aktuelle NS-Gesellschaft und deren Führer zu übertragen.

In den USA stellte das Land keinen zwingenden Gegensatz zur urbanen Kultur dar. Differenzen zwischen Stadt und Land waren allenfalls in wirtschaftlicher Hinsicht spürbar. Die Konstruktion des Ländlichen funktionierte in den USA nicht mit traditionalistisch-propagandistischem Impetus, sondern unter dem Vorzeichen eines politischen Programms, durch das sich die wirtschaftliche Situation verbessern sollte. Propagandistische Möglichkeiten für die Roosevelt-Administration eröffneten sich freilich genauso. Allerdings konnte sich durch die große Verbreitung der Bilder auf Ausstellungen und in den Printmedien im kollektiven Gedächtnis der USA der Eindruck festsetzen, als sei der Mittlere Westen in den dreißiger und vierziger Jahren das Armenhaus Amerikas gewesen. In Deutschland hingegen wurde auf eine althergebrachte ländliche Kultur abgehoben, die – in Abgrenzung vom vermeintlich dekadenten und jüdisch geprägten Leben in der Großstadt – als fortwährender Quell den nordischen Menschen hervorbringen sollte. sozialdokumentarische Aspekte, Armut, Arbeitslosigkeit, Technik, Krieg und Not wurden weitgehend negiert zugunsten einer homogenen arisch-bäuerlichen Gesamtgesellschaft, deren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft allein mit der Scholle verknüpft sein sollte. Dass sich die Industrialisierung des Deutschen Reiches im Zuge von Hitlers

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kriegswirtschaft bereits auf weite Teile des ländlichen Raumes erstreckt hatte, wurde genauso kaschiert wie die Tatsache, dass sich die vestimentären Gewohnheiten auf dem Land bereits im 19. Jahrhundert zumeist den städtischen angeglichen hatten. Tracht als Form von Folklore erlangte aber über die fortgesetzte Darstellung in der ‚völkischen' Fotografie einen Ausschließlichkeitscharakter und damit einen Stellenwert, der den realen Verhältnissen in keiner Weise entsprach. Am Ende sah sich auch die ‚Reichsautobahn' als Prestigeobjekt des NS architektonisch allein dem Ländlichen verhaftet. Ihre kriegstechnische Tauglichkeit als Aufmarschbahn indes blieb unterbelichtet.

Bei fast allen Bildern der FSA, darunter auch jenen von Dorothea Lange, ist in den Gesichtern eine Unbeweglichkeit und Verharrungshaltung der Protagonisten festzustellen, die an Aufnahmen von Lendvai-Dircksen und anderen ‚völkischen' Fotografen erinnert. Letzten Endes präsentierten die Fotografen der FSA ihre Modelle als Opfer meteorologischer und wirtschaftlicher Faktoren und nicht des kapitalistischen gesellschaftlichen Systems. Außerdem darf bezweifelt werden, dass sie immer ohne weiteres mit den Absichten der Fotografen einverstanden waren, bzw. darüber in Kenntnis gesetzt wurden. Dass sich diese Menschen bisweilen keineswegs mit ihrem visualisierten Opferstatus abfinden wollten, zeigt „Migrant Mother", die sich vor Gericht gegen das dem Bild anhaftende Odium der Armut zu wehren suchte. Ähnlich wie bereits bei Riis, Hine und Lichte waren auch die Fotografien der FSA in der Lage, die betroffene Gruppe über die mediale Reproduktion insgesamt im Lichte der Verelendung erscheinen zu lassen. Dies kam schließlich der Stigmatisierung einer ganzen gesellschaftlichen Schicht gleich, die sich durch die öffentliche Präsentation entsprechender Fotografien dem kollektiven Gedächtnis einprägen konnte. Langes Fotografie war auf der Wanderausstellung „The Family of Man" zu sehen, die Edward Steichen im Jahr 1955 für das Museum of Modern Art in New York zusammengestellt hat[87] und die im Anschluss durch zahlreiche Länder der Welt wanderte. „Migrant Mother" selbst sowie die betroffenen ländlichen Gegenden in den USA und deren Einwohner bekamen insofern auch international gesehen und über die eigentlichen Notjahre hinaus den visuellen Stempel des Rückständigen, Bedürftigen und sozial Minderbemittelten aufgedrückt.

Lange und ihre FSA-Kollegen präsentierten die ländliche Welt nicht abgeschottet und mit antiurbaner Tendenz behaftet. Im Gegenteil: technische Geräte,

Abb. 274: Separierende Bildmuster. Margaret Bourke-White: Opfer der Flut, Louisville/Kentucky, 1937.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Automobile, Werbeschilder und andere Gegenstände nahmen auf den Fotografien einen selbstverständlichen Platz ein. Sie kündeten von Errungenschaften, die sich die breite Masse in Europa noch nicht hatte aneignen können. Insofern trug selbst eine Fotografie wie „There's no way like the American way", von Margaret Bourke-White, 1937 während der Flutkatastrophe in Kentucky aufgenommen (Abb. 274), trotz ihrer sozial-kritischen Bildsprache dazu bei, den Aneignungsprozess von Natur und nativer Kultur, der im 19. Jahrhundert unter rassischen und zivilisatorischen Vorzeichen begonnen hatte, für das 20. Jahrhundert universal und mit internationalem Anspruch fortzuschreiben. Urbanisierung und Industrialisierung wurden in den Vereinigten Staaten nicht als Bedrohung einer alten Kultur aufgefasst, sondern als ein Garant für wirtschaftliches Wachstum zum Nutzen der Nation. Die Ureinwohner, indianische Volksgruppen Nordamerikas, blieben visuell ausgeblendet und damit von der Geschichte abgesondert. Sie wurden allenfalls mit dem Reiz des Exotischen in Verbindung gebracht. Insofern wies die Konstruktion des Ländlichen in den USA ebenfalls ein separierendes Grundmuster auf. Der Alleinanspruch einer weißen Zivilisation sollte dabei bildlich für das kollektive Gedächtnis festgeschrieben werden.

In der visuellen Kultur des NS – in Printmedien, Archiv und Ausstellung – nahm die völkische Methode fast exzessive Ausmaße an. Wissenschaftstheoretisch überlagerte und blockierte sie in Deutschland und Österreich die komparatistischen sowie dokumentarischen Zugänge fast vollkommen. Die Volkskunde tat sich unterstützend hervor, indem sie sich als junge universitäre Wissenschaft und zugleich als etablierte museale Disziplin in dokumentierender, forschungstechnischer und didaktischer Hinsicht begierig auf die Trachtenfotos und Rassebilder stürzte. Die visuelle Deutung volkskundlicher Motive wurde damit sowohl in publizistischer als auch in volkskundlich-wissenschaftlicher Hinsicht fast ausschließlich von einigen wenigen Fotografinnen und Fotografen geprägt. Diese hatten dadurch ihr Bildmonopol von den illustrierten Publikationen auch auf Universität und Museum ausgedehnt. Sie vermittelten ein Bild der Volkskultur, das mit idyllisierender Rückwärtsgewandtheit, germanisch-hegemonialer Sichtweise und völkischer Tradierung die volkskundliche Bildrezeption in eine Richtung bündelte. Ihre dreifache Wirkungsmöglichkeit – Produzent von Lehrmitteln für die wissenschaftliche Volkskunde, Bildlieferant für Zeitschriften und Artikel einer angewandten Volkskunde sowie Bildagent für Illustrierte – visualisierte und materialisierte diese Verbindung und lenkte den Blick verstärkt auf volkskundliche Themen. Das Medium Fotografie leistete somit der Gleichschaltung volkskundlicher Wissenschaft mit ihrer öffentlichen Präsentation (Vortrag, Publikation und Ausstellung) entscheidenden Vorschub, wie es die textlich-sprachliche Ebene allein nicht hätte leisten können. Dementsprechend wäre ohne eine breite öffentliche Präsentation von Fotografien, die ausnahmslos Motive aus dem volkskundlichen Kanon, namentlich der Tracht, wiedergaben, eine flächendeckende Infiltrierung der „Volksgenossen" mit dem Rassegedanken kaum möglich gewesen. Zugleich wirkte die breite Ausstrahlung der sogenannten völkischen Fotografie von den Medien auch auf die Forschungspraxis der universitären Volkskunde zurück. Hier ergaben sich einige wenige ethnographisch angelegte Forschungsprojekte, bei denen sich aber ebenfalls eine nationalpolitische Färbung bisweilen nicht verhehlen lässt.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Der Mensch, das Ding und die fotografische Erhebung

In der Zeitschrift „Folk“, dem Organ des Internationalen Verbandes für Volksforschung, publizierte Walter Kreidler 1937 einen grundlegenden Beitrag über die volkskundliche Fotografie.[1] Er maß dem visuellen Medium denselben Stellenwert zu wie einer schriftlichen Quelle: „Es handelt sich bei der Abbildung also gar nicht mehr um eine ‚Ausstattung‘, sondern um einen wesentlichen Teil der wissenschaftlichen Arbeit.“[2] Im Weiteren charakterisiert er die zeitgenössische ‚Kunstfotografie‘, welche vor allem mit wechselnden Perspektiven, Licht- und Schatteneffekten oder Verzeichnungen ihre Bildkompositionen angereichert hätte. Für die volkskundliche Feldforschung mit der Kamera stellte Kreidler eigene Kriterien auf: „Durch die fotografische Aufnahme versucht man die gegenständliche Erscheinung so festzuhalten, dass das Bild selbst schon einen wesentlichen Anteil an der wissenschaftlichen Bestandsaufnahme ausmacht und darüber hinaus in möglichst weitem Umfang einer wissenschaftlichen Deutung dienlich sein kann.“[3]

Kreidler (Jg. 1902) hatte in Stuttgart und Wien Musik studiert, in Bern promoviert[4] und war während einer Arbeit über „gleichzeitige Erscheinungen der Musik, Dichtung, bildenden Kunst, Naturwissenschaften und Weltanschauung“[5] zum Projekt „Atlas der deutschen Volkskunde“ gestoßen, in dessen Rahmen der Beitrag über die volkskundliche Fotografie entstand. Kreidler habilitierte sich 1939 an der Universität Frankfurt bei Müller-Blattnau und Heinrich Harmjanz für Musikwissenschaft und Volkskunde. Im selben Jahr bekam er von der Deutschen Forschungsgemeinschaft die Mittel für ein Projekt über „Das Jagdsignal und seine Geschichte“[6] bewilligt, das er dann allerdings nicht zu Ende brachte.[7]

Das Neue an seinem Text war die Erkenntnis, dass die volkskundlich-wissenschaftliche Fotografie möglichst wenig inszenieren sollte. Insofern lehnte der Autor die zwar ästhetisch ansprechenden, aber zumeist gestellten und idyllisierenden Aufnahmen der in den dreißiger Jahren populären Autorenfotografen als untauglich ab: „Zweifellos wird das geschichtliche Bild der meisten Gegenstände, mit denen sich die Volkskunde beschäftigt, durch das gegenwärtige Brauchtum verfälscht. Man findet Telegraphenstangen, Eisenbahnlinien und -signale, Traktoren vor dem Pflug an Stelle von Ochsen oder Pferden, elektrische Straßenbeleuchtung und Dreschmaschinen, Fabrikschornsteine, neuzeitliche Haus- und Wirtschaftsgeräte, Kleider, Gebrauchsgegenstände, Autos, Fahrräder, neue Straßen usw., wo man hoffte, auch in der Anschauung unberührt geblieben zu sein. Ist es aber besser, ein aus dem heutigen Leben entstandenes Bild zugunsten einer zweifelhaften Konstruktion nochmals zu verfälschen oder den Blick für die Wirklichkeit offenzuhalten? Gerade darin, wie sich Vergangenes mit Heutigem auseinandersetzt, scheinen uns wesentliche Erkenntnismöglichkeiten zu liegen.“ Kreidler sah die Fotografie als „ein Ersatz für die Erscheinung des Gegenstandes selbst“. Die betreffende Objektivation sollte so wirklichkeitsgetreu wie möglich aufgenommen werden, um die Bildwirkung nicht mit künstlerischen Experimenten oder gestellten Arrangements zu stören. Bilder aus ländlichen Regionen könnten durchaus auch Personen ohne Tracht zeigen. Kreidler bemängelte auch die Tendenz unter den zeitgenössischen Fotografen, Arbeit als Bildmotiv erstarrt wiederzugeben. Visualisiert werden sollten „der Arbeitsvorgang und die Produktionsbedingungen“ auf dem Land im Rahmen eines „gesamten Brauchtumserlebnisses“, besonders Situationen des Alltags: „Wie der Bauer seinen Hof erlebt, mit dem Herd, mit dem Vieh, mit der Schlafstätte, mit dem Spielplatz der Kinder, mit dem Stall, mit dem Acker, mit der Ernte usw.“[8] Hierzu solle man sich an das zu Fotografierende mit einer Serie von Aufnahmen herantasten, ohne Objekte oder Menschen, etwa durch einen künstlichen Hintergrund, von ihrer Umgebung zu isolieren. Kreidlers Ansatz entspricht einem Credo der Reportagefotografie der späten 1920er Jahre, wie der von Erich Salomon ausgeführt: möglichst authentische, also ungestellte Bilder, die bei schwierigen Aufnahmebedingungen auch technische Schwächen offenbaren dürfen.

In seinen einleitenden Zeilen hatte Kreidler den „spekulativen Intellektualismus“ zugunsten einer „erlebenden Wirklichkeitsgebundenheit“[9] kritisiert. Trotz seiner innovativen Überlegungen zu den Möglichkeiten der volkskundlichen Fotografie bewegte er sich damit auf der Linie der theorie- und gelehrtenfeindlichen Grundtendenz des NS. Kennzeichen einer ethnographischen Arbeit mit dem visuellen Medium soll ja nicht, wie von Kreidler vorgeschlagen, die Ausklammerung der Denkarbeit am Schreibtisch sein, sondern ihre Miteinbeziehung im Rahmen der quellenkritischen Herangehensweise im Forschungsfeld. Seine Ausführungen beleuchten die Fotografie im ethnographischen Feld eher allgemein und vermitteln kaum detaillierte Anweisungen über Anzahl der Aufnahmen von einem Objekt und eine spezifische Fotografierweise. Zudem trifft er keine konkreten Aussagen über die Auswahl der abzulichtenden Motive. Dagegen liefert er die theoretische Basis für eine

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

mögliche Foto-Ethnographie, wobei die Protagonisten Kreidlers Vorgaben für ihre Feldarbeit verinnerlichen sollten.

Kreidlers Thesen wurden im deutschsprachigen Raum vor 1945 nur ansatzweise umgesetzt. Statt dessen dominierten die sogenannten Autorenfotografen, mit einem stark typisierenden Bildansatz. Ob sich die deutschsprachige Volkskunde mit den Ideen Kreidlers auseinandersetzte, lässt sich schwer beurteilen. Sein Aufsatz wurde weder in der volkskundlichen Bibliographie notiert, noch tauchte ein entsprechender Literaturhinweis in den ethnographischen Bildpublikationen der 1930er Jahre auf.[10]



Abb. 275: Heinz Julius Niehoff: Flugzeug am Himmel, 1934/35.

Zwischen Tradition und Rasse

In einer Sonderveröffentlichung der „Landesanstalt für Volkheitskunde zu Halle“[11] publizierten Hans Hahne und Heinz Julius Niehoff 1935 zum Thema „Deutsche Bräuche im Jahreslauf“ 254 Bildtafeln als Einzelblätter. Diese Form war möglicherweise aus didaktischen Gründen gewählt worden – die Bilderbogen ließen sich schnell einrahmen oder an die Wand pinnen.[12] In einem Zeitraum von über einem Jahrzehnt sind auf Exkursionen oder im Rahmen der Arbeit am Atlas für Deutsche Volkskunde, den Hahne bis zu seinem Tod im Jahr 1935 als Landesstellenleiter mit betreute,[13] über tausend Kleinbildfilme verfotografiert worden.[14]

Die Veröffentlichung „Deutsche Bräuche im Jahreslauf“ ist ein Beispiel für eine erhebliche Diskrepanz zwischen inhaltlicher Intention und visueller Präsentation der Autoren. Hahne und Niehoff waren stramme Nazis. Hahne hatte bereits in den zwanziger Jahren sämtliche nicht nordischen Einflüsse als Schwächung des deutschen Volkskörpers betrachtet.[15] Beide suchten eine Kontinuität zwischen den Germanen und den Deutschen der Neuzeit herzustellen. Im Vorwort fixierten sie eine „Blutsverwandtheit“ der „arischen Volkskreise“.[16] Das Ergebnis ihrer langjährigen Forschungsarbeiten werde nun „im Vorfrühlingsmorgen unseres Volkes“ veröffentlicht: „Dem Führer in hellere Zukunft sei dieser bunte Strauß still dargebracht“.[17] Der Urheber der Fotos war zumeist Heinz Julius Niehoff. Für sich betrachtet haben sie kaum propagandistische Aussagekraft. Ähnlich wie die Südtirol-Fotografien von Richard Wolfram tragen sie reportagehafte Züge. Entsprechend unterscheidet sich ihr Bildprogramm von den ‚völkischen‘ Bildern einer Erna Lendvai-Dircksen oder eines Hans Retzlaff: Die Kamera ist stets auf Distanz zum Objekt; Einzelportraits kommen kaum vor. Defizite in ästhetischer und technischer Hinsicht sind offensichtlich. Fritz Boehm, der Herausgeber der Zeitschrift für Volkskunde, schrieb in seiner Rezension: „Die Bilder (...) sind ungekünstelte und ungestellte Momentaufnahmen, technisch freilich nur z. T. einwandfrei; bei vielen macht sich unscharfe Einstellung oder auch eine wohl mit der Vergrößerung zusammenhängende Flauheit störend bemerkbar.“[18]

Die Tatsache, dass Hahne und Niehoff keine ausgebildeten Fotografen waren, entsprach einer Entwicklung innerhalb der Volkskunde, wonach seit der Jahrhundertwende immer mehr Laienfotografen bei der Dokumentation von folkloristischen Artefakten und Begebenheiten zum Zuge kamen. Diese Entwicklung setzte sich, begünstigt durch die Kleinbildfotografie, in den dreißiger Jahren fort. In der Veröffentlichung sind die Abbildungen nach sieben

Abb. 276: „Hier summt es und brummt es.“ Heinz Julius Niehoff: Marktstand, 1934/35.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

inhaltlichen Punkten chronologisch gegliedert: „Vorfrühling“, „Vor Ostern“, „Ostern“, „Maienzeit“, „Sommer“, „Herbst-Ernte“ und „Jahres-Ende“. Im Gegensatz zu den Bildbänden der professionellen Fotografen zeigt die Mappe auch Schnappschüsse und Alltagssituationen. Brauch und Arbeit werden gemeinsam visualisiert, etwa im „Modernen Kasperltheater mit Affen“ (Tafel 65) und „In der Laube wird das Pfingstbier verzapft“ (Tafel 122). Die Abbildung „Vom Weihnachtsmarkt. Hier summt es und brummt es“, stellt Kreisel als kunstgewerbliche Erzeugnisse vor und zugleich den betreffenden Verkäufer in Aktion (Abb. 276). Auch die Technik wurde festgehalten: „Ein Flieger grüßt die Prozession aus blauer Höhe“ lautet die Unterschrift zu einer Abbildung, die Teil einer Serie über Pfingstbräuche war (Abb. 275).

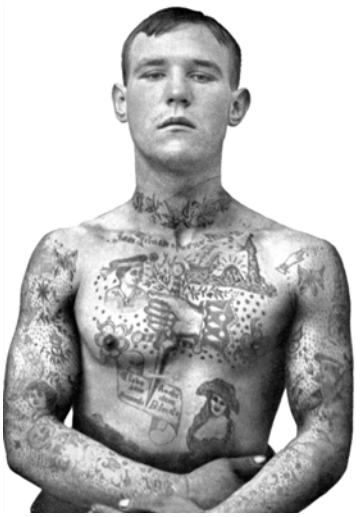
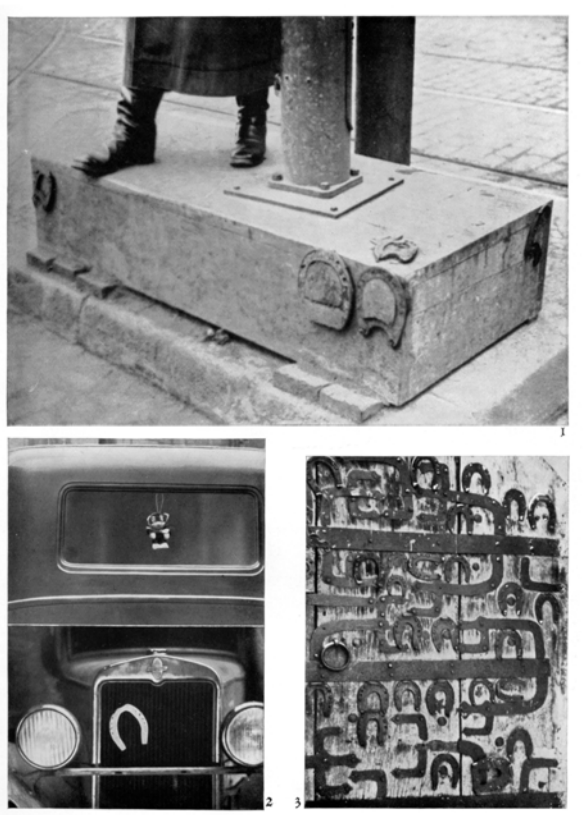


Abb. 277: Tätowierter. Adolf Spamer, um 1933.

Eine der umfangreichsten illustrierten Veröffentlichungen der 1930er Jahre legte Adolf Spamer (1883-1953) vor. Der Herausgeber des zweibändigen Werks „Die Deutsche Volkskunde“ konzipierte den zweiten Band als „Bilderatlas der deutschen Volkskunde“ mit 743 Abbildungen, der, ähnlich wie es Julie Heierli vorgeführt hatte, je nach Thema Vorlagen aus unterschiedlichen visuellen Quellen zur Grundlage nahm. Spamer ließ zunächst keinen Zweifel daran, dass er sich und seine Wissenschaft der völkischen Blut-und-Boden-Ideologie verpflichtet sah. Ihm selbst wurde durch einen Kollegen bescheinigt, er bewege sich unter den „Arbeitskameraden bewährter Nationalsozialisten“ und sei ein „ehrlicher Anhänger der grossen Leitgedanken unserer Bewegung“[19]. Dementsprechend liest sich die Liste der Autoren – Eugen Fehrle etwa, der Heidelberger Volkskundler war seit 1926 Mitherausgeber der Zeitschrift „Volk und Rasse“. Der sah die Hauptaufgabe volkskundlicher Arbeit in der Darstellung einer „germanischen Frühgeschichte und deutschen Bauernkunde“[20]. Immerhin sprach sich Spamer dafür aus, nicht etwa den „Idealtypus der Volksgemeinschaft“ als Ziel volkskundlicher Forschung zu nehmen, sondern „das wechselnde Formenbild des tatsächlichen Volkslebens“[21]. Dennoch sah er die volkskundliche „Betrachtung“ als volkspsychologische „Tiefenschau zu den Quellkräften des Mutterbodens“, der „dem urtümlichen Wuchs“[22] ländlicher Regionen – der Scholle – vorzubehalten sei. Im Vergleich zu der rassekundlichen Fraktion der deutschen Volkskunde, die sich dem „Völkisch-Artgemäßen und nur dem deutschen Volks wesenhaft eigenen“[23] verpflichtet sah, hatte Spamer einen eher verbindenden, allgemein-menschlichen Ansatz. In seinem Buch thematisierte er Berufsbräuche aus dem städtischen Umfeld, wie Richtfest (S. 178), Stangenklettern auf dem Marktplatz (S. 144), Bänkelsang (S. 449) sowie Glücksbringer und Tätowierungen, über die er eine Monographie[24] verfasst hatte (Abb. 278/277).

Abb. 278: Hufeisen als Glücksbringer im urbanen Raum, 1934.



Mathilde Hain (1901-1983) eine Schülerin von Julius Schwiertering (1884-1962) am Frankfurter Germanistik-Lehrstuhl, wurde bekannt durch ihre Feldstudie über die Tracht in dem oberhessischen Dorf Mardorf. Sie basierte auf einer teilnehmenden Beobachtung, die Finanzierung besorgte die „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“. Als Schwietering im Jahr 1938 einem Ruf nach Berlin folgte, war auch Hains Forschungs- und Lehrtätigkeit in Frankfurt beendet. Auf Vermittlung ihres früheren Chefs wurde die promovierte Volkskundlerin schließlich von Adolf Spamer am Berliner Volkskunde-Institut als wissenschaftliche Hilfskraft angestellt. Der Fall demonstriert, dass während des NS eine Universitätskarriere für Frauen praktisch ausgeschlossen war; auch ihre Mitgliedschaft in der Partei (seit 1933) und

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

die Fürsprache der Reichsfrauenschaft halfen ihr nicht weiter.[25] Hain sah ihre Trachtenforschung „in der unmittelbaren Erfassung der Lebensganzheit, die in der Tracht steht". Ihre Bestrebungen galten aber weniger der Darstellung einer Urform der ländlichen Tracht, sondern einem eher komparatistisch motivierten Zugang, um „Sinn und Bedeutung" für die „volkstümliche Gemeinschaft" zu erkunden.[26] Die zweiundfünfzig Abbildungen des Bandes stammen von dem Frankfurter Fotografen Ludwig Marck. Der Bildteil vermittelt zunächst eine Annäherung von weitem an das dörfliche Weichbild und zeigt dann eine Straße mit Fachwerkhäusern. Die Bilder erzählen mit zum Teil ausführlichen Unterschriften den Jahreslauf der Feste und kirchlichen Feiertage sowie den bäuerlichen Arbeitsalltag unter dem Leitmotiv der Tracht, wobei der Schwerpunkt auf die Zeit zwischen Ostern und Fronleichnam gelegt wurde. Ein Bild zeigt zwei Trachtenträgerinnen auf dem Weg zum Backhaus. Fast exotisch anmutend tragen sie die Bleche mit dem Teig auf dem Kopf. In einer anderen Szene sitzt der Bauer auf seiner Mähmaschine, die Frauen binden Garben. Oder: die Frauen haben sich an der Gemeindewaschstelle versammelt (Abb. 279). Die Bilder sind von einem entfernten Standpunkt aus aufgenommen worden und erscheinen zum jeweiligen Motiv etwas distanziert, aber kaum inszeniert. Ihr Konzept formulierte Mathilde Hain in ihrem Vorwort. Am Ziel der Darstellung der „Lebensganzheit, dem auch der ästhetische Anspruch untergeordnet war" hatten sich Maler und Fotograf in der Feldarbeit zu orientieren: „So sind die Bilder, die nicht gestellt, das Beieinander dörflicher Trachten im Laufe des bäuerlichen Lebens wiedergeben, nicht als zufällige Illustrationen und Schmuck des Buches zu werten. Sie entstanden aus den Problemen der Arbeit heraus, ganz ihrer Zielsetzung dienstbar."[27] Hain sah Tracht in einem Alltags- und Gebrauchszusammenhang, der auch von gesellschaftlichen Faktoren beeinflusst werden konnte. Die Rede ist von „vielfältigen Beziehungen zwischen Tracht und Gemeinschaft", „räumlichen Beschränkungen" und „zahlreichen Gesetzlichkeiten der Tracht, die als wirksame Formgröße das Sozialleben des Dorfes durchdringen".[28] Das Leben innerhalb der „dörflichen Sozialzelle" weise „über sich hinaus in den nachbarlichen Kulturraum". Ebenso wahrgenommen wurden Bezüge zur wirtschaftlichen, geographischen und kulturellen Situation vor Ort. Reinhard Peesch bescheinigte der Autorin, eine „methodisch ungeheuer aufschlußreiche" Studie vorgelegt zu haben. Allein schon die mitgelieferten Bilder seien geeignet zu zeigen, „welche tiefen volkskundlichen Erkenntnisse auf Grund persönlicher Aufnahmen draußen im Lande gewonnen" werden könnten.[29] Alltag und neue Lebenszusammenhänge fanden ebenfalls Berücksichtigung, soweit sie für das Thema eine Relevanz erkennen ließen. Ihre komparatistische Methode habe ergeben, dass Tracht als „ein gemeinschaftsbildender Faktor unter vielen"[30] angesehen werden könne. Als ein ordnendes Prinzip bilde sie das „konstitutive Moment in der bäuerlichen Gemeinschaft"[31], das bei Nichtbeachtung möglicherweise den sozialen Ausschluss aus dem Dorfleben nach sich zöge. Mathilde Hain bewegte sich in ihrer visuellen Feldaufnahme von der Beschreibung und bloßen illustrativen Motivation, wie sie etwa Rose Julien praktiziert hatte, hin zu einem Vorgehen, das die folkloristische Praxis beobachtend-interpretativ untersucht.[32] Dies erkannte der Rezensent Paul Geiger. Mit ihrer „sehr beachtenswerten Arbeit" habe Hain die Möglichkeiten einer Einzelstudie „bis in die feinsten Unterschiede" dargelegt.[33] Obwohl Hain mit ihrer Methode der teilnehmenden Beobachtung bei gleichzeitiger visueller Dokumentation eine beispielhafte Stringenz an den Tag legte, ist doch ein „idealisierender Grundzug"[34] unverkennbar, der das Leben auf dem Dorf unter dem völkischen Etikett einer großen Sippe darzustellen suchte. Utz Jeggle hat Hains Bildpraxis analysiert. Er kritisierte insbesondere die schwülstig bunten Abbildungen von Malereien, welche die Tracht denkmalhaft mit einem „schrecklichen, nicht fixierten Blick" überhöhten. Und auch die fotografischen Abbildungen entpuppten sich als „ein sehr direkter Versuch ideologischer Beeinflussung", indem sie den abgelichteten Menschen auf dessen Kostümierung reduzierten.[35] Dennoch können die methodische Verknüpfung und die in Ansätzen interpretierende Nutzung der Fotografie als eine Ausnahme in der ansonsten eher beschreibenden NS-Volkskunde gewertet werden.

Ein weiterer Vertreter der visuellen Methode in der Volkskunde war Josef Hanika (1900-1963). Der Privatdozent für Volkskunde an der Deutschen Universität Prag untersuchte im Gegensatz zu Hain die äußere Erscheinung der Tracht. Als Forschungsfeld wählte er das Sudetenland, wo er geboren worden war.[36] Hanikas Biographie ist stark von den politischen Umständen in der Tschechoslowakei beeinflusst worden. Wie Eugen Fehrle (Heidelberg) und Arthur Haberlandt (Wien) sympathisierte er mit dem Amt Rosenberg.[37] Er referierte 1937 auf einem Lübecker Kongress, der von der „Nordischen Gesellschaft" sowie Rosenbergs „Reichsbund für deutsche Vorgeschichte" veranstaltet wurde über das Thema: „Gestalttypen in den europäischen Kopftrachten." Im März 1938, während der Münchner Konferenz, wurde Hanika mit einigen anderen Deutschen in Prag gefangengenommen. Republiktreue Tschechen wollten mit dieser Aktion die bevorstehende Annexion des Sudetenlandes abwenden. Dem Volkskundler gelang die Flucht.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



12. **Gemeindebackhaus**

Täglich trifft sich eine Gruppe zum Brotbacken im Backhaus. Die Tage vor hohen Festen sind nur zum Kuchenbacken bestimmt



Seminar für Universität Tübingen Deutsche Volkskunde

13. **Große Wäsche**

Zwischen den Ernten hält die Bäuerin mit ihren Mägden große Wäsche, die meist mehrere Tage beansprucht

Abb. 279: Mathilde Hain/Ludwig Marck: Foto-ethnographische Forschung in Mardorf, 1935/36.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Hanika ist in der Nähe von Pilsen als ältestes von acht Kindern aufgewachsen. Seine Eltern hatten einen kleinen Hof. Der begabte Schüler sollte eigentlich die Landwirtschaft übernehmen, studierte dann aber in Prag Germanistik, Slawistik und Volkskunde und trat am Gymnasium in Eger in den Schuldienst ein. Nach seiner Habilitation (1937) wurde er 1943 als außerordentlicher Professor für „Deutsche Volkskunde“ an die Universität Prag berufen. Bereits Mitte der dreißiger Jahre kaufte Hanika eine Leica um damit Trachtenstudium aufzunehmen. Seine Sicht war auf das Objekt bezogen. Der Alltag, soziale Kriterien und Umstände, wie sie Mathilde Hain prüfte, oder Schnappschüsse, wie sie Heinz Julius Niehoff gelangen, interessierten ihn nicht. Er legte keinen Wert auf authentische Bilder. Seine Aufnahmen sollten die rurale Kleidung möglichst ästhetisch zeigen, die Menschen in den Trachten blieben zweitrangig. Dementsprechend dirigierte er seine Modelle: lichtete sie von allen Seiten ab. Auch inszenierte er seine Aufnahmen, indem er nach geeigneten Probanden suchte. Hanika fand seine Modelle in der Schule für Volkspflegerinnen in Prag, wo seine Frau Lehrerin war. Zum Fototermin erschien Hanika mit Leica, Stativ und einem Koffer voller Trachtenstücke. Während die jungen Frauen ihre Garderobe im Klassenzimmer wechselten, wartete Hanika auf dem Schulhof (Abb. 281). Für die Schülerinnen stellte das Fotografiertwerden eine willkommene Abwechslung zum Unterricht dar.[38] Hanikas Arbeit hat wenig mit einer ernsthaften ethnographischen Feldforschung zu tun, die Methoden und Herangehensweisen reflektierend hinterfragt. Bei ihm diente das Medium Fotografie zur visuellen Kreation einer ländlichen Kleidermode. Ein Teil der gezeichneten Schnittmusterbögen, Abbildungen und schematischen Darstellungen (Abb. 280) für den nicht mehr veröffentlichten zweiten Band der „Sudetendeutschen Volkstrachten“ befindet sich im Archiv des Museums für Volkskunde Eger, das Hanika im Jahr 1940 gegründet hat.[39]

Ebenfalls auf dem Feld der ‚Auslandsdeutschen‘ forschte der studierte Germanist und Volkskundler Rudolf Hartmann. Er war bereits Mitte der zwanziger Jahre mit seinen Kommilitonen von Leipzig aus nach Ungarn gereist, beseelt von dem Gedanken, den Donauschwaben „ihre Muttersprache, ihr Volkstum und ihre Eigenart zu erhalten.“[40] Nach seiner Promotion 1928 wurde er von der Universität Leipzig mit Quellenstudien in ungarischen Archiven beauftragt. Danach arbeitete er an der Szegeder Universität als wissenschaftlicher Lektor. Gemeinsam mit dem Germanisten und Volkskundler Heinrich Schmidt und auf eigene Faust unternahm Hartmann Feldstudien über Mundart und Spielkultur in den rund zweihundert deutschsprachigen Gemeinden der ‚Schwäbischen Türkei‘, in Slawonien und in der Batschka. Heraus kam eine Dokumentation von rund fünfzig Spielen und eine umfangreiche Fotosammlung. Hartmann war geprägt durch seinen Lehrer Julius Schwietering, der auf die methodischen Unzulänglichkeiten des Faches hingewiesen hatte und die Volkskunde zu einer ernsthaften und nach soziologisch-historischen Maßstäben ausgerichteten Wissenschaft hinführen wollte. Schwietering war das in der Volkskunde tradierte Bild des vermeintlich selbstgenügsamen und im Brauchtum versunkenen deutschen Bauerntums unerträglich. Ebenso orientierte sich der junge Donauschwabenforscher an der von Wilhelm Pessler bevorzugten Methode der Sachgeographie und der damit verknüpften Erstellung von Atlanten. Als Mitarbeiter des „Atlas der deutschen Volkskunde“ erprobte er 1930 den Fragenkatalog mit Russlanddeutschen, die 1929 aus der Sowjetunion ausgereist waren.[41]

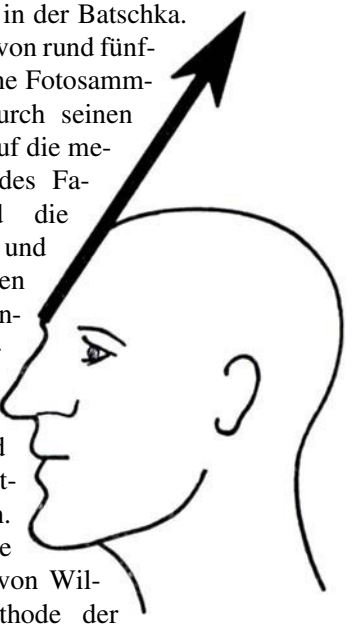
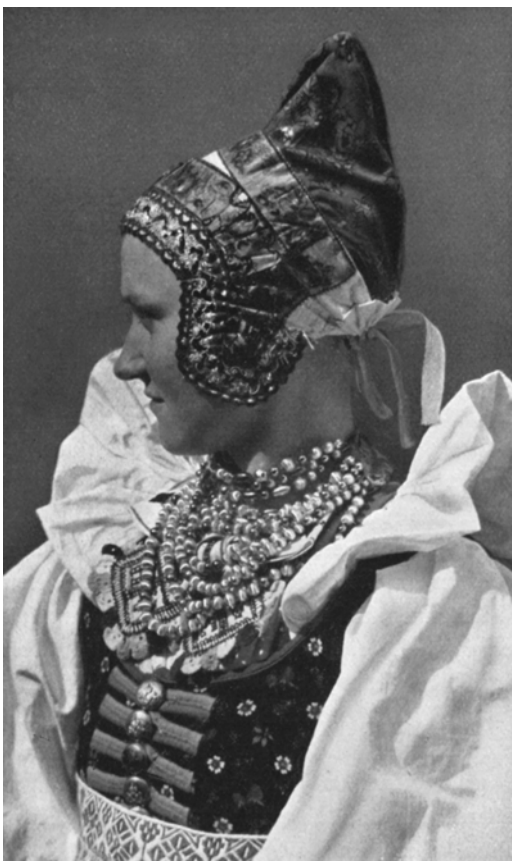


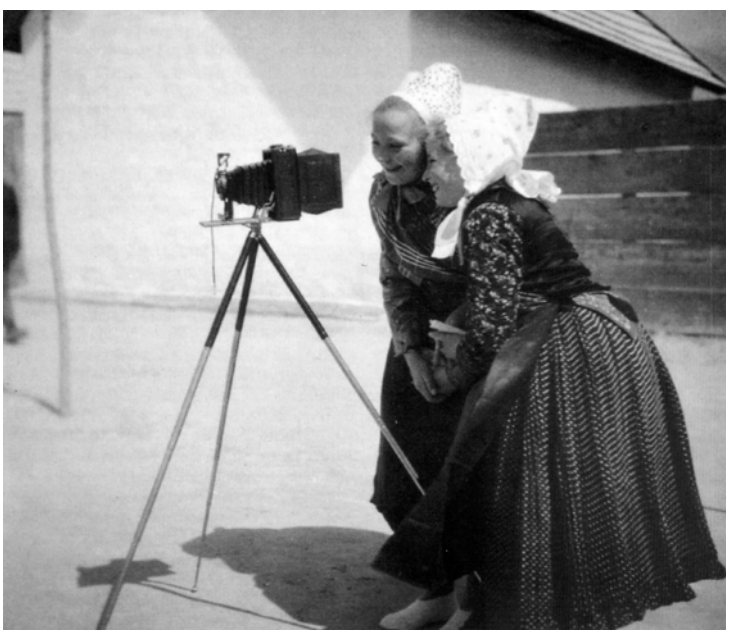
Abb. 280: Illustration zum „Schema der fränkisch-mitteldeutschen Gestaltungsweise“ (oben).
Abb. 281: Auf Prager Schulhof inszeniert. Josef Hanika, 936 (unten).



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Der Foto-Ethnograph begab sich Mitte der dreißiger Jahre auf den Irrweg der sogenannten Sprachinselforschung, die mit ihrem hegemonialen Verständnis den Donauschwaben eine kulturelle und wirtschaftliche Überlegenheit gegenüber den ungarischen Mitbewohnern zu attestieren suchte. Hartmanns Feldforschung war aber dennoch ambivalent. Auf der einen Seite blendet er in seinen schriftlichen Äußerungen politische, soziale und multi-ethnische Rahmenbedingungen der betreffenden Bevölkerungsgruppen aus.[42] Auf der anderen Seite dokumentieren seine Bilder auch die ungarische Lebensweise und die Kultur der Roma und ein breitgefächertes visuelles Bild von den ländlichen Regionen Ungarns. Hartmann zog sich gegen Ende der dreißiger Jahre mehr und mehr vom Schreibtisch hinter seine Kamera zurück. Auf ausgedehnten Wanderungen besuchte er abgelegene Dörfer, sprach mit den Menschen, fotografierte sie und ihre Wohnräume (Abb. 282). Als Gegenleistung half er bei der Weinernte und auf dem Feld oder er musizierte und erzählte den Leuten abends seine Geschichten.[43] Für die Aufnahme benutzte er die „Zwiebelmethode", um die donauschwäbischen Trachten von außen nach innen festzuhalten: Seine Modelle mussten während der Fotositzung ihre Tracht Stück für Stück ablegen. Hartmann konnte so auch Blusen, Hemden, Unterröcke, Schuhe und Frisuren dokumentieren.[44] Er postierte die Menschen zumeist in Gruppen und in Frontalansicht vor die Kamera. Im Archiv des Südosteuropäischen Kulturwerks in München, wo die rund 10.000 Fotografien und Negative Rudolf Hartmanns aufbewahrt werden, finden sich aber auch Bildbeispiele, die eher reportagehafte Anklänge erkennen lassen. Doch ist der traditionelle und bisweilen etwas starr-dokumentarische Charakter seiner Fotografien unverkennbar.

Abb. 282: Rudolf Hartmann: Mözs, 1936.



Die Schweizer Enqueten

Von Hain, Spamer und Kreidler abgesehen, gab es in Deutschland während der dreißiger Jahre kaum ernstzunehmende Anstrengungen, die Fotografie innerhalb einer ethnographisch-vergleichenden Methode voranzutreiben. In der Schweiz dagegen entwickelten Fotografen wie Rudolf Zinggeler (1864-1954)[45], Albert Nyfeler (1883-1969)[46], Hans Peter Klauser (1910-1989) und Theo Frey einige vielversprechende ethnographisch-visuelle Verfahren. Leopold Rütimeyer nutzte in seinen Vergleichsstudien fotografische Aufnahmen, indem er rurale Objektivationen von der üblichen Umgebung in einen neutralen Raum stellte und damit den interpretativen Kontext allein auf das betreffende Artefakt konzentrierte.[47] Friedrich Gottlieb Stebler hat jahrzehntelang im Kanton Wallis mit der Kamera das ländliche Leben, Dinge und Architekturen aufgenommen (Abb. 46). Seine Fotografien zeigen Männer und Frauen in ländlicher Kleidung mit Gerätschaften bei der Arbeit. Die Bilder sind im Gegensatz zu den meisten volkskundlichen Aufnahmen der Zeit, nicht im Atelier, sondern im persönlichen Umfeld der Protagonisten entstanden. Allerdings stellte Stebler weder theoretische Überlegungen zum Thema Fotografie an, noch wurden seine Fotografien von der volkskundlichen Literatur in der Schweiz nennenswert rezipiert.[48]

Ein weiterer Pionier in der volkskundlich-fotografischen Feldforschung war Paul Scheuermeier (1888-1973). Bei seinen Studien für den Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz (AIS) verwendete er zwischen 1919 und 1935 neben Protokollheften auch den Fotoapparat (Abb. 283/284). Neben sprachlicher Beschreibung sollte ebenso „festgestellt werden, wie eine Sache aussah, woraus sie gemacht war, wozu sie diente"[49]. Scheuermeier nutzte das visuelle Medium nicht nur zur Illustration seiner Forschungsergebnisse. Im Vergleich zu einer Zeichnung oder einem Holzschnitt, von Scheuermeier ebenfalls verwendet, lagen die Vorteile seitens des technischen Mediums auf der Hand: „Die Photographie bietet unretouchierte, oft durch Zufall oder Not bedingte Wirklichkeit; sie stellt die Sache in ihre Umwelt hinein, zeigt das Werkzeug in der Hand des Menschen, lässt Verwendungsart und Grössenverhältnisse erkennen."[50] Der Ethnograph legte im Jahr 1934 eine umfangreiche mit Fotografien illustrierte Studie über Trinkgefäße in Italien vor[51], über die Richard Weiss schrieb: „Einen Hauptanteil am Wert dieser lebendigen und gegenwartsfreundlichen Schrift haben die Photographien, welche grösste

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

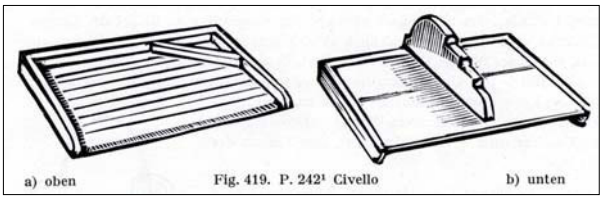


Abb. 283: Paul Scheuermeier: Zeichnung eines italienischen Waschbretts, 1926.

Zweckdienlichkeit mit ästhetischer Wirkung aufs glücklichste verbinden."[52] Die Aufnahmen heben sich von den sonstigen meist idyllisierenden Darstellungen ab. Sie vermitteln, gemeinsam mit den beigefügten Holzschnitten, einen sachlichen Blick auf die Dinge und den ländlichen, von Arbeit geprägten Alltag.

Scheuermeier orientierte sich an der „Wörter und Sachen"-Forschung, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb der „Hamburger Schule" unter Federführung des Romanisten und Volkskundlers Fritz Krüger praktiziert wurde.[53] Diese Forschergruppe betrieb ihre Studien in Deutschland und in einigen Regionen Frankreichs nach der Maxime „Rettung und Bewahrung einer vom Untergang bedrohten volkstümlichen Welt"[54]. Dabei entstand eine Vielzahl von Fotografien anhand derer u. a. die wissenschaftliche Auswertung erfolgte. Krüger selbst blieb in Frankreich weitgehend unbeachtet. Einerseits mag dies nicht weiter erstaunen, denn die Recherchen der „Hamburger Schule" trugen den Stempel eines Sendungsbewusstseins, das leicht den Verdacht hervorrufen konnte, die Studien im fremden Land dienten der rassischen Überhöhung der deutschen Kultur, mit deren Hilfe sich nach der Kriegsniederlage 1918 neue Sinnstiftungen ableiten ließen. Andererseits lobte Eduard Hoffmann-Krayer Krügers „volkskundliche und namentlich sachkundige Erforschung des Auslandes". Das Seminar für romanische Sprachen und Kultur in Hamburg habe durch „eine Reihe wertvollster Arbeiten" über die Sachkultur in Verbindung mit der Sprache „große Verdienste" erworben: „Immerhin müssen wir dankbar sein für das Vortreffliche, das uns geboten wird."[55] Zudem galt Krüger als ein Bewunderer Arnold van Genneps.[56] Der wiederum kritisierte die deutsche Volkskunde: Mit ihrer „formule romantique"[57], der unkritischen Beschreibung und Illustration ruraler Kultur, hätte sie sich immer mehr der Blut-und-Boden-Ideologie zugewandt - „un aspect nationaliste qui ne se présente pas au même degré, ni sous la même forme en France"[58]. Van Gennep, visionärer Anti-Ideologe, dessen Priorität die methodische Profilierung seiner Wissenschaft war, gelang es dennoch nicht, der volkskundlich-ethnographischen Fotokunde entscheidende Impulse zu verleihen. Seine Foto-Feldforschung mit vorwiegend dokumentarischem Charakter blieb letztendlich weitgehend konzeptionslos.

Den foto-ethnographischen Ansatz in der Volkskunde trieb insbesondere die Volkskunstforschung voran. Ende der zwanziger Jahre rief die Schweizerische Gesellschaft eine sogenannte „Generalenquête" ins Leben. Ihre Aufgabe bestand darin, eine Internationale Ausstellung für Volkskunst in Bern 1934 vorzubereiten.[59] Außer „Volkskunst im engeren Sinne", gleichbedeutend mit Kunsthandwerk, listete die Enquete-Kommission achtzehn Rubriken, wie Volkstracht, ländliche Bauten und Zubehör, Milchwirtschaft und Spiel auf, druckte einen zweiundvierzigseitigen Katalog mit fast 1.600 Fragen und sandte 800 ehrenamtliche Helferinnen und Helfer zu Erhebungen in achtzehn Kantonen und 2.975 Gemeinden.[60] Für diesen Kraftakt stellte die Regierung in Bern ein stattliches Budget von 530.000 Franken bereit, wovon 12.000 in „photographische, kinematographische, phonographische Aufnahmen"[61] flossen. Anders als die Welt- und Gewerbeausstellungen des 19. Jahrhunderts, die der ländlichen Fotografie zumeist ein illustratives Schattendasein zwischen Trachtenfigurinen, ländlichen Objekten und folkloristischen Inszenierungen beigemessen hatten, wies das Konzept der Volkskunstausstellung dem visuellen Medium bereits für die Erhebungsphase eine zentrale Bedeutung zu. Außer Frage stand, dass sich mit dem Ergebnis der Erhebungen und der Sammelaktionen die geplante Ausstellung bestücken und die Magazine der volkskundlichen Sammlungen für die Nachwelt sich mit volkskundlichen Bildern füllen ließ. Insofern orientierten sich die Urheber der Enquete am weitgehend planlosen Sammeln und Bewahren einer vergehenden Volkskultur, wie es von Volkskundlern, Heimatschützern und Museologen der Jahrhundertwende in Deutschland praktiziert

Abb. 284: Paul Scheuermeier: Waschplatz in den Abruzzen, 1926.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

worden war: „Wir beschränken uns hierbei nicht ängstlich auf das Bedeutendste, obschon wir uns bewußt sind, daß die Mehrzahl der aufgenommenen Erscheinungen nicht zur Darstellung kommen werden; aber bei dem raschen Hinschwinden unseres alten Volkstums ist es unsere Pflicht, die letzten Reste desselben durch authentische Aufnahme festzuhalten."[62] Jedenfalls ist ein ethnographischer Ansatz nicht zu übersehen. So sah das Konzept für Bern zu Beginn des Ausstellungsrundganges einen Pavillon vor, in dem einheimische Exponate und Bilder mit denen anderer Länder in Korrespondenz treten sollten. Angesichts des riesigen Fragenkatalogs für die Feldforschungsphase freilich fühlten sich die meisten Helfer der Enquete überfordert. Viele wurden ohne vorherige Schulung losgeschickt und kaum einer besaß eine eigene Kamera oder ein Gerät für Tonaufzeichnungen. In der Folge erhielt der zuständige Basler Volkskundler Hanns Bächtold-Stäubli (1886-1941), Schüler von John Meier und Eduard Hoffmann-Krayer, zahlreiche Erhebungsbogen unausgefüllt zurück. Auch gegen das Thema der Erhebung regte sich Widerspruch, so ein Lehrer aus dem Kanton Appenzell: „Bei aller Hochachtung vor der Wissenschaft und gerade deswegen kann ich nicht begreifen, wie man solchen Hokuspokus zusammensammeln will. Wieviel Kraft und Energie wird da vergeudet, wo sie zu besseren Dingen gebraucht werden könnte. (...) Nein, da helfe ich nicht mit, sondern lehne rundweg ab."[63] Ebenfalls wenig erfreut über das Konzept der Basler äußerten sich Mitarbeiter der Rathäuser und Ämter: „Auf jeden Fall ist leicht vorauszusehen, dass, wenn das Vorgehen ein richtiges und zweckdienliches sein will, es recht viel Arbeit, Mühe und selbst Auslagen verursacht, so dass es doch schon eine ordentliche Dosis Idealismus braucht, um neben der Amtszeit sich diesen Fragen zu widmen."[64]

Für die Enquete und den Atlas für Schweizerische Volkskunde wurde die Fotografie zum zentralen Medium. Die Helfer wurden angehalten, möglichst viele Bräuche, Spiele, Architekturen, Menschen und Objekte zu fotografieren und vor Ort ältere Fotografien von den betreffenden Objektivationen zu sammeln. Man wollte diesen Altaufnahmen aktuelle Fotografien desselben Motivs gegenüberstellen, um foto-visuelle Aufschlüsse über Zustand und Alterungsprozesse zu gewinnen. Ferner hatten die Beteiligten die Aufgabe, eine möglichst exakte Beschreibung zu liefern, was nicht immer gelang: „Die Bilder wirken so allerdings recht gut, aber zu schreiben weiss ich darüber wirklich nichts, als was ich schon daruntersetzte, umso mehr, als es sich eben um sehr alte Aufnahmen handelt. Bei dem in Toffen photographierten Misthaufen habe ich zufällig das Datum gefunden (2. Januar 1903), also liegen fast 40 Jahre dazwischen; man sieht aber immer noch da und dort ähnliche Misthaufen, gegenwärtig wohl weniger, weil das nötige Stroh für die Szene fehlt. Wo ich die Holzbeige aufgenommen habe, weiss ich nicht mehr, irgendwo gegen das Emmental hin; man sieht solche aber an verschiedenen Orten, auch noch jetzt; erst kürzlich sah ich eine gleiche oder ähnliche in Schupfen und man sieht sie auch sonst noch da und dort (so man Holz hat). Die Aufnahme mag auch von 1904 oder 1905 stammen. Entschuldigen Sie, dass ich nicht mehr Auskunft geben kann."[65]

Zu den frühen volkskundlichen Foto-Ethnographen in der Schweiz zählt auch Richard Weiss. Im Rahmen der Neuorganisation der volkskundlichen Enquete für den Kanton Zürich berichtete der ständige Mitarbeiter des Projekts: „Bei meinem Aufenthalt in Vals habe ich ein schönes Material zusammengebracht, auch viele Photographien und Aufschlüsse aus dem Gemeindearchiv. Ausser dem Rechtshistorischen, Wirtschaftlichen, Sachkundlichen beachte ich natürlich auch immer die Bräuche und den Aberglauben, der mit der Alp und mit der Viehwirtschaft überhaupt zusammenhängt. Diese Beobachtungen müssen noch ergänzt werden durch Aufnahmen in anderen bündnerischen Gebieten." Weiss wurde von Bächtold-Stäubli beauftragt, die Enquete in „Propagandaartikeln" zu präsentieren, die mit volkskundlichen Foto-Illustrationen von Brauchtum und Heimatpflege in der Neuen Züricher Zeitung publiziert werden sollten: „Es wäre wohl nützlich, in dem kleinen Aufsätzchen für breitere Schichten auch wieder einmal zu sagen, was Volkskunde ist, denn manche Akademiker wissen das noch nicht, und außerdem auch anzutönen, dass Volkskunde nicht nur eine antiquarische Liebhaberei ist, sondern dass sie in der gegenwärtigen kulturellen Selbstbesinnung und Selbstbehauptung der Schweiz eine Aufgabe erfüllen will und kann."[66] Bei seiner Öffentlichkeitsarbeit für die Untersuchung sollte Weiss das Fach Volkskunde als Wissenschaft, die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde (S.G.f.Vk.) als Dachorganisation sowie pädagogische Aspekte und den Fremdenverkehr in Einklang bringen. Strikt wandte er sich gegen die zunehmende Folklorisierung der Schweiz mit kitschigen Trachtenbildern und idyllisierenden Bergansichten, welche die Fremdenverkehrszentrale für sich zu instrumentalisieren suchte: „Wenn ich mir die Schwierigkeiten vergegenwärtige, Arbeit und Ziele der S.G.f.Vk. zu vereinbaren, ohne volkstümliches Leben zu prostituieren, so scheint mir der folgende Ausweg noch verhältnismäßig günstig: Man weist (...) zunächst auf die Mannigfaltigkeit und (trotz Fremdenindustrie) Ursprünglichkeit des schweizerischen Volkslebens hin, erwähnt einzelne schöne Bräuche, kommt dann auf die volkskundliche Forschung, die S.G.f.Vk., die Enquête usw. zu spre-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

chen und sagt zuletzt noch was über Museen, deren Besuch sich lohnt."[67] Weiss versuchte vehement, bei Gewährsleuten geeignete Fotografien aufzutreiben. Die Schweizerische Verkehrszentrale wollte schließlich der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde zu Forschungszwecken „eine beliebige Anzahl Negative zum Kopieren"[68] zur Verfügung stellen. Der Volkskundler war auch selbst mit dem Fotoapparat unterwegs. Um Gewährsleute „für die Mitarbeit bei der Enquête zu ermuntern"[69] fotografierte er zunächst die Höfe und deren Bewohner und schickte ihnen dann, in der Hoffnung auf Rückmeldung, Abzüge der Aufnahmen. In seinem ethno-geographischen Ansatz orientierte sich Weiss an Jean Brunhes, ohne allerdings für die Methode der visuellen Erhebung eine eigene theoretische Grundlage zu formulieren. Ein Vorbild für seine Arbeit sah er in dem zweibändigen Werk „Volksleben in der Schweiz" von Hermann Brockmann-Jerosch, in dem der Text zugunsten von hochwertigen, illustrativen Fotografien in den Hintergrund gerückt war.[70]

„Man photographiere eher zu viel als zu wenig"

Einen Schub erfuhr die Fotografie bei der ethnographischen Feldforschung in der Schweiz gegen Ende der 1930er Jahre, als die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde beschloss, sämtliche Votivbilder des Landes „zur Rettung des noch Vorhandenen"[71] zu erfassen: „Es ist leider eine unbestrittene Tatsache, dass diese Dinge weder vom gebildeten noch vom einfachen Mann richtig gewürdigt werden und an sehr vielen Orten (...) dem Zerfall und völliger Zerstörung anheim gegeben sind. Zu zeigen, dass hier von einfachem Volke Schönes, Wertvolles und Tiefsinniges geschaffen worden ist, es vor weiterer Missachtung und weiterem Zerfall zu bewahren, vielleicht auch zu erneuter Pflege des schönen Brauches anzuregen, das ist gewiss ein, wenn auch bescheidenes, so doch gutes Stück schweizerischer Kulturwahrung und Heimatschutzes."[72] Ernst Baumann (1905-1955), Lehrer und Volkskundler, wurde mit der ehrenamtlichen Koordination betraut.[73] Er beschrieb die Herangehensweise im Feld wie folgt: „Alle Votive, die künstlerischen, volkskundlich, geschichtlich oder handwerklich einigermaßen interessant oder für den betreffenden Wallfahrtsort charakteristisch sind, müssen photographiert werden. Man photographiere eher zu viel als zu wenig." (Abb. 285) Entscheidende Aufmerksamkeit gebühre insbesondere der Abbildungsqualität: „Von Güte und Zuverlässigkeit der Bilder hängt das Gelingen der Aktion ab. Jede Photographie sollte so scharf sein, dass sie sich zur Vergrösserung und Reproduktion ohne weiteres eignet."[74] Obendrein waren die rund achtzig Helfer dazu verpflichtet, die Votive jeweils vor Ort schriftlich zu beschreiben und Skizzen anzufertigen, um auch Maltechnik und Farbgebung festhalten zu können. Baumann regte an, auch die Rückseiten der Votive anzuschauen, „da dort oft interessante Bemerkungen sind"[75]. Er entwickelte einen standardisierten Erhebungsbogen mit elf Punkten, den die Forscher für jede Tafel auszufüllen hatten und auf den die Fotoabzüge geklebt wurden. Unterstützung fand die Aktion unter anderem bei der Photographischen Gesellschaft Basel, die die Mitwirkung von Amateurfotografen befürwortete, da „die Mittel nicht hinreichen, dem Fachfotograf näherzutreten"[76]. Wenn möglich seien aber auch die Professionellen vor Ort mit Aufträgen zu berücksichtigen.

Mit Beginn des Jahres 1940 schwärmten die freiwilligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus, um „nun Sonntag für Sonntag scharf und unerbittlich hinter den Votiven"[77] her zu sein. Meist waren sie zu zweit, wobei der eine die schriftliche und der andere die fotografische Dokumentation übernahm. Es stellte sich bald heraus, dass der Projektleiter den Arbeitsplan etwas zu straff ausgelegt hatte: „Für alle Fälle scheint mir ganz unmöglich zu sein, die Aufnahmen innert wenigen Wochen durchführen zu können. Es braucht hiezu sicher Monate, wenn nicht sogar Jahre. (...) Es muss von den Tafeln eine nach der anderen untersucht und notiert werden, das wichtigste muss im Lichtbild festgehalten werden, was nicht immer leicht sein wird, denn verschiedene Tafeln müssen vermittelst Leitern heruntergeholt und ans Licht gerückt werden, ehe sie fotografiert werden können."[78] Tatsächlich war in den meisten Wallfahrtskirchen noch keine elektrische Beleuchtung vorhanden – Grundvoraussetzung für akzeptable Fotografien. Von den Helfern war improvisatorisches Geschick verlangt: „In der dunklen Vorhalle der Bruder Klausen-Zelle verdroß es uns. Ausgeschlossen, die Bildchen unbeschädigt loszubekommen. So müssen wir uns nach einem Kabel umsehen, um bei künstlichem Lichte die dort vorfindlichen Ex votos zu photographieren. (...) Doch ich wußte mir zu helfen. Bis auf eines, das ganz morsch ist, löste ich sie sorgfältig los, indem ich rückwärts die Nägel abzwickte. Nachdem nagelte ich sie wieder der Reihe nach an die Wand hinauf."[79]

Baumann ging davon aus, dass die Gewährsleute vor Ort bereits ihre praktischen Erfahrungen hinter der Kamera gesammelt hätten. Doch die Fotoamateure, zumeist Lehrer, Heimatforscher oder Geistliche, kamen mit der Kleinbildtechnik erst nach einer gewissen Anlaufphase zurecht: „Votive zu photographieren sind (...) für einen, der dies noch nie gemacht hat, freilich etwas heickle Dinge, heickler, als ich es mir zuerst gedacht habe. Dazu kam, dass meine schöne neue Camera, Marke Leica, einen Fabrikationsfeh-

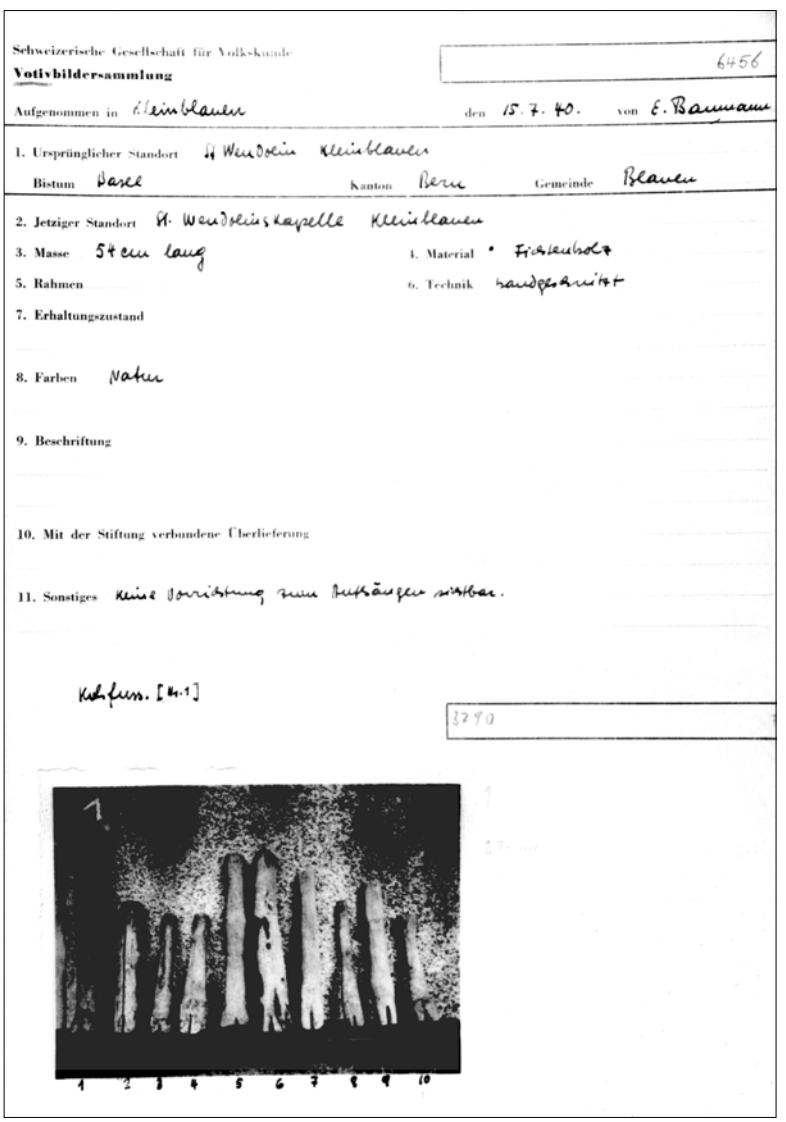
© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ler hatte."[80] Selbst nachdem der Apparat vom Werk repariert worden war, fabrizierte Kaplan Stefan Schuler weiter Ausschuss: „An den Votiven laboriere ich immer herum. Eine Reihe von Aufnahmen ging mir kaputt, weil die Belichtung falsch war – ich hatte mit der neuen Leicakamera probiert und musste da Lehrgeld bezahlen!"[81] Zu guter Letzt hatte Schuler dann doch noch sein fotografisches Erfolgserlebnis, wenn auch mit Abstrichen: „Die Photo hätte ich mir bei dem einen und anderen Bild schon etwas besser gewünscht, aber es war mit dem besten Willen nichts anderes zu machen. Der Photoapparat ist eben sehr objektiv: er zeichnet nur das, was er wirklich sieht und wie er es sieht."[82] Doch dies war mitunter ebenso ein Problem, vor allem dann, wenn der Fotograf nicht selbst auch den Bogen auszufüllen hatte: „Es tut mir wirklich sehr leid – aber jetzt kann ich nicht mehr mitmachen. Es ist rein unmöglich zu bestimmen, welche von den Photo zu den einzelnen von Dr. Jröger ausgefüllten Bogen passt. Wenn man das ganze Geschäft zusammen besorgen kann und an Ort und Stelle also in der Kapelle die Bogen ausfüllt, geht es schon; aber hinterher bestimmen, auf welche Bogen die einzelnen Photo gehören, kann ich selbst dann nicht, wenn ich das ganze Material in die Kapelle hinausschleppe und dort vergleiche."[83]

Das Motto bei der foto-ethnographischen Erhebung lautete: learning by doing. Auch Pater Ivo Elsers Fotoversuche gingen zunächst ins Leere – die Abzüge waren alle verschwommen, weil er nicht daran gedacht hatte, die Entfernungsmessung zu berücksichtigen: „Die neuen Aufnahmen I. sind besonders durch genaue Einstellung des Abstandes verbessert worden. Befriedigend sind sie jedoch nicht. So verschaffe ich mir zur Probe einen Grünfilter, + erzielte in II. gute, scharfe Aufnahmen, nur sei die Belichtung nicht immer zu stark. Das musste eben ausprobiert + dürfte das nächste Mal besser werden."[84] Elser experimentierte weiter mit seiner Kleinbildkamera und erreichte bald die Fertigkeit eines Profis: „Uebersende Ihnen meine neuesten Aufnahmen, die ich nun nach langen Studien mit der Vorsatzlinse zuwege brachte. Ich glaube nun selber, dass sie befriedigen könnten; denn diese Bilder sind so scharf, dass man sie beliebig vergrößern kann und der Photograph meinte, er würde kaum Besseres herausbringen."[85] Gleichwohl waren die Bilder noch nicht gut genug. Der Pater entschloss sich, das Format zu wechseln und auf eigene Rechnung eine neue Spiegelreflex-Kamera zu kaufen, die Filme dazu sollte die Projektleitung finanzieren. „Ich benütze an Filmmaterial Isopan Feinkorn-Film Agfa B2 6x6 auf einem Rolleiflex-Apparat, den ich aus den Ferien mitbrachte, um mehr Sicherheit zu erhalten als mit dem meinigen und damit auch Unkosten zu verhüten. Preis des Films (12 Aufnahmen 6x6) 1.80. Ich bedürfte noch Material für cc. 350 Bilder."[86]

Für Farbaufnahmen der Votivbilder fehlte offensichtlich das Geld. Der Schwarzweißfilm stieß hier an seine dokumentarischen Grenzen: „Unter der Rubrik: Farben habe ich stets eine kurze Bildbeschreibung gegeben, denn die Farben zu definieren, das führt m. E. zu weit und ist oft schwierig. Ohne diese Bildbeschreibung wäre es in sehr vie-

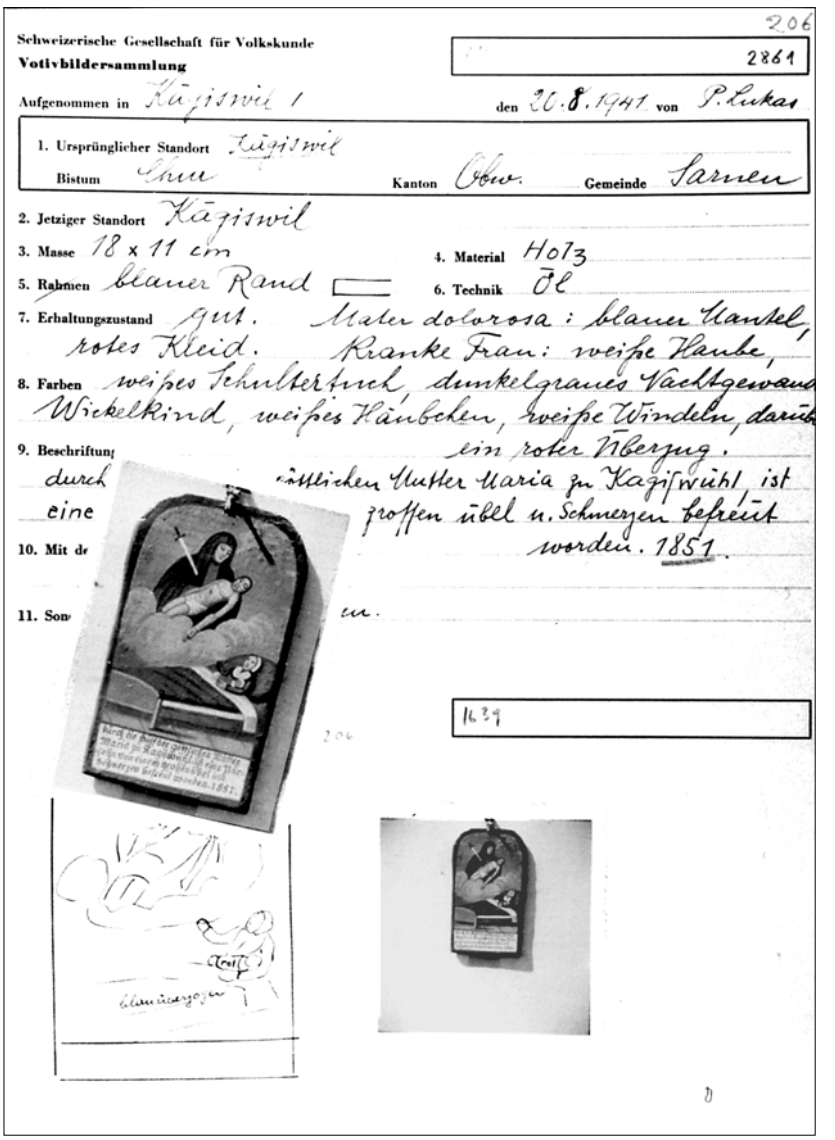
Abb. 285: „Man photographiere eher zu viel als zu wenig." Erhebungsbogen „Kuhfuss" der Votiv-Enquete, Kleinblauen/Kanton Bern, 1940.


Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Votivbildersammlung
6456
Aufgenommen in Kleinblauen den 15. 7. 40. von E. Baumann
1. Ursprünglicher Standort H. Wendelin Kleinblauen
Bistum Basel Kanton Bern Gemeinde Blauen
2. Jetziger Standort H. Wendelinskapelle Kleinblauen
3. Masse 54 cm lang 4. Material Holz
5. Rahmen 6. Technik handgeschnitzt
7. Erhaltungszustand
8. Farben Natur
9. Beschriftung
10. Mit der Stiftung verbundene Überlieferung
11. Sonstiges Keine Vorrichtung zum Aufhängen vorhanden.
Kuhfuss. [4.1]
3290
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

len Fällen kaum möglich gewesen, die Photos zu identifizieren. Es mag da gelegentlich ein Fehler unterlaufen sein."[87] Trotz großer Anstrengungen differierte die technische und ästhetische Qualität der Fotografien stark. Dies erkannten die Beteiligten, die zudem noch auf den Zeichenstift zurückgriffen und entsprechende Bilder von den Votiven zu Papier brachten (Abb. 286). „Dann habe ich um Weihnachten herum die netten Photos gesehen, mit denen P. Adelrich in Stans seine Sammelbogen zierte. Nachdem verging mir alle Freude an den dürftigen, unfertigen, windschiefverzogenen Bildchen auf meinen Formularen. Zudem habe ich erst in Ermangelum (!) eines Photographen mit flüchtigen Strichen die Votivbilder skizziert, weil ich meinte, schließlich aller Ende könnte das ja genügen. Nachdem aber überzeugte ich mich, daß für die Sammlung nur eine möglichst genaue Wiedergabe des Votivbildes Belang u. Wert hat. Um die unschönen Strichzeichnungen zu verdecken, mußte ich viele Photos erst auf ein größeres Papier aufziehen, was sich auf dem Formulare auch nicht gerade schik ausnimmt."[88] Da die Feldforscher zumeist keine Möglichkeit hatten, Filme und Abzüge in einer Dunkelkammer zu entwickeln, wurden die Laborarbeiten oft von örtlichen Amateuren ausgeführt. Diese beklagten, die Filme wiesen keine Zeichnung auf, die Votive seien zu dunkel und schlecht belichtet worden, was langwierige und am Ende dennoch vergebliche Bemühungen im Labor erforderlich machte: „Mit dem Einstellen des Bildausschnittes, dem Vergrößern (Belichten) benötige ich durchschnittlich 6-8 Minuten! Dazu Entwikkeln + Fixieren, Wässern. Wenn ich so an einem Abend auf 10-12 Vergrößerungen komme, ist es etwa 22.30 Uhr."[89] Wenn man Abzüge vom örtlichen Atelierfotografen herzustellen ließ, gab es bisweilen Probleme in der Koordination, zumal die Facharbeiten teuer bezahlt werden mussten: „Bei näherer Einsichtnahme der Formulare mag es Ihnen vielleicht auffallen, daß einige mindere Votive groß photographiert wurden. Das geschah mehr oder weniger aus Versehen. Genau bezeichnete ich in Abwesenheit des Photographen der Frau Reinhard die Täfelchen, die im Formate 9 auf 12 zu photographieren gewünscht werden. Aber die dumme Gans hat sich das nicht gemerkt, wiewohl sie mit vielen Worten versicherte, es werde alles nach Wunsch u. Auftrag besorgt. Und ihr Mann ist der gleiche Simpel, daß er die an sich wertlosen Täfelchen so kostspielig photographierte. Aber dem ist es hauptsächlich um das Geld zu tun, sonst forderte er nicht 3 fr. pro Stück. Ein gehöriger Abstrich wäre da schon am Platze, nachdem wir dem Gauner so viel zu verdienen gegeben."[90] Ansonsten wurde das Film-Material des Votiv-Projets in bescheidenem Umfang mit Drittmitteln aus der Fotochemischen Industrie finanziert. So bekam die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde von der Firma Gevaert Photo-Producten in Antwerpen/Belgien „Vier Dunkelkammerladungen 41.779

Abb. 286: Votivbildersammlung, Erhebungsbogen. Maria-Hilf-Kapelle, Altdorf/Kanton Chur, 1943.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Leica Panchro Microgran, drei mal zwölf 9 x 12 40.209C Ultra Panchro A.H.Pl. und sechs mal acht 6 x 9 20.474 Panchromosa Spezial alles gratis als Muster. Wir hoffen gerne", schrieb das Basler Büro der Firma, „dass Sie mit diesem Material die besten Resultate erzielen werden"[91].

In wenigen Fällen sah sich Ernst Baumann gezwungen, hauptberufliche Fotografen mit der Dokumentation zu betrauen. Der Fotograf Robi Meyer, unterwegs im Kanton Schwyz, hatte mit den Votiven seine Mühe. Zunächst bekam er von den Kirchenvertretern nicht die Bewilligung, in den Kapellen fotografieren zu dürfen. Sodann fiel ihm sein Rolleiflex-Apparat „ins Wasser. Nun habe ich Ihn zur Revision eingesandt. Sollte es zu lange dauern, so werde ich die restlichen Aufnahmen mit einer 6:9 Kamera herstellen"[92]. Am Ende musste Meyer seine Arbeit in Schwyz „leider vorzeitig abbrechen. Defekt an der Übersetzung des Fahrrades. Ich versuchte mit der Bahn zu reisen. Aber die Zugverbindungen sind so schlecht geworden, dass ich zum Beispiel an einem ganzen Tage nur Steinerberg und Sattel erledigen konnte"[93]. Zu den technischen Problemen kam der Unmut der Einheimischen, die oft wenig Verständnis für diese Feldforschung zeigten. „Und dann gilt besonders: den religiösen Gefühlen der Bevölkerung nicht entgegenzutreten. Ich habe diesbezüglich schon einiges erfahren, gerade, als ich die Votivtafel zu Unterschächen in der Rütikapelle wegen der ‚Lawine' fotografierte. Es wurde mir übel ausgelegt. (...) Da muss schon der hochlöbliche Herr Pfarrer dabei sein und einverstanden sein."[94] Allein Pater Fuchs und sein Kollege Ignaz Hess lieferten bis zum Juli 1943 aus Sarnen und Engelberg im Kanton Obwalden 786 Aufnahmebogen von vierzig Örtlichkeiten mit Votiven bei Ernst Baumann ab,[95] und in den Kantonen Zug und Schwyz wurden über 2.200 Vordrucke ausgefüllt und rund 900 Votive auf über 3.000 Fotografien und Zeichnungen aufgenommen (Abb. 15/13-14).[96] Das Votiv-Projekt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde war ursprünglich auf drei Jahre angelegt. In Europa herrschte Krieg, der sich immer mehr auch auf den Alltag der Menschen in der Schweiz auswirkte. Ernst Baumanns ehrenamtliche Mitarbeiter wurden zum Militär einberufen, die Gelder flossen spärlicher, deutsche Kleinbildfilme wurden kaum mehr geliefert. Auch der Unmut der Beteiligten wuchs immer mehr, so schrieb Pater Lukas Fuchs aus dem Kanton Obwalden: „Muß schon sagen, auf Länge wachsen einem die Votivtafeli mit all dem Staub u. Spinnengeweben zum Hals raus."[97] Trotz allem hielt Baumann an seinem Projekt fest, das sich für ihn zur Lebensaufgabe entwickelte. Auf den steten Zuspruch seiner kirchlichen Feldforscher konnte der Volkskundler auch zählen, wenn es ausweglos schien: „Bitte, nur ja nicht verzweifeln!" – schrieb ihm Kaplan Schuler aus Vals: „So lange der Mensch lebt, soll man die Hoffnung auf ihn nie aufgeben."[98]

Eine Revision im August 1945 ergab 12.000 ausgefüllte Bogen und 7.000 Fotografien von Votiven, allein die Kantone Freiburg und Wallis waren noch nicht erfasst. Bisweilen kann den Fotografien, auf denen die Votive und Gegenstände in Nahsicht und aus dem Zusammenhang enthoben wiedergegeben sind, ein surrealistisches Moment nicht abgesprochen werden. Einzelne Bilder wie „Kuhfuss" (Abb. 285) erinnern an die visuellen Experimente des Pariser Fotografen und Filmer Eli Lotar (Abb. 154).[99] Das Schweizer Projekt hat die objektbezogene Stellung der Fotografie bei Feldforschung und Dokumentation von Zeugnissen der Volkskunst weiter gefestigt. In der Zeit bis 1945 blieb die Votiv-Aktion die größte wissenschaftliche Feldstudie in der deutschsprachigen Volkskunde, die sich neben Fragebogen ausschließlich der fotodokumentarischen Methode bediente. Die technischen Probleme im Feld, die zum Teil große Diskrepanz zwischen wissenschaftlichem Anspruch und fotografischem Unvermögen ist symptomatisch für die meisten foto-ethnographischen Studien nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in Frankreich, Italien und Spanien. Eine theoretische und praktische Professionalisierung der Apparate-Volkskunde erfolgte in Europa erst in den 1950er und 1960er Jahren.

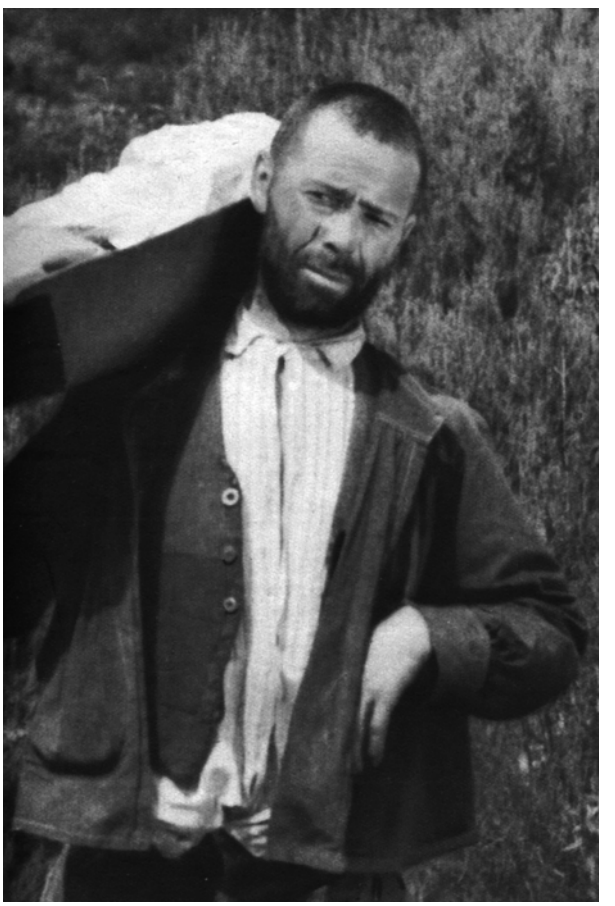
© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen

Einen dokumentarischen Ansatz mit kulturimperialistischem Impetus gab es zu Beginn der dreißiger Jahre beim Dakar-Djibouti-Projekt des Pariser Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Die beteiligten Wissenschaftler, unter ihnen Marcel Griaule (1898-1956), Michel Leiris (1901-1990), André Schaeffer (1895-1980), Paul Rivet (1876-1958) und Georges Henri Rivière (1897-1985), gingen von einem weitgefassten Kunst- und Kulturbegriff aus. Von wissenschaftlicher Relevanz waren die „schönen" Dinge aus dem Bereich der klassischen Hochkunst genauso wie „normale" Objektivationen aus dem alltäglichen Gebrauchszusammenhang.[1] Das Sprachrohr der Ethnographen, Carl Einsteins Zeitschrift „Documents", veröffentlichte Fotos des Schlachthofes La Villette von Eli Lotar (Abb. 154) genauso wie illustrierte Texte über das „akademische Pferd", „die Sprache der Blumen", das Auge oder über Fabrikschornsteine und Spuke.[2] Den Artikel „der große Zeh" hatte der Schriftsteller Georges Bataille (1897-1962) mit entsprechenden Abbildungen einer Bekannten illustriert. Sein Kommentar: Der Fuß sei deshalb Gegenstand von Tabus und eines erotisierenden Fetischismus, weil er in Erinnerung rufe, dass der Mensch mit den Füßen im Schlamm stecke und der Kopf in Richtung Himmel weise – das Leben als ein Hin und Her – „vom Dreck zum Ideal und vom Ideal wieder zum Dreck"[3]. Dementsprechend wenig Berührungsängste hatten die Ethnographen mit der Pariser Kunstavantgarde der 1920er Jahre – Michel Leiris war nach eigenen Angaben im Jahr 1924 selbst Surrealist geworden.[4] So druckte „Documents" die Standfotos aus dem Film „Andalusischer Hund" von Luis Buñuel, und Man Ray stand in Kontakt zum Mitherausgeber der „Documents" und Vizedirektor des Ethnographischen Museums Georges Henri Rivière. Der Künstler ließ sich im Trocadéro zu seinen Bildkreationen inspirieren und fertigte für einen geplanten Ausstellungskatalog von den entsprechenden Objekten die Fotoreproduktionen an.[5] Buñuel (1900-1983), gemeinsam mit Salvador Dalí seit 1929 bei den Pariser Surrealisten aktiv, drehte im Frühjahr 1932 im Westen Spaniens mit Kameramann Eli Lotar den aufsehenerregenden Dokumentarfilm „Las Hurdes – Tierra Sin Pan" (Las Hurdes – Land ohne Brot), dessen Uraufführung von der spanischen Regierung verboten wurde.[6] (Abb. 16/1) Der Regisseur versuchte das reale Leben in der armen Region, möglichst ohne den damals üblichen melodramatischen Duktus darzustellen (Abb. 287). Die hyperrealistische Kameraführung trat bei „Las Hurdes" in einen surreal anmutenden Kontrast zum nüchternen Kommentar des Schriftstellers Pierre Unik und zur unterlegten Musik von Johannes Mahler. Ähnlich wie die Fotografien der FSA in den USA bewirkte Buñuels Film und seine Rezeption in den dreißiger Jahren[7] außer der öffentlichen Anteilnahme eine Stigmatisierung der betreffenden Region, die im kollektiven spanischen Gedächtnis bis in die Gegenwart als fremd, absonderlich und bitter arm gespeichert blieb.[8]

Die künstlerisch-ethnographische Avantgarde in Paris nahm auch die Texte von László Moholy-Nagy (1895-1946) wahr.[9] Er hatte die Potentiale der Fotografie als künstlerisches und wissenschaftliches Medium erkannt und innovative Methoden entwickelt: 1925 suchte er gemeinsam mit Lucia Moholy materielle, künstlerisch-handwerkliche Verfahren der Kunst, wie Malerei, Graphik und Plastik durch immaterielle foto-optische Verfahren zu ersetzen, deren Ursprünge im Bereich der Technik zu suchen waren.[10] Moholy-Nagy orientierte sich an dadaistische, surrealistische und konstruktivistische Künstlerkollegen

Abb. 287: Luis Buñuel/Eli Lotar: Ein Vater trägt sein totes Kind auf den Friedhof des Nachbardorfes. Standfoto aus dem Film „Las Hurdes", 1932.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wie Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Gefim Golyscheff, Marcel Duchamp, Alexander Rodtschenko und anderen, die seit 1919 in Berlin und Paris den radikalen Bruch mit der traditionellen Kunst gesucht hatten. Zum ersten Mal stand Fotografie als ebenbürtige Gattung zwischen traditionellen Kunstformen und sollte gemeinsam mit dem Film darüber hinaus reichen.[11] Der Bauhaus-Lehrer Moholy-Nagy war sich zudem der pädagogischen und ethnographisch-wissenschaftlichen Möglichkeiten des Mediums Fotografie bewusst. 1928 beklagte er, noch habe niemand ein systematisches Konzept der Fotografie im forschungstechnischen Kontext als „Lehr- wie Versuchsprogramm" erstellt. Er fasste die Fotografie unter fünf wesentliche Funktionen zusammen: „1. Lichtgestaltung mit und ohne Kamera (Fotografie, Fotogramm, Röntgenbild, Nachtaufnahme). 2. Fixierung des Tatbestandes, a) Liebhaberaufnahme, b) wissenschaftliche (Fach-)Fotografie (...), c) Darstellung (Dokument). 3. Fixierung der Bewegung: Momentaufnahme (Reportage). 4. Verschiedene mechanische, optische, chemische Reaktionen: Verzeichnung, Verzerrung, Schichtzerfließen, Schichtauflösung, Fehlaufnahme usw. 5. Simultanität: Überblendung, Fotomontage."[12] Die Einordnung der wissenschaftlichen Fotografie, zu der auch das ethnographisch-visuelle Verfahren zu rechnen ist, gemeinsam mit der Amateurfotografie und der dokumentarischen Aufnahme unter eine gemeinsame Rubrik und innerhalb eines mehrgliedrigen Gesamtsystems, lässt den ganzheitlichen Ansatz Moholys erkennen. Im Vordergrund stehen die verbindenden Eigenschaften des Bildmediums in ihrer sozialen, wissenschaftlichen und künstlerischen Dimension, hier durchaus bereits vor dem Hintergrund einer transdisziplinären Visuellen Kulturwissenschaft zu sehen.

‚Méthode intensive'

Die Feldstudien des Ethnographischen Museums in Paris entsprachen einem rationalen und positivistischen Wissenschaftsverständnis Moholy-Nagys, dem gemäß das wissenschaftliche Feld in Form von Tatbestände visuell zu fixieren sei. Zugleich betrachteten die Pariser Forscher Surrealismus und Ethnographie, diese beiden scheinbar disparaten Felder von Kunst und Wissenschaft, als zwei Seiten einer Medaille, untrennbare und doch grundverschiedene Muster der modernen Gesellschaft.[13] Während die Surrealisten sich die Metropole Paris als bevorzugtes Betätigungsfeld aneigneten, suchten die Ethnologen vom Musée de l'Homme, im Verbund mit Marcel Mauss vom Institut d'Ethnologie der Pariser Universität, die Kultur in außereuropäischen Regionen einer Entmystifizierung zu unterziehen, um somit „das Fremde vertraut zu machen"[14]. Die beiden Gruppen bildeten am Ende eine „unmögliche Mischung", die Michel Leiris im Rückblick weniger an der Vielfalt der beteiligten Disziplinen (Kunstgeschichte, Ethnologie, Archäologie, Musikwissenschaft, Museologie etc.) festmachte, als an den egozentrischen Befindlichkeiten der Protagonisten.[15] Surrealisten wie Ethnographen nutzten die Fotografie als bevorzugtes Instrument der visuellen Aufnahme, Dokumentation und künstlerischen Darstellung.

Marcel Griaule war bereits 1928 mit dem Chemiker Marcel Larget für eine ethnographische und linguistische Feldstudie nach Äthiopien gereist (Abb. 107). Dort untersuchte er über ein Jahr lang Bräuche, Religion, Kunst und Magie. Die Expedition hatten einmal mehr Marcel Mauss und der Linguist Marcel Cohen angeregt. Wieder in Paris verfasste Griaule ein Buch über die Heilrezepte der abessinischen Volksmedizin[16] und veröffentlichte in einem weiteren Band seine niedergeschriebenen Reise-

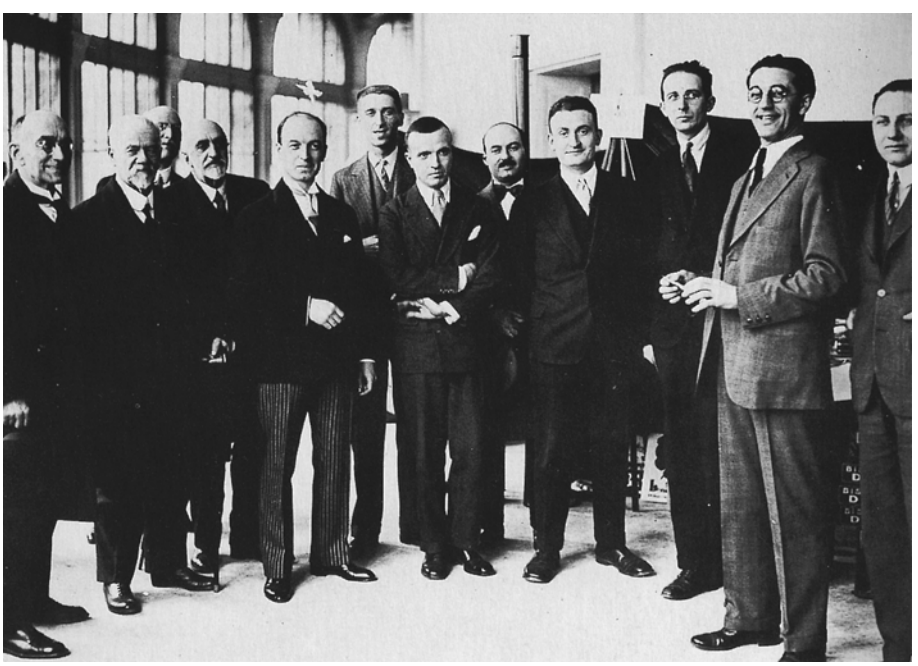


Abb. 288: Kulturschaffende aus Paris und Teilnehmer der Expedition Dakar-Djibouti im Musée de l'Homme, 1931 (5. v. links: Marcel Griaule, daneben George Henri Rivière und Michel Leiris).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



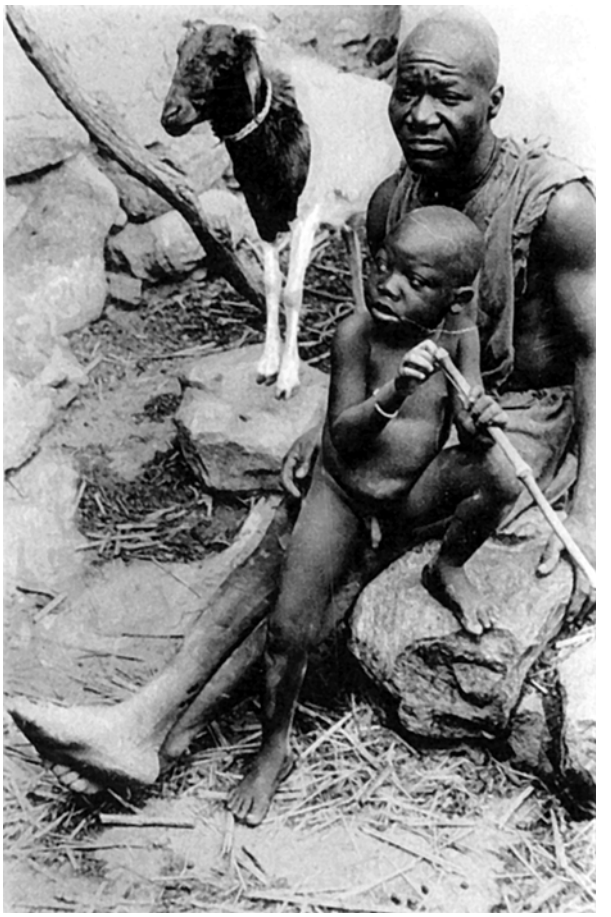


Abb. 289: Webapparat der Dogons. Auszug aus dem Feldtagebuch von Marcel Griaule (oben).
Abb. 290: Marcel Griaule: Bei den Dogons, 1931/32 (rechts).

erlebnisse. Der Autor steuerte dazu auch eine Reihe von eigenhändigen Fotografien bei.[17] Die Expedition nach Äthiopien diente als Auftakt für eine ausgedehnte Feldstudie in Nordafrika, für die der charismatische Griaule bereits im Herbst 1929 die Werbetrommel zu rühren begann. Die Route von Dakar-Djibouti, so die Bezeichnung, führte über 20.000 Kilometer vom Atlantik über den Senegal, Französisch Sudan, die Elfenbeinküste, Obervolta, Kamerun und den Englisch-Ägyptischen Sudan bis zum Indischen Ozean. Das Projekt stand unter interdisziplinären Vorzeichen, sollte die Verwissenschaftlichung der Feldforschung als Methode vorantreiben und war unter der Schirmherrschaft mehrerer Ministerien dazu auserkoren worden, der anglo-amerikanischen Vormachtstellung einiger Institutionen in ethnographischer und sammlungstechnischer Hinsicht Paroli zu bieten. Darunter befanden sich insbesondere das International African Institute (London), das die Deutungshoheit bei Feldstudien in den englischsprachigen Kolonialgebieten für sich in Anspruch nahm.[18] Immerhin konnte die Rockefeller-Foundation für eine Unterstützung gewonnen werden.[19] Die Mission Dakar-Djibouti auszurüsten wurde zu Ehrensache der Grande Nation (Abb. 288): Zur Finanzierung des nationalen Prestigeobjekts verabschiedete die französische Abgeordnetenkammer ein Sondergesetz. Während der Vorbereitungen veranstaltete Projektleiter Griaule einen Boxkampf als Benefiz-Gala, aus deren Erlös ein Teil der Expeditionskosten beglichen werden konnte.[20]

Marcel Griaules Methode verknüpfte die geographische und archäologische Kartierung mit dem ethnographischen Vorgehen der teilnehmenden Beobachtung, dem Interview und der Oral History. Zudem wurde die Aufnahme mit dem Fotoapparat nicht nur dokumentierend praktiziert, sondern sie flankierte die teilnehmende Beobachtung methodisch gleichrangig in visuell-dokumentarischer Hinsicht. Griaule stützte sich insbesondere auf den Mentor der französischen Feldforschung, Marcel Mauss, dessen ganzheitlich-interdisziplinäres Vorgehen nach 1945 die ethnologischen Disziplinen in Europa und darüber hinaus nachhaltig beeinflussten. Mauss sah die Aufgabe des Ethnographen darin, möglichst mannigfaltige und präzise Fakten innerhalb einer großen Bandbreite kultureller Phänomene zu ermitteln. Der ethnographische ‚Korpus' bestand nach Mauss insbesondere im Sammeln von Texten, Artefakten, Karten, phonographischen Zeugnissen und Fotografien. Inhaltlich-theoretisch erstreckte sich die Aufgabe des Feldforschers auf die umfassende Fakten-Recherche

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

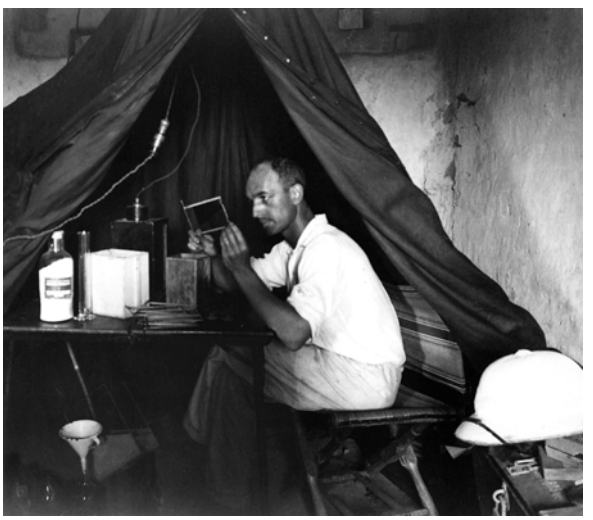
in historischer, ökonomischer, linguistischer, juristischer, religiöser, geographischer, demographischer und ästhetischer Hinsicht.[21] Mit dieser ‚méthode intensive' konnte, so die Theorie, jeweils ein eng umrissenes Feldforschungsthema aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet werden.

Griaule entwickelte aus Mauss' Modell ein zweiteilig-komplementäres Konzept für die Feldforschung in Nordafrika: das dokumentarische System und den initiativen Komplex. Das dokumentarische System beinhaltete die Kollektion von Bildern und Gegenständen, die Phase der Beobachtung mit der Niederschrift, der zeichnerischen und foto-optischen Aufnahme (Abb. 289/290) sowie die Interviewsituation. Im initiativen Komplex stand die wissenschaftliche Diskursanalyse und die pädagogisch-didaktische Bearbeitung des Forschungsthemas für eine breite Öffentlichkeit im Vordergrund. Die visuelle Beobachtung mit dem Fotoapparat war für Griaule die primäre Methode der Feldforschung. Sie stellte eine Quelle dar, mit der eigenständige Fakten gewonnen werden konnten. An zentraler Stelle stand die Aufnahme der Lebensweise der Menschen und ihrer volkskünstlerischen Erzeugnisse mit der Kamera. Demgegenüber musste die mündliche Überlieferung zunächst einer meist umständlichen Überprüfung unterzogen werden. In der Praxis stützte sich der passionierte Flieger Griaule vor allem auf das Luftbild als Medium der visuellen Voruntersuchung.[22] Er machte vor Ort selbst „unendlich viele Photos"[23] und ermunterte die Mitarbeiter des Projekts, Menschen, Örtlichkeiten und Objekte mit der Kamera abzulichten (Abb. 291). Im Feld gingen die französischen Forscher arbeitsteilig vor. Marcel Griaule fotografierte zumeist die Situation. Sein Sekretär und Archivar Michel Leiris führte unterdessen Interviews, er war beauftragt, „alle wissenswerten Auskünfte im Photomerkheft festzuhalten"[24]. Ging es um komplexe Zusammenhänge, wie etwa beim Initiationsritus der ersten Menstruation, arbeiteten die Forscher in Teams mit bis zu sieben Wissenschaftlern. Griaule trug im voraus die einzelnen Positionen auf einer Landkarte ein und führte Regie wie bei einem Theaterstück oder bei einer modernen Sportübertragung im Fernsehen: Von einem erhöhten und entfernten Standort aus hatte als Beobachter ein Fotograf das Geschehen in Weitwinkelperspektive aufzunehmen; ein zweiter Forscher befand sich zwischen den jugendlichen Akteurinnen, ein dritter mischte sich unter männliche Fackelträger, der vierte hatte die Musiker im Visier. Der Platz des fünften befand sich auf einem Hausdach, dieser sollte mit Nummer Sechs korrespondieren, der sich in der Menge aufhielt. Die Aufgabe des siebten Forschers bestand darin, die Reaktionen der jüngeren Mädchen und der Mütter auf die rituellen Tänze aufzuzeichnen.

Die Erhebungen mit den drei Kameras[25] erfolgten synchron zu den schriftlichen – die beteiligten Forscher hatten die Dauer der einzelnen Beobachtung und die Uhrzeit zu protokollieren.[26] So jedenfalls sah der Idealfall aus. Es ist indessen davon auszugehen, dass Griaules Methode in der Praxis in vereinfachter Form zum Zuge kam. Die meisten Aufnahmen dürften spontan erfolgt sein. Bisweilen ergaben sich erhebliche Komplikationen mit der zuständigen Militärverwaltung. Im Januar 1932 hatte die Forschergruppe in der Nähe der Stadt Mora im nordafrikanischen Bergland Quartier bezogen. In der Nähe des Camps traf Griaule auf vier Männer, die einen Toten auf einem Esel transportierten. Michel Leiris schilderte das Vorkommnis in seinem Tagebuch: „Griaule macht eine Aufnahme von dem Toten. Wieder im Camp erzählt er die Geschichte dem Leutnant, der mit uns zu Abend essen soll, und erfährt, daß die Befehlshaber der Militärposten vom Kolonialministerium strikte Anweisung erhalten haben, das Photographieren von Leichen und Gefangenen zu unterbinden."[27]

Die Feldstudie Dakar-Djibouti konzentrierte sich auch auf die Möblierung und den Wandschmuck der Behausungen und Hütten. Bisweilen erscheinen die Schlussfolgerungen hierzu etwas fragwürdig und verkürzt: „Am Nachmittag nimmt uns der Tradjouman [Übersetzer, U.H.] zu seiner Cousine mit, wegen der Puppen, wie er sagt. Die Cousine wohnt in einer rechteckigen sudanesischen Hütte mit Wänden aus Stampferde. Die wichtigsten Einrichtungsgegenstände sind: europäisches Bett, ein volkstümliches türkisches Bildchen, die Opferung Isaaks darstellend, und eine große Anzahl Photographien. Unter den Photos sind Bilder von sämtlichen Kommandos der Kolonialarmee, Bilder von Negerfamilien, vom

Abb. 291: Marcel Griaule beim Entwickeln im improvisierten Fotolabor, 1931/32.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Schützen allein, zu mehreren, mit Familie oder zusammen mit Weißen. Ein ungewöhnliches Paar außerdem: Ein Neger im Anzug, der sehr korrekt aussieht und aufrecht neben einem sitzenden Europäer steht (schöne, bartlose Zuhälterphysiognomie, weit auf die Seite und nach vorne geschobener Schlapphut). Kein Zweifel: Die Cousine ist eine chermouta (d. h., mit dem abessinischen Terminus, eine Hure). Sie soll anscheinend früher die Frau eines Leutnants gewesen sein."[28]

Die visuelle Präsentation der Forschungsergebnisse hatte sowohl für Griaule als auch für Leiris erste Priorität. Die fotografische Qualität hielt sich freilich in Grenzen, weil Leiris und Griaule Fotoamateure mit bescheidenen bildgestalterischen Fähigkeiten waren. Die foto-dokumentarischen Defizite wurden in den Publikationen mit Grafiken und Zeichnungen ausgeglichen, die Objekte, Gesten und interaktive Handlungen demonstrieren sollten. Leiris veröffentlichte zunächst einen Text von der Afrika-Expedition, der mit zwölf Foto-Abbildungen von Marcel Griaule illustriert war.[29] Hier stand die Fotografie im Mittelpunkt der didaktischen Umsetzung, der Text richtet sich nach den durchnumerierten Abbildungen und liest sich wie eine Folge von aneinandergereihten Bildunterschriften. Marcel Griaule wählte für seinen Band über die Dogons – erschienen 1938 – eine zweigleisige Form der Illustration:[30] zunächst die seriellen Federzeichnungen der Objekte mit einem beschreibend-vergleichenden Text einzelner Szenen (Abb. 292). Als ein separater fotografischer Abbildungsteil fungieren am Ende des Bandes zwölf Tafeln mit insgesamt dreißig Abbildungen. Wie die Zeichnungen stellen die Foto-Abbildungen zumeist Serien dar, die einzelne Tätigkeiten illustrieren sollen. Auch hier sind den numerierten Abbildungen kurze Bildlegenden beigegeben. Auffällig ist, dass die Fotos in beiden Bänden von einem erhöhten Standort aus gemacht wurden: Die Protagonisten sitzen auf dem Boden, der Forscher fotografiert im Stehen.

Die Ethnographen drückten bei der Expedition rund 6.000 Mal auf den Auslöser. Zudem wurden rund 3.500 Gegenstände gesammelt, die den Grundstock lieferten für das Musée de L'Homme, das zur Weltausstellung 1937 im neuen Trocadéro-Bau eingerichtet wurde. Die Forscher gingen im Feld offenbar nicht besonders zimperlich vor. Im November 1931 berichtet Michel Leiris von umfangreichen fotografischen Aufnahmen in der Berggegend um Sanda im Sudan: „Daneben läuft der Raub von Gegenständen weiter, genau wie die ethnographischen Befragungen. Geweihte Stätten und Spalten, in die die alten Masken geworfen wurden, werden systematisch durchstöbert."[31] Leiris wirft in seinem Feldforschungs-Tagebuch selbstkritisch Schatten auf das zu erforschende

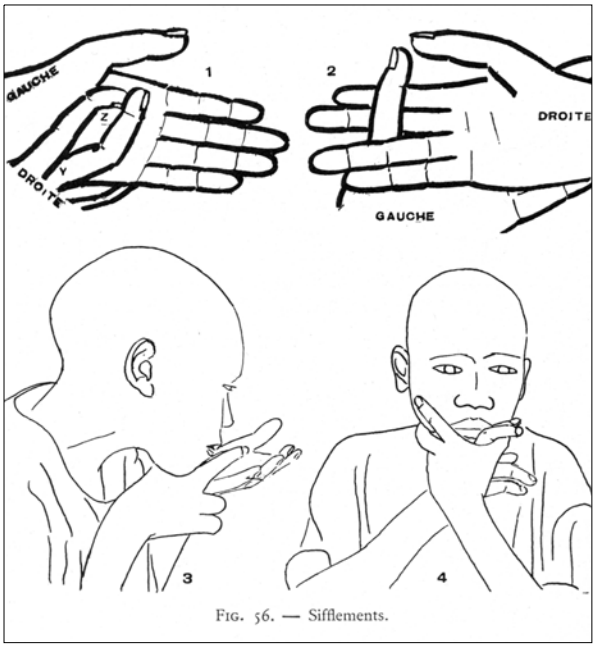


Abb. 292: Visualisierte Zeichensprache der Dogons, 1938.

Terrain und auf das Beispiel der exotischen Initiation. Er hinterfragt den ethnographischen Anspruch, der bei ihm selbst und bei Griaule von einem unverkennbar kolonialen Habitus geprägt war.[32] Dies mag mit dazu geführt haben, dass sich Griaule durch die Veröffentlichung der Tagebücher[33] brüskiert fühlte und die Freundschaft der beiden fast zerbrach. Der spätere Inhaber des Lehrstuhls für Ethnologie an der Sorbonne (1942) hielt Leiris' Äußerungen nämlich für kontraproduktiv und ‚schädlich' für die ethnographische Feldforschung und die Praxis der Ethnologen in den französischen Kolonien.[34] Griaule sah die Dogon-Kultur, die den Forschungsschwerpunkt von Dakar-Djibouti darstellte, eher als ein metaphysisches Substrat, mit dem sich die ‚schwarze' Kultur in seiner Gesamtheit charakterisieren ließ. Demgegenüber versuchte Leiris in der modernen europäischen Kunst, in Form einer ‚interkulturellen Übersetzung', den afrikanischen Ursprüngen auf die Spur zu kommen: „He procceds to base his generalizations about ‚African' art, not on any presumtion of a common essence, but on a contingent perspective"[35] – Ausdruck einer eigenständigen Zivilisation, deren vorbildhafte Kunst sich für den europäischen Protagonisten als optische Illusionen erweisen sollte. Aus ethnographischer Sicht lehnte Leiris es ab, Initiationsriten als eine exotische Form der Alltagskultur anzuerkennen. Er war einer der ersten Ethnographen in Europa, der die politischen und erkenntnistheoretischen Auswüchse des Kolonialismus mit der ethnographischen Feldforschung konfrontierte. Die elaborierte französische Variante der Nutzung der Fotografie im Feld stellte die Alternative zur intensiv geführten teilnehmenden Beobachtung amerikanischer Prägung dar.[36]

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 293: Trouvaillien: Frauenhandschuhe aus der Sammlung einer Pariser Fetischisten, 1932.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ein Ausschnitt der Kollektion Dakar-Djibouti wurde mit einem Teil der gesammelten Kunst- und Gebrauchsgegenständen bereits 1933 im Trocadéro-Museum der Öffentlichkeit vorgestellt.[37] Auch in der Folgezeit plädierte Georges Henri Rivière immer wieder dafür, „Fotografie und Film für die Dokumentation und öffentlicher Präsentation von Folklore verstärkt einsetzen“[38]. Sein Konzept zur Weltausstellung 1937 in Paris sah die Präsentation ruraler Gegenstände vor, die mit visuellen und sprachlichen Hilfsmitteln zur allgemeinverständlichen Vermittlung des gezeigten beitragen sollten.

Unbestechlicher Nahblick

Zwischen den französischen Ethnologen und den Surrealisten, Dadaisten und anderen Künstlern wie Pablo Picasso, Joan Miró und Georges Braque bestand ein reger gegenseitiger Austausch. Das Ding – Gegenstand, Objekt und Artefakt zugleich – stand in hohem Kurs. Ein Schlagwort jener Zeit hieß ‚objets trouvés‘: alltägliche Utensilien, Trouvaillen aus der Métro und diverse Materialien von den Müllplätzen der banlieues fanden ihren Weg ins Kunstatelier, Fotografien davon gelangten in die Gazetten (Abb. 293). Vor allem Man Ray hatte ein Gespür für visuelle Artefakte. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte der Zöllner und autodidaktische Maler Henri Rousseau durch die Wertschätzung Pablo Picassos seinen Ritterschlag als Protagonist und Vorreiter der Klassischen Moderne erhalten. Ähnlich erging es nun Eugène Atget (1857-1927). Der betagte Fotograf lebte in bescheidenen Verhältnissen und betrieb sein Atelier in unmittelbarer Nachbarschaft zu Man Rays Domizil in der Rue Champagne in Montparnasse. Atget hatte um die Jahrhundertwende mit einer schweren Plattenkamera, Format 18 x 24 cm, begonnen, die ältesten Viertel der französischen Hauptstadt aufzunehmen. Mit dem für damalige Verhältnisse schon altmodischen Gerät entstanden Tausende von Fotografien.[39]

In den zwanziger Jahren lebte Atget in der Hauptsache von seinem Archiv und von kleineren Auftragsarbeiten – für den Maler André Dignimont fotografierte er 1921 das Prostituiertenmilieu in der Rue Asselin.[40] Atget verkaufte seine Bilder in den Kneipen im Montparnasse-Viertel an Kunstmaler und Künstler, unter ihnen Vertreter der surrealistischen Bewegung. Eines Tages, wohl 1925, erwarb auch Man Ray von seinem Nachbarn einige Fotografien. Im Jahr darauf veröffentlichte Ray zwei der Bilder in der Avantgarde-Zeitschrift „La révolution surréaliste“, ohne den Urheber zu nennen, eine indirekte Würdigung des Fotografen Atget und seiner Bedeutung als künstlerischer Dokumentar.[41] Die Bilder, so der erste Eindruck, schienen wie aus einer anderen Welt. Der dokumentarische Impetus der Aufnahmen führte dem Betrachter die Stadt vor Augen, wie sie Mitte der zwanziger Jahre bereits nicht mehr existierte. Die Surrealisten waren von den Fotografien begeistert. Anders als die italienischen Gebrüder Alinari, die ihre Florentiner Stadtansichten mit Passanten zu garnieren pflegten,[42] verzichtete Atget in vielen seiner Bilder darauf, Menschen als Beigabe darzustellen. Die Menschenleere unterstützte wiederum den stark objekthaften Anschein der fotografierten Altstadtgebäude, der sie zu zweidimensionalen Artefakten einer stillstehenden, fernen Zeit transformierte.



Abb. 294: Eugène Atget: „Magasin, Avenue des Gobbelins“, 1925.

Atget war einer der wenigen Fotografen, denen Walter Benjamin in seiner Abhandlung „Kleine Geschichte der Photographie“, zum ersten Mal im Jahr 1931 in der „Literarischen Welt“ erschienen, eine längere Würdigung angedeihen ließ. Der Kulturphilosoph bezeichnete ihn als „Vorläufer“ der modernen Fotografie, der den „Pol höchster Meisterschaft“[43] erreicht habe, etwa vergleichbar mit Paul Cézanne und Vincent van Gogh. Auch Atgets Fotografien markierten „einen Wendepunkt in der Geschichte des Mediums“[44]. Ahnlich wie Marcel Duchamps Readymades wurden sie zum Markenzeichen für die künstlerische Avantgarde der 1920er Jahre, zu „Vortrupps der einzigen wirklich breiten Kolonne, die der Surrealismus hat in Bewegung setzen könnten“[45]. Was war das

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

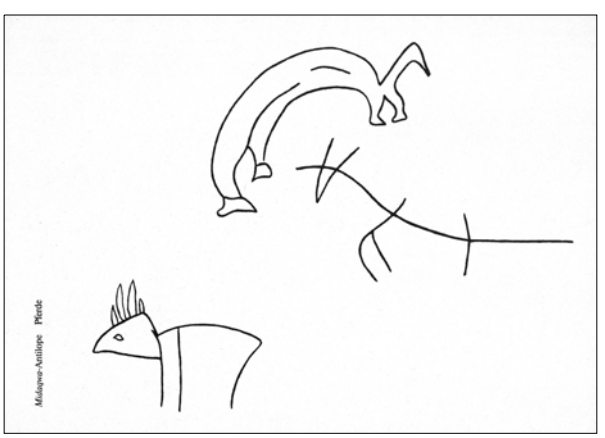
Neue an Atgets Arbeitsweise? Der Fotograf mied, wie sein Zeitgenosse Heinrich Zille in Berlin, die großen Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt und konzentrierte sich statt dessen auf profane Dinge, die er bei seinen einsamen Wanderungen durch die alten Stadtviertel rechts und links des Weges entdeckte. Er fing das Alltägliche mit einem unübertroffenen Sinn für bildgestalterische Ästhetik ein. Atget selbst sah seine Fotografien als Dokumente, die er für die bildenden Künstler zur Ansicht, Verarbeitung und wiederum zur Dokumentation anfertigte. Mit dem Blick fürs Detail fotografierte er Hunderte von Aufnahmen von Architekturelementen wie Türen, Balkone, Treppen sowie Schaufenster, Ladentheken und Interieurs (Abb. 294). Atget hatte ebenso das Gespür für jene Objektivationen und Architekturen, die dem großstädtischen Bauboom des beginnenden 20. Jahrhunderts zum Opfer fallen würden. In diesem Zusammenhang kann man ihn durchaus als einen Foto-Ethnographen im volkskundlichen Sinne bezeichnen, der – darin den zeitgenössischen Hausforschern vom Fach ähnlich – in der Hauptsache das Vorhandene vor dem Verschwinden möglichst umfassend zu dokumentieren suchte; seine Fotografien sind eine Art „Katasterverzeichnis von Gebäuden, die dem Untergang geweiht waren“[46]. Anders als die Kollegen von der deutschen Heimatschutzbewegung fotografierte Atget Architektur, Straßen und Objektivationen nicht mit idyllisierender Absicht. Ihn interessierte nicht die visuelle Polarisierung zugunsten eines rückwärtsgewandten Blickes auf eine Welt ruralen Ursprunges. Ebenso wenig trachtete er danach, das Land gegen die Metropole – gegen die Moderne und deren Errungenschaften – ausspielen. Atget sah sich als „le primitif d'un art“[47] und zugleich Dokumentator der Großstadt, als Produzent visueller Erzeugnisse, für die es in Paris einen beachtlichen Absatzmarkt gab.

Als Eugène Atget mit seiner schweren Plattenkamera durch die Pariser Straßen zog, wurde in der Szene über die Bedeutung der Fotografie als Dokument diskutiert. Zunächst ging man davon aus, dass ein dokumentarisches Bild möglichst viele Details besitzen musste: „Jedes Bild kann zu einem bestimmten Zeitpunkt der wissenschaftlichen Forschung nützlich sein. Hierbei sollte kein Bild ausgeschlossen werden: Die Schönheit einer Fotografie ist sekundär, es reicht, wenn sie scharf ist.“[48] Das fotografische Bild sollte als möglichst wirklichkeitsgetreues und neutrales Hilfsmittel dienen - die forschungstechnischen und wissenschaftlichen Belange und damit die schriftlichen Dokumente um ein vermeintlich unbestechliches, wahres und unwiderlegbares visuelles Medium ergänzen.[49] Im Vordergrund der Fotografie in ihrer Rolle als Dokument stand der Zweck, der sich wiederum auf ein breites Spektrum von Möglichkeiten erstreckte: Fotografien waren auf Fahndungsplakaten zu sehen, sie wurden von Künstlern als Vorlagen genutzt, in der Medizin dienten sie dazu, das Innere des Menschen sichtbar zu machen, und die illustrierte Presse nutzte das fotografische Bild um Nachrichten zu visualisieren. Die Wissenschaftler, unter ihnen Volkskundler, Archäologen, Anthropologen und Denkmalforscher, formten anhand von Fotografien ihre typologischen Reihen, die Museologen kompensierten damit ihre Lücken im dreidimensionalen Bestand. Die Archivare schließlich schlossen die fotografischen Abzüge in ihre Schränke, als Anschauungsobjekte für zukünftige Generationen.

Ein weiteres Kriterium des Fotodokuments ist seine Zweischneidigkeit, die sich im Prozess des Abbildens und im Prozess des Wahrnehmens durch den Betrachter manifestiert: „Zum einen handelt es sich dabei um das Verhältnis des Dokuments zum gezeigten Motiv, zum anderen um das Verhältnis des Dokuments zu einer früheren Realisation des gleichen Themas. Die Fotografie erreicht auf diese Weise ein höheres Kommunikationsniveau und betritt die Sphäre der Sprache. Das Dokument schafft ein neues, modernes Verhältnis von Bild und Wissen.“[50] Bei Atget stand also nicht das pittoreske und süßliche Motiv im Vordergrund, sondern, wie Eugène Valentin im Jahr 1928 in einer Ausstellungsbesprechung schrieb, der unbestechliche Nahblick auf eine Welt, wie ihn niemand sonst in vergleichbarer Form in Erwägung zog.[51]

Atgets Blick auf das Feld entsprach dem zeitgenössischen Verständnis vom fotografischen Bild als Dokument in einer prototypischen Reinform. Seine Bilder strahlten eine geheimnisvolle Würde aus, die der Kunstavantgarde nicht verborgen blieb. Walter Benjamin adelte Atget mit der Erwähnung an zentraler Stelle in seinem „Kunstwerk“-Text aus dem Jahr 1936. Wo der Mensch sich aus einer Fotografie zurückziehe, so Benjamin, trete der Ausstellungswert

Abb. 296: Zeichnerisch dokumentierte Graffiti aus Abessinien, 1929.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

dem Kultwert als überlegen entgegen. Atgets menschenleere Bilder seien Dokumente von Tatorten. Deren Aufnahme erfolge der Indizien wegen: „Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozess zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus."[52]

Bis zu seiner Entdeckung durch die französische Avantgarde war der ‚Rousseau der Fotografie' nur in Fachkreisen ein Begriff. Es war Berenice Abbotts Verdienst, dass Atgets Bilder auch einem größeren Publikum vorgeführt werden konnten. Auf ihren Vorschlag waren im Jahr 1929 elf Fotografien des Pariser Fotokünstlers auf der Stuttgarter „Film und Foto"-Schau zu sehen.[53]

Graffiti als ethnographische Bildokumente

Der Dokumentarstil Atgets wurde in den 1930er Jahren von Fotografen wie Berenice Abbott, Bill Brandt, André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Germaine Krull und Walker Evans fortgesetzt. Ein weiterer Vertreter dieses Genres war Brassaï (1899-1984). Der gebürtige Ungar hatte in den 1920er Jahren als Journalist aus Paris für deutsche Gazetten berichtet und begann erst spät professionell zu fotografieren – seine erste Fotografie entstand im Frühjahr 1930.[54] Brassaï wohnte ebenfalls im Montparnasse-Bezirk und war fasziniert vom Nachtleben in den Bars, Theatern und Varietés der Hauptstadt. Er fotografierte in Cafés und auf Straßen unterhalb des Montmartre-Hügels, die von Straßenlaternen beleuchtet waren. Im Jahr 1933 erschienen vierundsechzig dieser Fotografien in dem Band „Paris de nuit".[55] Brassaï verkehrte in den einschlägigen Künstlertreffs Rive Gauche und am Montmartre, pflegte regen Kontakt zur Surrealistenszene, aber auch zu Pablo Picasso, Georges Braque, André Breton und den Ethnographen um Michel Leiris und Marcel Griaule.

Griaule hatte 1928 von seiner Expedition nach Äthiopien einige Dutzend Fotografien von Graffiti aus der Provinz Godscham mitgebracht, die er an Kirchenwänden entdeckt hatte. Damit war von ethnologischer Seite ein Genre der Volkskunst und Popularkultur wahrgenommen worden, das heute als eine der ältesten visuellen Darstellungsformen der Menschheit gilt. Die Graffiti-Bilder blieben zunächst unveröffentlicht, kursierten aber in Künstler- und Intellektuellenkreisen in Paris. Auf ihrer gemeinsamen Nordafrika-Expedition hatten Griaule und Leiris dann intensiv nach Graffiti gesucht und diese fotografiert: „Ich bin am Morgen nach Songo gegangen und habe mit sieben, an Ort und Stelle gedungenen Trägern eine ganze Ladung Steine mit Graffiti hergeschafft. Es sind die Steine, auf denen bei der Operation Kinder gesessen haben, und auf die ihr Blut geflossen ist. Zwanzig Tage nach der Beschneidung, wenn die Wunden vernarbt sind, bemalen die Väter dann die Steine vor versammeltem Dorf (dem männlichen Bevölkerungsteil natürlich)."[56] Wieder in Paris publizierte Griaule 1933 anhand seines früheren fotografischen Materials aus Äthiopien die kaum beachtete Studie „Silhouettes et Graffiti abyssines" (Abb. 296), für die er gemeinsam mit seinem Lehrer Mauss die Einleitung schrieb. Die beiden Autoren betonten die Bedeutung der Graffiti für die moderne Kunst und bescheinigten ihnen zudem pädagogischen Wert für die künstlerische Erziehung der Kinder in den europäischen Schulen. Insgesamt bestehe ihr Anliegen darin, „neue Dokumente zusammenzutragen und nicht Erklärungen zu liefern"[57].



Abb. 295: Minutiöse Vorarbeit: Foto-Dokumentation von Graffiti an einer Pariser Hauswand. Brassaï 1931.

Angesichts des Bildmaterials stellte Fotograf Brassaï die provokante Frage, warum mehr über die Bildpraxis der Bewohner des afrikanischen Kontinents bekannt sei, als über die nächtlichen Graffitikünstler der französischen Hauptstadt.[58] Bereits seit 1930 hatte er an den Hauswänden des vierzehnten Pariser Arrondissements Kinder-Graffiti entdeckt. Seine Fotografien sind keine Schnappschüsse, sondern

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wurden nach minutiöser Vorarbeit mit der Stativkamera aufgenommen. Brassaï wartete bisweilen stundenlang auf besondere Schatteneffekte der geritzten Furchen (Abb. 295). Den genauen Fundort und eine grobe Bleistiftzeichnung des betreffenden Objekts hielt er in einem Skizzenbuch fest. Ebenfalls 1933 bekam er Gelegenheit, einige Gaffiti-Bilder in der Avantgarde-Zeitschrift „Minotaure" zu veröffentlichen. Die Foto-Illustrationen wurden von einem fundierten Text des Autors begleitet, in dem er sich für die Anerkennung der subversiv aufgeladenen Graffiti als Kunstform in der modernen Popularkultur aussprach. Anhand der spontan entworfenen Wandzeichnungen würden die Grenzen zwischen Poesie und Alltag verwischt, schreibt Brassaï. Ihre kristalline Transparenz und der vitale Schwung in der Ausführung sei vergleichbar mit den menschlichen Grundbedürfnissen des Atmens und des Schlafens.[59] Die Pariser Graffiti-Bilder entstanden nicht als flüchtig wahrgenommene Dokumente einer großstädtischen Subkultur. Vielmehr erwuchs daraus ein beispielloses foto-ethnographisches Langzeitprojekt, das den Autor bis zu seinem Lebensende beschäftigen sollte: In unregelmäßigen zeitlichen Abständen suchte Brassaï die bereits fotografierten Graffiti auf, um diese vom selben Standort erneut abzulichten. Dabei entstanden Bildreihen, die den Alterungsprozess der Ritzzeichnungen unter dem Einfluss des Wetters und weiterer Applikationen dokumentieren konnten.

In dem Artikel „Graffiti abyssins" aus dem Jahr 1934 griff Michel Leiris die von Brassaï in Paris geleistete dokumentarische Arbeit auf. Wiederum stammen die Bildbeispiele aus Griaules reichem Fundus afrikanischer Graffiti (1928/29 Äthiopien). Die gezeichneten Illustrationen wurden nach den fotografischen Vorlagen angefertigt. Der Ethnograph wies darauf hin, dass die spielerisch-lyrische Kunstform nicht nur an den Hausfassaden, Pissoirs oder Parkbäumen der europäischen Metropolen, sondern in nahezu allen Kulturen der Welt zu finden sei. Die äthiopischen Graffiti hätten zumeist einen religiösen Ursprung, sie seien aber dennoch wie die Beispiele aus Paris heimlich und in aller Eile entstanden. Allen Graffiti gemein sei ein „diffuser Willen zur Rebellion, zum Anschlag auf die äußere Welt, von einem Willen, der in den Anfängen der Kunst ein ebenso starkes Gewicht zu haben scheint wie der Wunsch, die Welt durch den magischen Gebrauch der Zeichen, der die Grundlage ist für die geschriebene Sprache, in ihre Schranken zu weisen"[60].

Im dokumentarisch-ethnographischen Zusammenhang, aber auch im ethnologisch-fachlichen Kontext des neu eingeführten Forschungsfeldes, demonstriert das Thema Graffiti die herausragende Funktion des visuellen Mediums. Ein Verdienst daran gebührt Brassaï, der sich mit seiner Kamera erfolgreich auf neues ethnologisches Terrain begab, ähnlich wie bereits in den 1840er und 1850er Jahren Daniel Octavius Hill. Die Ethnologen Leiris und Griaule auf der einen und der Großstadtdokumentarist Brassaï auf der anderen Seite zielten mit ihren fast zeitgleichen Veröffentlichungen auf die Anerkennung dieser Variante einer popularen Ausdrucksform in Kunst und Ethnologie. Durch Kontakte zur Kunstszene, aber auch zu Erzählern wie Henry Miller – das Buch „Stille Tage in Clichy" ist mit Brassaïs Nachtaufnahmen illustriert – wurde der Fotograf zum Bindeglied zwischen Ethnologie, Ethnographie und Kunst-Avantgarde sowie der zeitgenössischen Literatur. Den ethnologischen Disziplinen hatte sich die Fotografie damit als prädestiniertes Medium für die Dokumentation alter und die Wahrnehmung neuer Phänomene der Alltagskultur empfohlen.

Abb. 297: Claude Lévi-Strauss: Junge, Brasilien, 1935.



Sinnlichkeit und Eindruck der Leere

In Frankreich war der Fotoapparat aus der Ethnologie und Anthropologie nicht mehr wegzudenken. Die Aufnahmequalität entsprach allerdings nicht immer dem sonstigen hohen Standard der theoretischen und praktischen Forschung. Mit einer Ausnahme: Auch Claude Lévi-Strauss, dessen linguistischer Strukturalismus in der Phonologie die methodische Präferenz für die Humanwissenschaften sah, hatte bei seinen Feldstudien zumeist eine Kamera im Gepäck; für die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 298: „Vor einer Illusion hüten": Schlafende Indios im Amazonasgebiet, um 1935.

spätere Auswertung und Veröffentlichung blieb das visuelle Medium zweitrangig.[61] Wenn Lévi-Strauss rückblickend über seine Zeit in Südamerika schreibt: „Ich halte mich nicht für einen Photographen, nicht einmal für einen Amateur (wenigstens war ich es nur in Brasilien: der Geschmack daran ist mir seither abhanden gekommen)", so kokettiert der Forscher mit seinen foto-praktischen Fähigkeiten. Denn der Strukturalist war einer der wenigen autodidaktischen Ethno-Fotografen, der seine Kamera in meisterlicher Weise zu handhaben verstand. Lévi-Strauss hatte im Jahr 1935 in der Innenstadt von São Paulo eine Wohnung gemietet, um von dort das Land der Boróro, Nambikware und Tupí Kawahip im Amazonasgebiet zu erforschen. Zunächst übte er mit seinen beiden Leicas und der zweiäugigen Voigtländer-Spiegelreflexkamera in den Stadtbezirken der damals stark prosperierenden Metropole. Er fotografierte die Avenidas in den Prunkvierteln, aber auch die Randzonen, in denen bitterste Armut herrschte. Seine Bilder und gelegentlich seriell konzipierten Bildfolgen lassen Ähnlichkeiten mit der zeitgenössischen Reportagefotografie erkennen. In einem Wallfahrtsort nahe São Paulo gelangen ihm einige eindrucksvolle Schnappschüsse von Menschen, die auf offener Straße anscheinend in einen Zustand der Trance gefallen waren: Eine Frau tanzt selbstvergessen mit gesenktem Kopf und erhobenen Armen, während ein männlicher Passant in die Kamera lächelt und im Vordergrund zwei weitere Frauen das Geschehen beobachten. En passant aufgenommen vermitteln die Bilder einen unmittelbaren Eindruck vom Wallfahren in seiner südamerikanischen Variante, ohne dessen Protagonisten bloßzustellen.

Lévi-Strauss portraitierte die Menschen aus einer Nahsicht, die ansonsten in der ethnographischen Fotografie nicht zum üblichen visuellen Repertoire zählte. In einer ehemaligen deutschen Kolonialstadt im Bundesstaat Santa Catarina traf Lévi-Strauss einen Jungen im Grünhemd der faschistischen Partei Brasiliens (Abb. 297). Im gleißenden Sonnenlicht steht der Heranwachsende stramm neben einem Automobil, die Hand zum faschistischen Gruß erhoben. Wohngebäude zeichnen Flächen aus Licht und Schatten auf den Asphalt. Das Sonnenlicht und die Umgebung spiegeln sich im Kotflügel und im Scheinwerfer des Wagens. Licht und Schatten, die halb ins Bild ragende Motorhaube und die Geste des Jungen verleihen der Aufnahme eine surrealistisch anmutende Ästhetik. Lévi-Strauss hatte einen Blick für seine Motive. Sein visuelles Setting war stets ausgeklügelt, und die Bildausschnitte lassen ein hohes Maß an visuellem Empfinden erkennen, das der Ethnologe, wie er selbst bemerkte, von seinem Vater geerbt hatte: dieser

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

war Portraitmaler und pflegte seine Modelle für eine genaue Wiedergabe in Öl zunächst zu fotografieren. Lévi-Strauss' Portraits haben zumeist etwas Frisches und Dynamisches in sich, etwa wenn er jugendliche Caduveo-Indios bei ihrem Pubertätsfest festhielt oder Nambikwara mit Nasenschmuck aus Federn. Er war sich der trügerischen Wirkung der Fotografie bewusst. Eine seiner Serien zeigt die Schlafgewohnheiten der Indios, die sich unbekleidet auf der nackten Erde zur Ruhe gelegt hatten (Abb. 298). Die Bildbetrachter in Europa, so gibt Lévi-Strauss zu bedenken, „müssen sich vor einer weiteren Illusion hüten. Nämlich der zu glauben, daß diese Indianer in der Gestalt, wie ich sie hier zeige – völlig nackt (...), unmittelbar auf dem Boden schlafend (...), daß diese Indianer das Bild einer primitiven Menschheit bieten."[62] Da die Fotografie zumeist eine Wirklichkeit vortäuscht, die der realen widerspricht, hielt sie Lévi-Strauss im Rahmen seiner strukturalistischen Wissenschaftstheorie für untauglich. Immerhin fotografierte der Forscher allein während seiner Zeit in Südamerika rund 3.000 Mal und auch auf seinen späteren Reisen nach Indien, Pakistan und Bangladesch setzte er die foto-visuelle Aufnahme fort.

Lévi-Strauss kehrte erst wieder 1985 nach Südamerika zurück. Als lebendigste Erinnerung an den Kontinent blieb ihm während der fünfzigjährigen Abwesenheit der Duft des Kreusots, ein Mittel gegen Termiten und Schimmel, eine „Duftspur", die ihm „augenblicklich die Savannen und Wälder Zentralbrasiliens vor Augen" führte (Abb. 108). Dagegen konnte er mit seinen Fotografien als Stütze seiner Erinnerungen kaum noch etwas anfangen: „Die Photographie ruft in mir nichts dergleichen mehr hervor – wahrscheinlich deshalb, weil allzu viele Jahre vergangen sind."[63] Im Alter hat er ein eher gespaltenes Verhältnis zu seinen Fotografien und begibt sich damit in Widerspruch zu seinem strukturalistischen Weggefährten Roland Barthes, der die phänomenologischen Anmutungsqualitäten der Fotografien in persönlicher Hinsicht herausgestrichen hatte.[64] „Die photographischen Dokumente" so Lévi-Strauss, „beweisen mir ihre Existenz, ohne Zeugnis von ihnen zu geben oder sie mir sinnlich erfahrbar zu machen." Die fast sechzig Jahre alten Bilder hinterließen beim nachmaligen Betrachten „den Eindruck einer Leere, eines Mangels an dem, was das Kameraobjektiv zu erfassen schlechterdings unfähig ist."[65]

„Nach dem Photographieren frühstücke ich" – Boas, Malinowski und Mead

Die foto-visuellen Ursprünge der französischen Feldstudien der 1920er und 1930er Jahre findet man in der amerikanischen und britischen Ethnologie und Anthropologie. Der eigentliche Urheber der wissenschaftlichen Feldstudie war Franz Boas. Er hatte in Heidelberg und Bonn Chemie und Physik studiert und 1881 am Physikalischen Institut der Universität Kiel über die Farbe des Wassers promoviert.[66] Für seinen späteren Werdegang wurde Boas insbesondere von dem Berliner Anthropologen Adolf Bastian, dem Allroundgelehrten Rudolf Virchow sowie von Friedrich Ratzel beeinflusst. Letzterer war es, der mit seiner Anthropogeographie dem französischen Geo-Ethnographen Jean Brunhes Anregungen geliefert hat. Ratzel folgend begann Boas sich für Zusammenhänge zwischen geographischen Begebenheiten und dem menschlichen Verhalten zu interessieren. Der Naturwissenschaftler erwarb in Berlin weitere Kenntnisse über astronomische, magnetische und meteorologische Methoden in der Feldforschung, erkannte die Bedeutung der visuellen Aufnahme und konnte seine fotografischen Kenntnisse an der Technischen Hochschule vertiefen. 1882/83 belegte Boas bei Virchow in Berlin eine Lehrveranstaltung über Anthropometrie.

Die erste Expedition führte Boas und seinen Gehilfen Wilhelm Weike im Juni 1883 mit dem Schiff „Germania" in die Arktis zu den Inuit von Baffinland. Der Forscher praktizierte bei seinem rund einjährigen Forschungsaufenthalt teils unter schwierigen klimatischen Bedingungen die damals kaum bekannte teilnehmende Beobachtung, sammelte rund hundert Objekte, zeichnete Karten, eruierte die Lautschrift der Einheimischen, schrieb ihre Geschichten und Mythen auf und fotografierte Menschen und Gegenstände.[67] Er machte auf die sozial-geographischen Zusammenhänge von Subsistenz und saisonal bedingten Wanderungen mit weitverzweigten Handelsbeziehungen der Arktisbewohner aufmerksam. Im Vergleich zu anderen Studien in dieser Zeit war die Arktis-Expedition innovativ: Die stationäre Zwei-Mann-Feldforschung konzentrierte sich auf begrenztes Terrain, sah längere Aufenthalte an einem Ort vor und war zeitlich auf ein Jahr befristet. Boas suchte nicht (wie Bastian) dort lebende europäische Informanten auf, sondern ging auf die Einheimischen zu, deren Leben er zu teilen versuchte. Die private Finanzierung[68] verlieh ihm politische und inhaltliche Unabhängigkeit. Seine Tätigkeit bestand aus teilnehmender Beobachtung, Oral History, dokumentierendem Sammeln und visueller Aufnahme mit dem Zeichenstift und dem Fotoapparat. Dieser Methoden-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

mix wurde wie die Zweier-Besetzung in allen wichtigen ethnographischen Feldstudien des 20. Jahrhunderts programmatisch aufgegriffen.[69]

Boas arbeitete seit 1886 als Ethnologe in den USA und fand 1896 eine Anstellung als Kurator am American Museum of Natural History in New York. 1899 gründete er an der Columbia University in New York das Department of Psychology and Anthropology, das sich durch Professionalisierung von den „Amateur-Anthropologen“[70] deutlich unterschied. Er erprobte während einiger kürzeren Reisen zu den Kwakiutl-Indianern auf Vancouver Island das Foto-Interview: Der Ethnologe präsentierte seinen Informanten Fotografien von Objekten, die andere Forscher einige Jahre zuvor am selben Ort gesammelt hatten. Boas erhoffte sich mythologische Erklärungen und tiefergehende Interpretationen. Doch wie bei einem spärlich beschrifteten Fotoalbum der Fall, war die Kenntnis der Dinge an bestimmte Familienmitglieder gebunden, deren Namen nicht aufgeschrieben worden waren. Boas zog daraus die Konsequenz und trug durch Beschreibung des Forschungszusammenhangs selbst viel zur Professionalisierung der ethnologischen Disziplin bei. Um auf seine Belange aufmerksam zu machen, kam ihm das visuelle Medium gerade recht. Auf der Weltausstellung in Chicago 1893 war er als ‚Impressario‘ mit einer Präsentation von indianischen Bräuchen betraut. Für die Vorstellungen verpflichtete er echte Kwakiutl. Stets war ein Fotograf auf dem Gelände, der – wenn auch dilettantisch – Aufnahmen von den Indianern anfertigte.



Abb. 299: „Schnappschuß von einer Gruppe Männer, die Schweine zerlegten.“ Bronislaw Malinowski, 1916.

Boas’ Expeditions-Berichte spiegeln die fotografische Praxis im Feld nicht wider. Über die Jesup North Pacific Expedition (1897-1900), die Aufschlüsse über mögliche Kulturbeziehungen zwischen den Völkern Sibiriens und des nordamerikanischen Kontinents liefern sollten, veröffentlichte er eine Reihe von Bänden, deren Aufmachung eher dem herkömmlichen Muster der Literatur aus der Anthropologie und Archäologie entsprach: Zur Illustration dienten Zeichnungen von Gegenständen, die offenbar nach Fotografien angefertigt worden waren. Die dazwischen eingestreuten Fotoabbildungen auf Tafeln wirken inhaltlich distanziert und sind von bescheidener Qualität. In einem Beispiel hat sich der Fotograf nicht einmal die Mühe gemacht, den Hintergrund ateliergerecht zu gestalten: Auf einem Bild einer Portraitserie mit einer sitzenden Frau unter freiem Himmel sind Boas und sein Kollege auf einem Bild als Teppichhalter zu erkennen, auf zwei Varianten der Fotografie sind sie offensichtlich hinter den Teppich getreten (Abb. 300). Boas’ Feldarbeit war geprägt durch eine, wenngleich amateurhafte Aktionsfotografie, die möglichst zeitidentisch zur teilnehmenden Beobachtung entstanden, der Illustration der Forschungsergebnisse diente. Der Ethnologe hatte damit ein „ethnographic present“[71] kreiert, die Griaule und Leiris in ihrer visuell-analogen Synchron-Technik weiterentwickeln sollten.

Abb. 300: Ethnologen als Hintergrundhalter. Kwakiutl, Boas und Gehilfe (beide verdeckt), um 1895.



In der englischsprachigen Ethnologie zählte Bronislaw Malinowski ebenfalls zu den Protagonisten der visuellen Feldstudie. Als Naturwissenschaftler hatte er im

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Jahr 1908 an der Universität Krakau in Physik und Mathematik promoviert. Sein entscheidender Beitrag zur Entwicklung der Sozialanthropologie in ihrer funktionalistischen Ausprägung war die weitere Verfeinerung und Professionalisierung der Methoden.[72] Im Feld hinterfragte er stets sein eigenes Vorgehen und modifizierte dementsprechend das wissenschaftliche Setting, wie es auch Boas immer wieder praktiziert hatte. Während des Ersten Weltkrieges unternahm Malinowski drei längere Expeditionen nach Neuguinea. Wie Boas war Malinowski der Meinung, dass herkömmliche Recherchen mit zumeist europäischen Gewährsleuten den wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen konnten. Die teilnehmende Beobachtung sollte stets mit dem temporären Zusammenleben des Forschers mit den Probanden einhergehen. Jedoch: „There is a series of phenomena of great importance which cannot possibly be recorded by questioning or computing documents." Um Begebenheiten, „in their full actuality" aufnehmen zu können war für Malinowski der Fotoapparat als elementares Instrument unerlässlich.[73] Außerdem sprach sich der Forscher für ein ethnographisches Tagebuch als ideales schriftliches und korrektives Instrument der Feldaufnahme parallel zur visuellen Aufnahme aus. In seinem Hauptwerk „Argonauts of the Western Pacific", veröffentlicht 1922 auf Grundlage seiner Forschungen in Neuguinea, äußert er sich im einleitenden Kapitel programmatisch und erstmals in breiter Form zu seinem methodischen Verfahren. Seine Transparenz und der selbstkritisch-wissenschaftliche Impetus machen den Text zu einem Meilenstein der modernen Ethnologie und Ethnographie. Seine Bedeutung wird allenfalls durch die ahistorische Tendenz und die Ausklammerung phänomenologischer Komponenten in der Feldforschungspraxis geschmälert.[74] Malinowski entwickelte für die Feldforschung ein dreistufiges Modell, das die statistische Dokumentation, die teilnehmende Beobachtung sowie das Sammeln ethnographisch relevanter Objektivationen beeinhalten sollte.[75] Er regte die Forscher an, sich nicht zu sehr auf das Aufzeichnen von Daten oder das Ablichten von Szenen zu konzentrieren, sondern immer mal wieder nur zuzuschauen und zu beobachten: „Again, in this type of work, it is good for the Ethnographer sometimes to put aside camera, note book and pencil, and to join himself in what is going on. He can take part in the natives' games, he can follow them on their visits and walks, sit down and listen and share in their conversations."[76] Malinowski ging in seinem Tagebuch detailliert auf die visuelle Methode ein, seine Schilderungen vermitteln einen bemerkenswerten Eindruck über den Alltag des Forschers. Auf seiner ersten Expedition nach Neuguinea notierte er am 18. Januar 1915: „Ich ging mit der Absicht, Typen zu photographieren. Im Dorf vorfeiertägliche Aktivitäten: Sago kochen, Kokosnüsse schälen. Dies photographierte ich – dabei mehrmals die Geduld verlierend, fluchend und tobend. Dann Tele-Aufnahmen. Gegen 12.30 nach Hause gegangen. Ein Weilchen Rivers gelesen, gegessen, Abzüge von meinen Photos gemacht. Etwa um 4 mit der Kamera ins Dorf gegangen. Machte zwei Aufnahmen von der Gesamtansicht – 2 von einem oro'u und 5 von Tänzern."[77] Die freie Zeit des Forschers war ausgefüllt: Schreibarbeiten mussten erledigt, die täglich entstandenen Fotografien entwickelt und fixiert werden. Malinowski war gehandicapt durch ein sich abzeichnendes Herzleiden, Migräne sowie Fieberanfälle, die er mit Arsen zu kurieren suchte. Der Forscher war bisweilen so „furchtbar müde" und geschwächt, dass er „nichts tun" konnte.[78] Dennoch hat sein Leben zwischen den ‚Natives' etwas Ruheloses an sich gehabt, wenn er schreibt: „Nach dem Photographieren (...) frühstücke ich; dann wieder ins Dorf."[79] Angesichts einiger brutal anmutender Praktiken seiner Gastgeber hatte Malinowski bisweilen Probleme, die von ihm selbst eingeforderte mentale Distanz des Forschers zu seinem Feld zu wahren. Ähnlich wie ein professioneller Fotoreporter hatte er die Kamera aber immer zur Hand[80] – eine weitere Sequenz aus seinem Tagebuch vom 12. Dezember 1917: „In Oburaku: wir gingen zum Haus (des Häuptlings) (Towakayse). Dort saßen wir im bwayma. Dann das Braten lebender Schweine. Gemischte Gefühle – Grausamkeit und Empörung. Das Zerschneiden der Schweine und die anatomischen Dinge. Dann photographierten wir eine Gruppe mit Nasenpflöcken und den baku mit Schweinen. Ich machte einen Schnappschuß von einer Gruppe Männer, die Schweine zerlegten. Dann setzten wir uns und genossen das Mahl."[81] (Abb. 299) Der Forscher machte seine Fotos zumeist von einem erhöhten Standpunkt aus. Sie zeigen die Menschen auf dem Boden sitzend, er betätigte den Auslöser im Stehen. Eine gewisse räumliche Distanz wird von ihm bevorzugt – Vollportraits kommen in seinen Veröffentlichungen praktisch nicht vor. Malinowskis Aufnahmen wirken zumeist sehr amateurhaft wie die von Boas, und den meisten anderen Foto-Ethnographen

Den ausschlaggebenden Schritt zur Professionalisierung der visuellen Aufnahme unternahm das britisch-amerikanische Wissenschaftlerpaar Margaret Mead (1901-1978) und Gregory Bateson (1904-1980) während seiner Feldforschungen auf Bali und ebenfalls Neuguinea zwischen 1936 und 1939. Bei einer früheren Zusammenarbeit hatten beide die Schwächen einer lediglich am Text orientierten ethnographischen Forschung bemerkt. Zum ersten Mal war nun bei einer kulturwissenschaftlich-anthropologischen Studie die Fotoanalyse als primäre Methode

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 301: Das ‚Normale' und ‚Spontane' aufnehmen. Gregory Bateson: Mädchen bei einer Hochzeitszeremonie. Bajoeng Gede/Bali, 14. April 1937.

vorgesehen, die sich problemlos durch die teilnehmende Beobachtung ergänzen ließ. Beide Forscher lernten die balinesische Landessprache. Für die Feldstudie wählten sie das Bergdorf Bajoeng Gede aus. Mead, Schülerin von Franz Boas, und Bateson gingen im Gegensatz zur bisherigen Forschung davon aus, dass eine spezifisch balinesische Kultur existiere, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte von anderen kulturellen Einflüssen überlagert worden war, von dem, „what happened normally and spontaneously". Ähnlich wie bereits Jean Brunhes erachtete Bateson die Kamera „in the field as recording instrument, not as device for illustrating our thesis"[82]. Bateson und Mead folgten mit ihrem Ansatz, ungestellte und lebensnahe Szenen aufzunehmen, der zeitgenössischen Reportagefotografie, wie sie etwa in den Magazinen und kulturgeschichtlichen Jahrbüchern „National Geographic" und „Atlantis" publiziert wurde. Entscheidende Impulse für das Baliprojekt kamen aber ebenso von der amerikanischen sozialdokumentarischen Fotografie eines Lewis Hine oder dem Projekt der Farm Security Administration, bei dem u. a. die Lebenssituation amerikanischer Landarbeiter erhoben und aufgenommen wurde.[83]

In der Praxis ging das Team arbeitsteilig vor: Mead notierte, was sie sah, in einen Notizblock. Bateson filmte auf 16-mm-Material und machte innerhalb von zwei Jahren 25.000 Aufnahmen mit der Leica, wobei Mead Regieanweisungen gab. Akribisch wurden Filmanfang und -ende mit Orts- und Zeitangaben versehen, um die Bilder später zu koordinieren. Auch Mead notierte die Handlungsabläufe im Feld, Datum, Uhrzeit, Bewegungen des Fotografen und die verwendete Kamera. Zusätzlich wurde von einem einheimischen Assistenten der Gesprächsverlauf aufgezeichnet.[84]

Bateson, dem an einem hohen Maß an Authentizität bei der Aufnahmesituation gelegen war, sah im Wirklichkeitseffekt des visuellen Mediums ein für die Forschung wertvolles Kriterium: „Each single photograph may be regarded as almost purely objective, but juxtaposition of two different or contrasting photographs is already a step toward scientific generalisation."[85] Alltagsvorgänge stellte er des öfteren nach: Da keine Lampen vorhanden waren, bat er eine Mutter, ihr Baby nicht morgens, sondern mittags bei günstigeren Lichtverhältnissen zu baden. Eine Theatertruppe wurde veranlasst, einen Trance-Tanz tagsüber und nicht wie sonst üblich bei Dunkelheit aufzuführen. Bateson und Mead sahen diese zeitlichen Verschie-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

bungen nicht als Verfälschung an. Sie legten den Schwerpunkt auf die Untersuchung des Familienalltags, der Riten, Feste und Bräuche, landwirtschaftliche Tätigkeiten und Techniken blieben dagegen unberücksichtigt. Das Geschehen im Haushof sollte möglichst vollständig visuell aufgezeichnet werden. Selbst für heutige Verhältnisse erscheint der fotografische Ausstoß des Projekts enorm. Für die Badeszene mit einem Kleinkind, die bis zu zwei Stunden dauern konnte, verbrauchte Bateson alle fünf bis fünfzehn Minuten einen Film mit vierzig Aufnahmen.[86] Diese sequentielle Arbeitsweise galt als „ein besonders effektives Mittel der Konstruktion ethnographischer Autorität“[87], da sie auch textautonom verwendet werden konnte.

In einer zweiten Stufe bildeten die zurückgekehrten Forscher Kategorien für ihre Arbeit, unter anderem erstellten sie eine Liste von 6.000 Diapositiven, die zum Teil in chronologischer Reihenfolge geordnet wurden. Hieraus wählten sie 759 Fotoabbildungen zur Veröffentlichung und verschafften so dem visuellen Medium den Vorrang vor dem Text (Abb. 301). Die Abbildungstafeln mit hundert Stichworten waren in zehn Hauptkategorien unterteilt. Sie führten zunächst allgemein in das Dorfleben ein und erörterten dann verschiedene Aspekte wie Lernen, Bräuche, Körper, Verhältnis Eltern/Kind und Rites de Passage. Abbildungen mit Abweichungen von der Regel wurden an das Ende der Bilderreihe gesetzt. Jeder Bildseite stellten Bateson und Mead eine Textseite mit Informationen über das Setting und einem Hinweis auf den übergeordneten Kontext gegenüber. Die vorletzte Zeile der Bildlegende nennt die Namen der abgebildeten Personen und ihre verwandtschaftliche Beziehung. Die letzte Zeile gibt Aufschluss über Ort, Datum und Inventarnummer der Abbildungen.

Der Weg, den Margaret Mead und Gregory Bateson beschritten, stellt ein frühes innovatives Beispiel einer breitangelegten Feldforschung mit der Kamera dar, das sich vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg einer breiten Rezeption erfreuten sollte. Bis heute beispiellos geblieben ist die quantitativ maximierte qualitative Methode, welche der visuellen Feldforschung erste Priorität einräumt, die dann mit schriftlich aufgezeichneten Daten der teilnehmenden Beobachtung verknüpft wird. Dies darf freilich nicht über einige aus heutiger Sicht schwerwiegende methodische Defizite hinwegtäuschen, welche die Bedeutung der Studie insgesamt relativieren. So gingen die beiden Forscher wie selbstverständlich davon aus, dass man die Dorfbewohner nicht extra um Fotografiererlaubnis zu fragen braucht. Statt dessen setzte Bateson auf einen Gewöhnungseffekt, der sich mit der Zeit sowohl bei den Dorfbewohnern als auch bei ihm selbst einstellte. Seine Kamera, die er über Monate hinweg tagein-tagaus umhängen hatte, nahm er selbst nicht mehr wahr. War eine ablehnende Haltung zu erwarten, versah Bateson seine Leica mit einem Teleobjektiv, um von einem entfernten Standpunkt fotografieren zu können. Wenn sich Bateson indessen mit seiner Kamera im Nahbereich auf Kinder zu bewegte, erweckte er bei anwesenden Erwachsenen den Eindruck, als würden sie nicht mit im Bild festgehalten, das beeinflusste ihre Aktivitäten. Später musste der Fotograf einräumen, mit dem Weitwinkelobjektiv oft die ganze Familie im Bild festgehalten zu haben, auch jene Angehörige, die sich vor dem Auge der Kamera in Sicherheit wähnten.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Professionalisierung

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Die Volkskunde der dreißiger und vierziger Jahre war geprägt von einer Bilderflut folkloristischen Inhalts, die sich vor allem in Nazi-Deutschland massenhaft in Form von illustrierten Büchern und Zeitschriften ergossen hatte. Der völkische Blick mit seinen pseudoidyllischen Bildmustern kann als eine ideologische Konstruktion bezeichnet werden, an der sich Fotografen, Wissenschaftler und Museumsleute gleichermaßen beteiligt haben. Über die ideologische Vereinnahmung der Bilder während des Nationalsozialimus wurde in den fünfziger Jahren freilich nicht gesprochen. Leopold Schmidt (1912-1981), Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, lobte noch 1955 die Arbeitsweise Hans Retzlaffs. Dessen Bilder seien „gewissermaßen ein Begriff der auch für unser Fach sehr wichtigen Illustrationsphotographie gewesen“[1]. Retzlaff selbst hatte inzwischen seine thematischen Schwerpunkte „von der Volkskunde auf die Kunstgeschichte verlagert“[2] – sein Berliner Bildarchiv war bei einem Fliegerangriff verbrannt. Dennoch betrieb er weiterhin die Neuauflage seiner NS-Publikationen. Im Vergleich zu früheren Veröffentlichungen wurde zwar die Reihenfolge der Bilder verändert, wurden die Bildlegenden neu geschrieben und der Umfang reduziert, die Fotografien aber blieben die gleichen.[3] Ebenso großer Beliebtheit erfreuten sich nach 1945 in der BRD und DDR die Fotografien und Bildbände von Lendvai-Dircksen.[4] Auch sie publizierte ihre typologisierenden und antiurbanen Schollebilder aus den zwanziger und dreißiger Jahren nach 1945 neu. Angereichert wurden die Abbildungen mit aktuellen Fotografien, deren Kompositionen sich freilich nur unwesentlich vom früheren Werk der Fotografin unterscheiden.[5]

Von der völkischen Fotografie ließen sich im Weiteren eine Reihe von Lichtbildnern inspirieren, die sich in Deutschland seit den frühen 1950er dem Genre der Heimatfotografie gewidmet hatten – unter ihnen Paul Swiridoff (1914-2002). Er erweiterte eine rückwärts gerichtete Sicht auf die Fachwerkidylle von Städten wie Tübingen, Reutlingen und Schwäbisch Hall mit einer journalistischen Bildsprache, die bisweilen auch die moderne, technische Welt und das Alltägliche tangierte. Seine fotografischen Portraits hingegen orientierten sich wiederum an dem gezoomten Nahblick Lendvai-Dircksens, die sich dem nordischen Ideal verpflicht gesehen hatte: Swiridoff stellt Weingärtner, Handwerker, Studenten und Professoren als Einheimische dar – Modelle aus anderen Ländern kamen nicht vor. Die Bildbände präsentierten vor allem Städte, die weitgehend von Kriegsschäden verschont geblieben sind. Sie erreichten hohe Auflagen und konnten so zur Sinnstiftung jener beitragen, die in den ausgebombten Metropolen ihre Habe verloren hatten. Darüber hinaus erwecken die Bilder den Anschein einer visuellen Kontinuität zu vorindustriellen Zeiten – als habe es Auschwitz nie gegeben.

Die Fotobücher richteten sich innerhalb einer visuell-volkskundlichen „Kontinuitätsprämisse“[6] ebenso an jene, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges aus dem Osten vertrieben worden waren. Anhand der Fotografien à la Retzlaff und Lendvai-Dircksen ließen sich für die Geflüchteten gleichfalls Sinnstiftungen gegen den erlittenen Verlust ableiten, ähnlich wie um 1900, als Teile des deutschen Bildungsbürgertum sich an schönen Trachtenbildern und folkloristischen Gegenständen ergötzt hatten. Dass die Fotografien bar jeder Wirklichkeit Jahre zuvor inszeniert worden waren, interessierte weniger, ja das inszenatorische Moment, welches Fremdeinflüsse wie Automobile oder Neuerungen in der Landwirtschaft ausgeblendet hatte, ermöglichte nun in der Nachkriegszeit für die Vertriebenen eine Überhöhung und Verklärung der ‚Heimat‘ im Osten, was wiederum entsprechende Verbände ideologisch und politisch für sich in Dienst nehmen konnten.

Das reanimierte Werk der NS-Fotografen und die Heimatfotografie der fünfziger Jahre trug dazu bei, dass sich die völkische Sicht im kollektiven Gedächtnis der Wiederaufbaugesellschaft in Deutschland zunächst halten konnte.[7] Insofern stellte das Ende des Nazi-Reiches keinen Bruch dar. Vielmehr offenbarte die visuelle Praxis bis in die sechziger Jahre hinein in ikonographischer Hinsicht eine ideologische Kontinuität. Die Visualisierung mit der Kamera scheint dabei auch die Architektur und den Städtebau beeinflusst zu haben. In den fünfziger Jahren setzte eine Flucht aus den Städten aufs Land ein. Als Teil der Deutungselite reagierten die Architekten auf die Wünsche der potentiellen Neubürger in den zumeist stadtnah gelegenen Siedlungsregionen: keine kubischen Bauhaus-Entwürfe und futuristische Stahlarchitekturen, sondern Ein- und Zweifamilienwohngebäude mit Satteldächern, Unterkellerung und Gemüsegarten. Die Siedlungsarchitektur orientierte sich formal an der Gartenstadtbewegung und am Heimatschutzstil der Jahrhundertwende und hätte das perfekte Wohnambiente für Lendvai-Dircksens Modelle darstellen können.

Im Folgenden wird gezeigt, wie sich die volkskundlich-ethnographische Fotografie seit dem Zweiten Weltkrieg in der Wissenschaft etablierte und welchen Stellenwert das visuelle Medium mit der Zeit im Forschungsfeld erlangte. Im Hinblick auf die Visuelle Kulturwissenschaft ist zu fragen, woher die Impulse für eine fachliche Auseinandersetzung mit der Fotografie kamen, welchen Einfluss das Medium auf Themen der volkskundlichen Disziplinen genommen hat und welche Aufgaben sich ihm zukünftig stellen werden.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Mit dem Foto ins Feld der Fünfziger

Die deutschsprachige Volkskunde griff in den fünfziger Jahren auf eine dokumentarisch-ethnograpische Herangehensweise zurück, die bereits um die Jahrhundertwende in Österreich und Frankreich für die Fotografie entwickelt worden ist. Richard Weiss (1907-1962) etwa hatte bereits in den frühen vierziger Jahren die Bedeutung der Fotografie erkannt. Für seine Schweizer Regionalstudien zog er umfangreiches Fotomaterial heran, das er zum Teil selbst angefertigt oder von professionellen Lichtbildnern erworben hatte. Weiss grenzte sich von der nationalistisch orientierten Volkskunde insoweit ab, als er für eine „kulturelle Mannigfaltigkeit“[1] im thematischen Spektrum plädierte. Folgerichtig verabschiedete er sich, was die bildlichen Mittel betraf, vom strikten kanonischen Denken, wie es Michael Haberlandt 1896 in seinem lange Zeit beispiellosen programmatischen Text über die volkskundliche Fotografie festgeschrieben hatte.[2] Wie Jean Brunhes nutzte Weiss interdisziplinäre Methoden, verwendete die Fotografien weniger illustrativ, sondern setzte sie in einen ethnographischen Zusammenhang, indem er ausführliche Bildunterschriften beifügte.

Leitfaden für die neue ethnographische Fotografie

Zu Beginn der fünfziger Jahre gab es in der BRD auf Länderebene vereinzelt Versuche, sich der Fotografie als Quelle verstärkt anzunehmen. 1952 diskutierte die Volkskundliche Kommission für Westfalen im Rahmen einer Sitzung über den Tagesordnungspunkt „Die Kamera im Dienste der Volkskunde“. Die Mitglieder des Westfälischen Heimatbundes sollten zudem anhand eines Fragekatalogs über fotografische Sammlungspraktiken Auskunft geben.[3] Für die volkskundlichen Kommissionen und -Landesstellen blieb die Fotografie weiterhin ein Medium, mit dem sich Artefakte, Dinge und Architekturen der Altvorderen dokumentieren ließen – Ersatz der Realität, ähnlich wie es schon im 19. Jahrhundert praktiziert worden war. Noch 1962 plädierte Theodor Hornberger (1910-1990) dafür, so viel wie nur möglich zu fotografieren, damit „dieses Gegenständliche noch klarer definiert und besser beschrieben werden“ könne: „Solche Bildsammlungen dienen in hervorragender Weise der formalen und analytischen Volkskunde.“[4] Der Geograph, Volkskundler und frühere Mitarbeiter des Tübinger Instituts[5] hatte 1958 die Leitung der Württembergischen Landesbildstelle in Stuttgart übernommen und arbeitete bei seinen Vorträgen und Seminaren gerne mit Lichtbildern, die er öfters auch von ambitionierten Amateurfotografen wie dem Ulmer Lehrer Eugen Sauter auslieh.[6]

In quellenkritischer Hinsicht beschäftigte sich die Volkskunde am Museum und in den universitären Instituten weder in der Schweiz noch in Deutschland oder Österreich vertiefend mit den Möglichkeiten des Mediums Fotografie. Theoretische Überlegungen wurden in Frankreich und in den USA entwickelt. Marcel Maget (1909-1994), Leiter des Laboratoire d’ Ethnographie Française, bündelte 1953 in einem ethnographischen Führer elementare Gedanken über die Chancen und Grenzen der Feldforschung (Abb. 302). Maget warnte davor, sich zu sehr mit dem Forschungsfeld zu identifizieren. Für die wissenschaftliche Herangehensweise sei ein immer wieder korrigiertes Vorgehen unerlässlich. Er plädierte für eine möglichst offene thematische Bandbreite, einer „totalité des phénomènes“[7], die sowohl die Kultur und Lebensweise auf dem Land als auch die städtischen Kulturen umfassen solle. Maget problematisierte den Kulturbegriff der französischen Ethnologie, die sich überwiegend in eine rurale Richtung bewegte. Demgegenüber nahm er das ethnographische Feld neuer Prägung als Zusammenspiel von Kulturation und Akkulturation wahr: „Pour le premier, les mots formation et éducation peuvent encore servir d’équivalents sans que la clarté en souffre gravement. Le second désigne la notion complexe de contact de cultures et peut être employé dans le domaine métropolitain lors des rencontres régionales avec la culture centrale ou des éléments de cultures étrangères, lorsqu’il y a emprunt avec assimilation ou accommodation plus ou moins profondes.“[8] Ebenso kritisch betrachtete er das Instrumentarium des Forschenden. Vor allem die Fotografie würde viel zu oberflächlich genutzt. Fatalerweise baue man auf eine dem Medium eigene Objektivität, die als Konzept so nicht haltbar sei. Auch die Wahl der Motive im Feld unterliege einigen unkalkulierbaren Faktoren, etwa den theoretischen Vorkenntnissen oder dem ästhetischen Empfinden des Operateurs. Maget entwickelte einen Leitfaden für die feldtechnische Benutzung des Fotoapparates. Seine Prämissen: Erstellung eines exakten und aktualisierbaren Arbeitsprogramms, Aufnahme von Mensch und Objekt in der gewohnten Umgebung, Vermeidung von Inszenierungen, Protokollierung der Aufnahmen und Analyse der Bildergebnisse. Außerdem solle der Forschende darauf achten, dass auch unscheinbare Details im Bild festgehalten werden. Die Aufnahmen seien augenblicklich, ähnlich einer Reportage, auszuführen: „Une photo que l’on ne prend pas immédiatement est une occasion perdue à jamais.“[9] Maget

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

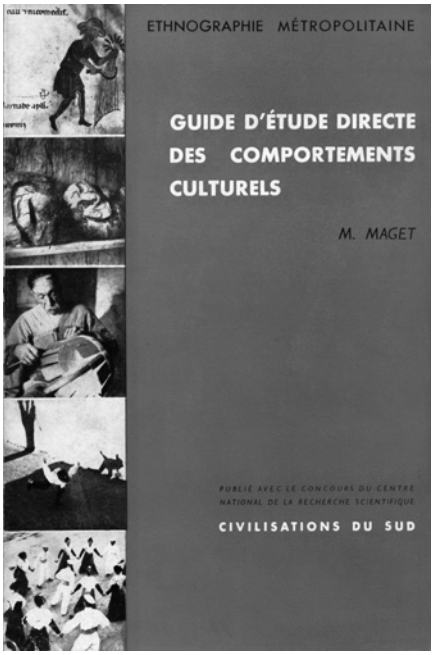




Abb. 302/303: Serielle Fotodokumentation Marcel Magets, 1953.

orientierte sich in seinem beobachtenden Zugang an der sozialdokumentarischen Fotografie der 1930er Jahre, wie sie in den Vereinigten Staaten von der FSA praktiziert worden war.[10] Ebenso arbeitete er seriell (Abb. 302) und bezog sich auf das kriminologisch-anthropologische Verfahren Bertillons aus dem 19. Jahrhundert: „Photo de face et un profil, ou mieux les deux profils (...). Ensemble du corps en station debout, de face et de dos. Pour certaines déformations professionnelles (voussure du dos, courbure des jambes, etc...), prendre la vue la plus significative."[11]

Magets Werk wurde in der Bundesrepublik kaum wahr genommen. In der Schweiz feierte Richard Weiss den ‚Guide pratique' als ein „geschliffenes Instrumentarium, mit dem man der Fülle des Lebens zu Leibe rückt, in einer bisher nicht gekannten technischen Vollkommenheit ausgebreitet." Er kritisierte allerdings Magets Methode als zu planmäßig. Angesichts des umfangreichen Instrumentariums, das im Feld zu berücksichtigen sei, habe die Volkskunde, so stellte Weiss „mit einem gelindem Schrecken" fest, „die Unschuld ihrer Jugend hinter sich gelassen". Mit der Absicht, die „Lebensganzheit" zu erforschen, stünde die volkskundliche Forschung an einem Scheideweg „zur tötenden Technisierung der Wissenschaft". Trotzdem begrüßte Weiss ausdrücklich, dass Maget vor der Flucht des Forschers in die Intuition warnt. Weiss' Fazit: Für die moderne Volkskunde gebe es sowohl methodisch als auch inhaltlich kein Zurück.[12] Zu ähnlichen Schlüssen kam auch Pierre Bourdieu, der rückblickend seine Sympathie für den Ethnographen Maget kaum verhehlte. Dessen „Guide pratique" lehre eine „szientistische Raserei desjenigen, der mit regelrechtem Entzükken die Lust an einer Art der Objektivation entdeckt"[13].

Beeindruckt von Magets ethnographischem Modell zeigte sich Leopold Schmidt. Von Wien aus wies er seinen Doktoranden Klaus Beitl während dessen Forschungsaufenthalt in Paris an, er möge folgende Grüße an den Chef-Konservator ausrichten: „Ich lasse mich Herrn Maget jedenfalls bestens empfehlen, sagen Sie ihm, daß wir sehr an seinen Arbeiten interessiert sind, die etwas kühle Besprechung, die Richard Weiss seinem Buch gewidmet hat, vertritt nicht die Allgemeinheit der deutschsprachigen Volkskunde."[14] Beitl berief sich als erster deutschsprachiger Volkskundler auf Magets Methode. Auf Empfehlung Schmidts war der junge Vorarlberger im Sommer 1953 als Stipendiat nach Paris gereist.[15] Georges Henri Rivière, nunmehr Direktor des Museé national des arts et traditions populaires (MNATP), nahm ihn unter seine Fittiche und vermittelte Kontakte zu Marcel Maget und Arnold van Gennep. Von letzterem erhoffte Beitl sich Unterstützung für eine Studie, die er im Rahmen seiner geplanten Dissertation über französische Masken durchführen wollte.[16] Beitl belegte Seminare bei Marcel Maget und begab sich, ausgestattet mit einer Retina III C, auf Erkundungsfahrt: „Die Kamera setzte ich bei meinen Studien in Frankreich dann schon ganz bewusst ein, genau so wie es Maget vorgeschlagen hatte: Sie begleitete mich auf alle Etappen der Feldforschung, von den ersten Kontakten, Inspektion der Aufbewahrungsräume, der handelnden Personen und dann die Vorbereitung zum Fest und den Ablauf des Festes, alles wurde von mir sehr minutiös fotografisch dokumentiert (Abb. 304). Ich habe das schon verstanden, dass der Fotoapparat neben dem Notizblock oder dem Fahrtenheft einfach das optische Notizmittel war."[17] Auf Anregung Rivières grenzte Beitl seine Promotion auf eine Studie über Umgangsriesen (Gayants) ein, als eine „Mustermonographie", die sich an der von „M. Maget im ‚Laboratoire d'ethnographie' ausgearbeiteten (...) Methode"[18] orientieren sollte. Der Doktorand konzentrierte sich auf schriftliche Feldaufnahme und fotografische Dokumentation: „Ich suche den Zugang (...) zu den Antworten der in manchen Landschaften ausgesandten Fragebögen,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

zuletzt möchte ich mit Herrn van Gennep die Möglichkeit und Nützlichkeit einer eigenen Enquête besprechen. Die Darstellungen, wie ich sie bisher fand, sind meistens ungenügend, Bildmaterial fehlt bis jetzt ganz und gar (doch habe ich die Photothek des Museums noch nicht durchgeschaut). Bei meinem ersten Besuch fragte mich Herr Rivière, ob ich eine Enquête führen wolle. In den Weihnachtsferien bin ich damit beschäftigt, einen Fragebogen dafür zu entwerfen."[19] Demgegenüber favorisierte Doktorvater Schmidt weiterhin das ursprüngliche Maskenthema. Seine Reaktion auf den Sinneswandel des Schützlings ließ nicht lange auf sich warten: „Ich muß ihnen offen sagen, daß ich über ihre Entscheidung für die Umzugsriesen enttäuscht bin."[20] Doch Georges Henri Rivière versuchte die Bedenken zu entkräften. Der Gayant gehöre in einen äußerst lebendigen Kreis verwandter Gestalten, welche die volkskundliche wie auch die historische Forschung vor vergleichende Probleme stelle. Vor Ort in Douai würde sein Schützling freundlich aufgenommen und es stehe außer Frage, dass er dort die längst notwendige Arbeit leisten könne: „Ses qualités scientifique – il a été, nous le voyons à bonne école – et sa bonne grâce ont fait la conquête de tous. Tant qu'il restera sous notre toit, il sera chez lui."[21]

Bereits im Sommer 1954 hatte Klaus Beitl die Möglichkeit, „mit sehr viel Gewinn" am Pariser Volkskundemuseum an der Ausstellung „Art populaire et histoire der France 1789-1852" mitzuwirken. Die Schau präsentierte nicht nur Objekte, sondern auch Zeichnungen und Fotografien. Im Archiv des MNATP begab sich Beitl auf Bild- und Fotorecherche: „Herr Direktor Rivière führte mich in ‚seine' funktionale Ausstellungsweise ein, mit der wir von Ihnen, Herr Professor [Schmidt], in Wien schon vertraut gemacht wurden; einer Doktorateuse, mit der ich in Equipe arbeitete, schaute ich die Technik und das Handwerk ab."[22] Beitl beteiligte sich, unter Rivières Federführung, an einer Ausstellung des Musée Guimet über soziale und religiöse Funktion von Masken, für die das MNATP eine Präsentation konzipieren sollte.[23] Am Ende konnte er auch Leopold Schmidt für sein Dissertationsprojekt nach der Methode Maget gewinnen: „Das wird also eine sehr planmäßige Riesen-Topographie werden. Ich bin neugierig, ob die sehr detaillierte Art, mit der Herr Maget an solche Probleme herangeht, Ihnen etwas zu sagen hat."[24]

Wieder in seinen Heimatort Schruns in Vorarlberg zurückgekehrt, stellte Beitl im Jahr 1957 mit seinem Vater Richard eine Veranstaltungsreihe mit Diavorträgen über sein Promotionsthema und über „die französische Bretagne, Land und Leute; Französische Volksfeste" zusammen.[25] In der veröffentlichten Fassung der Dissertation erwähnte Beitl das visuelle Instrumentarium allerdings nicht.[26] Im nachhinein bekräftigte er aber, dass er sich in der Forschungspraxis an Magets Vorgaben gehalten habe, auch was die

Abb. 304: Klaus Beitl: Fotosequenz Pfingstumzug in Mattstal/ Wissembourg, Bas Rhin, 26. Mai 1958.

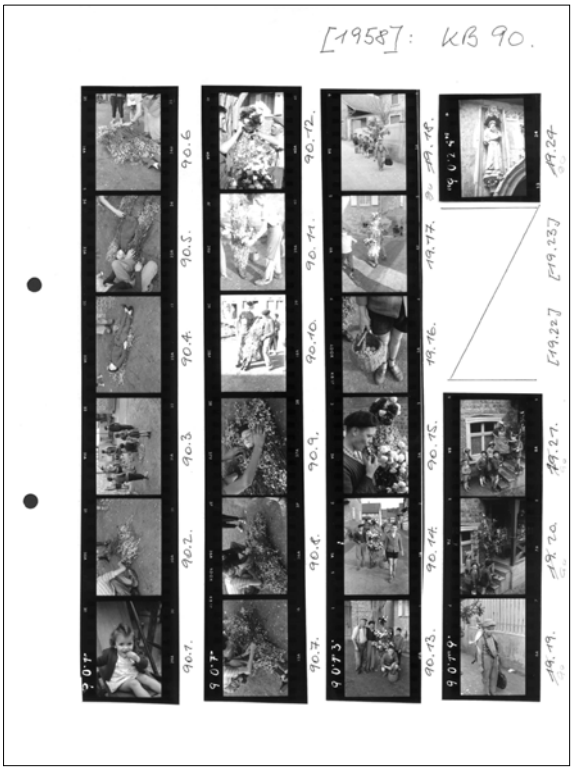
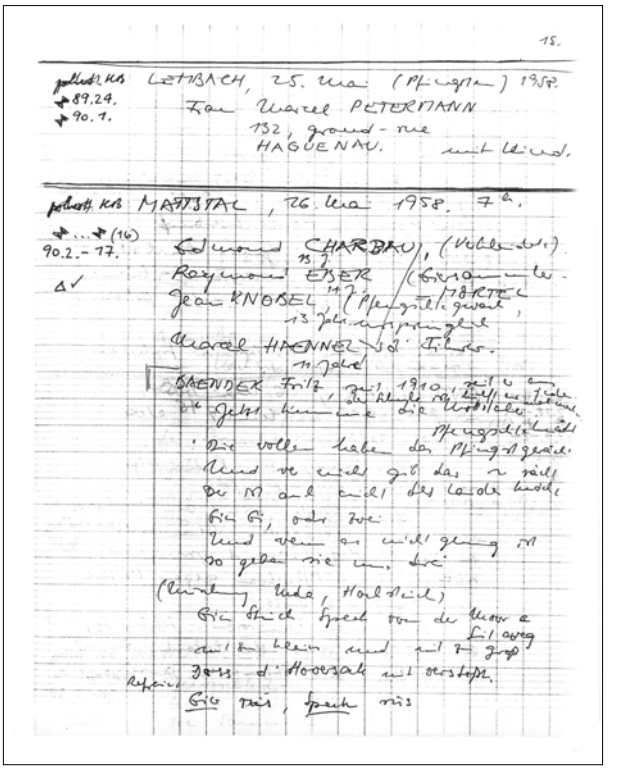


Abb. 305: „Fahrtenbuch" von Klaus Beitl zum Pfingstumzug in Mattstal, 1958.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Aufarbeitung des Materials am Schreibtisch betraf: „In den Fahrtenjournalen notiert man den Verlauf der Beobachtungen, und ich habe das dann mit den Fotos parallelisiert. Auf dem Rand sind die Inventarnummern der Fotos – Bild und Text – eine Art Drehbuch im nachhinein.“[27] (Abb. 305)

„Jeden Sommer eine Talschaft durcharbeiten“

Von den drei nationalen Museen in Deutschland, Österreich und der Schweiz führten vor allem die Wiener Volkskundler umfangreiche foto-ethnographische Studien in alpinen und voralpinen Regionen durch. Im Museum war man bestrebt, die „meist überalterte(n) Aufnahmen, die zur Vorlage nicht mehr geeignet sind“[28], durch neuere Bilder von professionellen Fotografen zu ersetzen. Außerdem richtete das Wiener Museum im Rahmen einer Jahresbrauch-Umfrage für den Atlas der österreichischen Volkskunde ein Preisausschreiben für ambitionierte Amateure und Berufsfotografen aus: „Es hat sich herausgestellt (...), daß viele dieser Bräuche durchaus bildhaft sind. Dennoch sind sie bisher nur wenigen Menschen aufgefallen, welche Möglichkeit und Neigung besitzen, das Leben im Bilde festzuhalten. Vor allem im Lichtbild.“[29] Der Ausschreibung wurde eine umfangreiche Liste von Bräuchen beigefügt. Sie reichte von „Barbara- oder Luzienweizen auf dem Teller“ und „Gackerer (Buben bringen Hühnersegen)“ (jeweils 13. Dezember) über „Weihnachtsbäumchen auf den Gräbern“ (24. Dezember) und „Eselsreiten“, „Faschingshochzeit“ (5. Januar) bis hin zu „Maibaum Aufstellen, Schmuck, Absägen“ und „Allerheiligen Gebäcke, Kinderumzug, Grabschmuck“ (1.-2. November).

Nach wie vor sah man in Wien eine Aufgabe des Museums in der Sammlung und Dokumentation von ruralen Artefakten. Hierzu wurde 1954 eine Leica IIIf mit Zubehör angeschafft.[30] In der warmen Jahreszeit schwärmten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums aus. Sie hatten die Aufgabe, „jeden Sommer eine Gegend oder eine Talschaft photographisch durchzuarbeiten, so daß auf diese Weise ganze photographische Monographien entstehen, wie sie dem immer mehr anzustrengenden Dokumentationscharakter des Museums entsprechen“[31]. Die Kuratorin des Museums, Elfriede Lies, reiste 1956 ins Pinzgau. Fotografiert wurden Heustadel, aufgelassene Kapellen, Totenbretter; kaum Menschen und Arbeitsvorgänge. Zu den Bildern finden sich im Inventarbuch zum Teil detaillierte Beschreibungen. Weitere Fotografien entstanden auf dem Wiener Kalvarienbergmarkt: „Stand mit Marktfahne, Kalvarienberg-Kipferl-Stand mit den berühmten Stingl-Kipferln 1 Stück zu S 1.20, Stand mit eierlegenden Plastik-Hennen, Kind mit Kreppapierkrone vom Kalwarienbergmarkt.“[32] Lies fotografierte, was sie „vor Ort interessant fand, mir technisch und finanziell möglich war“ (Abb. 306). Ihren „Eumigetta“-Fotoapparat habe sie sich zunächst geliehen und dann durch Ratenkauf erworben. Ihre Intentionen gingen in Richtung Filmdokumentation. Lies war dann seit den sechziger Jahren für das Göttinger Institut für den Wissenschaftlichen Film an der Verwirklichung der Encyclopaedia Cinematographica des volkskundlichen Films beteiligt.[33]

Maria Kundegraber, später Leiterin des Landesmuseums Graz, fotografierte auf Wiener Märkten und konzentrierte sich im August und September 1957 auf „ländliche Gartln“ in Kärnten. Die circa zweihundert Fotografien zeigen wenig Menschen. Dafür Landschaften, ländliche Architekturen, Votive, Zäune, Pflanzen und Tiere – vornehmlich Schafe[34] nach dem Abtrieb von der Gemeinschaftsalm am Kleinen Frauentag. Mit ihrer Rolleicord 6x6-Kamera praktizierte Kundegraber eine systematisierte Foto-Ethnographie (Abb. 307). Sie fertigte zu den einzelnen Aufnahmen Notizen an, die sie dann der Sachbearbeiterin im Museumsarchiv übergab, bzw. selbst auf Karteiblätter vermerkte. Kundegraber in ihrem Bildprotokoll: „‚Schouf-schadl‘: Schaf-schneiden. Die Besitzer suchen gemeinsam ihre Schafe nach den Ohrmarken (‚March‘) aus der Menge. Im Ringhof des Gätterer gibt es eine große Anzahl von Ställen, die in der Regel von zwei Schafbesitzern zugleich benutzt werden. Ehe ein Besitzer die Schafe wegtreibt, werden sie vom ‚Nachbarschaftsobmann‘ (alle 3 Jahre gewählt) und 2-3 Bauern besichtigt, damit kein Irrtum geschehen kann.“[35] Zudem dokumentierte sie Mundartnahmen von ländlichen Geräten sowie den genauen Ort und Hinweise über den Gebrauchszusammenhang. Die „Schaffung von neuen englisch benannten Theorien“ sei kein Thema gewesen: „Ich habe bei meinen Aufnahmen keine ‚Rolle‘ gesucht, ich wollte nur das festhalten, was schon damals zu verschwinden begann. Und außerdem freute ich mich einfach über gelungene Aufnahmen, bedauerte es, wenn es einmal schief ging.“[36]

Leopold Schmidt, Direktor des Wiener Museums, begab sich sowohl ins ländliche Österreich als auch in städtische Gefilde: Im Juni 1957 nahm er Einritzungen in einigen Praterbäumen (Abb. 308), Schrebergarten mit Zementfiguren und Wasserwiese, die Autorennbahn und andere Stände auf dem Prater auf. Während einer Exkursion nach Niederösterreich (12.-14. Juni 1957) fotografierte er auf einem Kleinbildnegativfilm[37] ländliche Architekturen, eine Serie Votivbilder in Mariazell und Fresken in der Johanneskapelle von Pürgg. Die Bilder sind manchmal etwas unscharf, die Innenaufnahmen unterbelichtet. Im Sommer 1957 fotografierte Schmidt in Oberösterreich[38] ländliche

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 306: Elfriede Lies: „Firmungsauto aufgeputzt mit Tannengrün u. weißen Blumen und Bändern." Wien 1959 (oben).



Abb. 307: Maria Kundegraber: Bauer mit Säkorb („Säkörbl"). Pöllau-Weiden/Steiermark, August 1956 (unten links).



Abb. 308: Leopold Schmidt: „Praterbaum mit alten Einkerbungen", Wien, April 1956.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Architekturen und einige Details wie Türschlösser, Hausinschriften, Wegkreuze, Brunnen, Geräteschuppen, Backöfen, Holzknechthütten, aber nur selten Personen: „Der alte Filzmoser auf seiner Alm (trägt als einziger am Wochentag noch Unterhosen (blau)) über den Knien."[39] – Weiter: „Joch im Stadelgang"[40], Doppel-Holzpflug, „Dengelhammer und Kumpfe am Kasten". In den Landschaftsaufnahmen sind zumeist „Heuhüfel" im Vordergrund zu sehen. Schmidts Bildbeschreibungen sind kurz.

Während der 1950er Jahre wurde die visuelle Aufnahme mit dem Fotoapparat am Wiener Museum zur zentralen Methode der Dokumentation, eine Entwicklung, die bald an ihre personellen Grenzen stieß. In einem Schreiben an die übergeordnete Behörde forderte Leopold Schmidt angesichts der selbst produzierten Bilderflut personelle Verstärkung: „Es handelt sich um die Bewältigung der sehr gewaltig angewachsenen Photo- und Bildersammlung, in Verbindung mit der Aufsammlung von Material im Felde. Wer immer diesen Posten einnehmen würde, es müßte sich um eine ausgebildete Person handeln, die im Sommer Feldarbeit (Sammlungs- und Fotoaufnahme usw.) leisten müßte und im Winter die dazu gehörige Ordnungsarbeit."[41]

Die seit den frühen 1960er Jahren zunehmende fotografische Dokumentation von urbaner Populärkultur darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass der überwiegende Teil der Bilder des Wiener Archivs in ländlichen Regionen entstanden ist. Bisweilen wurden die Volkskundler von einheimischen Hobbyhistorikern auf noch zu fotografierende Gegenstände hingewiesen: „Da sich gegenwärtig die Bauern unseres Gebietes v. Pferdegespann auf Traktor umstellen, gestattet sich der Unterzeichnete das Volkskundemuseum darauf aufmerksam zu machen, daß es gerade jetzt noch möglich ist, die Arten der alten Bauernfahrzeuge und des Pferdegeschirres zu erfassen."[42]

Die Tracht als einstmals tragende Säule des volkskundlichen Kanons wurde kaum mehr beachtet. Immerhin gelangte sie in Form von inszenierten und gedruckten Bildern weiterhin an die Öffentlichkeit. Ingeborg Weber-Kellermannn (1918-1993) sandte eine ihrer Trachtenpublikationen nach Wien und gab sich Leopold Schmidt gegenüber „sehr gespannt, was Sie zu unserer fotografischen Dokumentation sagen werden"[43]. In seinem Antwortschreiben lieferte Schmidt einen Erklärungsversuch für den Boom der Trachtenfotografie: „Merkwürdig, daß immer wieder so Zeiten mit Trachteninteresse kommen. Das sollte sich einmal ein geistesgeschichtlicher Mann aus unseren Reihen anschauen. Anscheinend geht dieses jeweilige Interesse immer mit neuen Verstädterungswellen parallel, je weniger landschaftliche Bindung tatsächlich noch vorhanden ist, desto eifriger wird sie anscheinend im Optischen gesucht."[44] Während Leopold Schmidt immerhin die Tendenzen zur zeitweise verstärkten Visualisierung von Tracht in einen sozialpolitischen Zusammenhang stellt, liefern die meisten Rezensionen verklärend-unkritische Stellungnahmen. Noch 1980 formulierte Robert Wildhaber über einen neu erschienenen Katalog mit Aufnahmen aus der Nazi-Zeit: „Wer originales, prächtiges Photomaterial von Trachten aus den angegebenen Gebieten sucht, wird diese eindrücklich schönen Photos von Erika Groth-Schmachtenberger mit Freude begrüßen."[45] Ebenso hatte Wildhaber eine umfangreich mit Foto-Abbildungen illustrierte Publikation der ostdeutschen Volkskundler Wolf Lücking und Paul Nedo gelobt, die als Teil einer mehrbändigen Edition über das „Trachtenleben in Deutschland" im Ost-Berliner Akademie-Verlag erschienen war: „Trachtenbücher sind von gar unterschiedlichen Bestrebungen und Zielsetzungen und wohl auch – trotz guten Absichten – von unterschiedlichem Wert. Sie mögen wissenschaftliche Dokumentationen sein, belegt durch archivalische Notizen, sie mögen Versuche sein, die Freude am ‚guten Alten' zu bewahren oder neu zu erwecken, sie mögen wohl auch eine mehr oder minder zufällige Sammlung hübscher (häufig gestellter) Photos sein. Das vorliegende Gemeinschaftswerk eines Photographen und eines Volkskundlers lässt sich nicht unter diese Rubriken einreihen. Wenn der Volkskundler uns sagt, dass die Lausitz eine jener nicht mehr allzu zahlreichen Trachteninseln Deutschlands ist, in denen die Trachten (bei den Sorben) noch wirklich leben, so zeigt uns der Photograph mit dem Auge des ‚naiven' (in gut klassischem Sinne gemeint) Künstlers, wie beglückend wahr das ist. Das Buch wird durch ihn zu einem grossartig schönen ‚Schaubuch' mit einer Fülle der erlesensten Aufnahmen. Wir leben mit in diesen Trachtendörfern und wir freuen uns ob all des selbstverständlichen Schönen."[46] Die beiden Rezensionen demonstrieren, wie wenig differenziert die Trachtenfotografie, die zu einem nicht geringen Teil der visuellen Kultur im NS gezählt hatte, rezipiert wurde. Sie zeigen auch, dass die Sensibilität für die Fotografie als ein politisches Medium im volkskundlichen Kontext noch kaum Ausbreitung gefunden hatte.

Für die meisten jungen Volkskundler an der Universität war das Thema Tracht und damit auch die Trachtenfotografie passé. „Es hat für unsereins – ich war ja nicht alleine mit dieser Haltung – die Rolle der Bremse, des Hemmschuhs gespielt. Man hat stillschweigend unterstellt, diese Trachten seien alle von den Nazis konstruiert worden."[47] Dem, so berichtete mir Hermann Bausinger, habe allerdings nicht widersprochen, dass Kollegen und Studenten auf Exkursionen auch schon mal in Lederhosen herumgelaufen sind.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

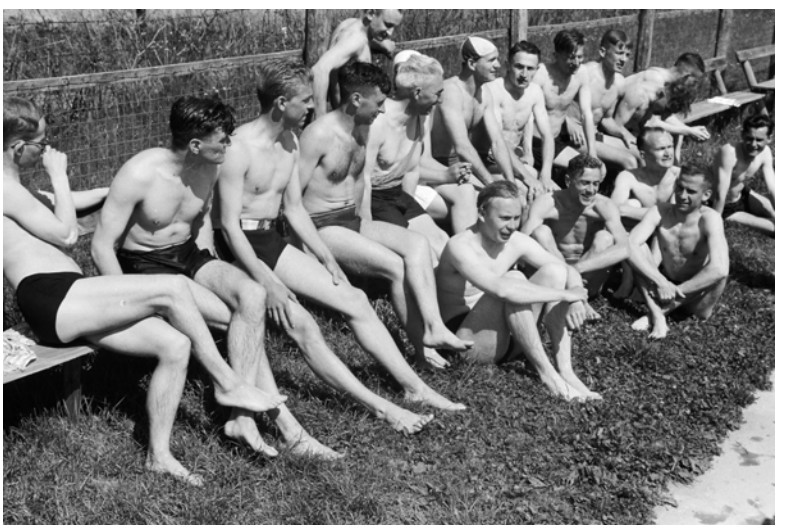
Wie die meisten seiner Kolleginnen und Kollegen war auch Paul Hugger in den fünfziger und sechziger Jahren rege mit dem Fotoapparat unterwegs. Von ihm befindet sich im Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde ein Konvolut von Kleinbildnegativen – ländliche Hausformen, Arbeitsgeräte, Bilderserien von bäuerlich-alpinen Tätigkeiten und Menschen.[48] „Für uns Volkskundler der jüngeren Generation hatte die Tracht damals schon etwas Altväterliches. Sie interessierte nicht mehr wirklich. Außerdem war sie ja aus dem Alltag der Menschen in der Schweiz schon längst verschwunden und Bilder gab es zuhauf. Mit der Kamera aufnehmen wollte man statt dessen die Menschen und ihre Arbeit, wie sie lebten."[49] Rückblickend vermisst Hugger eine methodische Herangehensweise. Im Feld sei man schon relativ unbedarft mit der Kamera umgegangen. So sei zwar viel fürs Archiv geknipst worden, zur Dokumentation oder manchmal zur Illustration eines Textes, aber eigentlich habe man sich wenig Gedanken gemacht, was man mit den Bildern darüber hinaus noch hätte anfangen können.

Zu den neu zu visualisierenden und zu sammelnden Themen zählte in der Nachkriegszeit die Tagungs- und Exkursionsfotografie. Bereits in den dreißiger und vierziger Jahren hatte eine rege Exkursionsaktivität an Instituten und Museen begonnen. Zum Einsatz kam die Kamera zur Dokumentation des besichtigten Feldes und bisweilen ebenso zur Erinnerung an ein heiteres Miteinander auf froher Fahrt. Im Bildarchiv des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts findet sich eine ganze Reihe von Fotografien, auf denen Exkursionsteilnehmer zu sehen sind: mit dem Bus im Hintergrund, als Gruppenaufnahme oder bei Freizeitaktivitäten wie dem kollektiven Sonnenbaden in zeitgenössischer Schwimmkleidung (Abb. 309b). Ansonsten waren die Exkursionsteilnehmer bestrebt, das Gesehene in Form von Gebäuden, Bräuchen und Trachten möglichst authentisch, also ohne motivische Beigaben aus dem Kollegenkreis abzulichten. Im Gegensatz zu den anthropologischen und ethnologischen Disziplinen ließ sich in der Volkskunde der Ethnograph in seinem Feld nur ausnahmsweise ablichten. Eine frühe Fotografie zeigt einige Volkskundler neben einer „Erdhütte" (Abb. 309a). Aufgenommen wurde das Bild anlässlich einer Exkursion der 20. „anthropologischen Versammlung" im Jahr 1890 nach West-Bevern bei Münster in Westfalen. Vor dem „Wohnhaus" sitzen die städtisch gekleideten Forscher. Einer von ihnen stützt sich auf einen Stockschirm und hat die Beine übereinandergeschlagen. Der „Besitzer", in Holzschuhen, steht mit seinem Hund abseits vor seinem „Schuppen" und beugt sich nach vorne – vielleicht eine zögerliche Geste des Respekts im Anblick der fremden Wissenschaftler, die plötzlich unangemeldet auf dem Bauernhof erschienen sind. In der räumlichen Distanz der Exkursionsteilnehmer zum Bauern spiegelt sich die Entrücktheit der Wissenschaft zu ihrem Feld, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein insbesondere die Protagonisten der Schreibtischforschung für sich in Anspruch genommen haben. Vergleichbar sind die Exkursionsbilder mit jenen des ambitionierten Amateurs, der im Urlaub seine Kamera abseits der üblichen Sehenswürdigkeiten zückt: „Fotografiert wird, was fremd ist und andersartig: Landschaften, Bauwerke, Fahrzeuge, die einheimische Bevölkerung. Was zu Hause nicht oder in anderer Form anzutreffen ist."[50] Hingegen fehlen volkskundliche Eigenaufnahmen und Bilder aus dem akademischen Arbeitsalltag am Tagungsort, an der Universität oder am Museum fast



Abb. 309a: Räumliche Distanz zum Feld: Wissenschaftler vor „Erdhütte" bei einer Exkursion in Westfalen, 1890.

Abb. 309b: Gustav Bebermeyer, Studenten: Exkursion des Tübinger Instituts ins Burgenland, 1938.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 310a: Luise Witzig: Die Kellnerinnen von der „Post“ in Bezau, 1956 (links).

Abb. 310b: Leopold Schmidt fotografiert Luise Witzig und die Kellnerinnen von der „Post“, 1956 (unten).









Abb. 313: Exkursion der Volkskundestudenten aus Frankfurt und Wien in die Wachau: Nobert Riedl. Elisabeth Wieser, Leopold Schmidt, Margot Lütze (vorne, v.l.n.r.). Klaus Beitl, 15. Juni 1960 (oben rechts).

Abb. 312: Wettstreit um die beste Pose. Hermann Bausinger, Studenten, um 1955 (Mitte rechts).

Abb. 311: Margarete Bischoff, Christine Lauter, Gertraude Suda und Helge Gerndt fotografierten Totenkronen aus der Kirche auf dem Schönberg, Röllshausen/Hessen. Klaus Beitl, 18. Juli 1963 (unten rechts).

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

vollkommen. Die Exkursion oder Tagung erhält damit eine ähnliche Funktion wie der Urlaub oder der Wochenendausflug im privaten Kontext.

Die Kamera richtete sich mit der Zeit immer häufiger auf die Exkursionsteilnehmer selbst; auch das Gruppenbild und fotografierende Teilnehmer waren beliebte Motive (Abb. 310/311/313). Zunächst ist auffallend, dass bei den studentischen Exkursionen zumeist die Lehrenden im visuellen Brennpunkt standen. Man gewinnt den Eindruck, als habe es unter den studentischen Knipsern einen fotografischen Wettstreit um entlarvende Posen und peinliche Schnappschüsse gegeben (Abb. 312). „Die Exkursion als Erfahrungsform läßt sich durch die Bilder desavourieren:“[51] Zu sehen sind Professoren und Assistenten singend beim abendlichen Umtrunk in der Hütte, im Stil der Zeit als James Dean-Verschnitt mit dunkler Sonnenbrille, singend im Reisebus oder abgekämpft am Boden sitzend nach furiosem Fußball-Match. Des öfteren wurde der Lehrkörper auch gemeinsam mit jungen Studentinnen oder Kolleginnen ins Bild gerückt, wobei möglicherweise insgeheim Begehrlichkeiten, die vor oder hinter der Kamera zu suchen waren, ihren Ausdruck fanden. Utz Jeggle hat eine weitere Attitüde der Exkursionsteilnehmer beschrieben, die ebenfalls häufig auf Bildern zu sehen ist und die zur „Spaltung“ zwischen dem Ethnologen und seinem Objekt führe. Auf Exkursion wähne sich der „präpotente“ Volkskundler in seinem Element. Er kenne keine Zäune und Verbote, walze alles nieder und überwinde jegliche Hindernisse, angestachelt durch seine vermeintliche Fachkompetenz: „Der unruhige Feldforscher in der Gier, allem möglichst nahe zu kommen, legt keine Rechenschaft darüber ab, daß er vielleicht die verdiente Ruhe stören könnte.“[52]

Anders als noch in den 1950er Jahren verließ später kaum mehr ein akademischer Fotograf die Gruppe der Exkursionsteilnehmer, um volkskundlich Relevantes auf eigene Faust auf Platte zu bannen. In der Gegenwart wird zumeist im engen Rahmen der Reisegesellschaft fotografiert, die sich als eine nach innen schützende und nach außen abgrenzende Zone erweist. Erfahrungen mit potentiellen Gewährsleuten, Informanten und ‚Originalen‘ sind so kaum mehr möglich. Die kameraoptische Beschränkung auf die Exkursionsteilnehmer kommt einem visuellen Gruppenzwang gleich. Sie lässt sich möglicherweise auch insofern erklären, als seit den 1960er Jahren das Tübinger Ludwig-Uhland-Institut sein Themenrepertoire grundsätzlich reformierte. Zudem behandelte man die volkskundlich-kulturwissenschaftliche ‚Materie‘ auf Exkursionen mehr und mehr im rezeptiven Kontext von Musealisierung und Konzeptualisierung. Hatte in den fünfziger Jahren noch der ‚urige‘ Gewährsmann im abgelegenen Schwarzwaldhochtal seine Geschichten von der alten Zeit in einem kaum verständlichen Dialekt zum Besten gegeben, so tritt nun der studentischen Gruppe etwa ein akademisch gebildeter Museumsleiter entgegen, der als Gleichgesinnter in gewählten Worten über seine Institution doziert. So ähneln die Eigenaufnahmen von aktuellen Gruppenexkursionen jenen Knipserbildern, wie man sie in anderem Kontext von Klassenausflügen, Schullandheim, Betriebsausflügen oder Familienfesten kennt: flüchtige Schnappschüsse, die ihren Reiz aus der Unmittelbarkeit der motivischen Situation erlangen (Abb. 314).[53]



Abb. 314: Reiz der Unmittelbarkeit: Nina Gorgus, Simone Wörner, Nicola Lepp und Bernhard Tschofen auf dem Dach des Gasometers in Oberhausen. Ulrich Hägele, 1994.

Dokumentation des Alten, bevor das Neue kommt

Wie in den dreißiger und frühen vierziger Jahren waren in der Nachkriegszeit in Europa und in den USA einige Fotografen aktiv, die sich dem Genre in sozialdokumentarischer Weise verpflichtet fühlten. Roger Mayne konzentrierte sich auf urbane Motive in den Londoner Arbeitervierteln. Der studierte Chemiker wurde einem breiteren Publikum durch seine Bilderserien von der Southam Street bekannt, die Ende der fünfziger Jahre zu den ärmsten Vierteln in London zählte. Die Fotografien zeigen spielende Kinder, rauchende Jugendliche mit Elvisfrisur und Jeans in einer untergehenden Umgebung (Abb. 315): Die Löcher im Straßenbelag sind nur notdürftig geflickt, abbruchreife und durch Holzbalken gestützte Klinkerfassaden stehen zwischen bereits freigeräumten Grundstücken; das Müllproblem ist unübersehbar. Maynes Schnappschüsse geben einen unverblümten Einblick in ein Arbeiterquartier, wo Leben und Alltag der Kinder und

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Jugendlichen sich deshalb auf der Strasse abspielten, weil die Enge in den Wohnungen für die meisten unerträglich war. Seine Bilder lassen einen Ansatz erkennen, der auch vielen Volkskundlern auf dem Kontinent als Antriebsfeder diente – Dokumentation des Alten, bevor das Neue kommt: „He was torn between wanting the good New – for everyone should have a bathroom – and knowing that the Old Look, the theatre of life that was framed in these back streets, was being destroyed."[54] Seine Arbeit war ebenso von der Ausstellung „The Family of Man" inspiriert, die Edward J. Steichen im Jahr 1955 für das Museum of Modern Art in New York zusammengestellt hatte.[55] Maynes Fotografien einer proletarischen Jugendkultur wurden bereits in den fünfziger Jahren von der britischen Kulturforschung um Richard Hoggart rezipiert, die zur gleichen Zeit begannen, die Subkulturen in den englischen Vorstädten zu untersuchen. Wie nah sich dabei Maynes dokumentarisch-ethnographischer Blickwinkel und die Ansätze der englischen Popularkulturforscher standen, demonstriert die Zeitschrift „Universities and Left Review", die dem Fotografen mehrere Titelseiten widmete.[56] Die Cultural Studies hatten mit Roger Mayne ihr Auge gefunden.

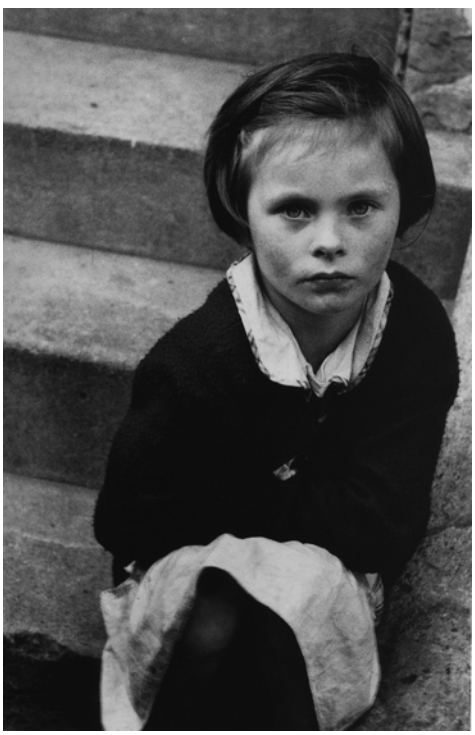


Abb. 315: Roger Maine: St. Stephen's Gardens, London/Westbourne Park, 1957.

Auch in Frankreich praktizierte in den 1950er und 1960er Jahre eine Reihe von ‚photographes humanistes', deren Ursprünge sich in die Jahre der Vorkriegszeit zurückverfolgen lassen; unter ihnen Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Robert Doisneau (1912-1994), Édouard Boubad (1923-1999) und Willy Ronis (geb. 1910). Für Bild-Agenturen wie „Magnum" und „Rapho" lieferten sie überaus erfolgreiche Reportagen über Phänomene des Alltags, Liebespaare, Kinder und Tiere aus der Pariser Metropole sowie aus anderen Regionen der Erde. Während Doisneau seine fotografischen Schnappschüsse bisweilen mit Modellen zu inszenieren pflegte – für seine berühmteste Fotografie „Kuß am Hôtel de Ville" hatte er zwei Schauspielschüler angeheuert – verfolgte Henri Cartier-Bresson eine eher selbstreflexive und nicht minder eindrucksvolle Sicht auf die Welt. Seine Aufnahmen zeichnen sich durch eine gewisse Anmut aus, wie Wilfried Wiegand das Schaffen des Fotografen auf den Punkt bringt: „Aber diese Eleganz vertuscht nicht, sie ordnet. Sie erklärt das Sichtbare, bis es transparent wird und den Blick freigibt in eine von dunklen Kräften geheimnisvoll beherrschte Welt."[57] Unter den großen Presse-Fotografen des 20. Jahrhunderts ist Cartier-Bresson wohl derjenige mit dem ausgeprägtesten Blick für die Bildwirkung ethnographischer Motive gewesen. Ernst H. Gombrich ließ es sich nicht nehmen, diese Begabung, speziell für seine Portraits herauszustreichen. Mit Gombrichs Würdigung wurde dem Lichtbildner eine der für die Fotografie seltenen, direkten Wertschätzungen der Kunstgeschichtsschreibung zuteil.[58] Cartier-Bresson hat seine Herangehensweise immer wieder in selbstkritischen Schriften dargelegt.[59] Seine Einflüsse auf die bildliche Wahrnehmung des volkskundlich-ethnographischen Feldes sind bedeutend: Als kritischer Reporter, der auf die Freiheit der Fotografie pochte, hat Cartier-Bresson die Sicht von Generationen von Journalisten wie Forschern auf jene Objektivationen geschärft, die im ersten Moment als unbedeutend wahrgenommen werden, die aber für die Kulturwissenschaften den Weg für die visuelle Beschäftigung mit dem Alltag erst ebnen sollten.

Einen volkskundlichen Charakter besitzen die Fotografien des Schweizers Gustave Roud (1897-1976). Der talentierte Poet und passionierte Lichtbildner hat ein großes fotografisches Werk hinterlassen und blieb bis heute weitgehend unbekannt.[60] In der Schweizer Fotogeschichte stellt Roud ein Spezialfall dar, da er nur schwer einer zeitgenössischen ‚Schule' oder foto-künstlerischen Richtung zuzuordnen ist. Zwar verweisen seine Bilder auf die Reportagefotografie eines Enzo Sellerio, Hans Staub, Jacob Tuggener, Gotthard Schuh, Paul Senn oder Ernst Brunner. Roud blieb aber dennoch einer eigenen, nach innen gewandten Philosophie verpflichtet. Er fotografierte, um sich den abgelichteten Menschen anzunähern – das Medium Fotografie erlaubte ihm, in visuellen Kontakt mit der real existierenden Welt zu treten. Rouds Welt befand sich auf dem Land. Jahr um Jahr fotografierte er Bauern, Kinder, Liebespaare, Architekturen und immer wieder Landschaften, letztere zunächst in den zauberhaften Farben des Autochrome-Verfahrens (Abb. 316), später auf Kodachrome-Kleinbildfilmen.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Als Übersetzer Hölderlins, Rilkes, Novalis und Eichendorffs war Roud mit dem romantischen Selbstverständnis nördlich der Alpen vertraut. Möglicherweise versuchte er als Fotograf die Romantizismen in eine bildliche Form zu transformieren – weniger inhaltlich, als vielmehr auf ästhetische Weise, denn zumindest seine Schwarzweiß-Fotografien sind eher nüchtern-sachlich denn idyllisierend-romantisch gehalten. Gleichwohl besitzen sie etwas sehr Persönliches – Kennzeichen der Privatfotografie und Indiz dafür, dass Roud seinen Protagonisten nahe gekommen sein mag, die meisten sind mit ihrem Vornamen benannt. Von den bäuerlichen Verrichtungen, die im Jahreslauf auf dem Feld getätigt werden mussten, fertigte Roud Bilderserien an. Deren Umfang richtete sich zumeist nach der bei einem Bildformat von 6 x 6 cm möglichen Anzahl von zwölf Aufnahmen je Filmrolle. Roud blieb über mehrere Jahrzehnte seiner Fotografierweise treu: Zu sehen sind zumeist junge Männer, die mit nacktem Oberkörper auf dem Feld bei Kartoffellese, Heuernte, beim Ährenbinden arbeiten oder die mit Pferdepflug und Egge hantieren. Nahtlos scheint der zeitliche Übergang vom mechanischen Pflug zum motorbetriebenen Schlepper. Ein Zeichen der Veränderung: Beim Traktoristen sind keine Muskeln mehr zu sehen; er hat seine Joppe angezogen und steht wie der manuelle Pflüger stolz vor seinem Gerät (Abb. 317/318).

Gustave Rouds fotografischer Antrieb entstand, wie Paul Valéry schrieb, aus der Angst, das mit den Augen Wahrgenommene könne einst die Gehirnwindungen verlassen und in Vergessenheit geraten.[61] Für ihn stellte die Fotografie ein Mittel dar, das irdische Dasein zu rechtfertigen; ein Medium, das sich zwischen der Intimsphäre des Privaten und des öffentlichen Raumes, zwischen Individuum und Gesellschaft hin und her bewegte – letztlich angesiedelt zwischen körperlichem und geistigen Empfinden: „Elle [die Fotografie U. H.] a pris la forme d'une écriture immédiate, celle qu'il ne pratiquait pas dans le domaine de la poésie."[62] Roud ging davon aus, dass die Fotografie ein Eigenleben entwickle. Dieses spalte sich von den abgebildeten Objektivationen und Personen ab, und forme eine eher metaphysische Wirkungsweise. Der Betrachter und dessen Wahrnehmung könne so nachhaltig dahingehend beeinflusst werden, individuelle Erinnerungsbilder im Gedächtnis zu speichern.[63] Die Wahrnehmung des Landes ließ in Rouds Brust zwei Herzen schlagen: eines, das die Welt in Schwarzweiß sah, unspektakulär und dabei doch menschlich einfühlsam, ohne zu idyllisieren; ein anderes, das die Landschaft auf farbige Autochrome speicherte, in einer geradezu impressionistisch anmutenden Manier, so dass man sich in die Zeit eines Paul Cézanne zurückversetzt fühlt. Als Zeuge der fotografischen Aufnahme und offenbar zu deren zukünftigen Verifikation rückte sich Roud auf zahlreichen seiner Motiven als Schatten mit ins Bild – eine Attitude, die seiner ansonsten ethnographisch geprägten Arbeitsweise einen offenkundig künstlerisch-individuellen Anstrich verleiht.

„Speaking of the things"

Gustave Roud ist zeit seines Lebens in der Schweiz geblieben und fotografierte bis ins hohe Alter ländliche Motive. Sein Œuvre tauchte erst in jüngster Vergangenheit wieder auf. Dagegen hat Robert Frank seine Züricher Heimat bereits mit dreiundzwanzig verlassen.[64] Nachdem er in den Jahren 1945/46 Europa bereist und in der Schweiz Brauchtumsaufnahmen wie „Knabenschießen" und „Sechseläuten" aufgenommen hatte, zog es den Fotografen im Frühjahr 1947 nach New York. Frank ist Angehöriger jener Generation, die zwar Faschismus und Krieg in Europa bewusst miterlebt hat, deren beruflicher Werdegang aber in der unmittelbaren Nachkriegszeit ihren Anfang nahm. Zunächst fand er auf Vermittlung eines befreundeten Graphikers eine Anstellung bei der Modezeitschrift „Harper's Bazaar", die ihre Fotoabteilung allerdings schon kurze Zeit später aus finanziellen Gründen auflösen musste. Frank verließ New York und reiste im Frühjahr 1948 u. a. nach Peru, Brasilien und Bolivien. Der Wanderer zwischen den Welten hatte zunächst Schwierigkeiten, sich auf die Time-Is-Money-Mentalität in den USA einzustellen und pendelte in den folgenden Jahren mehrfach nach Europa und wieder zurück. Im Nachhinein bezeichnete er diese Periode als sein „training camp"[65], eine Zeit der Suche, in der man manches probiert, auch im Hinblick darauf, als freier Fotograf in New York zu überleben. Frank wollte keine Kompromisse. Die Ergebnisse seiner fotografischen Exkursionen

Abb. 316: Gustave Roud: Autochrome, um 1925.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.





Abb. 317/318: Nahtloser Übergang, Gustave Roud, um 1955.

nach Spanien, Italien, Frankreich und England präsentierte er im Jahr 1952 in einer selbstgebundenen Maquette zum Thema „Black and White Things“: sozialdokumentarische Aufnahmen, wie flüchtig hingeworfen und dennoch mit unnachahmlicher Intensität – Auflage: drei Stück. Ein Exemplar ging an Edward Steichen, dem Direktor der fotografischen Abteilung am Museum of Modern Art in New York. Er lud Frank ein, sich an seiner Ausstellung „The Familiy of Man“ zu beteiligen – für den Katalog wählte Steichen fünf Bildbeispiele von Frank aus – die Fotografie eines Straßenmusikanten, 1951 bei Dunkelheit in der Nähe der Londoner Victoria Station aufgenommen, wurde neben die Abbildung der berühmten „Migrant Mother“ von Dorothea Lange aus dem Jahr 1936 plaziert.[66] Seine Beteiligung an der „Family-of-Man-Ausstellung“, die unmittelbare Nachbarschaft eines seiner Bilder zu einer der Ikonen der modernen Fotografie, bewirkte für Frank, dass sein Bekanntheitsgrad in der internationalen Fotoszene rapide stieg. Frank wurde eingeladen, bei der Ausstellung des Kollegiums Schweizerischer Fotografen eine Reihe seiner Bilder zu präsentieren. Die Schau fand 1955 im Züricher Helmhaus statt. Die Fotografien wurden von der Kritik begeistert aufgenommen. Frank repräsentiere wie kaum ein anderer Fotograf einen spezifisch Schweizerischen Stil einer natürlich wirkenden, dezenten und unspektakulären Fotografierweise, die eindeutig menschliche Stimmungen transportiere.[67]

Ebenfalls 1955 bewarb sich Robert Frank für ein Stipendium der Guggenheim Foundation. Als Thema wählte er eine ethnographische Studie über die amerikanische Gesellschaft: „What I have in mind“, so schreibt er in seinem Exposé, „is observation and record of what one naturalized American finds to see in the United States that signifies the kind of civilisation born here and spreading elsewhere. (...) I speak of the things that are there, anywhere and everywhere – easily found, not easily selected and interpreted.“[68] Seine Bildthemen sind im alltagskulturellen Spektrum zu finden: Farmer mit Frau und Kindern, parkende Automobile, Autofahrer, Fußgänger, Architekturen, Neonreklamen, Hinterhöfe, Amtsstuben, Nachtaufnahmen etc. Frank orientierte sich thematisch an der Arbeitsweise der FSA-Fotografen, darunter vor allem Walker Evans, mit dem er seit 1953 befreundet war, und dessen Veröffentlichung „American Photographs“ über die Physiognomie einer Nation im Jahr 1938 für Furore gesorgt hatte. Frank bewegte sich jedoch bildmotivisch in einem wesentlich freieren Raum – ‚most sophisticated‘ und mit traumwandlerischer Sicherheit.

Zwischen April 1955 und Juni 1956 unternahm Frank im Rahmen seines bewilligten Projekts einige kürzere Trips in das New Yorker Umland, sowie eine neunmonatige Reise an die Westküste und belichtete mit seiner Leica rund 700 Kleinbildfilme. Ein Verlängerungsantrag sicherte für ein weiteres Jahr die Arbeit an dem Vorhaben. Für sein Buch „The Americans“ – erschienen 1958 – wählte Frank dreiundachtzig Foto-Abbildungen aus.[69] „Tralley“ wurde als Illustration für den Umschlag verwendet (Abb. 319). Die fast symmetrische Bildarchitektur zeigt die Seitenwand eines altertümlichen Omnibusses: fünf Fenster mit amerikanischem Schiebemechanismus, von denen eines geschlossen ist, und ebenso viele spiegelnde Oberfenster. An den Fenstern sind sechs Personen zu sehen: links nur schemenhaft ein Mann,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

die Frau dahinter wirkt missgelaunt, beide sind mittleren Alters. Durch das benachbarte Fenster ist das Wortfragment „ugs“ – wahrscheinlich von „Drugs“ – einer Drogerie erkennbar, die der Bus gerade passiert. Im Zentrum befinden sich ein Junge und ein Mädchen. Der Junge trägt Anzug und Fliege und schaut in die Kamera. Mit seinem Arm sucht er am Fensterholm Halt; das Mädchen steht dicht neben dem Jungen auf dem Sitz. Hinter den Kindern lehnt ein afroamerikanischer Mann am Fenster. Seine Hand liegt lässig auf dem Fensterbrett. Die ebenfalls schwarze Frau rechts nimmt von der Kamera keine Notiz.

Robert Frank hat mit seinem „Tralley“ den Moment des Verweilens beim Stop an einer Ampel festgehalten. Signifikant ist die strenge Symmetrie, die ebenso wie die starke horizontale Strukturierung an die Fotografie „There’s no way like the American Way“ von Margaret Bourke-White aus dem Jahr 1937 erinnert (Abb. 274). Die Menschen auf Bourke-Whites Fotografie sind sämtlich Afro-Amerikaner, Angehörige einer unteren Schicht, und sie beachten die Kamera eigentlich nicht. Die narrative Ladung erfolgt durch den Slogan auf dem riesigen Werbeplakat, hinter den Wartenden: In großen Lettern angepriesen wird „World’s Highest Standard of Living.“ Darunter fährt eine weiße Mittelstandsfamilie fröhlich lachend in ihrem Automobil direkt in die Menschenschlange hinein, eine ironische, fast zynisch anmutende Szene. Robert Frank argumentiert wesentlich subtiler. Auch bei ihm treten soziale Praxen an die Oberfläche: Die weißen Buspassagiere scheinen aus der Mittelschicht, die schwarzen Mitfahrer eher aus dem Arbeitermilieu zu stammen. Entscheidend aber ist: Die Weißen sitzen vorne, die Schwarzen auf den hinteren Bänken – Zeichen der Rassentrennung, in den 1950er Jahren in den meisten US-Südstaaten noch an der Tagesordnung. Die Abgebildeten sind auch als Individuen mit einer eigenen Mimik und Gestik erkennbar: Die beiden Kinder in der Mitte bilden das Scharnier zwischen den weißen Vordersitzen und dem schwarzen Rückabteil, Hinweis auf einen Generationenwechsel, mit dem Mut, die Rassentrennung zu überwinden und Zeichen der Hoffnung.

Die überaus starke Individualisierung wurde ein Markenzeichen des Fotografen. Ihm gelang es, die Doppelbödigkeit der Vereinzelung zu visualisieren. Jede abgebildete Person ruht in sich, bleibt aber in dem Zustand des Alleinseins verhaftet. Ob im Autobus, selbstversunken in der Bar vor der Juke-Box stehend (Abb. 320); ob in der Masse am Tresen eines Fast-Food-Restaurants oder als entrücktes Filmsternchen, das verschwommen abgelichtet vor wartenden Schaulustigen die Premiere besucht: stets tritt die Einsamkeit der Protagonisten raumgreifend an die Oberfläche. Indem er die Menschen so zu zeigen versuchte, wie er sie vorfand, traf Robert Frank den Nerv der Zeit – flüchtige Augenblicke wie man sie bei einem vorbeirauschenden Automobil wahrnimmt; der

Abb. 319: Robert Frank: Tralley in New Orleans, 1955/56.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 320: Robert Frank: Bar in Las Vegas/Nevada, 1955/56.

Bildausschnitt, vielfach sperrig, aus der Balance geraten, wirkt beschnitten und provisorisch. Franks teils ‚schräge' Fotografierweise liegt in seiner Einstellung zur Welt begründet. Er sah die amerikanische Gesellschaft als eine zu komplexe Angelegenheit, als dass man sie mit realistischen Bildern hätte fassen können.[70] Die Foto-Abbildungen in „The Americans", überzeugen jede für sich durch eine Intensität und eine radikal anmutende narrative Strahlkraft. Auf Franks Fotografien kommen soziale und politische Verwicklungen zum Vorschein, die vom Betrachter als einfache Statements für den nordamerikanischen Alltag in den 1950er Jahren gelesen werden sollen.

In die Arbeitsphase zu „The Americans" fielen die Kontakte mit den Protagonisten der Beat-Bewegung, allen voran Allen Ginsberg (1926-1997) und Jack Kerouac (1922-1969). Frank traf Kerouac auf einer Party in New York, zeigte ihm seine Bilder und fragte ihn, ob er ein Vorwort zu seinem Buch „The Americans" schreiben würde. Der Autor und der Fotograf, beide hatten mittlerweile in ihren Metiers eine stilistische Freiheit erreicht, die visionäre Züge trug – eine Wahlverwandtschaft. In New York und San Francisco kursierte die Beat-Bewegung nicht etwa als Idee, sondern als Vision durch die künstlerische Avantgarde. Ginsberg und Kerouac verfassten die poetischen Botschaften, Frank lieferte die Bilder dazu.[71] Es lag also nahe, dass die beiden Speerspitzen der neuen kulturellen Subkultur zusammenfanden: „Anybody doesnt like these pitchers dont like potry, see?" – schreibt Kerouac in seiner Einführung, und weiter: „Anybody dont like potry go home see Television shots of big hatted cowboys being tolerated by kind horses." Mit seiner kleinen Kamera habe der Fotograf „sucked a sad poem right out of America onto film, taking among the tragic poets of the world."[72] Wie kein zweiter Fotograf hat Frank der Beat-Generation seinen visuellen Stempel aufgedrückt. Er entfaltete ein Format, das allenfalls mit dem Einfluss von Eugène Atget auf die Surrealisten oder – abgeschwächt – von Roger Mayne auf die britischen Cultural Studies verglichen werden kann.

Wie bei Daniel Octavius Hill, Jacob Riis oder Ernst Brunner, Dorothea Lange und Walker Evans in den 1930er Jahren, lag die Visualisierung des Alltags in der Verantwortung des Fotografen. Die Volkskundler, Ethnologen und Ethnographen nahmen daran nur wenig Anteil. Ebenfalls signifikant ist, dass sich die Bundesrepublik und Österreich in der Zeit nach 1945 vom großen Aderlass der Foto-Avantgarde der Jahre 1933 und 1934 offenbar nicht hat erholen können, denn die sozialkritische Fotografie wurde von einigen Ausnahmen (Franz Hubmann) abgesehen insbesondere in Frankreich und in den englischsprachigen Ländern praktiziert: Pierre Verger (1902-1996) bewegte sich in einem kulturellen Dreieck (Europa, Südamerika, Afrika) und schuf als professioneller Fotograf und wissenschaftlich agierender Ethnologe eine eigene Form der ethnographisch-journalistischen Fotoreportage. Der Brite Don McCullin ist insbesondere durch seine Fotografien vom Vietnam-Krieg bekannt geworden. In den späten fünfziger Jahren hatte er aber wie Roger Mayne in den Arbeiterbezirken der Hauptstadt sowie in Liverpool und im Kohlebezirk von Sunderland fotografiert. Susan Sontag gab McCullins Fotografien das Prädikat einer dokumentarischen Zeugenschaft. Auch wenn man mit ihnen nur einen Hauch des wirklichen Elends vorgeführt bekomme, hätten sie dennoch einen positiven Effekt. „The image says: keep these events in your memory."[73] Ähnlich wie McCullin Arbeitslosigkeit und Armut in England mit der Kamera aufnahm, konzentrierte sich Bruce Davidson in den frühen 1960er Jahren auf Rassentrennung und Bürgerrechtsbewegung. Wie Robert Frank war er Stipendiat der Guggenheim Foundation. Er fotografierte auf den Baumwollplantagen im Süden, begleitete schwarze Bürgerrechtler in ihrem Kampf gegen die Apartheid in den USA[74] (Abb. 321) und legte eine Monographie über die Lebensbedingungen im New Yorker Stadtteil Harlem vor, wo er 1966 mit einer großformatigen Kamera in einer Art ethnographischem Feldversuch mehrere Monate lang gearbeitet

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

hatte.[75] Im Vergleich zu Frank orientieren sich Davidsons Aufnahmen stärker an dem dokumentarischen Duktus der FSA aus den dreißiger Jahren, eine appellative Bildsprache ist unverkennbar; seine späteren Harlem-Fotografien sind hingegen mehr inszenatorisch angelegt. Eher an den sozialpolitischen Ansätzen Jacob Riis' orientierte sich der dänische Fotograf Jacob Holdt, der die Staaten seit Beginn der 1970er Jahre fünf Jahre lang durchstreifte und seine Kamera vor allem auf die afro-amerikanische Kultur richtete. Seine Fotos sind ‚grab shots', flüchtige Bilder, die zumeist im Vorbeigehen und mit einer gewissen Distanz entstanden sind, so dass die Umgebung ebenfalls sichtbar bleibt. Holdt entwickelte die fotovisuelle Dokumentation von Tatsachen, wie sie die FSA-Gruppe um Stryker praktizierte, zur politisch motivierten, ethnographischen Dokumentation der ‚eingreifenden' Fotografie fort, die Stellung gegen Rassismus, Unrecht und soziale Mißstände bezieht. [76]

Selbst im Spanien Francos arbeitete eine Reihe von Fotografen als Protagonisten der sozialdokumentarischen Fotografie. Innerhalb der Bewegung des Neuen Realismus entwickelten sie eine Art „volkstümliche Reportage"[77]. Die Protagonisten, unter ihnen José Castellanos, Julio Ubiña, Francisco Gómez, José Suárez, Ramón Masats und Carlos Pérez Siquier, orientierten sich ebenfalls an der sozialdokumentarischen Fotografie und begaben sich damit in Opposition zur spätpiktoralistischen Genrefotografie der 1940er Jahre. Sie lehnten idyllisierende Aspekte des Folkloreblickes ab und reklamierten für sich visuelle Freiräume in Zeiten von Zensur und Diktatur. Das politische System in Spanien begann sich in den fünfziger Jahren zwar einem neoliberalen Modell anzunähern, die krasse Armut im Süden blieb aber weiterhin bestehen.[78]

Demgegenüber druckten die Illustrierten in Westdeutschland in der Hauptsache thematisch gefällige Bildstrecken; aktuelle Themen, wie Wirtschaftswunder, Wiederbewaffnung und Atomindustrie, oder der Umgang mit der NS-Vergangenheit wurden nicht oder nur am Rande kritisch thematisiert. Allenfalls moralisierende visuelle Gegenüberstellungen, wie sie in anderer Intention die Heimatschutzbewegung praktiziert hatte fanden Gehör. So zog der Journalist Michael Mansfeld unter dem Motto „Denk ich an Deutschland" frei nach Heinrich Heine eine Bildbilanz vom Kaiserreich bis in die fünfziger Jahre des Kalten Krieges. Seine Gegenüberstellungen unterlegte er mit zum Teil polemisch zugespitzten Bildlegenden.[79] In den USA wiewohl hatten foto-ethnographische Untersuchungen eine lange Tradition – Jacob Riis, Lewis Hine und die FSA, sie alle wurden zumindest teilweise mit öffentlichen und privaten Mitteln finanziert. Daran konnte das Projekt „The Americans" anknüpfen. In Europa hätte eine große, unabhängige foto-visuelle Studie, wie von Robert Frank und Bruce Davidson im Rahmen der Guggenheim Foundation vorgelegt, wohl keine Geldgeber gefunden.

Visual Anthropology

Die bislang aufgezeigten Einsatzformen des visuellen Mediums standen in einem dokumentierenden oder illustrativen Zusammenhang. Die erste Studie, die den Fotoapparat als forschungsleitendes Instrument zum Gegenstand nahm und einer Überprüfung unterzog, stammt von John Collier (1913-1992). Von Hause aus Fotograf, hatte Collier von 1941 bis 1943 bei Roy E. Stryker für die FSA gearbeitet. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg leitete er eine ethnographische Studie in Ecuador; zu Beginn der fünfziger Jahre war er für das Cornell University's Anthropology Departement als „fieldworker" tätig (Abb. 322). Hierbei entstand ein methodischer Text, mit dem sich Collier als Gründer der Visuellen Anthropologie zu erkennen gab. Gegenstand des mehrjährigen Projekts „Cornell's Stirling County Study" war die Untersuchung des Einflusses der Alltagswelt auf die psychische Verfassung der Einwohner von Bristol, einer Stadt in den kanadischen Maritimes. Es ging u. a. um den Prozess der Akkulturation von französischsprachigen Mi-

Abb. 321: Bruce Davidson: Rassentrennung, 1961-65.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

granten in einer englisch geprägten Umgebung. Bei dem methodischen Experiment sollte herausgefunden werden, inwieweit sich die Fotografie als autonome ethnographische Methode im Feld anders als zur bloßen Illustration von kulturalen Sachverhalten nutzen lässt und welche Funktion ihr bei Interviews zukommt. Colliers Leitfragen lauteten: „Why could we not consider the photograph a cultural map that could be read with equal clarity by the knowing informant? Could this process allow us to analyze the content of photographs – and therefore of situations – that we had not previously understood?“[80] Das Forschungsdesign umschrieb in einem ersten Schritt ein „Experiment in Evaluation“. Zunächst erhielt eine zweiköpfige Forschergruppe den Auftrag, die Wohngebäude in einem bestimmten Distrikt auf einer dreiwertigen Skala nach Größe, Erhaltungszustand und sozialen Gesichtspunkten zu klassifizieren. Zur Überprüfung der Sachverhalte erfolgten dann von weiteren Gruppen Wiederholungsaufnahmen. Hierbei traten starke Diskrepanzen zu Tage, denn die schriftlichen Bewertungen einzelner Gebäude deckten sich in den wenigsten Fällen und klafften zum Teil weit auseinander. Die Aufgabe des Fotografen Collier war es dann, dieselben Gebäude in möglichst kurzer Zeit mit der Kamera abzulichten. Abzüge der Aufnahmen wurden den jeweiligen Teams vorgelegt; die Klassifizierung der Gebäude begann von neuem – nun allerdings anhand der Bilder. Das Ergebnis: einheitlichere Bewertungen und Vergleichbarkeit der Objekte in Abbildungsform – „here was a working demonstration of the camera's ability to record visual impression so reliably that it could be carried into the laboratory for refined analysis“[81]. Der zweite Schritt bestand im „Experiment in Interviewing“. Das Konzept bestand aus drei Sitzungen über Erfahrungen bei Lohnarbeit, im Wohnumfeld und über die persönliche Situation. Zunächst wurde eine Informantengruppe mit Fotografien und eine zweite ohne Bilder nach einem standardisierten Katalog befragt. Den Probanden wurden einige Fotografien John Colliers vorgelegt, die dieser von Arbeitsumfeld, Arbeitsbedingungen und Arbeitskollegen gemacht hatte. Das Ergebnis des Experiments war überraschend: „The analysis showed clearly that the pictures dictated the content of the interview, and more effectively than did the verbal probes.“[82] Verglichen mit den Wort-Interviews seien die Foto-Interviews wesentlich länger und tiefgründiger: „It appeared that photographs stimulated a restoration of expression. The imagery opened doors of memory and released emotions about forgotten circumstances.“[83] Die Fotografie sei nicht nur zu Beginn der Feldforschung von großem Nutzen. Als primäre Methode könne man mit ihr Dinge aufnehmen, die der Forscher nicht wahrnehme – Bilder vereinfachten die Kontaktaufnahme: Als „can-opener“ ermöglichten sie den Zu-

Abb. 322: John Collier im Forschungsfeld, 1940er Jahre.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

gang vor allem zu solchen Zielpersonen, die auf Grund ihrer Sozialisation mit dem Umgang mit Worten weniger geübt seien. Zudem werde ein fotografisches Interesse in der Regel positiver aufgenommen als ein verbales. Darüber hinaus fungierten fotografische Bilder im Interview als „language bridge“[84], die sich sowohl zwischen dem Forscher und dem Beforschten spannen lasse, als auch zwischen dem Beforschten und dem Forschungsgegenstand. Collier folgend könnte man die Fotografie im Forschungsfeld als ein schlichtendes Medium bezeichnen, das besonders förderlich auf den Dialog zwischen den beiden Seiten wirkt und insofern den Beforschten stärker in den wissenschaftlichen Prozess miteinbezieht. Collier, der sich in seiner Studie vor allem auf die legendäre foto-ethnographische Arbeit „Balinese Character“ von Bateson und Mead[85] gestützt hatte, konkretisierte und verfeinerte seinen Ansatz in den sechziger Jahren, indem er für die Kamera als alleiniges Instrument in der interdisziplinär ausgerichteten Feldforschung plädierte. Die Visuelle Anthropologie ruhte damit auf einem festen theoretischen und methodischen Fundament.[86]



Abb. 323: Doris Dürr: Balkon- und Vorgartenschmuck in Oberlenningen/Hochwang, 1958.

Im deutschsprachigen Raum am ehesten mit dem visuellen Ansatz der amerikanischen Ethnographen vergleichbar ist das Siedlungs-Projekt des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts aus den Jahren 1955-58, das allerdings einen wesentlich bescheideneren Umfang aufwies. Rückblickend bezeichnet es Hermann Bausinger als „erstes volkskundliches Projekt, erste Teampublikation im Haus und erste empirisch anspruchsvolle Arbeit“.[87] Ebenfalls neu für die Volkskunde war der soziologische Unterbau, mit dem sich Bausinger sowie Markus Braun, Herbert Schwedt und eine Reihe von studentischen Hilfskräften ins Feld begaben. Dazu zählte ebenso der Fotoapparat. Die Aufnahmen lieferten den illustrativen Hintergrund der Veröffentlichung.[88] Sie lassen ein eher zögerlich-distanziertes Verhältnis zum Feld erkennen. Zumeist sehen wir unbelebte Siedlungsarchitekturen (Abb. 323). Die Menschen befinden sich in einiger Entfernung vom Fotografen. „Das war schon so, dass man damals eine gewisse Scheu vor den Menschen hatte, wenn man mit dem Fotoapparat unterwegs war. Man traute sich nicht so recht zu fragen, ob man fotografieren darf und machte dann eben nur Bilder von ihren Häusern oder dem Drumherum.“[89] Die von Bausinger angesprochene Scheu des Fotografen vor dem Feld war nicht untypisch. Sie mag damit zusammenhängen, dass den Tübinger Amateurfotografen der fotografische „Biss“ fehlte, den jeder Berufsfotograf verinnerlicht hat. Möglicherweise lag es aber auch an der noch fehlenden theoretischen Einbindung der visuellen Feldforschung in die volkskundliche Wissenschaft, die sich traditionell in der Philologie verwurzelt sah und dementsprechend wenig über ikonographische Methoden reflektierte.[90] Die Folgestudie aus den neunziger Jahren nutzte die Fotografie weit mehr als zusätzliche Quelle der Feldforschung und widmete den Erfahrungen mit Fotointerviews, die anhand eines „Bildleitfadens“ geführt worden waren, einen längeren Abschnitt, der mit theoretischen Überlegungen unterfüttert wurde.[91]

Eher historisch ausgerichtet zeigten sich Dora Lühr und Walter Hävernick. Beide erkannten in den Jahren um 1960 die Fotografie als Quelle für die volkskundliche Kleiderforschung und stützen sich u. a. auf historische Klassenfotos.[92] Obwohl insbesondere Hävernicks Studie über Kinderkleider heute überholt scheint und zudem weit entfernt ist vom theoretisch fundierten Ansatz eines John Collier, birgt seine Herangehensweise doch einige Neuerungen: Hävernick war einer der ersten, der Fotografien als Primärquellen nutzte. Im Text bezog er sich eingehend beschreibend und zudem vergleichend auf die Bildbeispiele. Zudem war er bestrebt, die Quellen zu kontextualisieren, indem er die ehemaligen Schüler ausfindig machte, um ihnen die betreffenden Klassenfotos für „genaue mündliche Informationen“[93] vorzulegen. Für seine quantitativen Vergleiche der Schulkleidung verwendete Hävernick sowohl historische Bilder als auch aktuelle Klassenaufnahmen aus Hamburger Schulen, die er gemeinsam mit den Fotografen in Szene setzte.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

West/Ost: Die Zeit der großen Projekte

Margaret Mead und Gregory Bateson sowie John Collier hatten den Fotoapparat zum forschungsleitenden Instrument einer wissenschaftlich strukturierten Feldaufnahme erhoben. Dabei legten sie den Grundstein für die Fachrichtung der Visual Anthropology und entwickelten ein methodisches Instrumentarium, das auch in Europa Anwendung finden sollte. Für die Europäische Ethnologie prägend geworden sind drei Projekte: „Aubrac" in Frankreich, „Magdeburger Börde" in der DDR sowie Pierre Bourdieus Studie über die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, die er mit einer interdisziplinären Arbeitsgruppe – unter ihnen Luc Boltanski, Robert Castel und Dominique Schnapper – durchgeführt hat. Die drei Studien sind allein vom Umfang her bis in die Gegenwart ohne Entsprechung geblieben. Sie werden nunmehr in Beziehung gesetzt, die gegenseitigen Beeinflussungen und Inspirationen analysiert. Was wurde fotografiert? Welcher Stellenwert hatte das visuelle Medium bei den betreffenen Publikationen?

Selbstsozioanalyse

Das Modell einer wissenschaftlich systematisierten Methode mit fundierten theoretischen Vorgaben wird in Bezug auf die Bedeutung der Fotografie als Primärquelle vor allem mit einem Namen in Verbindung gebracht: Pierre Bourdieu (1930-2002). Die Ergebnisse seiner Studie erschienen im Jahr 1965 unter dem französischen Titel „Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie". Für all jene, die sich innerhalb der Volkskunde/Europäischen Ethnologie mit der Fotografie und ihrer Funktion in Alltag, Familie und Privatheit auseinandersetzen ist „Un art moyen" nach wie vor ein Standardwerk. Das Projekt wäre freilich ohne Bourdieus umfangreiche Foto-Ethnographie, die er während des Bürgerkrieges in Algerien betrieb, kaum möglich gewesen. Der Absolvent der École Normale Supérieure war 1956 in das von den Auswüchsen des Kolonialismus betroffene Land gereist, um die gesellschaftlichen Folgen des Umbruchs zu studieren. Seine Recherchen erfolgten vor dem Hintergrund der radikalen Auflösung der ländlichen Strukturen und der gewachsenen ökonomischen Vorzeichen im Zuge des hegemonialen Kolonialismus, der schließlich zum Befreiungskrieg und im Jahr 1962 zur Unabhängigkeit des Landes führen sollte. Der Feldforscher versuchte die theoretischen Fragestellungen, wie sie in Paris diskutiert wurden, in ein empirisch-soziologisches Verfahren umzumünzen. Bourdieu sah sich zunächst mehr als Ethnologe denn als Soziologe: Nach seinem Plan sollte das Forschungsfeld nicht etwa anhand von wissenschaftlichen Daten und Fakten rein quantitativ ‚vermessen' werden. Vielmehr praktizierte er einen qualitativen Methodenmix, von dem er sich einen wirklichkeitsgetreuen Einblick in die Problemfelder erhoffte. Sein Ziel war, die sich verändernden Strukturen in der zumeist ländlich geprägten algerischen Gesellschaft in Zusammenhang zu bringen mit den erzwungenen neuen wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen.

Während seines vierjährigen Forschungsaufenthaltes bewegte sich Bourdieu in einem riesigen „Laboratorium", das sich im Kriegszustand befand. Er nutzte die Zeit und experimentierte unter überaus schwierigen Bedingungen mit Fragebogen, teilnehmender Beobachtung und Tiefeninterviews, erprobte die ganze methodische Palette des ethnographischen Feldes. Der kritische Forscher befand sich in dem Dilemma, dass die politischen Gegebenheiten nicht von den wissenschaftlichen zu trennen waren. Als französischer Staatsbürger sah sich der Gegner der Kolonialpolitik in seinem algerischen Forschungsfeld auch den misstrauischen Blicken der Einheimischen ausgesetzt. Angesichts von Gewalt und Not entschied er sich für einen „radikal politischen und engagierten" Ansatz, den er mit „teilnehmender Objektivierung" umschrieb.[1] Zum Methodenmix zählte neben der teilnehmenden Beobachtung auch die visuelle Aufnahme mit der Kamera. Während des Aufenthaltes in Nordafrika entstanden rund 2.000 Aufnahmen, von denen gut zwei Drittel im Laufe der Zeit verlorengegangen sind. Lediglich 600 Negative im Format 6 x 6 cm, die Bourdieu mit seiner Zeiss-Ikoflex-Kamera fotografierte, sowie rund 200 Kontaktabzüge und 146 großformatige Papierbilder, die er nach Themen geordnet in Alben zusammengestellt hat, haben die Zeit überdauert.[2]

Bourdieu sah das Fotografieren als Möglichkeit, einen ersten Zugang zu den Menschen zu finden. Im Vergleich zur Leica, mit der man das Motiv direkt anvisiert, besaß die zweiäugige Spiegelreflexkamera mit ihrem Lichtschachtsucher, in den man von oben schaut, einen beträchtlichen Vorteil: „Denn in Algerien gab es oft Situationen, in denen es eine sehr delikate Angelegenheit war zu fotografieren, und auf diese Weise konnte ich Fotos machen, ohne daß es bemerkt wurde."[3] In der Praxis bat Bourdieu seine Gewährsleute aber zumeist um die Erlaubnis, zu fotografieren und schickte den Leuten später Abzüge. Wie er Franz Schultheis berichtete, lag ihm sehr daran, sein visuel-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

les Material nach einem Nummernsystem geordnet zu archivieren. Fotografieren im Feld hatte für Bourdieu im Wesentlichen zwei Funktionen: Zum einen diente ihm das visuelle Medium als Mittel zur Dokumentation. Er betätigte seine Ikoflex des öfteren „aus dem einzigen Grund, um mich später daran erinnern zu können, um später etwas beschreiben zu können, oder aber ich fotografierte Gegenstände, die ich nicht mitnehmen konnte". Zum anderen sah der Forscher seine foto-ethnographische Praxis als eine „Art und Weise, meinen Blick zu schärfen, genauer hinzusehen, einen Zugang zum Thema zu erlangen".[4] Im Gegensatz zu manchen Fotoreportern, die er bei ihrer Arbeit beobachtet hatte und die offenbar kaum etwas über jene Personen in Erfahrung zu bringen suchten, die sie ablichteten, besaß Bourdieu den Anspruch, das Feld und dessen Protagonisten näher kennenzulernen.

Für seine fotografische Methode wählte er einen systematisierten und einen phänomenologischen Zugang. Er fotografierte landwirtschaftliche Arbeitsvorgänge und die Funktion von Objektivationen wie Getreidemühlen und Nähmaschinen, aber auch Dinge, Menschen und Szenen die er als „schön"[5] empfand. Bourdieus Hauptinteresse galt der Darstellung von Schnittpunkten der traditionellen arabischen mit der neuen, europäisch dominierten Kultur: „Ich hatte die Idee, Fotos von Situationen zu machen, die mich sehr berührten, weil in ihnen verschiedene dissonante Realitäten ineinander flossen."[6] In Orléansville nahm er an einem heißen Sommertag zwei Reklametafeln auf, die am Wegesrand standen (Abb. 324). Auf dem einen, handgemalten Schild wirbt eine Fahrschule für ihre „MONITEURS ÉXPÉRIMENTÉS"; das Bild zeigt ein Tannenwäldchen, durch das auf einer breiten Chaussee Automobile fahren. Auf dem anderen Plakat deutet ein Eiszapfenmann in Richtung eines geöffneten Kühlschranks der Marke „Frigo". Außerdem eingedruckt ist der Hinweis auf die offizielle Vertreterin der Firma „Mme Veuve Couvret". Bourdieu gab sich also keine Mühe, die Errungenschaften der Zivilisation wie Elektrogeräte, Überlandleitungen, Traktoren und Neubausiedlungen visuell zu kaschieren oder zu beschönigen. Ganz ähnlich verfuhr auch Hermann Bausinger bei seinen foto-ethnographischen Studien in den 1950er Jahren. In einem Fall hat er (1955) im Oberschwäbischen ein handgemachtes Werbeschild fotografiert – ikonographisches Pendant zu Bourdieus Beispiel: „Fischer's Handlesen – Lebensberatung" hängt an einer Linde vor einem Hauseingang. Wegbeschreibung („3 Minuten durch den Wald"), Öffnungszeiten und Pfeil dienen den Interessenten der Dienstleistung zur Information (Abb. 325). Besonders ins Auge sticht die aufgemalte Innenfläche einer Hand, hier als ein Symbol zu lesen, das den Wanderer zum Innehalten bewegen soll; zudem verweisen die in Form von dunklen Strichen besonders hervorgehobenen Linien auf das angepriesene Metier.

Bourdieu orientierte sich im Feld an der Praxis der Pressefotografen. An den Profis wiederum schätzte zwar die Fähigkeit, Bilder technisch vollkommen realisieren zu können. Gleichzeitig bemängelte er aber deren Neigung, sich in der Hauptsache auf das Malerische zu beschränken: „Ich denke, es war – abgesehen von gelegentlichen Zufallstreffern – nicht leicht für sie, einen nichtkonventionellen Blick auf diese Gesellschaft zu werfen, der seinem Schema nach nicht ausschließlich die Kategorie des Pittoresken bediente."[7] Seine Fotografien zeichnen sich durch eine sachliche Grundstruktur aus. Die Fotoportraits lassen obendrein eine Nähe zum Feld und zu seinen Protagonisten erkennen. Wird darin Kinderarbeit thematisiert, so geschieht dies nicht mit einem offen moralisierenden Unterton: Das Mädchen aus Djerbabra hält seine Schale aus Bast vor ihren Körper und schaut dabei wenig beeindruckt in die Kamera (Abb. 326). Erst auf den zweiten Blick wird man sich darüber bewusst, dass es sich um eine halbfertige Flechtarbeit handelt, mit der das Kind vielleicht einen nicht unbedeutenden Teil zum Lebensunterhalt der Familie beisteuern musste.

Fotografien sollten nicht nur Dokumente für die ethnographische Arbeit sein. Bourdieu sah das visuelle Medium als „eine Form des politischen Engagements: sehen, um sichtbar zu machen, verstehen, um verständlich zu machen"[8]. In ihrer reflektierenden Tendenz scheinen seine Fotografien vor allem in der ethnographischen Tradition von Bronislaw Malinowski und Claude Lévi-Strauss zu stehen: „Den verstehenden Blick des Ethnologen, mit dem ich Algerien betrachtet habe, konnte ich auch auf mich selbst anwenden, auf die Menschen aus meiner Heimat, auf meine Eltern, die Aussprache meines Vaters und meiner Mutter."[9] Sodann erwecken sie Assoziationen zur sozialdokumentarischen Fotografie und zu einem herausragenden Vertreter der deutschen Dokumentarfotografie: Heinrich Zille (1858-1929). Dessen fotografisches Werk erging es ähnlich wie den Bildern Pierre Bourdieus: Es verschwand fast ein halbes Jahrhundert in der Versenkung – im Fall des Berliners offenbar, weil es mit einer „augenscheinlichen Kunstlosigkeit"[10] behaftet war. Zille interessierten Menschen, die sich unmittelbar in ihrem Alltag bewegten. Verfälschende Posen und inszenierte Portraits waren ihm zuwider. Berühmt geworden sind seine Holzsammlerinnen (Abb. 327). Mit großer Anstrengung schleppen sie ihren zentnerschwer beladenen Leiterwagen durch den Märkischen Sand. In der Ferne sind im Dunstschleier Mietskasernen zu erkennen. Bourdieu fotografierte ein ähnliches Motiv, auch

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 324: Pierre Bourdieu: Werbeschilder, Orléansville, Chélif/Algerien, 1959.



Abb. 326: Pierre Bourdieu: Mädchen, Djerbabra, Chélif/Algerien, 1959.

die Kameraperspektive ist vergleichbar: Eine Frau geht mit einer Art Rucksack auf dem Rücken durch eine steppenartige Landschaft (Abb. 328).[11] Die Last drückt den Körper stark nach vorne. Im Hintergrund ist ein Strommast zu sehen, über das Ziel der Frau liefert das Bild keine Information. In beiden Fällen bleiben die Protagonistinnen auf sich alleine gestellt.

Abb. 325: Hermann Bausinger: „Handlesen", September 1955.



Methodologisch befand sich Bourdieu während seiner Zeit in Algerien in der Nähe von Marcel Maget. Im Rückblick lobt er dessen „Guide pratique" als ein „wunderbares, hyperempirisches Gegengift" gegenüber strukturalistischen Positionen, wie sie Lévi-Strauss vertreten hatte: „Das sichtbarste Anzeichen dieser Umkehrung des Blicks, die mit der Einnahme der Rolle des Beobachters einhergeht, ist die ständige Zuhilfenahme von Landkarten, Stadtplänen, Statistiken, des Photoapparates: Alles wird festgehalten, jene geschnitzte Tür, durch die ich jeden Tag in die Schule ging, die Zerstreuungen während des Dorffestes, das Alter und die Marke der Autos, der Grundriß eines ungenannten, aber doch vertrauten Hauses, in dem ich meine ganze Kindheit über gespielt habe."[12]

Bourdieus Aufenthalt in Algerien prägte seinen späteren wissenschaftlichen Werdegang. Die aufreibenden Feldstudien zwischen Armut und Bürgerkrieg nimmt er als eine Art wissenschaftliche Initiation wahr.[13] Fortan beinhalteten seine Studien neben einer fundierten Theorie auch ein ausgeprägtes empirisches Setting. Dazu schloss er gesellschaftliche und politische Fragestellungen in seine Forschungen mit ein und beleuchtete diese kritisch. Die Fotografie als ethnographisches Medium, „ist verwoben mit dem Verhältnis, das ich zu jedem Zeitpunkt zu meinem Gegenstand unterhalten habe, und ich habe keinen einzigen Augenblick lang vergessen, daß es sich dabei um Menschen handelte, Menschen, denen ich mit einem Blick begegnet bin, den ich – auch wenn ich befürchtete, mich dadurch lächerlich zu machen – als liebevoll, ja als oft gerührt bezeichnen möchte"[14]. Deutlich wird die mentale Bedeutung des Fotografierens für den Forscher. Sie brachte ihm das Feld ein

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Stück näher, diente wie von Collier beschrieben, als „can-opener“ und bewirkte, dass er sein ethnographisches Vorgehen immer wieder in Frage stellen konnte. Für Bourdieu war das visuelle Medium eine wissenschaftliche Hilfskraft im Feld. In seinen späteren Veröffentlichungen freilich spielte sie – wie auch bei Claude Lévi-Strauss – keine Rolle.

Die sozialen Gebrauchsweisen

Bourdieus Algerien-Studie war der direkte Vorläufer für sein Projekt, dessen Veröffentlichung mit dem Titel „Un art moyen“ sowohl in theoretischer als auch methodischer Hinsicht ein herausragender Solitär innerhalb der soziologischen und ethnologischen Disziplinen geblieben ist. Dabei war das visuelle Medium nicht einmal primärer Gegenstand dieser soziologischen Untersuchung, sondern sein Gebrauch: die subjektiven und objektiven Absichten der Akteure, die Fotografien produzieren und verwenden. Die Grundlage lieferte eine statistische Feldstudie, die von 1961 bis 1964 vom Centre de Sociologie Européenne (CSE) in Paris durchgeführt worden war. Neben allgemeinen Untersuchungen etwa über die Fotografie im ländlichen Raum, die Fotografie in den Renault-Werken oder die regionale Fotografie auf Korsika und im Elsaß erarbeitete die Forschergruppe eine Erhebung über die fotografische Praxis und die Einstellungen zum visuellen Medium bei 692 Testpersonen in Paris, Lille und in einer nicht näher bezeichneten kleineren Stadt in der Provinz. Die Interviews erfolgten anhand von vierundzwanzig Fragen zur fotografischen Praxis und fünfundzwanzig Fragen zu persönlichen Vorlieben im Hinblick auf Inneneinrichtung, Mode, Malerei, Musik etc. Der zweite Teil des Buches thematisiert die Fotoproduzenten. Hierzu wurden Mitglieder von Amateurfotoclubs in Paris, Lille und Bologna sowie professionell und künstlerisch arbeitende Fotografen befragt. Außerdem erfolgte eine Analyse des Gebrauchs von Fotografie in der Werbung.

Die zentrale Frage lautete: „Warum ist die Fotografie in unserer Kultur eine so überaus weit verbreitete Praktik?“ Zur Ermittlung von gruppenästhetischen Praxen war die Analyse der von den Akteuren beigemessenen subjektiven und objektiven Bedeutung – im Gegensatz zur Malerei oder Musik – besonders geeignet. Fotografie schien technisch und ökonomisch jedermann zugänglich. Zudem lagen keine kodifizierten ästhetischen Normen als Maßstab vor: „Von der Photographie erwartet man, daß sie eine narrative Symbolik in sich schließe, daß sie, darin einem Zeichen oder, besser, einer Allegorie gleich, ohne Doppelsinnigkeiten eine dem Signifikanten transzendente Botschaft vermittle und jene Zeichen vervielfache, mit denen



Abb. 327: Heinrich Zille: Zwei Frauen mit Holzfuhre. Berlin um 1900.



Abb. 328: Pierre Bourdieu: Frau bei Palestro/Algerien (unten).

sich eindeutig der virtuelle Gehalt kompensieren läßt, den man ihr unterstellt.“[15] Die Beschäftigung mit Fotografie im privaten Umfeld lasse sich, so Bourdieu, durch die Trilogie des Aufnehmens, Aufbewahrens und Anschauens markieren. Dabei manifestierten sich folgende Sinnkriterien: Schutz gegen die Zeit, Kommunikation mit anderen und Ausdruck von Empfindungen, Selbstverwirklichung, gesellschaftliches Prestige, Zerstreuung oder Flucht aus dem Alltag.

Die Forschergruppe widmete sich überwiegend der Familienfotografie. Gerade das Familienalbum könne „die Wahrheit der sozialen Erinnerung“[16] festhalten. Für Bourdieu wirkt die Fotografie auf den Betrachter wie die Lektüre eines Buches, allerdings weniger hinsichtlich ihrer technischen und ästhetischen Aspekte als vielmehr in ihrem Gehalt als Soziogramm, in Form einer grafischen Darstellung sozialen Verhaltens oder sozialer Beziehungen: In

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

der Fotografie spiegeln sich lebensgeschichtliche Kontinuitäten wider. Zudem werde die Integration im Privaten wie im Öffentlichen verstärkt: „Da das Sichtbare stets nur das Lesbare ist, suchen die Subjekte immer wieder Zuflucht bei Leseschablonen, deren gebräuchlichste nichts anderes ist als das System von Regeln der Reproduktion der Wirklichkeit, von denen die übliche photographische Praxis sich leiten läßt.“[17]

Ein Ergebnis der Studie formulierte Bourdieu in seinem dreistufigen Sphärenmodell: „Legitime Instanzen der Legitimation“ (Universität und Akademie), „Konkurrierende Legitimierungsinstanzen mit Anspruch auf Legitimität“ (Kritiker, Clubs) und „Illegitime Legitimierungsinstanzen“ (Werbung). Während er die sogenannte Hochkunst der klassischen Musik, Malerei, Literatur etc. der ersten Sphäre zuordnet, befindet sich die Fotografie neben Film, Jazz und Chanson in der zweiten Sphäre. Aus heutiger Sicht wäre diese Einstufung sicher zu überprüfen, denn inzwischen hat sich die Fotografie in der Kunst als eine weitere Gattung nachhaltig etabliert. Dessen ungeachtet besitzt das visuelle Medium immer noch eine Zwischenstellung, die im französischen Titel „Un art moyen“ in dreifacher Hinsicht zum Ausdruck gekommen war: „moyen“ als die Dimension des Mittelmäßigen und zwischen Hoher Kunst und Populärkultur liegenden; „moyen“ im soziologischen Sinn als Mittelschicht bzw. Mittelklasse und „moyen“ als statistische Angabe des Durchschnitts.[18] Aber die von Martina Mettner in einer Rezension zur deutschen Ausgabe geäußerte Kritik,[19] Bourdieus Studie diente lediglich dazu, vorformulierte Theorien zu bestätigen, sie habe keine neuen Erkenntnisse über die Fotografie erbracht und sei auf deutsche Verhältnisse nicht übertragbar, ist kaum zu halten. Man mag Bourdieu zwar entgegenhalten, er habe sich zu wenig mit der historischen Fototheorie beschäftigt, aber letzten Endes steckt in der „Illegitimen Kunst“ wohlportionierte Fotogeschichtsschreibung. Bis heute wegweisend war seine scharfsinnig-kritische Einschätzung der symbolischen und wirklichkeitsnahen ästhetischen Eigenschaften des Mediums, die sowohl bei Experten als auch bei Laien immer wieder für Verwirrung sorgten. Indem Bourdieu sich für eine verstärkte Kontextualisierung aussprach, spannte er den Bogen zu Walter Benjamin und zur Bildhermeneutik von Roland Barthes, einem Modell, das eine der theoretischen Grundlagen in der modernen Bildwissenschaft darstellt.[20]

Verwunderlich ist, dass die deutschsprachige Volkskunde Bourdieus Werk nur selten rezipierte,[21] obwohl sich das Fach seit Mitte der siebziger Jahre mehr und mehr mit der Fotografie, namentlich mit dem Fotoalbum beschäftigt hatte[22] – in der Originalausgabe war „Un art moyen“ bereits 1965 erschienen. Hermann Bausinger dazu rückblickend: „Die Volkskunde war doch sehr stark – das gilt auch für meine Arbeiten – national begrenzt. Man kam eigentlich gar nicht groß auf die Idee, dass man über die Grenzen – auch die Sprachgrenzen – hinwegschaut.“[23]

Magdeburger Börde – Aubrac

In der westdeutschen und österreichischen Volkskunde war die Fotografie als Quelle zu Beginn fünfziger Jahren in Mißkredit geraten. Zu sehr hatten zwischen 1933 und 1945 Nazi-Volkskundler im Verein mit einschlägigen Fotografinnen und Fotografen die Visualisierung einer völkischen Ideologie in Printmedien und Ausstellungen vorangetrieben. Das fotografische Medium wurde dafür indirekt mit verantwortlich gemacht, so dass man in der wissenschaftlichen Forschung zunächst Abstand davon nahm. Demgegenüber nutzten die ethnologischen Disziplinen in der DDR die Möglichkeiten des visuellen Mediums bereits seit den frühen fünfziger Jahren. Die dortige Volkskunde knüpfte überdies an die Beziehungen zu Ethnologen in Frankreich an, die zwischen den volkskundlichen Institutionen in Berlin und Paris seit den 1920er Jahren bestanden hatten. Dabei kam es im Verlauf der fünfziger und sechziger Jahren zu regen schriftlichen und persönlichen Konsultationen über Fragen der Forschung. Im Folgenden geht es um den Vergleich zwischen dem Projekt der Akademie der Wissenschaften der DDR über die Magdeburger Börde und dem Aubrac-Projekt in Frankreich, das unter der Regie des Centre National de Recherche Social (CNRS) stand. Beide Vorhaben wurden in etwa zeitgleich Mitte bis Ende der 1960er Jahre durchgeführt. Dabei steht das visuelle Medium im Vordergrund und weniger die inhaltlichen Fragen, denn es existiert bereits eine Fülle von Literatur darüber. Nicht zuletzt widmet sich die ins Französische übersetzte Dissertation von Nina Gorgus über Georges Henri Rivière ausführlich den deutsch-französischen Fachkontakten im Rahmen von Aubrac und der Magdeburger Börde.[24] Zunächst zur Bildpraxis am Institut für deutsche Volkskunde in Ostberlin.

Wolfgang Jacobeit war in leitender Funktion seit 1956 an einer groß angelegten Fragebogenaktion über den Gebrauch von landwirtschaftlichen Geräten, Arbeitswerkzeugen und Objekten beteiligt. Hierzu finden sich im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Landesstelle für Volkskunde sechsundzwanzig Ordner mit ausgefüllten Fragebogen, handschriftlichen Erläuterungen und Zeichnungen, die von Gewährsleuten angefertigt wurden, sowie Fotografien. Auf den Fragebogen wurde unter Punkt 19 ausdrücklich auf die Bedeutung von historischen Fotografien,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Zeichnungen und Stiche mit der Bitte hingewiesen, diese, sofern vorhanden, den Forschern leihweise zur Verfügung zu stellen. Wissenschaftshistorisch verweisen die Zeichnungen in die frühe Zeit der Feldaufnahme, als die kulturwissenschaftlichen Disziplinen Volkskunde, Anthropologie, Archäologie und Kunstgeschichte dem Zeichenstift gegenüber der Kamera den Vorzug gaben.

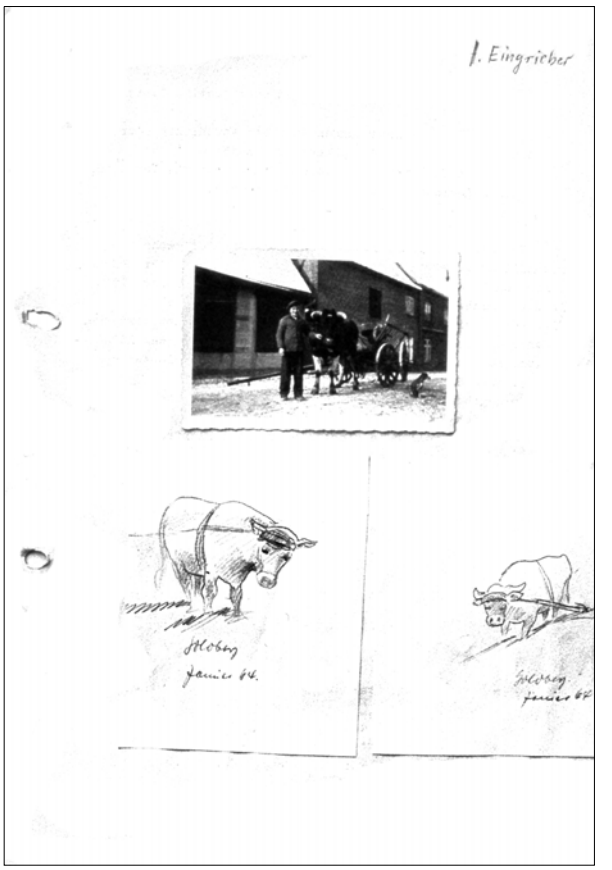
Die Enquete verwendete den Fotoapparat als Standardausrüstung. Nicht selten ließen die siebzehn für die Fragebogenaktion verpflichteten Erheber auch selbst vor Ort Fotografien anfertigen. Zeichnung und Fotografie stehen als gleichwertige Bildquellen in einem ikonographischen Bezug. Ein Gewährsmann aus Mecklenburg lieferte die selbstgefertigte Zeichnung eines Kummetgeschirrs und die passende Fotografie, die er von einem ehemaligen Ackerbürger erhalten hatte (Abb. 329). Die ikonologische Verknüpfung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass den Bildquellen eher illustrativ-dokumentarische Qualitäten beigemessen wurden. Der ehrenamtliche Projektmitarbeiter erwähnt in seinem Brief weder die unterschiedliche Form der visuellen Quellen, noch schildert er wie sie entstanden sind. Die knappe Beschreibung der Situation, einer Aussage des Gewährsmannes folgend, gab allerdings den Wissenschaftlern in Berlin die Möglichkeit, den Kontext ansatzweise zu verifizieren.

Die Fragebogenaktion wurde in den fünfziger und sechziger Jahren von den Volkskundlern in der DDR nicht monographisch aufgearbeitet. Das gleiche Schicksal ereilte das sogenannte „Rosenthal-Projekt“[25] von Richard Beitl aus den dreißiger Jahren, und auch die große Enquete der Schweizerischen Volkskunde über die Votive blieb unbearbeitet. Aus heutiger Sicht bergen die Ordner im Berliner Archiv eine Fülle an Material, das Rückschlüsse auf Wissenschaftsverständnis und Aufarbeitung der materiellen Kultur gestattet. In ihrem stringent strukturierten Vorgehen stellt die Fragebogenaktion eine der Grundlagen für das Projekt in der Magdeburger Börde dar und legt die Funktion der Fotografie als Quelle offen: Fotografie und Zeichnung sind Hilfsmittel, mit denen sich die erhobenen Fakten illustrieren ließen. Ehrenamtliche Erheber und Wissenschaftler hielten die Fotografie von sich aus als aussagefähig, so dass sich weitere Überlegungen erübrigten. Oswald Eichler aus der Lausitz schrieb in einem Brief an Wolfgang Jacobeit zum Thema Hochzeitslader: „Dieses Brauchtum gibts nur in der Oberlausitz und früher auch in Schlesien. Lege Ihnen, um mir weitere Erläuterungen zu ersparen, einige Bilder bei. Mögen sie – bevor wir uns persönlich kennenlernen – mich Ihnen immer bildlich zeigen.“[26]

Im Rahmen der Sammeltätigkeiten für das Bildarchiv entstanden in den sechziger Jahren einige Fotosequenzen, die methodisch an die Vorgaben von Maget aus den fünfziger Jahren[27] oder aber an ähnliche Serien von Mead und Bateson aus den vierziger Jahren[28] erinnern. Eine dieser Bilderfolgen handelt vom Flegeldrusch im Thüringischen Wolfsbehringen. Sie umfaßt achtzehn Fotografien von Kurt Schneider aus Bad Langensalza. Ein Brief des örtlichen Mitarbeiters an den Ethnographen Rudolf Quietzsch dokumentiert die Probleme mit der fotografischen Feldaufnahme: „Ich kann Ihnen nachfühlen, daß eine Rekonstruktion vom Schreibtisch aus für Sie nicht möglich war. Es ist mir heute nicht leicht gefallen, den Werdegang zeitlich zu ordnen, da der Kollege Schneider (…) jede Menge Bilder geschossen hat. (…) Andererseits hätte ich gerne ein paar Fotos mehr gehabt, die bestimmte Arbeitsvorgänge hätten festhalten können. Das hat wohl an der Unzulänglichkeit meiner Regieführung gelegen. Alles in allem war die Durchführung (…) ein erster Versuch (…). Immerhin ist die Sache einigermaßen zufriedenstellend abgelaufen und bedeutet für Sie sicherlich eine Unterstützung Ihrer wissenschaftlichen Arbeiten.“[29]

Parallel zur Fragebogenaktion wurde das Berliner Institut mit der Erstellung einer Bilddatei über die

Abb. 329: Zeichnung und Fotografie als gleichrangige Bildquellen. DDR-Enquete über Ackergeräte, 1964.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

landwirtschaftlichen Arbeitswerkzeuge auf dem Territorium der DDR beauftragt. „Das Ergebnis sollte“, wie Wolfgang Jacobeit schreibt, „der Aufbau eines kommentierten Bildarchivs als Basis künftiger Forschungen zur ländlichen Arbeitswelt sein“[30]. Innerhalb eines Jahrzehnts wuchs die Sammlung auf rund 20.000 Aufnahmen. Hans-Jürgen Rach und Wolfgang Jacobeit dokumentierten die Objekte mit der Kamera oft in Form einer Serie (Abb. 330a/b). Weitere Mitarbeiter nahmen schriftliche Informationen zu den jeweiligen Objekten auf. Sodann klebte man sämtliche Daten mit den Bildern auf eine Klappkarte, die dann nach Themen geordnet in Archivkästen gesteckt wurden.





Abb. 330a/b: Hans Jürgen Rach/Wolfgang Jacobeit: Tragekorb, 1960er Jahre.

Die Kontakte zwischen den Volkskundlern in Ostberlin und den Ethnologen in Paris bestanden seit den fünfziger Jahren. Im Jahr 1952 hatte Wolfgang Jacobeit beim Congrès international de l’anthropologie et l’ethnologie in Wien den französischen Museologen Georges Henri Rivière getroffen.[31] Zwei Jahre später bat der Chef des MNATP in Paris seinen Wiener Kollegen Leopold Schmidt um den Gefallen, ihm einen geeigneten Kandidaten für den Direktorenposten des „Museum of International Folklore“ in Santa Fé/USA zu nennen – das dortige Kuratorium war an Rivière in dessen Funktion als Direktor des International Council of Museums (ICOM) mit einer entsprechenden Bitte herangetreten.[32] In seiner Replik weist Schmidt „auf einen jungen deutschen Volkskundler“ hin, „der für den Posten meiner Ansicht in Betracht käme. Ich meine Herrn Dr. Wolfgang Jakobeit (!) (Deutschland, Göttingen, Düstere Strasse 22), einen Schüler von Peuckert, der bei diesem eine sehr gute Dissertation über das Joch gemacht, und seither auch schon einige Abhandlungen auf dem Gebiet der Sachvolkskunde, Schäferforschung usw. veröffentlicht hat. (...) Unter den jüngeren deutschen Volkskundlern ist er vielleicht der einzige, der auch in einer solchen Stellung richtig organisieren könnte, und das wäre in Santa Fé wohl wichtig.“[33] In seiner Antwort bedankte sich Rivière für die Empfehlung und versprach, eine Kopie des Schreibens an den Direktor des Peabody Museum of Archaeology and Ethnology an der Harvard University, Cambridge/USA weiterzuleiten.[34]

Methodisch prägend für die Herangehensweise der Berliner Volkskundler wurden die historisch-interdisziplinären Studien der französischen Annales-Schule um Marc Bloch und Lucien Febvre. Besonders angetan zeigte sich Jacobeit von der Veröffentlichung der CNRS-Mitarbeiter Mariel Jean-Brunhes Delamarre und André-Georges Haudricourt „L’homme et la charrue à travers le monde“. Diese Studie betrachtete ländliche Objektivationen als Formen der materiellen Kultur nicht für sich, sondern brachte sie mit dem Menschen und seinem Alltag in Verbindung.[35] Das Werk der beiden französischen Forscher sollte eine der programmatisch-methodischen Triebfedern für das Akademieprojekt werden. Und auch Marcel Maget, bis 1962 Chef des Laboratoire d’ethnographie française (heute Centre d’ethnologie),[36] war in Ostberlin kein Unbekannter. So hatte Wolfgang Jacobeit die Neuauflage von Magets „Guide d’étude directe des comportements culturels“ im Jahrbuch für Volkskunde rezensiert.[37]

Bei der Handhabe des visuellen Mediums orientierten sich die Volkskundler in Ostberlin ebenso an einigen Richtlinen der ICOM, der Jacobeit angehörte. Ihr Generalsekretär Georges Henri Rivière hatte in den dreißiger Jahren in einem Rundschreiben dafür plädiert, außer dem Film auch die Fotografie verstärkt als Instrument der ethnographischen Feldforschung einzusetzen.[38] Im Rahmen der Fragebogenaktion und der Aktivitäten um das Bildarchiv über ländliche Gerätschaften bestand ein reger Schriftwechsel zwischen Rivière und Jacobeit, der auch methodische Fragen behandelte. Im Jahr 1956 schickte Rivière nach einer Anfrage Jacobeits, Bildmaterial über die Technik des Garbenbindens an das Institut für deutsche Volkskunde in Berlin. In einer Anlage sprach sich Rivière dafür aus, bei der fotografischen Erfassung immer seriell vorzugehen. Überdies sollten vor Ort Handzeichnungen von den betreffenden Geräten erstellt werden. Als Beispiel für dieses Vorgehen legte Rivière eine dreiteilige Fotoserie aus dem Departement „Loir et Cher“ nebst der Erläuterung eines Mitarbeiters bei.[39]

Außer Rivière bemühte sich vor allem der CNRS-Mitarbeiter Corneille Jest um einen wissenschaftlichen Austausch mit den Kollegen in Ostberlin. Von ihm stammte auch die Idee für das Aubrac-Projekt, und er hatte im Jahr 1963 mit dem Fotografen und Filmemacher Jean-Dominique Lajoux erste Voruntersu-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

chungen durchgeführt. Die visuelle Aufnahme mit Fotoapparat und Filmkamera gehörte von Beginn an mit zum Konzept.[40] Sowohl Rivière als auch Jest reisten in den fünfziger und sechziger Jahren mehrfach in den Osten an die Spree. Umgekehrt wurde Jacobeit vom MNATP in Paris regelmäßig zu Kolloquien eingeladen. Laut Jacobeit gab es dabei kaum sprachliche Hürden. Rivière habe es gut verstanden, wenn man ihn auf deutsch anredete. Ihm sei es umgekehrt ähnlich gegangen und Corneille Jest habe als gebürtiger Elsäßer mit der deutschen Sprache keine Probleme gehabt.[41]

Der Kontakt zwischen den Volkskundlern in Paris und Ost-Berlin intensivierte sich dann auf den beiden internationalen Kongressen für Anthropologie und Ethnologie, die 1960 und 1964 in Paris und Moskau stattfanden.[42] Von den Berliner Volkskundlern heftig diskutiert wurde ein Projekt der Polnischen Akademie für Wissenschaften. Dort hatten Forscher seit Mitte der fünfziger Jahre in einer großen interdisziplinären Studie die Tatralandschaft als Teil der balkanischen Vieh- und Weidewirtschaft untersucht. Der Hauptaspekt bestand in der historischen und zeitgeschichtlich-ethnographischen Analyse der Schafweide.[43] Das polnische Projekt, aber auch die Studien von Rudolf Braun über die veränderten Lebensformen im Züricher Oberland (1960) und Richard Weiss' Untersuchungen über das Alpwesen Graubündens (1941) stellten theoretische Grundlagen für das Projekt über die Magdeburger Börde dar.[44]

Corneille Jest meint im Rückblick, weder das polnische Vorhaben noch die beiden Schweizer Studien seien ihm bekannt gewesen. „Aubrac" hätte zwar einen interdisziplinären Ansatz gehabt, aber man wollte sich nicht in Theoriediskussionen verheddern, sondern so schnell wie möglich zur Erhebung ins Feld.[45] Jest berichtet zudem, am Rande der beiden Konferenzen sei intensiv über die fachübergreifenden Möglichkeiten in der Feldforschung in Bezug auf eine historisch ausgerichtete Ethnographie diskutiert worden. So wurde das Thema Schafweide und ihre Veränderung in der Kulturlandschaft sowie die Kultur und Lebensweise der Schäfer einer der Schwerpunkte im Aubrac-Projekt.

Wie gestaltete sich nun die Herangehensweise der beiden Projekte in Bezug auf die fotografische Quelle im Feld und in den späteren Veröffentlichungen? Unter der Regie Rivières sollte von 1964 bis 1966 in mehreren Enqueten eine Dokumentation der Aubrac-Region im Massif Central erstellt werden. Ziel war zum einen die umfassende Aufnahme der Alltagskultur in den drei Départements l'Avyron, le Cantal und la Lozère. Der Forschungsrahmen der rund dreißig Wissenschaftler bezog sich auf zwanzig Dörfer, die insgesamt circa zehntausend Einwohner zählten. Die Feldstudie stützte sich auf schriftliche Aufzeichnungen, standardisierte Fragebogen und die Oral History. Zum anderen hatten die Enqueten die Aufgabe, „la production de documents (tels que dessins, clichés photographiques, films, phonogrammes, journaux d'opérations) et des récoltes d'objets"[46] zu forcieren. „Aubrac" nutzte das fotografische Medium neben Fragebogen, teilnehmender Beobachtung und der Oral History als wesentliche Erhebungsmethode; die Fotografie fungierte als forschungsbegleitendes Instrument.

Die gesammelten Objekte und Fotografien waren für die Präsentation im damals noch projektierten Volkskunde-Museum in Paris bestimmt. Zurückgegriffen werden konnte auf jene Erfahrungen, die Rivière und seine früheren Kollegen Marcel Griaule, Michel Leiris, Paul Rivet sowie Jean Jamin bei dem Dakar-Djibuti-Projekt gewonnen hatten, das zu Beginn der 1930er Jahre vom Musée d'Ethnographie initiiert worden war.[47] Insgesamt fertigten die französischen Forscher rund 15.000 Fotografien über landwirtschaftliche Techniken, häusliches Leben, ökonomische Praxen, Kultur und Alltagsleben an.[48] Dazu kamen noch über fünfunddreißig Stunden Filmmaterial von Jean-Dominique Lajoux.[49] Zudem wurden rund 1.000 Objekte gesammelt, die gemeinsam mit den Bildern den Grundstock für das MNATP in Paris liefern sollten.

Die Bilder sind heute Teil des MNATP-Archivs und gut erschlossen. Das Herangehen der Franzosen unterschied sich grundsätzlich von der weitgehend unstrukturierten visuellen Feldaufnahme in der BRD und in Österreich. So verabschiedeten sich die französischen Wissenschaftler von der auch in Frankreich lange Zeit üblichen kanonischen Denkweise, die sich um die Dokumentation von Brauchtum, Tracht oder ländlichen Hausformen gedreht hatte. Ebenso verschwunden waren inszenatorische Momente oder jene bis dahin üblichen Stilisierungen mit einer sentimentalisch-rückwärtsgewandten Bildstrategie: Arbeitsgeräte und Gegenstände werden nicht mehr als isolierte Artefakte mit dokumentarischem Status gezeigt, sondern im Kontext ihres Gebrauchs (Abb. 331a-c). Die Technik, die in Form von Fernseh- und Rundfunkgeräten, Automobilen und Traktoren oder neuen Möglichkeiten der Freizeitgestaltung längst Einzug in die ländlichen Regionen gehalten hatte, ist nicht ausgeblendet, sondern als selbstverständliches Element des Alltags wiedergegeben. Menschen sind nicht mehr Beiwerk für Bilder ländlicher Architekturen oder entrückte Figuren, die für den Fotografentermin „herausgeputzt" in Pose gestellt, sondern werden in ihrem alltäglichen Umfeld belassen und namentlich erwähnt. Die Bilder ähneln den sozialdokumentarischen Aufnahmen der Fotografen der FSA aus den

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.







dreißiger Jahren. Sie lassen ebenso Bezüge zu modernen Fotografen in Europa, wie Gustave Roud, Ernst Brunner und Roger Mayne erkennen. Diesen Quantensprung in der volkskundlich-ethnographischen Fotografie ermöglichten die Mitarbeiter der CNRS, unter ihnen Pierre Soulier und Jean-Dominique Lajoux, von denen der größte Teil der Aufnahmen stammt. Um so mehr erstaunt, dass sich der Fotobestand im MNATP in der Veröffentlichungspraxis nur wenig widerspiegelt. Die zwischen 1970 und 1986 erschienenen Bände mit den Ergebnissen der Aubrac-Studie besitzen zwar viele Abbildungen, die aber eher nach deskriptiv-illustrativen Gesichtspunkten ausgewählt worden sind und nicht, weil man anhand der visuellen Quelle wissenschaftlich argumentieren wollte.[50] Damit hätten sich auch die großen Fortschritte in Bezug auf eine neue Bildauffassung relativiert, da die neue Sicht und damit die Möglichkeiten der fotografischen Quelle letztlich nicht in die Ausarbeitung eingeflossen sind.

Das deutschsprachige Pendant zu „Aubrac“ stellt das Börde-Projekt dar, an dem seit Mitte der 1960er Jahre ein interdisziplinäres DDR-Forschungskollektiv im Verein mit zahlreichen ehrenamtlichen Gewährsleuten gearbeitet hat. Angesiedelt war das Projekt im Wissenschaftsbereich Kulturgeschichte/ Volkskunde am Zentralinstitut für Geschichte bei der Akademie der Wissenschaften in Ostberlin. Seine Intention stand in einem formulierten ideologischen Kontext und galt „vor allem der sozialistischen Kultur und der sozialistischen Lebensweise der Werktätigen in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft“[51]. In der Praxis sollten insbesondere die Auswirkungen der Zuckerrübenproduktion auf kapitalistische Produktionsverhältnisse sowie auf ländliche Besitz- und Sozialstrukturen untersucht werden – die Schlagworte lauteten: Kultur und Lebensweise. Nach eigenem Bekunden wollte man sich dabei demonstrativ „vom traditionellen Kanon volkskundlicher Forschungen“[52] lösen. Das Forschungsprogramm sah u. a. eigenhändige Aufnahmen der Ethnographen, mehrere Fragebogenaktionen, Oral History und eine umfangreiche Foto-Dokumentation vor. Bei der visuellen Aufnahme von ruralen Objektivationen im Feld hatten sich einige Neuerungen ergeben: „In der Realität waren die Arbeitsgeräte damals Museumsstücke mit wenig wissenschaftlichem Wert. Wir wollten die Geräte in Funktion sehen und in Zusammenhang mit den Menschen: Die Menschen, die damit arbeiten, die Dinge hergestellt, die bestimmte Bezüge dazu haben. Die Fotografie war hierzu das prädestinierte Medium.“[53] Zunächst fotografierten die Forscher selbst. Eine be-

Abb. 331a-c: Kontextualisierung: Raymond und Jean Louis Lacan fertigen eine Flöte. Bildserie von Pierre Soulier (?). Averyon/Aubrac, 22. Mai 1965.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sondere Systematik habe es hierbei nicht gegeben: „Dass wir uns Gedanken gemacht hätten, ‚wie setzen wir den Fotoapparat ein, wie fotografieren wir überhaupt?', darüber wüsste ich nichts zu sagen. Es war sicher keine einfache Knipserei, aber dennoch was durch Zufall vor die Kamera kam, musste schnell aufgenommen werden."[54] Die Bilder sollten Gegensätze aufzeigen, wie etwa den zwischen einfachen Landarbeiterkaten und den späteren Schnitterkasernen der Großgrundbesitzer. Zudem erstellte eine Mitarbeiterin vor Ort ein Bildprotokoll, das dann in Berlin zu einer detaillierten Dokumentation weiterverarbeitet wurde. Im Unterschied zu „Aubrac" wurde aber keine Fotosammlung angelegt. Außerdem gab es offenbar niemanden, der das Forschungsfeld der Magdeburger Börde systematisch aufgenommen hätte. Dementsprechend dürftig ist der heutige Bestand im Archiv: Dort finden sich allenfalls jene Fotografien, die für die Druckvorlage verwendet worden sind, die zu einem großen Teil von Gewährsleuten aus früheren Zeiten stammen und nicht extra für das Börde-Projekt angefertigt wurden.

Unter den Gewährsleuten nimmt sicher Max Bösche (1902-1990) aus Hohenwarsleben einen Sonderstatus ein. Wie Wolfgang Jacobeit meint, sei man an dem charismatischen Landwirt, Heimatforscher, Zeichner und Hobbyfotografenn nicht vorbei gekommen.[55] Für die Berliner Wissenschaftler war das Multitalent als Informant und Türöffner die zentrale Person vor Ort. Seine Farbdias aus den 1950er und 1960er Jahren besitzen eine hohe technische und bildgestalterische Qualität (Abb. 332). Sie sind ein Mittelding zwischen einer dokumentarischem und einer sozial-ethnographischen Bildquelle. Wie auf den Fotografien von Pierre Soulier und Jean-Dominique Lajoux stehen die Menschen im Vordergrund. Rurale Objektivationen werden im Kontext ihres Gebrauchs gezeigt. Insofern wäre Max Bösche der ideale Foto-Ethnograph für das Börde-Projekt gewesen, doch seine Bilder wurden nie in die Studie miteinbezogen.

Wolfgang Jacobeit widmete sich dann in der Folgezeit gemeinsam mit seiner Frau Sigrid einer historisch-illustrativen Studie über die Alltags- und Sozialgeschichte in Deutschland, die sowohl die Fotografie als auch andere visuellen Formen als Quellen nutzte und mit zumeist umfangreichen Bildlegenden kombinierte. Darunter befanden sich auch einige Beispiele vom Börde-Projekt.[56] Darüber hinaus fanden die Fotografien illustrativen Eingang in einige Publikationen, die in den jeweiligen Ländern im Zuge der beiden Projekte entstanden sind.[57]

Sowohl die Volkskunde in der DDR als auch die Ethnologie Frankreichs fanden also in den fünfziger Jahren zu einer systematischen und qualitativen Methode in der visuellen Aufnahme. Hierbei orientierten sich die Wissenschaftler in Ostberlin und Paris an eigenen Erfahrungen im Feld. Weder in Berlin noch in Paris wurde die Bedeutung der Fotografie als ethnographische Quelle innerhalb einer visuellen Kulturforschung in letzter Konsequenz erkannt. Hüben wie drüben wurden die theoretischen und praktischen Möglichkeiten des visuellen Mediums kaum reflek-

Abb. 332: Max Bösche: Motorradkonvoi zum 1. Mai. Magdeburger Börde, 1960er Jahre.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

tiert. Während die späteren Veröffentlichungen über „Aubrac“ und über die „Börde“ reichlich mit Foto-Abbildungen illustriert sind, verwendete etwa Pierre Bourdieu seine Aufnahmen lediglich zur Gestaltung seiner Buchumschläge.

Auch zur Methode im Forschungsfeld finden sich in den Veröffentlichungen nur spärliche Hinweise. Sowohl die französischen Ethnologen als auch die DDR-Volkskundler rezipierten offenbar weder die damals bereits veröffentlichte Studie von Pierre Bourdieu u. a. „Un art moyen“ noch John Colliers „Photography in Anthopology“. Verwendung fanden dagegen Marcel Magets Anleitungen über die Möglichkeiten der fotografischen Feldstudie aus den fünfziger Jahren. Dennoch professionalisierte sich die Fotografie als Instrument der Feldaufnahme in Frankreich, sowohl was die bildgestalterischen Mittel als auch die inhaltlichen Themen betraf. In der DDR bekundete man zwar die Bedeutung des visuellen Mediums im Forschungsfeld. In der Praxis aber ist beim Börde-Projekt, im Vergleich zu Zeiten des Bildarchivs am Institut, ein eindeutiger Rückschritt zu erkennen; entscheidende Bildquellen, die sich vor Ort von Gewährsleuten wie Max Bösche geboten hätten, wurden nicht in die Betrachtungen mit einbezogen.

Foto-ikonographisch und in Beziehung zum veränderten Verständnis von Volkskunde als Wissenschaft erwies sich das französische Projekt als richtungsweisend. Zum ersten Mal hatte ein größeres Vorhaben das volkskundliche Themenspektrum aufgebrochen. Alltag, Arbeit und Lebensweise zählten fortan zu den zentralen Schwerpunkten der ethnologischen Disziplinen rechts und links des Rheines. Nach und nach erfuhr das Fach seine thematische Umformierung. Im Archiv des MNATP und im Fotoarchiv des Instituts für Europäische Ethnologie in Berlin, aber auch im Privatarchiv der Familie Bösche befinden sich herausragende Bildzeugnisse, die von ihrer Bedeutung und Aussage weit über das hinaus gehen, was als Illustrationen in den betreffenden Veröffentlichungen erschienen ist. Für die visuelle Kulturforschung, aber ebenso für die Geschichte der ethnologischen Disziplinen, liegen hier Quellen, die nicht zuletzt das ambivalente Fachverständnis in Bezug zur Fotografie unter Beweis stellen.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Emanzipation der Fotografie als Quelle und Methode

Im Verlauf der fünfziger und sechziger Jahre hatten sich zwei methodische Formen herauskristallisiert, derer sich die wissenschaftliche Volkskunde in fotografischer Hinsicht bediente: die ethnographisch-anthropologische und die ethnographisch-sozialhistorische Variante. Während die erste in der Hauptsache einen unmittelbaren Außenbezug zum Feld aufwies, indem Fotografen vor Ort Objektivationen, Handlungen, Menschen etc. unter bestimmten Fragestellungen ablichteten, richtete sich die zweite nach innen ins wissenschaftliche, öffentliche oder private Archiv – der eigentliche Akt der Aufnahme mit dem Fotoapparat und der Operateur selbst lag in der Vergangenheit und ist zweitrangig.

Gerade die Beschäftigung mit den historischen Fotografien aus Familienalben, Fotografennachlässen oder sonstigen Archiven erfuhr in den folgenden zwei Jahrzehnten mehrere Schubmomente. Den ersten dieser Schübe erhielt die Fotoforschung, nachdem die Volkskunde gegen Ende der sechziger Jahre in einen inhaltlichen Diskurs getreten war, aus dem ein neues fachliches Selbstverständnis erwuchs. Die Volkskunde öffnete sich für neue interdisziplinäre Herangehensweisen, entlehnte Methodisches aus den Nachbardisziplinen Soziologie, Pädagogik und Kunstgeschichte. Wegweisend für die Fotografie-Forschung wurden insbesondere zwei Werke, die sich auf volkskundliche Bildphänomene gestützt hatten. Wolfgang Brückner[1] und Martin Scharfe[2] untersuchten die Funktion und Bedeutung visualisierender Formen in Brauch und Volksfrömmigkeit, ohne freilich den Anteil der Fotografie explizit herauszustellen. Dennoch hatten beide damit die Grundlage für eine breit gefächerte Beschäftigung mit jenen Themen geschaffen, die sich den Phänomenen der Volkskultur in bildlicher Form näherten.

Währenddessen war in den fünfziger Jahren in der Schweiz bereits eine Studie entstanden, die das Medium Fotografie im volkskundlichen Genre des Andachtsbildes in den Mittelpunkt des Interesses stellte. Walter Heim beschrieb den Umgang mit Fotografie als ein Vehikel der Volksfrömmigkeit. Er hatte einen Aufruf veröffentlicht, ihm geeignete Fotografien zur Verfügung zu stellen und erforschte die Bild-Praxis im Rahmen einer teilnehmenden Beobachtung: „Mehr in das neue ‚Zeitalter des Bildes' hinein weist die Gepflogenheit, Photographien auf das Grab Mutter M. Theresias legen zu lassen. Auch dieser Brauch ist sehr beliebt, wurden doch während eines einzigen Jahres 200 Photos eingeschickt. Sämtliche Photographien werden dauernd in der Nähe des Grabes in einem Behälter aufbewahrt. Auch hier hat eine Grundidee des Votivs seine moderne Ausprägung gefunden: die ständige Gegenwart am Gnadenort durch das Bild. Wie sehr der Brauch offenbar dem volkstümlichen Empfinden des modernen Menschen entspricht, konnte ich selber einmal am Grabe beobachten. Ein Pilger zog eine Photographie aus der Tasche und legte sie ein paar Augenblicke lang auf das Grab. Es sei das Bild eines Freundes, erklärte er mir nachher, und er habe mit dieser Handlung diesen Menschen dem besonderen Schutze der Mutter M. Theresia anvertrauen wollen. Wie es sich herausstellte, hatte dieser Pilger im übrigen keine Ahnung vom üblichen Photobrauch. Er handelte spontan so."[3]

Selbstreflexion im visuellen Feld

Heims foto-ethnographische Beobachtungen blieben lange Zeit singulär. Irmgard Hampp war dann eine der ersten Volkskundlerinnen, die im Jahr 1964 in einem kurzen Text explizit die Bedeutung der frühen volkskundlichen Fotografien für die fachgeschichtliche Rezeption vestimentärer Gewohnheiten und den Habitus der Protagonisten erkannte. Ebenso machte sie auf die engen Verknüpfungen zwischen Bildmotiv und schriftlichen Selbstzeugnissen aufmerksam.[4] Auch Paul Hugger hatte seinen Anteil am erwachenden Interesse an fotografischen Themen (Abb. 333). Beispielhaft sei seine Studie über Werdenberg aus dem Jahr 1964 erwähnt, für die er ausgedehnte fotografische Feldforschungen betrieben hatte.[5] Hugger, der sich zur gleichen Zeit auch als volkskundlicher Filmautor betätigt hat, verwendete die Fotografien nicht mehr nur illustrativ, sondern nahm in seinem Text auf sie Bezug, nutzte sie als Primärquellen. Beschreibt er etwa das Entblättern der Maiskolben (Uusschellete), so dient ihm eine selbstfotografierte Bilderserie als Grundlage. Im Weiteren greift er auf historische Bilddokumente aus Privatarchiven zurück. Dennoch bleibt er zunächst noch einer ästhetisierten Historizität[6] verpflichtet, die danach ausgerichtet war, „Herkommen, Sitte und Brauch, das was uns die Heimat zur Heimat, unser Land, unser Volksleben so reich und bunt, so unendlich liebenswert machte"[7] vor dem drohenden Verschwinden zu dokumentieren. Dies zeigt sich nicht zuletzt an seiner Bildauswahl: Im Text beschreibt er zwar den Zusammenhang zwischen dem „Auslöschen der knabenschaftlichen Tätigkeit" auf der Alm und dem aktuellen „Halbstarkenproblem",[8] eine Fotoabbildung der jugendlichen Subkultur findet sich aber

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 333: Paul Hugger: Älterer Mann beim Mähen, Amden 1957/58.

nicht. In der Folgezeit zog Hugger für seine Publikationen professionelle Fotografen heran, um eine zweite, visuelle Leseebene einzubringen: „Das war ja nur logisch, hatte ich doch bei den Filmen die Erfahrung gemacht, dass es ohne die steten Vorgaben und Einmischungen des Ethnologen auch ging, d. h. besser ging.“[9] Paul Hugger hat damit der Fotografie als Medium der Feldforschung auf der einen und der ethnographischen Wissenschaft auf der anderen Seite einen professionelleren Weg gewiesen. Einen ähnlich selbstreflexiven Antrieb beflügelte Pierre Bourdieu. Rückblickend sah er die Ethnographie in den fünfziger und sechziger Jahren theoretisch und praktisch noch in den Kinderschuhen stecken.[10] Für den Ethnologen Bourdieu bestand die wichtigste Motivation darin, die ethnographische Arbeit zu systematisieren und damit im Vergleich zu anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen die Professionalisierung von Theorie und Methoden voranzutreiben. Die Fotografie als Quelle und primärer Forschungsgegenstand spielte hier die zentrale Rolle.

Zum eigentlichen Gegenstand der volkskundlichen Forschung wurde die Fotografie in den Arbeiten einer Tübinger Projektgruppe[11] sowie bei Hannes Sturzenegger und Heinz Schilling, die zwischen 1965 und 1970 unter dem Einfluss der Bourdieu-Studie entstanden sind. In Abkehr von der alten Volkskunstforschung beschäftigten sich die Studien mit dem „System kulturaler Dynamik und Konstanz“[12] des Wandschmucks. Schilling untersuchte die Häufigkeit der verschiedenen Bildgattungen. Verglichen mit Reproduktionen, Zeitungsausschnitten und Originalgemälden war das Medium Fotografie eindeutig im Vorteil.[13] Die Erhebung erfolgte mit einem Fragebogen, eine foto-visuelle Aufnahme des Wandschmukkes am Originalschauplatz war nicht vorgesehen. Sturzenegger dagegen nutzte die Fotografie in zweierlei Weise: als primäre Quelle des Wandschmucks im Forschungsfeld ‚Wohnstube‘ und als unentbehrliches Instrument, welches das vorgefundene Feld zur Dokumentation festhält – ein Bild im Bild. Wie er in seiner Einleitung schreibt, wäre „ohne Notizblock und Photoapparat die Behandlung des Themas (...) nicht denkbar“[14] gewesen. Beide erkannten die von John Collier dargelegte Erinnerungsveranlassung der privaten Fotografie, wenn biographische Bezüge hergestellt werden sollten: „Es gibt kein zweites Teilgebiet des Wandschmuckes, vor dem die Aussagen der Informanten gleich leicht, spontan und reich geflossen wären; vor den Kinder- und Enkelbildern begannen sich die verschlossensten Gewährsleute, oft ohne dass sie es merkten, ergiebig zu äussern.“[15] Sturzenegger nahm in den Wohnungen seiner Gewährsleute sämtliche Formen des Wandschmuckes systematisch auf, fertigte eine Foto-Dokumentation an und nutzte die von Collier beobachtete Stärke der Fotografie als „can-opener“: Als der Forscher in einem Raum eine Fotografie sah, die von einigen Ansichtskarten vollständig verdeckt war, erhielt er die Erlaubnis, die Bilder zu entfernen. Darunter kam eine verblasste Fotografie zum Vorschein, die das väterliche Haus der Wohnungsinhaberin zeigte. Das Bild entpuppte sich als „damnatio memoriae“ – die Frau begann mit einer Geschichte, die sie ohne das wiederentdeckte Bild kaum erzählt hätte. Sie berichtete, ihr Vater sei reich gewesen und habe einst viele Häuser besessen, die er allerdings nach und nach verspielte. Kein Zufall war nun, dass neben der Fotografie eine Karte mit der Aufschrift steckte: „Glücksbringer“. Sturzenegger fand in der gesamten Wohnung keine der sonst üblichen „Heimatbilder“ – im Schlafzimmer hing eine Fotografie des persischen Kaiserpaares über dem Bett unter einem Heiligenbild und einem Ölgemälde, auf dem Rosen abgebildet waren (Abb. 334). Er interpretierte die Abwesenheit des Heimat-Wandschmuckes „mit dem Versagen des Vaterhauses, dessen Erinnerung getilgt wird“. Das Foto-Portrait von Resa Pachlevi und Farah Diba über dem Ehebett diente zur Kompensation „im Moment, wo die eigene engste Heimat ‚versagt‘ hat“.[16] Der Ethnograph fotografierte die Wandschmuck-Ensembles nach den jeweiligen Interviews. Ein zweiter Besuch war immer dann notwendig, wenn die Aufnahmen den Erwartungen qualitativ nicht entsprachen.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Sturzenegger stützte sich auf „Un art moyen“ von Bourdieu – damals noch nicht in deutscher Fassung erhältlich – und gab sich damit als einer der ersten volkskundlichen Ethnographen im deutschsprachigen Raum zu erkennen, der sich mit dem französischen Soziologen in visuell-methodischer Hinsicht auseinandergesetzt hat. Außerdem ging er ikonographisch vor, entlehnte eine Herangehensweise aus der Kunstgeschichte und erprobte neben der qualitativen Bildbefragung auch quantitative Methoden aus der Soziologie.[17] Im Gegensatz zu Bourdieu gab Sturzenegger der Fotografie auch in seiner Veröffentlichung breiten Raum. Die siebenundvierzig Abbildungen stammen aus dem Forschungsfeld, sind allerdings zumeist etwas amateurhaft aufgenommen. Die Bildlegende enthält eine Kurzbeschreibung der jeweiligen Abbildung sowie Verweise auf entsprechende Stellen im Text. Mit ihrem interdisziplinär ausgerichteten Forschungsprofil übernahm Sturzeneggers Arbeit die Pionierfunktion in der volkskundlichen Foto-Forschung.

Öffentliche Hinwendung

Das verstärkte wissenschaftliche und gesellschaftliche Interesse an der Fotografie in den siebziger Jahren hatte unterschiedliche Ursachen. Zunächst erlebte das visuelle Medium durch einige Ausstellungen einen regelrechten Schub in der öffentlichen Wahrnehmung. Karl Pawek[18], Herausgeber der Elite-Zeitschrift „Magnum“, konzipierte als europäisches Pendant von „The Family of Man“ eine „Weltausstellung der Fotografie“. Sie tourte, finanziert von der Illustrierten „Stern“, ab 1964 in immer wieder aktualisierten und erweiterten Varianten durch die Lande.[19] Ferner gab es im deutschsprachigen Raum, aber auch südlich der Alpen, einige bahnbrechende, monographisch angelegte Ausstellungen wie „Gli Alinari“ in Florenz (1977)[20] oder fotohistorische Präsentationen wie „Das imaginäre Photo-Museum“ in Köln (1981)[21], die eine breitere Öffentlichkeit für die Geschichte des Mediums Fotografie sensibilisierten und in deren Zuge die Fotografie im Vergleich zu den klassischen Sparten der Kunst mehr und mehr an Bedeutung gewinnen sollte. Nicht zuletzt erschien eine Reihe von Publikationen über Heinrich Zille, dessen fotografisches Werk erst im Jahr 1966 wiederentdeckt worden war – zunächst noch mit dem rückwärtsgewandten und sentimentalisierenden Blick auf das vergangene „Milljöh“ behaftet,[22] später seriös und in kunsthistorisch aufbereiteter Form.[23] Ebenso erkannten die Museen die wachsende Rolle der Fotosammlungen.[24] Allein im Österreichischen Museum für Volkskunde war der Bestand in den 1970er Jahren auf rund 50.000 Nummern gewachsen. Im Protokoll eines Jahresberichtes forderte der Kurator Abhilfe: „Die Photothek muß so gut wie zur Gänze von der Gesamtdetation des Museums erhalten und vergrößert werden, was beträchtliche Kosten bedeutet, die aber unvermeidlich sind, da die Bilddokumentation eben immer steigende Bedeutung besitzt.“[25]

Zugleich änderte sich in den Medien das Berufsbild des Fotografen vom eher handwerklich motivierten Lichtbildner, der dazu noch als Inhaber eines beschaulichen Portraitstudios agierte, hin zum Traumjob des kreativen Trendsetters und Rolls-Royce-Fahrers, der für ein lukratives Shooting im Auftrag der Haute Couture kurz nach New York jettet oder sich als Kriegsberichterstatter in das ebenfalls gut dotierte Abenteuer Vietnam stürzt. Zur Popularisierung des Berufszweiges, aber auch der Fotografie als Medium, trugen Filme wie „Blow Up“ von Michelangelo



Abb. 334: Shah über dem Ehebett: Hannes Sturzenegger: Wandschmuck, 1969/70.

Antonioni (1966) und „Apocalypse Now“ von Francis Ford Coppola (1976) ebenso in hohem Maße bei, wie die sozialdokumentarischen Fotostrecken in den westdeutschen Illustrierten „Stern“ und „Twen“, der „NBI“ (Neue Berliner Illustrierte) in Ostdeutschland oder im französischen Hochglanzmagazin „Paris-Match“. Die Blätter veröffentlichten Titelgeschichten wie „Neue Ware Photographie“[26] und „Meisterwerke der frühen Farbfotografie“[27], was die Bedeutung historischer Fotografien und ihren Marktwert als Antiquität erhöhte. Ein weiterer Grund für den Boom der Fotografie als Medium ist sicherlich in der sich rapide verändernden Kameratechnik zu suchen. Vor allem japanische Firmen warfen seit den frühen 1960er Jahren verstärkt verhältnismäßig günstige Spiegelreflexkameras mit umfangreichem Zubehör auf den Markt. Die große Masse der Amateure, für die die teuren Leica- und Rollei-Kameras uner-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

reichbar gewesen waren, konnten sich nun eine Minolta, Olympus, Nikkormat oder Canon AE-1 um den Hals hängen und ihr Können mit aufwendigen Zoom-Objektiven perfektionieren. Zudem wurden durch die billigen und dabei qualitativ hochwertigen Kameras neue Käuferschichten erschlossen, die sich dann, parallel zu ihrer eigenen Fotopraxis, ebenso für die historischen Fotografien zu interessieren begannen. Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Anerkennung der Fotografie auf breiter Ebene nach wie vor auf sich warten ließ. Diethart Kerbs hat dies auf beklemmende Weise für die Schicksale der Berliner Bildpressearchive nachgezeichnet: „Mangelnde Sensibilität“[28], unzureichendes Geschichtsbewusstsein und Ignoranz als drei folgenschwere Gründe, weshalb öffentliche Archive bis in die 1980er Jahre die von den Erben teils kostenlos offerierten Sammlungen aus den Nachlässen der Pressefotografen immer wieder ablehnten. Die Folge: umfangreiche Bestände, die selbst den Krieg überstanden hatten, wurden auseinandergerissen oder von Hausverwaltern und Entrümpelungsfirmen achtlos auf die Müllkippe gefahren.

Visuelles Analphabetentum

In der Volkskunde wurde die Fotografie in ihrer Funktion als Primärquelle mit gesellschaftlich-historischen Vorzeichen zum ersten Mal im Jahr 1975 in einem Ausstellungsprojekt für das Münchner Stadtmuseum erkannt – Thema: „Das Fotoalbum 1858-1918“. Das Konzept stammte von Ellen Maas und Wolfgang Brückner. Das Besondere an dieser Ausstellung war, dass die gezeigten Exponate nicht etwa aus der umfangreichen fotografischen Sammlung des Museums stammten, sondern aus dem Fundus von Ellen Maas – einer Privatperson. Die Pädagogin und Kleidungsforscherin hatte Ende der fünfziger Jahre begonnen, Fotoportraits aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert für den Unterricht, aber auch im Hinblick auf die geplante historische Ausstellung „Reigen der Mode“ am Historischen Museum in Frankfurt am Main zu sammeln. Innerhalb weniger Jahre wuchs ihr Archiv auf rund 100.000 Fotografien. Es zählt heute zu den bedeutendsten Privatarchiven in Deutschland.

Die Münchner Museumsleitung hatte zwar die Präsentation eines eigenen Ausstellungskonzeptes in Erwägung gezogen, stand dann aber vor dem internen Problem, „daß keiner über die notwendige Zeit verfügte, dieses großartige Thema anzugehen“. Das Vorhaben war auch unter dem Gesichtspunkt der Kooperation zwischen den beiden Institutionen Museum und Universität von Belang. Im Hinblick auf die „erweiterte Öffentlichkeitsarbeit als volksbildende Aufgabe, die das Museum (...) zu leisten hat“, sollte „die an Universitätsinstituten betriebene wissenschaftliche Forschungsarbeit (...) für das Museum nutzbar gemacht“ werden, um so ein möglichst großes Publikum zu erreichen.[29] Wolfgang Brückner bescheinigte der Fotografie einen „Boom nostalgischer Wertschätzung“, der allerdings zumeist einhergehe mit der Sehnsucht nach der ‚guten alten Zeit‘.[30] Selbstkritisch konstatierte Brückner im Hinblick auf Walter Benjamin[31] ein kulturwissenschaftliches Analphabetentum in Sachen Fotografie, deren Geschichte die Volkskunde kaum wahrgenommen habe. Er würdigte zunächst die Fotoliteratur, darunter die auch heute noch relevanten Veröffentlichungen von Benjamin, Gisèle Freund[32] sowie Heinz Buddemeier[33] und kommt zu dem Schluss, die Geschichte der Fotografie sei „weitgehend ein Stück Kunstgeschichte geblieben“. Währenddessen stehe noch aus, „Fotografie und Fotografieren als breiten sozialhistorischen Quellenfundus ernst zu nehmen, den es exakt lesen zu lernen gilt“[34]. Beim Quellenwert von Fotografien bemängelte Brückner die auch in den historischen Disziplinen zumeist vorherrschende Reduktion des optischen Mediums auf den Faktor der illustrativen Dokumentation einer angeblichen Wirklichkeit von gestern, „weil sie tatsächliche oder vermeintlich unverfälscht eingefangene Realität abbilden“[35]. Indem Brückner von den Ethnologien einforderte, sie mögen die Fotografie als eigenständige Quelle anerkennen und sich hierzu die Sprache der Bilder, namentlich der Fotografie, aneignen, stellte er, möglicherweise unbewusst, den Bezug zu Ernst H. Gombrich her. Der Kunsthistoriker hatte in den 1950er Jahren als einer der Hauptprotagonisten der Warburg-Schule den Bildbegriff aufgefächert.[36] Brückner sah in der philologisch verwurzelten Volkskunde und ihres neuen Ablegers der Empirischen Kulturwissenschaft interdisziplinäre Potentiale für eine quellenkritische Beschäftigung mit der Fotografie. Am Fach böten sich „Ansatzpunkte, um ohne Scheu vor musealem Realienpositivismus Dinge mit anzupacken, die den sogenannten Volksmenschen in seiner tatsächlichen Vielzahl betreffen, die ihn insgesamt angehen und nicht nur Relikte seiner einstigen oder vermeintlichen Existenz“[37]. Umsomehr erstaunt, dass der theoretische, methodische und inhaltliche Unterbau der 1971 neugegründeten Empirischen Kulturwissenschaft für die fundierte Fotoforschung zunächst keinen Platz bereitgehalten hat. Auch in Tübingen bezog sich quellenkritisches Arbeiten speziell auf schriftliche Quellen; Fotografien wurden weiterhin in einem illustrativen Zusammenhang verwendet – Brückners Plädoyer blieb Zukunftsmusik. Noch im Jahr 1994 konstatierte Heinz Schilling anlässlich einer fotografischen Feldstudie zum zwanzigjährigen Jubiläum des Frankfurter Instituts für Kulturanthropologie:

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

„Fotografie ist von allen empirischen Verfahren (...) die einerseits unverzichtbarste, aber auch die am wenigsten tatsächlich ernst genommene. Kein Projekt, keine Exkursion, auf der nicht meterweise Negativmaterial belichtet wird, dessen Abzüge später aber die Rolle eines gefälligen Nebenbeimediums zu spielen haben, dann nämlich, wenn mit Fotos Texte illustriert und Bände bebildert werden."[38]

Lange Zeit war Ellen Maas die einzige fotokundige Volkskundlerin in der BRD, die sich theoretisch-methodischen Fragen widmete und dabei didaktisches Neuland betrat. Mit Unterstützung der Hasselblad Foundation in Göteborg konzipierte sie 1995 an der Universität Würzburg mit rund 17.500 Bildbeispielen aus ihrer Sammlung die Exemplarische Microfiche-Photothek (EMPHOTEK), gegliedert nach einundzwanzig Hauptgruppen wie „Tod und Trauer", „Religiöses Leben", „Straßenphotographie", „Flechtmöbel", „Die Seniorin", „Gartenhaus und Laube", „Das Klavier", „Kulissen der Photographen" oder „Das Pferd". Allein über Pferde liegen 846 Fotografien vor, die wiederum in siebzehn thematischen Schwerpunkten unterteilt sind. Maas bezeichnet sich selbst als „Bilddiagnostikerin"[39], die Fotografien mit ganzheitlichem Anspruch zu deuten versucht: Außer des historischen Kontexts sind für sie insbesondere Bildinhalte wie Gesten, Objekte, Mode usw. von entscheidendem Interesse. Forschungsleitend blieb für sie der Modeaspekt. In einer anregenden Versuchsreihe präsentierte sie 1997 im Spessartmuseum in Lohr/Main Jahrestableaus mit fotografischen Bildnissen von 1920 bis 1930, die aus jeweils zwanzig Frauenportraits unterschiedlicher Provenienz bestanden. Ihr gelang dabei der eindrucksvolle foto-visuelle Nachweis einer rasanten Veränderung des Modeverhaltens im genannten Zeitraum.[40] Zudem war Ellen Maas die erste volkskundliche Wissenschaftlerin, der es gelang, die Fotografie als Lehrbereich auch an der Universität zu etablieren (Abb. 335). Im Rahmen der „Würzburger Übungen" leitet sie seit den frühen achtziger Jahren am Institut für Deutsche Philologie/Volkskundliche Abteilung an der Universität Würzburg die Seminarreihe „Historische Photographie". Im Vordergrund steht der praktische Umgang mit Originaldokumenten, Fotografietypen, Datierungsmöglichkeiten, Beschreibung und Interpretation sowie Archivierung.[41]

Alltagsfotografie

In den 1970er Jahren trieben insbesondere die Vertreter der kritischen Kunstgeschichte, Geschichte, Pädagogik und Medienwissenschaft die Beschäftigung mit dem Medium Fotografie voran. Das Schlagwort lautete: „Arbeiterfotografie". Als Grundlage diente vor allem eine monumentale Veröffentlichung über Politik und Alltag in der Weimarer Republik[42], die Ausstellung „Wem gehört die Welt?" der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin[43], sowie die Schau über den Fotomonteur John Heartfield. Der Katalog, herausgeben von der Berliner Edition „Elefanten Press", thematisierte neben dem Werk des kommunistischen Künstlers auch die Geschichte der proletarischen Fotografie in den 1920er Jahren.[44] Als wichtigstes Vehikel dieses Fotogenres hatte die „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung" (A. I. Z.) gedient, ein modern aufgemachtes illustriertes Wochenmagazin, das der KPD nahestand. Durch redaktionelle Aufrufe versuchte die A. I. Z., Amateurfotografen aus dem Arbeitermilieu als Korrespondenten für Reportagen zu gewinnen, um so den Lesern einen Blick von ‚innen' auf die sozialen Verhältnisse zu vermitteln – zudem wollte man von den zumeist bürgerlichen Fotoagenturen unabhängiger werden.[45] Eine monographische Studie über das Magazin war im Jahr 1974 von Heinz Willmann vorgelegt worden.[46] Wissenschaftlich-dokumentarisch aufgearbeitet wurde die Geschichte der Zeitschrift „Der Arbeiter Fotograf", erschienen zwischen 1926 und 1932, deren redaktionelles Ziel in der Vereinigung der Arbeiter im Rahmen einer proletarischen Kulturorganisation bestand.[47]

Im Zuge des forcierten Interesses an der Geschichte der proletarischen Lichtbildnerei gründete die „Gruppe Arbeiterfotografie Essen" eine Schriftenreihe zum Thema „Alltag. Jahrbuch der sozialdokumentarischen Fotografie", publiziert 1978 bis 1979. Inhaltlich konzentrierte sich das Periodikum auf Fotoreportagen über Berufsverbot, Müllabfuhr, Kinder im Schulstress, Bausünden der Neuen Heimat, Braunkohletagebau, Sinti und ihre Verfolgung im NS, Bergbau, Homosexualität, Anti-Atombewegung, Alltag in der Toskana („alternativer Reiseführer"), Feierabendlandwirte, Hufschmied („Ein aussterbender Beruf?") usw. Die Texte sind entweder nach Art eines Protokolls abgefasst oder tagebuchartig, muten

Abb. 335: Fotoseminar von Ellen Maas, 2003.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

bisweilen auch feuilletonistisch an. Die Foto-Abbildungen fungieren als Illustrationen der Texte, deren politische Tendenz nur selten direkt auf die Bilder Bezug nimmt. Die entsprechenden Legenden wurden zumeist wie eine Bildergeschichte oder wie in einem Fotoalbum formuliert.

Die linksintellektuelle Vierteljahresschrift „Ästhetik und Kommunikation" kürte im Jahr 1977 die Familienfotografie zum Schwerpunktthema eines Heftes, „mit dem Anspruch, das private Fotografieren auf seine klassenspezifischen Forderungen nach Realitätsdeutung, auf seine versteckten Wunschdimensionen und Reste der Unmittelbarkeit hin zu untersuchen", so das Redaktionskollektiv im Vorwort.[48] Joachim Kallinich, später Chef des Museums für Kommunikation in Berlin, schrieb über „Probleme der empirischen Untersuchung einer populären ästhetischen Praxis". Die Studie umfasste rund 9.000 Fotografien in Alben, Kartons und als Wandschmuck, die er bei sechsundzwanzig Arbeiterfamilien in einer Kleinstadt gesammelt hatte. Der Empirische Kulturwissenschaftler warf die prinzipielle Frage auf, inwieweit die Fotografie einer Alpenlandschaft, im Sinne Ernst Blochs, Erinnerung zudecke, indem sie unzerstörbar abbilde. In Bezug auf die Alltags-Fotografie griff er auf Bourdieus „Un art moyen" zurück und orientierte sich an der Theorie des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs, der Bildern eine zentrale Funktion innerhalb der Transformation von Erinnerungen zugeschrieben hatte.[49] Als Prämisse setzte Kallinich eine „interpretative Methode" voraus, die auf zweierlei Weise in der wissenschaftlichen Praxis ihre Wirkung entfalten sollte. Zunächst müsse die Analyse bei den „Handelnden" beginnen, den abgelichteten oder agierenden Personen, um so etwas über „Interpretationsprozeß und Lebenszusammenhang" in Erfahrung zu bringen – indem man die Beforschten über ihre Wahrnehmungen beim Betrachten von Fotografien befragt. Sodann solle man als Forscher berücksichtigen, dass die Bedeutungen, die den Wahrnehmungen zugeschrieben werden „nicht mit denen der zu Untersuchenden identisch sein müssen". Dies fordere dem Forscher „ständige Selbstreflexion" ab. Für die sozialhistorisch orientierte Volkskunde und die Empirische Kulturwissenschaft gehe es nicht nur darum, Knipsen als Genre der Alltagsfotografie „endlich als Forschungsgegenstand zu reklamieren". Das Thema Familien- und Alltagsfotografie sei in erster Linie als populäre „ästhetische Aktivität in ihrer Eigenständigkeit als Indikator für eine spezifische Lebensweise, eine bestimmte Welt- und Selbstwahrnehmung, bzw. -bewertung zu begreifen".[50] Zweitrangig dagegen: die öffentliche Fotografie in Illustrierten und die künstlerisch ambitionierte Lichtbildnerei. Auch die sozialgeschichtliche Fotoforschung, wie von Brückner 1975 skizziert, greife zu kurz. Kallinich maß dem Kommunikationsprozess zwischen Forscher und Beforschtem eine ausschlaggebende Rolle zu, die Qualität des späteren Ergebnisses betreffend. Die Fotobefragung solle nicht etwa aus dem Alltag herausgelöst werden, sondern in möglichst familiärem und vertrauensvollem Rahmen stattfinden.

Seine Bildquellen systematisierte er insofern, als er die Daten in Kategorien einteilte, eine aus den Naturwissenschaften entlehnte Methode: „So wurde jedes Bild mit über 200 möglichen Merkmalen codiert und auf Millimeterpapier in der Weise registriert, daß jedes Bild aufgrund dieser Merkmale rekonstruierbar und damit der Codierungsvorgang intersubjektiv übertrag- und überprüfbar ist."[51] Die Kategorien: Einzelbilder, Gruppenbilder, Einzelmotive ohne Personen. Die weitere Strukturierung erfolgte nach Beziehungen, Anlässen, Einstellungen, Darstellungsweisen, technischen Merkmalen, dem Grad der Professionalisierung, Aufnahmebedingungen, Art der Bekleidung, Stellung der Personen sowie dem Alter der Fotografien. Kallinich fand heraus, dass die befragten Familien durchschnittlich 355 überwiegend kleinformatige Fotografien besaßen. Zumeist wurden jüngere Familienmitglieder abgelichtet, wobei der Anteil der Gruppenaufnahmen (63,6 Prozent) vom gesamten Bestand relativ hoch war. Anlässe zum Fotografieren waren Feste, Feiern und Urlaubsreisen. Die Arbeit hingegen spielte in der fotografischen Praxis so gut wie keine Rolle – für ihn ein Indiz dafür, dass Bilder im privaten Kontext als Teil der Erinnerung zum selbstverklärenden Umgang mit den Praxen des Alltags genutzt werden. In der Folge erhielten etwa Urlaubsbilder eine sinnstiftende Funktion.

Während Kallinich die Fotografie eher in ihrem sozialen und lebensgeschichtlichen Bedeutungszusam-

Abb. 336: Herzlichkeit ohne zu Fraternisieren: Ethnologin, Roma in Südfrankreich, 1978.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

menhang ermittelte[52], erhob sie eine Frankfurter Arbeitsgruppe um Heinz Schilling und Ina-Maria Greverus im Jahr 1978 zum zentralen Medium in der Feldforschung. Gegenstand war eine ethnographische Untersuchung der Sinti und Roma in Saintes Maries de la Mer, die im Rahmen einer Exkursion zu den südfranzösischen Wallfahrtsorten durchgeführt werden sollte. In der Veröffentlichung fächerten die Autoren die Möglichkeiten und Grenzen des visuellen Mediums auf. Dem Thema näherten sie sich zunächst „sprachlos" an: „Wir haben einfach geguckt und ausgelöst, aufgenommen, mit der Kamera – aber nicht mit dem Kopf", wohlwissend, dass man nicht die üblichen, ‚besonders ethnischen Fotos' aufnehmen wollte, wie sie die Illustrierten von ihren Reportern verlangten. Anne-Marie Liogier und Heinz Schilling führten den Begriff der ‚attributiven Fotografie' ein: „Das ist ein anderer Zugang zum anderen Menschen, weil man zunächst nur Dinge abtastet, die sein Leben auch ausmachen."[53] Die beiden Ethnographen gingen davon aus, dass sich die Fotografie thematisch innerhalb ihrer gesellschaftlichen Konditionierung bewegen müsse, ansonsten verkümmere sie zu einer ästhetischen Hülle. Dennoch waren die Wissenschaftler vor Ort, so ein selbstkritisches Fazit, nicht davor gefeit, in das übliche Fahrwasser der Stereotypen zu geraten. Denn der Auslöser wurde auch betätigt, um ‚dicke' Amischlitten oder schmuddelige Wohnwagen aufzunehmen. Allerdings sollte dann die „Lebensweise" in den Camps zum visuellen Schwerpunkt der Studie werden: „Wir fotografieren Lagerleben, ohne es gleich zu interpretieren und ohne mit der Kamera Urteile fällen zu wollen."[54]

In einem zweiten Beitrag formulierte Schilling in dreizehn Punkten Beobachtungen über die Pose vor dem Fotografen. Vor allem das Portrait, so Schilling, sei auch in der privaten Fotografie ein Funktionsträger, wobei er die Pose als wirkungssteigerndes Arrangement zur Markierung der gesellschaftlichen Position einstuft. Der Fotograf und das zu visualisierende Subjekt treten in einen engen Kontakt zueinander. Beide tragen zum Gelingen einer Fotografie bei, für kurze Zeit existiere eine kommunikative Situation: „Der Fotografierte stellt sich der Gegenmacht. Der passive Akt des Fotografiertwerdens ist identisch mit der aktiven Gestaltung der Pose" und entsprechend „ist die Pose auch: soziale Rückversicherung."[55] Schilling setzte sich in seinem Beitrag kritisch mit der Selbstinszenierung des Ethnographen vor der Kamera auseinander. Es gelang ihm der Nachweis, dass die soziale Rückversicherung der Pose in dem Moment ins Wanken geraten kann, in dem sich ein Forscher oder eine Forscherin zwischen die Posierenden gesellt (Abb. 336).[56] Im Weiteren plädiert er dafür, innerhalb von ethnographischen Feldstudien die attributive Fotografie in eine situative Fotografie umzugestalten. Diese besitze folgende Merkmale: Erfassung von Menschen und Objektivationen in einem alltäglichen Moment, Verzicht des Fotografen auf eine Selbstinszenierung, Gegenstand ist die soziale Aussage – das ästhetische Moment tritt in den Hintergrund, Vermeidung von Posen, als Schnappschüsse sollen die Bilder einen Eindruck von Leben wiedergeben: „Situatives Fotografieren täuscht weder etwas vor, noch enttäuscht es jemanden."[57] Mit seinem reflexiven Duktus stellt das Projekt und der reich illustrierte Band der Frankfurter Forschergruppe ein Meilenstein in der visuellen Kulturforschung dar. Fotografie diente im Wesentlichen als Primärquelle, der die europäischen Ethnologen mit der angemessenen Kritik begegneten. Dennoch blieben die vorwiegend analytisch verwendeten Fotografien Einzelbeispiele: Die große Masse der veröffentlichten Bilder von den südfranzösischen „Zigeunern" dienten wiederum zur Illustration.

Im Verlauf der siebziger Jahre finden sich aus volkskundlicher Sicht nur vereinzelt Texte, die sich der Fotografie widmen.[58] Ein zweiter Schub der volkskundlichen Fotoforschung setzte um 1980 ein. Der Grund hierfür lag darin, dass um diese Zeit die ins deutsche übersetzten Werke von Susan Sontag und Pierre Bourdieu über fotografische Themen erschienen[59], die in der Volkskunde zuvor kaum wahrgenommen worden waren. Ein vielbeachtetes Werk stammte von dem Kunsthistoriker Heinz Buddemeier.[60] Darin versuchte er, ausgehend von seinen früheren Studien über das visuelle Medium, die bildnerischen Möglichkeiten der Fotografie und den Diskurs um den vermeintlichen Gehalt an Wahrheit und Wirklichkeit in einen theoretischen, künstlerischen und sozialwissenschaftlichen Einklang zu bringen. Diese Publikationen brachen in ein Vakuum ein, das sich in der Volkskunde, Empirischen Kulturwissenschaft, Europäischen Ethnologie und Kulturanthropologie in Sachen Theorie und sozialer Funktion von Fotografie herausgebildet hatte. Eine in dieser Hinsicht bis heute überaus bedeutende publizistische Neuheit lieferte im Jahr 1981 die Zeitschrift „Fotogeschichte" unter Chefredakteur Timm Starl: Die deutschsprachige Fotoforschung hatte ihr interdisziplinäres Sprachrohr erhalten.[61]

Quellenkritik und primäre Methode

Mit der zweiten Boomphase einher ging seit den frühen achtziger Jahren eine verstärkte Beschäftigung mit dem Medium, die sowohl fachtheoretische als auch fachhistorische Belange mit einschloss. Gottfried Korff und Winfried Ranke untersuchten die

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Funktion von Heimatfotografien im Siegerland aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und überprüften, inwieweit die Blickrichtung Rückschlüsse auf „Großstadtmüdigkeit, Zivilisationsüberdruß und allerhand rückwärtsgewandte Sehnsüchte“[62] zulassen könnte. Kurz darauf bekam die Fotografie zum ersten Mal eine Plattform auf einem Volkskundekongress. Noch galt sie als Instrument der Sachvolkskunde. Bernward Deneke formulierte 1981 in Regensburg in einem Grundsatzreferat den narrativen Anschein, die Schwierigkeiten mit dem Effekt des Realen sowie den Quellencharakter der Fotografie: „Die Beschäftigung mit dem Photo ist auch im ursprünglichen Gebrauch immer retrospektiv ausgerichtet: Die Situation, in der die Aufnahme entstand, ist mit der Belichtung der Platte oder des Films unwiederbringlich vorbei.“[63] Das Bild selbst, so Deneke weiter, sei ein erstarrter Moment der Geschichte, hervorgerufen durch das technische Gerät der Kamera. Insbesondere die augenscheinliche Nähe zur Realität verleihe dem Medium eine gewisse „Authentizität und Gegenwärtigkeit“. Die emphatische Wirkmacht der Fotografie bringe mit sich, dass die „bildhafte Präsenz des Vergangenen“ stets „mit Erinnerungen und Affekten besetzbar“ sei.[64] Dies unterscheide die Fotografie von der Malerei und Graphik.

Deneke ging von einem weitgefassten Fotografiebegriff aus – die Quellen stellten für ihn nicht nur die ‚klassische‘ Familienfotografie der Hobbyfotografen dar, wie sie in Bilderkisten und Alben überliefert wird, sondern ebenso die öffentliche Fotografie in der illustrierten Presse. In diesem Zusammenhang mahnte er eine Analyse der Text-Bild-Beziehung an. Der Volkskundler zog damit Verbindungslinien von der Funktion der öffentlichen Fotografie, zuerst wissenschaftlich dargelegt von Walter Lippmann (1889-1974) in den zwanziger Jahren,[65] über die historische Bild- und Sachkunde von Adolf Spamer und Ernst Schlee (1910-1994)[66] zum soziologisch-ethnologischen Ansatz der Arbeitsgruppe um Pierre Bourdieu. Ebenso bedachte Deneke rein soziologische Formen der foto-wissenschaftlichen Rezeption, wie sie Wolfgang Teckenberg postuliert hatte,[67] sowie die eher phänomenologisch-hermeneutische Methode des französischen Strukturalisten Roland Barthes und das ikonographische Vorgehen eines Nils-Arvid Bringéus. Letzter hatte den entscheidenden Schritt zur Visual History innerhalb der Volkskunde vollzogen, indem er den Begriff der Bildlore als ein Synonym für Bild-Kunde einführte und dabei ausdrücklich die Bedeutung der Fotografie in Beziehung zur Erinnerungsleistung setzte.[68]

Einen stark wissenschaftskritischen Ansatz präsentierte Utz Jeggle 1984. Als Herausgeber des Bandes „Feldforschung“[69] verfasste er mehrere Texte über die Rolle der Fotografie im volkskundlich-ethnographischen Kontext und nahm auch die Funktion des lehrenden Wissenschaftlers während Institutsexkursionen und bei visuellen Selbstinszenierungen im Feld unter die Lupe – ein thematischer Schwerpunkt, mit dem sich in derselben Publikation auch Rolf Lindner beschäftigte.[70] Jeggle forderte eine stärker bildanalytisch geführte Diskussion über die Fotografie. Fernerhin besitze das Medium eine fachgeschichtliche Dimension, die bislang zu wenig ins Kalkül gezogen worden sei. Es gehe nicht darum, möglichst objektive Bilder als Primärquellen zu nutzen, sondern die narrativen Qualitäten einer Fotografie für die volkskundliche Forschung zu veranschaulichen: „Bilder kommentieren, sie haben eine eigene Sprache, es gilt nicht, diese durch bessere Dokumentation zu leugnen, sondern diesen subjektiven Standpunkt bei jeder scheinbaren Dokumentation zu suchen und akzeptieren zu lernen.“[71] Zudem plädierte er dafür, das visuelle Medium verstärkt als Primärquelle in der volkskundlichen Forschung zu berücksichtigen – als methodisches Instrumentarium käme das ikonologische Verfahren der Kunstgeschichte in Frage. Jeggle orientierte sich am selbstreflexiven Vorgehen eines Bronislaw Malinowski, seine qualitativen Kriterien für die Bildauswahl markieren die Nahtstelle zu Roland Barthes, der in seinem Buch „La chambre claire“[72] einen bildhermeneutischen Ansatz unter ausgeprägten phänomenologischen Vorzeichen formuliert hatte.

Eine der wenigen systematisierten Studien, bei der die Fotografie neben der Oral History als ein forschungsleitendes Instrument zum Einsatz kam, entwickelte Edmund Ballhaus. Der Göttinger Volkskundler untersuchte die Entwicklung seines Heimatdorfes Echte im Harz anhand von Erzählungen, alten Ansichten und eigenen Aufnahmen. Sein Text stellt einen programmatischen Versuch dar, die Fotografie als primäres Medium der Aufnahme zu etablieren: „Das Medium Fotografie übernimmt die Aufgabe, sowohl das ‚alte Dorf‘ und seinen Lebens- und Arbeitsalltag als auch den gegenwärtigen Zustand darzustellen. Während der Fotografie sonst meistens die Aufgabe der Illustration zufällt, steht sie in der genannten Arbeit im Mittelpunkt. Mit ihrer Hilfe wird gezeigt, was an die Stelle der vorher beschriebenen dörflichen Funktionseinheit getreten ist. Dabei wird sichtbar, wie sehr wirtschaftliche und soziale Bedingungen auch das Erscheinungsbild einer Gemeinde prägen. Äußere Veränderungen werden zu denen der soziologischen Struktur in direkten Bezug gesetzt und kritisch analysiert.“[73] Ballhaus orientierte sich in seinem Forschungsprojekt an der Studie „Un art moyen“ von Bourdieu, die mittlerweile in übersetzter Fassung vorlag. Einige entscheidende Aspekte übernahm

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

er obendrein von John Collier, der im Jahr 1967 eine im anglo-amerikanischen Raum viel beachtete Buchpublikation über die Methoden in der Visuellen Anthropologie vorgelegt hatte, und die Ballhaus später in seinen ethnographischen Filmen wissenschaftlich-methodisch und studien-didaktisch weiterentwickelte.[74] Vor allem aber versuchte Ballhaus die Ideen und Theorien von Susan Sontag und Margaret Mead in seinem Forschungsfeld umzusetzen. Mead hatte gemeinsam mit dem Fotografen Ken Heyman in der Buch-Veröffentlichung „Family" die Möglichkeiten der Visuellen Anthropologie eindrucksvoll herausgearbeitet und damit an ihre früheren Forschungen über Bali angeknüpft.[75]

In seiner Dorfstudie stützte sich Ballhaus auf eine repräsentative Auswahl von rund 4.000 Fotografien, die er vor Ort gesammelt oder selbst aufgenommen hatte (Abb. 337). Thematisch herangezogen wurden Architekturaufnahmen sowie Fotografien, die Alltag und Arbeit auf dem Dorf wiedergaben. Folkloristisch angehauchte Bilder über Brauch, Fest und Verein blieben unberücksichtigt. Diese Aufnahmen, so die Annahme, verklärten den Blick auf die Vergangenheit nostalgisch und stünden damit „der kritischen Reflexion der Sozialgeschichte und Dorfentwicklung im Wege". Ballhaus kannte die Manipulationsformen und den Effekt der scheinbaren Wiedergabe von Wirklichkeit – die wunden Punkte der wissenschaftlichen und populären Foto-Rezeption: „Die beschränkten Möglichkeiten einer einzelnen Aufnahme liegen auf der Hand. Durch ihre Herauslösung aus dem Zusammenhang und ihre Isolierung aus Zeit und Raum kann sie leicht zum Objekt der Manipulation werden."[76] Um die Fotografie quellentechnisch besser taxieren zu können, stellte er die Forderung auf, Entstehungs- und Bildkontext stets mit einzubeziehen. Der Fotograf sollte Bilder mit Einzelobjekten möglichst vermeiden und statt dessen mit der Kamera - dem eigentlichen Objekt ähnliche - Gegenstände oder benachbarte Architekturen einfangen.

Forschungsleitend durch die Studie zieht sich das Problem der Wirklichkeit im fotografischen Bild. Hierzu übernahm Ballhaus eine These von Peter Assion. Dieser hatte den fotografischen Aspekt der „zweifachen Wahrheit"[77], den es jeweils zu analysieren gelte, auf den Punkt gebracht: Jene Tatbestände, die festgehalten werden und jene, die im Bild unsichtbar bleiben. Die Verschiebungen der Wirklichkeit im Bild werden, so Ballhaus, durch folgende Faktoren beeinflusst: abbildender Prozess, Fotograf, Technik, Betrachter und Kontext. In der forschungspraktischen Arbeit griff er auf die ‚klassische' Methode der Gegenüberstellung von Fotografien aus unterschiedlichen Zeitepochen mit gleichem Bildinhalt zurück, wie es bereits um 1910 Paul Schultze-Naumburg,



Abb. 337: Edmund Ballhaus: In Echte, 1970er Jahre.

wenngleich die Moderne diffamierend, vorexerziert hatte. John Collier hat dieses Verfahren dann in den 1950er Jahren für die Visual Anthropology verfeinert.[78]

Für Ballhaus nehmen Bild-Konfrontationen „einer Entwicklung die Prozeßhaftigkeit, die sich durch einige Fotografien gleichen Inhalts wenigstens teilweise wiedergewinnen läßt"[79]. Zudem sei die Darstellung von zeitlichen Abläufen möglich, die sich dann über die Fotobefragung narrativ aufbereiten ließen – die Fotografie wiederum genutzt als „can-opener" für biographische Fakten und Begebenheiten aus der Dorfgeschichte, wie sie durch die Oral History kaum in Erfahrung zu bringen wären. Ballhaus verfolgte nicht nur das Ziel, eine Dorfgemeinschaft mit dem visuellen Medium nach sozialhistorischen und biographischen Kriterien aufzunehmen. Im Idealfall versprach er sich einen Einfluss auf die sozialpolitischen Fragen der Zukunft: „Mit der Fotografie kann eine intensive Auseinandersetzung mit der Entwicklung bzw. Veränderung der Umgebung gefördert und damit eine fruchtbare Diskussion herbeigeführt werden, an deren Ende die Verwirklichung einer Dorfplanung unter Einbeziehung aller Beteiligten steht, die das Dorf als Lebensraum betrachtet, in dem eine gewachsene Umwelt mit neuen Lebensformen in Einklang gebracht werden muß."[80] Anzunehmen ist, dass

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sich durch die Beschäftigung mit den dorfeigenen Fotografien das Bewusstsein über die lokale Geschichte schärfen lässt. Dass sich jedoch dadurch auch wirtschaftliche Interessen in Bezug auf Verkehrswege, Neubau, Industrieansiedelung und Umweltschutz in die ‚richtigen' Bahnen lenken lassen, ist zwar eine interessante hypothetische Vision, wäre aber für die dörfliche Lebenswelt noch explizit nachzuweisen. Im Rückblick nennt Edmund Ballhaus als wichtigstes Moment seiner foto-visuellen Studie das Zustandekommen eines „engagierten Diskurses zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit"[81], der sowohl im Dorf als auch an der Universität geführt wurde. Hierzu habe die Fotografie mit ihrer Scharnierfunktion entscheidend beigetragen.

Mitte der achtziger Jahre erschien die Zeitschrift des Vereins für Volkskunde zum ersten Mal in ihrer langen Geschichte mit einem Schwerpunkt zur Fotografie. Wolfgang Hesse und Christian Schröter sowie Helmut Eberhart und Klaus Freckmann näherten sich dem Thema unter fachgeschichtlichen Prämissen und ergründeten Korrelationen zwischen volkskundlichen Themen und dem visuellen Medium.[82] Zur ethnographisch-anthropologischen und ethnographisch-sozialhistorischen Form trat nun eine weitere Variante: Mit der theoretisch-diskursiven Herangehensweise war die Fotografie zu einer wissenschaftlichen und interdisziplinären Hauptakteurin avanciert, anhand derer sich sowohl quellenkritische Fragen als auch fachgeschichtliche Aspekte oder theoretische Überlegungen formulieren ließen.

Die Grenzen zwischen den fotografischen Genres wurden insbesondere aus Anlass des 150. Geburtstages der Fotografie (1989) fließend: Außer dem privaten Knipserbild, den Bildern des volkskundlichen Kanons und den Fotografien aus dem Arbeitsumfeld sah sich nun auch das öffentliche Bild in Illustrierten, Buchpublikationen, Ausstellungen und Werbung unter dem Schlagwort der Rezeptionsanalyse im Fadenkreuz des Forschungsinteresses. Heinrich Mehl stützte sich in seinen illustrierten Publikationen über alte Handwerksformen auf historische Bildquellen und gab neue Bilddokumentationen bei professionellen Fotografen in Auftrag, wie es Paul Hugger in den 1960er Jahren angeregt hatte.[83] Im Weiteren entstanden Studien über die mediale Funktion von Fotografie im politisch-historischen Kontext der nationalen Stereotypisierung[84] und die Freiburger Volkskundlerin Cornelia Brink untersuchte im Hinblick auf Bilder vom Holocaust den Umgang mit Fotografien in der Öffentlichkeit.[85] Sie geht davon aus, dass auch die „Ikonen der Vernichtung" hinterfragt werden müssen, dass also insbesondere der Zusammenhang zwischen Bildproduktion, Veröffentlichung und Rezeption zu analysieren sei, mit dem Ziel, die geschichtliche Dimension der Fotografien und ihren Gebrauch im Rückblick zu deuten. Ihre These hierzu: Gerade in den Widersprüchlichkeiten der vermeintlich authentischen fotografischen Dokumente des historischen Geschehens ließen sich die Spuren der Ereignisse wiederfinden.

Brink konzentrierte sich zunächst auf den direkten Produktionskontext der Fotografien in der Zeit ihrer Entstehung von April bis Juni 1945 sowie ihre Funktion innerhalb einer „visuellen Entnazifizierung" durch die Medien. In einem zweiten Schritt ging sie der Frage nach, welche Rolle der Zeugenschaft den Fotos vor Gericht während des Nürnberger Prozesses (1945/46) und des Frankfurter Auschwitzprozesses (1963-65) beigemessen wurde. Sodann widmete sie sich beispielhaft dem frühen Bildband über den Holocaust „Der Gelbe Stern" von Gerhard Schoenberger, erschienen 1960, der bis heute durch zahlreiche Neuauflagen eine ungebrochene Resonanz erhält. Schließlich analysiert Brink die pädagogische Verarbeitung von KZ-Fotografien durch Museen und Ausstellungen.

Für ihre Studie wählte Brink einen diskursanalytischen Zugang. Im Rezeptionskontext von KZ-Bildern stützt sie sich auf die Hypothese, dass eine Fotografie nicht aus sich heraus spricht. Ihre Lesbarkeit werde vielmehr insbesondere von folgenden Publikationsmedien bestimmt: Illustrierte Zeitung, Bildband, Plakat, Projektionsleinwand im Gerichtssaal oder Dokumentationsmappe der Anklage, Ausstellung im Museum oder Ausstellungskatalog. Dementsprechend, so ihre Argumentationslinie, ließen sich Fotografien von Konzentrationslagern erst dann interpretieren, wenn man die Bildproduzenten, also die alliierten Fotografen, Staatsanwälte, Richter/Verteidiger, Publizisten oder Ausstellungsmacher gleichzeitig im Blick behalte.

In der weiteren Analyse setzt Brink die Bilder der Shoah mit Ikonen gleich und verwendet einen Begriff, mit dem gemeinhin solche Bilder bezeichnet werden, die „Geschichte" machten oder als religiöse Kultbilder geistliche Inhalte zeigen und gleichzeitig verhüllen – ein plausibler Gedanke, denn erst durch die millionenfach reproduzierten Fotografien der Lager wurden Stacheldraht, Wachturm, Eingangstor, Baracken und Schornsteine der Krematorien zum Symbol einer bis dahin unvorstellbaren Gewalt und damit zu einem Synonym eines Teils der deutschen Geschichte. Gleichzeitig gibt sie aber zu bedenken, die Bilder seien, obwohl mittlerweile im kollektiven Gedächtnis verankert, als gefrorene Ereignisse unentziffert und damit unverstanden geblieben. Keinen Zugang vermittelten die Fotografien der Shoah zu den wirklichen Ereignissen, allenfalls ein moralischer Appell wäre daraus abzuleiten.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Cornelia Brink argumentiert hart an der Bildquelle der reproduzierten Fotografie. Sie bindet aber ebenso Artikeltexte und andere schriftliche Belege sowie Bildunterschriften mit in die Analyse ein. Zusätzlich führt sie den Diskurs über das Bildmedium Fotografie, der sich wie ein roter Faden durch ihr Buch zieht und schließlich im Epilog komprimiert wird. Innerhalb der modernen Fotoforschung kann Cornelia Brinks äußerst anregende Publikation nicht hoch genug geschätzt werden – die Autorin war eine der ersten überhaupt, die sich grundlegend mit KZ-Fotos und ihrer Rezeption beschäftigt hat.

Dass das visuelle Medium auch strengen forschungs- und quellentechnischen Voraussetzungen gerecht werden konnte, zeigte Susanne Regener in ihrer Habilitationsschrift „Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen“ – die erste Habilitation in der deutschen Volkskunde über ein fotografisches Thema.[86] Sie schrieb darin die Geschichte des kriminalistischen Lichtbildes, eine Geschichte, die fast so alt ist wie die Fotografie selbst. Regener ging von der These aus, dass die Kriminalfotos in der Hauptsache dazu dienen, den gesellschaftlichen Feind visuell zu isolieren. Innerhalb eines sozio-kulturellen Konstrukts durchlaufe der Delinquent eine historische Verwandlung zum Bild des Außenseiters. Bei der Klassifikation und Inventarisierung mit dem Ziel des visuellen Zugriffs arbeiten Polizei und Justiz sowie Anthropologie und Physiognomie Hand in Hand. Im Brennpunkt der Studie stand die Frage, inwieweit bestimmte Stereotypen die Bildproduktion in den Köpfen von Kriminalbeamten und Richtern mitbestimmen oder beeinflussen. Hierzu analysierte Regener in einem ersten Schritt die Entwicklungsgeschichte des „Verbrecherbildes“. Sodann konzentrierte sie sich auf die visuelle Konstruktion von „Verbrechertypen“, anhand derer nicht zuletzt während des NS die rassische Ausgrenzung „des“ Kriminellen erfolgt war.

Susanne Regener brachte mit ihrer analytisch überzeugenden Arbeit die kulturwissenschaftlich-anthropologische Forschung über die visuelle Erfassung von Menschen ein entscheidendes Stück voran. Brink und Regener demonstrierten, dass Bildquellen im visuellen Zeitalter sowohl aus volkskundlicher als auch aus zeitgeschichtlicher Perspektive unbedingt zum leitmotivischen Repertoire der Forschung zu zählen sind.

Museales Objekt

Gleichzeitig erfolgte ab den neunziger Jahren ein dritter visueller Schub. Dieser stand in Verbindung mit der Wiederentdeckung der Archive und fotografischen Nachlässe sowie den neuen digitalen Formen der Visualisierung, die wiederum neue Möglichkeiten in der Forschung und systematischen Archivierung mit sich brachten. Bereits 1971 war in der Schweiz die Stiftung für die Photographie (Fotostiftung Schweiz) gegründet worden, die zunächst in Zürich ansässig war und 2003 eigene Räume in Winterthur bezogen hat. Die Stiftung betreut ein Archiv mit rund dreißig Nachlässen und über 30.000 Fotoabzügen von herausragenden Fotografen wie Gotthard Schuh, Walter Bosshard und Jakob Tuggener. In ihren Ausstellungsräumen stehen jährlich vier Präsentationen auf dem Programm; ein französisches Pendant, das Centre national de la photographie, gegründet 1982, bezog in Paris in dem umgebauten Stadtpalais von Salomon de Rothschild in der Rue Berryer sein museales Quartier und wurde im Mai 2004 mit der Galerie nationale du Jeu de Paume et Patrimoine photographique zu einer Institution namens Jeu de Paume fusioniert. Eine weitere nationale Einrichtung geht auf das Jahr 1983 zurück: Das National Museum of Photography, Film and Television in Bradford/West Yorkshire ist mit rund 750.000 Besuchern jährlich das erfolgreichste britische Museum außerhalb Londons. Nationale Einrichtungen finden sich unter anderem in Kopenhagen (Det Nationale Fotomuseum/The National Museum of Photography), Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), Padova (Centro Nazionale di Fotografia) und Tokyo (Metropolitan Museum of Photography). Nach langem Vorlauf wurde auch in Deutschland eine überregionale Institution eingerichtet: Im Juni 2004 öffnete in Berlin das Museum für Fotografie seine Pforten. Als eine Abteilung der Kunstbibliothek befindet es sich in der Jebenstraße beim Bahnhof Zoo unter einem Dach mit der Helmut-Newton-Stiftung.

In der musealen Umsetzung von ethno-visuellen Konzepten nahmen die französischen Ethnographen eine Vorreiterrolle ein. So entwickelte eine Gruppe von Ethnologen im Umfeld des Musée du monde alpin et rhodanien in Grenoble einige wegweisende ethnographisch-historische Konzepte für die Einbindung des fotografischen Mediums in die Ausstellungskonzeption.[87] Vom visuellen Bestand des MNATP erschien ein Katalog mit etwa hunderttausend Dokumenten. Die vierzig Stichworte von „Âges de la vie“ bis „Vie militaire“ brechen die Themen des volkskundlichen Kanons auf. Die Nutzung der Bilder-Sammlung des Museums wird durch die Untergliederung nach Motiven und Inventarnummern erheblich erleichtert.[88]

Gerade die Museumssammlungen waren von der Zeit eingeholt worden. Was einst aus dem Antrieb heraus geschah, das im Verschwinden Begriffene wenigstens für die Nachwelt visuell zu dokumentieren und zu konservieren, fällt nun selbst dem Verfall an-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

heim – Anlass genug, die Bildarchive zu durchstöbern und digital zu sichern. Hierbei beschritt die Library of Congress in Washington D.C. einen zukunftsweisenden Weg. Seit Mitte der 1990er Jahre ließ die Institution systematisch das riesige Foto-Archiv der FSA-OWI erfassen und ins Internet stellen. Die Bilddatei ist wahlweise nach Fotografen, Bildinhalt oder Regionen zugänglich; Arbeitskopien der Fotografien können kostenlos heruntergeladen werden. Außerdem bietet die Library einen Labor-Service, der hochwertige Fotoabzüge von den Originalnegativen anfertigt. Auch ein virtuelles Foto-Museum existiert bereits: Das American Museum of Photography, eine kommerzielle Einrichtung im Internet, die insbesondere Originalabzüge und Foto-Literatur im Angebot hat.

Nach dem Zweiten Weltkrieg tat sich die Volkskunde in den deutschsprachigen Ländern schwer mit der ethnographischen Fotoforschung. Gesammelt wurde weiterhin nur für die Archive. Nennenswerte Feldstudien und theoretische Überlegungen hatten ihren Ursprung in Frankreich, in der Schweiz und in den USA. Diese basierten inhaltlich auf einigen ethnographisch-anthropologische Projekten aus den dreißiger Jahren oder auf sozialdokumentarischer Fotografie, reihten sich aber ebenso in die zeitgenössische künstlerische Avantgarde ein. Wie bereits im 19. Jahrhundert und in den 1920er und 1930er Jahren, trugen die Fotografen in erheblichem Maße dazu bei, das thematische Spektrum um das Genre der alltags- und gesellschaftskritischen Fotografie zu erweitern. Auch hier stammen entscheidende Impulse aus Frankreich und den USA. Die deutschsprachigen Volkskundler am Museum blieben dem alten Themenkanon noch weitgehend verhaftet und entwickelten dementsprechende Fotosammlungspraktiken. Abgelichtet wurde des öfteren exzessiv zur Dokumentation. Unverkennbar in der volkskundlichen Fotografie war die Suche nach Authentizität, die das Fach schon seit ihren Ursprüngen angetrieben hatte. Gleichzeitig erlangte die Kontextualisierung durch die bildbezogene Inventarisierung einen größeren Stellenwert.

Im universitären Sektor wurden mit dem Fotoapparat neue Felder erschlossen: Alltag, Kultur und Lebensweise. Allerdings ist in diesen Studien eine gewisse Scheu des Forschers vor dem visuell zu bearbeitenden Feld unverkennbar. Die Kamera wurde zwar zum Instrument mit universellen Einsatzmöglichkeiten, im publizistischen Finish aber erhielt sie nur eine illustrative Rolle. Für die gegenwartsbezogene Volkskunde, die Empirische Kulturwissenschaft/ Europäische Anthropologie und die Cultural Studies stellte die Fotografie ein Medium dar, mit dem die von der popularisierten Volkskunde in den sechziger Jahren noch verbreitete Kontinuitätsprämisse überwunden werden konnte. Die Fotografie wurde zunächst als Teil der Objektforschung gesehen. Sie emanzipierte sich zu einer eigenständigen Forschungsrichtung, als Ende der sechziger und zu Beginn der siebziger Jahre im Zuge der fachlichen Umorientierung die visuellen Formen der Volkskultur ins Zentrum des Interesses rückten. Seit etwa 1980 nahmen nicht mehr nur die volkskundlich-ethnographischen Fotografen aus Museum und Universität oder die journalistisch ausgerichteten Vertreter der Presse die Rolle der visuellen Dokumentaristen des Alltags ein. Gleichzeitig kristallisierte sich eine eher künstlerische Richtung in der ethnographisch-dokumentarischen Fotografie heraus, die im ikonologischen Verfahren und in der Erforschung gesellschaftlicher Alltagsphänomene zu einer besonders signifikanten Quellenkategorie geführt hat.

Neue Heimatfotografie

Seit ihrer Frühzeit hat die Volkskunde auf die dokumentarischen Fähigkeiten der Fotoamateure gebaut. Die volkskundlichen Museen in Basel, Berlin und Wien, aber auch die entsprechenden regionalen Institutionen, ermunterten die „Dilletanten“, wie es damals hieß, von den im Verschwinden begriffenen ländlichen Architekturen, den Trachten, Arbeitsgeräten, Feldkreuzen und Bildstöcken Fotografien anzufertigen und diese gegen Erstattung der Kosten ans Museum zu schicken. Die Amateure wiederum knipsten munter drauflos, ohne einen Gedanken darüber zu verschwenden, zu welchem Zweck das ganze nun sinnvoll sei. Das naive Ablichten durch den historisch interessierten Laien ist auch im 21. Jahrhundert noch präsent. Gleichzeitig haben sich einige ernstzunehmende Protagonisten herauskristallisiert, die mit großer Ausdauer und fundiertem methodischem Wissen für die volkskundlichen Disziplinen und die Heimatgeschichte überaus wertvolle Arbeit leisten.[89] Für diese Heimatfotografen ist die visuelle Dokumentation von Alltag und Lebenswelt Passion und Lebensaufgabe zugleich. Inhaltlich besitzen sie, ähnlich wie ein Fotoreporter, das Gespür für das ‚richtige‘ Motiv; methodisch sind sie auf der Höhe der Zeit.

Einer der herausragenden Vertreter der Neuen Heimatfotografie ist Eugen Sauter. Gut dreizehn Jahre lang war er nach dem Krieg in Neenstetten bei Ulm Lehrer für die über hundert Kinder der Ober- und Unterklassen. In seinem ersten Jahr, 1947, verdient er 165 Mark im Monat, teilt sich eine Wohnung mit einer Flüchtlingsfamilie, rasiert sich morgens am eisernen Waschbecken im Klassenzimmer. Der gebürtige Ulmer (Jg. 1922) hat es nicht leicht in dem Flecken,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

wie er sich erinnert. Den meisten Bauern erscheint die Schulbildung ihrer Kinder entbehrlich, sie sollen später ohnehin den Hof übernehmen. Eugen Sauter spürt, dass die alte Zeit in Neenstetten langsam zu Ende geht. Denn die Wirtschaftswunderjahre machen auch vor ländlichen Regionen nicht Halt. Fortschritt und Wohlstand sind angesagt. Immer mehr Maschinen übernehmen die Handarbeit, eine Neubausiedlung entsteht und manch einer im Dorf hat sich bereits einen Fernseher geleistet: „Als Städter sah ich diese Veränderungen natürlich", sagt Eugen Sauter heute. Er kommt auf die Idee, das Alte zumindest fotografisch festzuhalten.



Abb. 338: Eugen Sauter: „Oberlandrat Dr. Ernst ist zur Felderbegehung eingetroffen." Neenstetten, 18. Juli 1957.

Im Herbst 1954 kauft Sauter eine Contaflex für 420 Mark. Die Kamera hat keinen Belichtungsmesser; um den Film zu spannen, muss man an einem Knopf drehen. Der Lehrer beginnt zu fotografieren, in Farbe auf Diafilmen, damals eine sündhaft teure Angelegenheit. Bis in die 1960er Jahre hinein drückt er mehrere Tausend mal auf den Auslöser. Ans Werk geht er ohne jede professionelle Ambition, aber mit einem klaren Motiv: Er will das dörfliche Leben dokumentieren und dabei selbst etwas lernen: Eugen Sauter möchte die Dorfjugend, die er ausbildet und auf das Leben vorbereitet, besser verstehen.

Der Hobbyfotograf war sich von Beginn an darüber bewusst, dass kein Sinn darin lag, lediglich die schwindende Idylle auf seinen Bildern festzuhalten. Während seiner Lehrausbildung an der Pädagogischen Hochschule in Esslingen lernte er 1946/47 Helmut Dölker vom Tübinger Ludwig-Uhland-Institut kennen. Der Wissenschaftler betrieb in der Nachbarschaft sein Flurnamenarchiv und versuchte, die jungen Lehreranwärter zum Mitmachen zu animieren. Von 75 Mitstudenten war Eugen Sauter am Ende der einzige, den der Professor für eine wissenschaftliche Hausarbeit über Flurnamen gewinnen konnte.

Mitte der fünfziger Jahre reiste Sauter dann mehrfach für Diavorträge ins Neue Schloss nach Stuttgart. Dort tagte unter der Leitung des späteren Chefs der Württembergischen Landesbildstelle, Theodor Hornberger, der Arbeitskreis für Volks- und Heimatkunde des Schwäbischen Heimatbundes: „Das war ja damals noch eine halbe Ruine und ich zeigte meine Bilder aus Neenstetten, Bilder der Kinder, von den Flüchtlingen und wie die Menschen dort arbeiteten, den Alltag eben, ungekünstelt. Das beeindruckte die Volkskundler schon ziemlich. Theodor Hornberger sagte einmal nach meinem Vortrag: ‚Herr Sauter ist ein Künstler!'"[90] Die Tübinger Wissenschaftler verwendeten für ihre eigene Studien fast ausschließlich Schwarzweiß-Material. Demgegenüber frappierte die farbige Aufnahme des Alltags. Man hatte den Eindruck einer neuen Sicht auf das rurale Feld, so Hermann Bausinger: „Da saß jemand in einem kleinen Dörflein, der den ethnographischen Blick hatte, der diesen Blick auch noch mit dem Fotoapparat umsetzen konnte, ohne diese damals weit verbreitete Tendenz zum Heimattümeln. Sauters Bilder schienen Momentaufnahmen zu sein und die schüttelte er so ganz locker aus seinem Apparat."[91] Die Verbindung zum Ludwig-Uhland-Institut blieb bestehen und Dölker unternahm mit seinen Studierenden Exkursionen auf die Schwäbische Alb zu Eugen Sauter, so im Jahr 1961: „Die Summe der drei schönen Tage umfaßt auch unseren Aufenthalt in Neenstetten, Ihren ausgezeichneten Lichtbildervortrag und nicht zuletzt die Kannen voll herrlichen und sehr erwünschten Tees (...). Wir werden gerne an unseren Besuch (...) zurückdenken; er war ein Gewinn für uns alle."[92]

Eugen Sauter wurde zum Chronisten des Dorflebens und, im nachhinein betrachtet, zum Soziologen mit der Kamera. Im Lauf der Jahre gelingt ihm die akribische Inventur einer bäuerlichen Welt, die keine Zukunft hat. Dabei begibt sich Sauter nie auf die Suche nach dem ungewöhnlichen Motiv oder auf die Jagd nach dem Spektakulären. Der Hobbyfotograf hält, schlicht und einfach, den Alltag fest: Den Großvater, der im Kinderwagen seinen Enkel hütet, die Bäckersfrau, die vor dem Ofen den Teig zu Laiben formt, das Mädchen beim Melken im Stall. Sauters Blick richtet sich aber ebenso auf das damals Neue: Die Jugendlichen auf ihren Fahrrädern und Mopeds, die Gemeindeschwester vor ihrem Goggomobil, den VW-Bus als mobile Verkaufsstelle für Butter, Käse

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

und Quark, die Flüchtlingsfamilie, die sich in Neenstetten eine neue Heimat suchen muss, die Sitzung der Molkereigenossenschaft und die Feldbegehung des Oberlandwirtschaftsrats, bei dessen Ankunft sich die Bauern fast erfurchtsvoll im Hintergrund halten (Abb. 338). Auf den Fotografien entfaltet sich das ganze Kaleidoskop des dörflichen Lebens. Die Farbigkeit verleiht ihnen den besonderen Reiz: Im Abstand von inzwischen fünfzig und mehr Jahren gewinnt man leicht den Eindruck, als ob auf Sauters Fotografien die Zeit still zu stehen scheint.[93]

„Einblicke ins Alltagsleben“[94] erschuf sich Heinz Pietsch (1926-1989) mit seiner Kamera – ein weiterer Fotoamateur. Von 1942 bis zu seinem Tod knipste der Tübinger Lehrer 110.000 Dias. Nach Auskunft seiner Witwe Gisela Pietsch war der Alltag in der Familie ohne Kamera undenkbar: Ähnlich wie ein Paparazzo zückte Pietsch bei jeder Gelegenheit die Kamera: nach dem Shoppen im Supermarkt fotografierte er im Jahr 1976 den geöffneten Kofferraum seines Mercedes – neben der Einkaufstasche zu sehen sind „Cigarettes Russes“, eingeschweißter Brotlaib, Fünferpackung Durodont, Schokoküsse, Leinsamen der Firma Schneekoppe, Windsor de Luxe-Cigaretten; ebenfalls abgelichtet wurden: Ehefrau auf dem Sofa sitzend – ihr Kopf steckt gerade unter der Trockenhaube, Kontrolle des Ölstands bei dem schwarzen Opel mit dem Haifisch-Kühler und Wahlreklame zur Bundestagswahl 1953 sowie Baulücken in der Altstadt zwischen Fachwerkhäusern; aber auch skurrile Dinge wie Honigbrot, Brillenrezept, die neuen Schuhe, Dessous aus dem Neckermann-Katalog und einen Stapel Lottozettel: die gesammelten Nieten der Jahre 1958-66. Wichtige Ereignisse fotografierte Pietsch mit dem Stativ direkt von der Tagesschau auf dem Fernsehschirm ab (Abb. 339): Apollo-Sojus-Projekt, Skylablandung und Challengerkatastrophe. Der gebürtige Bautzener entwickelte ein eigenes System zur Archivierung seiner Farbdias[95], außerdem führte er über seine Aufnahmen und Motive minutiös Buch und notierte jeweils Datum, Ort und eine Kurzbeschreibung – Fotografieren als Passion und eine Art visuelles Pop-Art-Tagebuch im Sinne Andy Warhols, der in den 1960er Jahren auf die Idee gekommen war, sein Leben in Realzeit filmen zu lassen. Die Fotografien von Pietsch sind nicht nur Dokumente der Heimatgeschichte. Vielmehr vermitteln sie auch die Sicht des Familienoberhaupts auf die Familie, lassen biographische Verstrickungen erahnen und sie zeigen jene vermeintlich nebensächlichen Gegenstände oder Handlungen des Alltags, die üblicherweise weder ein Fotoamateur noch ein Profi aufnehmen würde.

Am ehesten vergleichbar sind Pietschs Bilder mit den Fotografien von Arnold Odermatt (geb. 1925), der in den fünfziger und sechziger Jahren mit seiner Rolleiflex im Auftrag der Schweizerischen Polizei Verkehrsunfälle dokumentiert hat. Odermatts bisweilen surreal anmutende Schwarzweiß-Fotografien lassen die Grenze zwischen der Dokumentar- und der Kunstfotografie verfließen.

Die Dauerpräsenz der Kamera in Pietschs Leben erinnert aber auch an David Bradford. Der ehemalige Art-Director einer Werbeabteilung hatte im Jahr 1990 seinen gut dotierten Job gekündigt und beschlossen, Taxifahrer zu werden. Er kam auf die Idee, die Stadt von seinem neuen mobilen Arbeitsplatz aus mit der Kamera festzuhalten: „Es ist wie Shopping. Ich will dies. Ich will das. Ich hole mir das Bild. Ich fotografiere, ohne durch das Objektiv der Kamera zu blicken. Ich stelle mir vor, was meine Hand sieht. Ich stelle mir vor, meine Hand ist mein Auge, mein Auto ist mein bewegliches Objektiv.“[96] Der Chauffeur zeigt New York aus einer gänzlich ungewohnten Perspektive. Das Yellow Cab fungiert als schützender Kokon, von dem aus der Fotograf seine Straßen- und Häuserumwelt mit der Kameralinse anvisiert. In ihrer zeitlosen Flüchtigkeit treffen die Bilder den Nerv der Stadt. Sie wirken unfertig, zerrissen und manchmal wie ein Alptraum: düstere Tunnels, schräge Hochhausfassaden, illuminierte Straßenzüge und immer wieder verschwommene Schnappschüsse von Fahrradkurieren, Bäumen und Passanten (Abb. 340). Eher entlarvend und etwas ironisiert erscheint dagegen der eingenickte Fahrgast im Fond. Bradfords Bilder sind Momentaufnahmen von Bewegung und Stillstand und lassen Bezüge zu der Serie „Bus Photographs“ von Robert Frank aus dem Jahr 1958 erkennen, die in New York vom fahrenden Bus aus entstanden sind. Diese „Moving Pictures“ stellen ein eigenes Genre in Franks Werk dar (Abb. 341). Wie später Bradford visualisieren sie das Stop-and-Go des Großstadtverkehrs, sie wirken improvisiert und sind spontan – Merkmale, die auch mit der Musik des Jazz verknüpft werden, die eine der kulturhistorischen Hauptattraktionen der Metropole darstellt.

David Bradford hat mittlerweile internationalen Ruhm als avantgardistischer Foto-Künstler erlangt. Ebensolches ist, wenngleich im fortgeschrittenen Alter, Arnold Odermatt widerfahren. Für die allermeisten Neuen Fotoamateure, die mit ethnographisch-dokumentarischem Anspruch ans Werk gehen, wird dies unerreichbar bleiben, obschon sich bisweilen, wie etwa bei Heinz Pietsch, künstlerische und volkskundliche Ambitionen die Waage halten.

Ebenfalls Mitglied im ‚Club der Hunderttausend‘ ist Botho Walldorf. Der Gammertinger Privathistoriker schuf mit seinen Fotografien eine visuelle Dokumentation über die Hohenzollerische Landesbahn sowie über die Kultur-und Lebensweise in den Randgemeinden auf der Schwäbischen Alb, die im süd-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 339: Heinz Pietsch: Fernsehsendung, 1956.

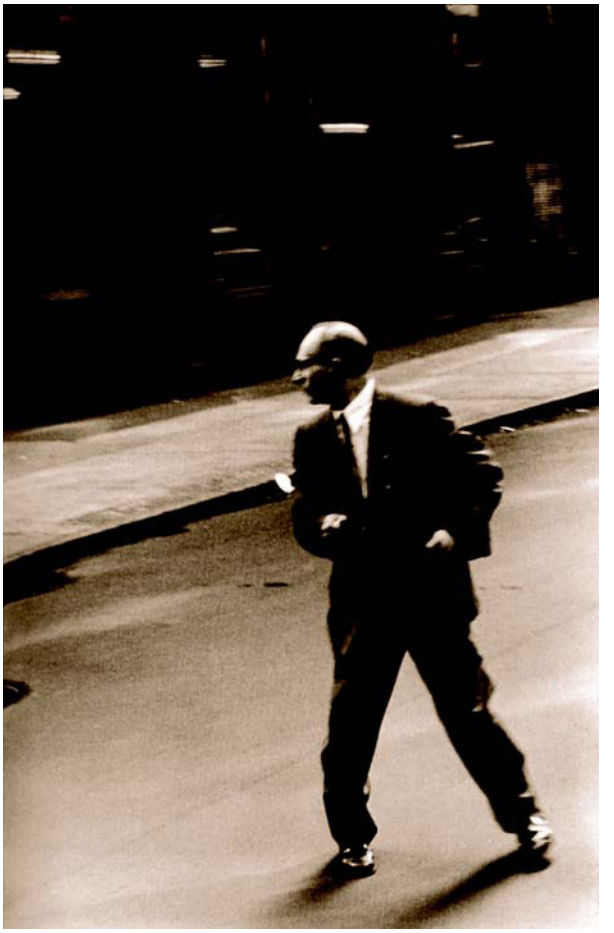


Abb. 341: „Bus Photograph". Robert Frank: Mann mit Aktentasche in Manhattan, 1958.

Abb. 340: „Another Day". David Bradford: Passanten in New York, 1990er Jahre.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 342: Botho Walldorf: Altstadtviertel in Gammertingen, 1968.

deutschen Raum ihresgleichen sucht. Im Laufe von rund fünfundvierzig Jahren hat der IT-Fachmann rund hunderttausend Fotos von der Landesbahn, ihrer Umgebung und von den Menschen der Region gemacht. Umgerechnet ‚verfotografierte' Walldorf 2.800 Kleinbildfilme, drückte statistisch gesehen sieben mal am Tag auf den Auslöser – ein riesiges Werk. Und dabei knipste er nicht nur selbst, sondern trug auch aus sonst unzugänglichen Privatschatullen Fotografien von Menschen, Gebäuden und Landschaften zusammen.

Botho Walldorf begann als Hobbyfotograf im Jahr 1960. Der fünfzehnjährige besuchte in seiner Schule in Gammertingen einen Fotokurs. Sein Lehrer hatte erkannt, dass die relativ ursprünglich erhaltene dörfliche Welt, wie sie damals noch existierte, bald nicht mehr sein würde. Walldorfs erste Fotoexkursionen führten in die Winkel seiner Heimatgemeinde. Er fotografierte alte Gassen, Wirtshausschilder und Bauernhäuser. Wie so viele Jungen seines Alters träumte Walldorf davon, Lokomotivführer zu werden. Er hatte das Glück, eine richtige Eisenbahn direkt vor seiner Haustüre zu haben: schnaubende Dampflokomotiven, grüngestrichene Waggons, Gleisanlagen, Bahnhof und das Ausbesserungswerk. Botho Walldorf lernte schnell und erkannte die neuen visuellen Möglichkeiten, wenn Landschaft, Bahnarchitektur und die Eisenbahn im Bild verknüpft wurden. Auch das Drumherum wurde immer wichtiger: Ein eiserner Ladekran, der an einem Güterschuppen noch in den siebziger Jahren vorhanden war und mit dem Lasten von Hand vom Fuhrwerk in den Güterwagen oder umgekehrt verladen werden konnten; die Abortanlage auf einem kleinen Bahnhof an der Strecke aus der Zeit der Jahrhundertwende: ein Plumpsklo, nach Geschlechtern getrennt mit zwei Eingängen. Auf der Abbildung aus dem Jahr 1968 ist noch die dunkle Klosettschüssel erkennbar und über der alten Holztüre eine Konstruktion aus Holzlatten, die als Lüftungsgitter diente. Oder das Mobiliar der alten Personenwaggons: Walldorf fotografierte die noch ursprünglichen Interieurs, bevor die zumeist hölzernen Wagen abgewrackt wurden. Auf einer Fotografie sind zwei alte Damen in einem verwinkelten Gässchen zu sehen. Eine von ihnen trägt Holzscheite im Arm; rechts von den Frauen steht eine Holzbank (Abb. 342). Walldorf recherchierte und liefert die Erklärung zum Bild, den historischen Kontext: Die Bank stammt aus einem Personenzug der Zollernalbbahn, Baujahr 1908. Zugführer Stefan Zeiler hatte sie in den sechziger Jahren von seinem Arbeitgeber gekauft und vor sein Haus im Gammertinger Altstadtteil „Unser" gestellt. Das einst mobile Sitzmöbel wurde zum gemütlichen Treffpunkt für den nachbarschaftlichen Plausch. Doch auch die Zweitverwertung der Bank aus dem Eisenbahnwaggon ist Vergangenheit. Das alte Stück fiel Witterungseinflüssen zum Opfer. Die beiden Frauen – eine von ihnen war Schauspielerin – sind längst tot und auch Zugführer Zeiler lebt nicht mehr. Die Häuser rechts und links wurden abgerissen. Aus der idyllisch anmutenden Gasse wurde ein asphaltierter Parkplatz.

Das Beispiel lässt erkennen, wie wichtig neben der fotografischen Dokumentation die Recherche und das Aufzeichnen der biographischen und historischen Zusammenhänge sind, denn ohne die Verifikation des Kontextes wäre eine Fotografie nur schwerlich zu analysieren: Der Bezug zum Abgebildeten käme einem Verlust gleich, im schlimmsten Fall würde der betreffende Abzug von Angehörigen der nachfolgenden Generation arglos in den Müll geworfen. Walldorf erkannte dieses Dilemma, wollte sich nicht mit der Rolle des Dokumentars zufrieden geben. Er belegte Seminare am Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen in der Absicht, sein Herangehen „weiter zu systematisieren und foto-ethnographisch zu untermauern". Seit Anfang der achtziger Jahre steht im fotografischen Werk Walldorfs der alltagsgeschichtliche Aspekt im Vordergrund. Im Gegensatz zu Heinz Pietsch zeigt er uns nicht die Innensicht auf die Privatsphäre. Vielmehr wird Walldorf von der Intention getragen, seine Umwelt dokumentarisch

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

aufzuarbeiten. Immer intensiver versucht er, mit Kamera, Kugelschreiber und Bandgerät die Biographien der Eisenbahner und ihrer Familien nachzuzeichnen. Walldorf entwickelte einen methodischen Mix zwischen fotografischer Aufnahme, Foto-Interview und Oral History. Er demonstriert virtuos die Möglichkeiten der Fotografie und er hält uns ihre Grenzen vor Augen. Man könnte ihn auch mit einem Archäologen vergleichen, der in haarfeiner Arbeit Schicht für Schicht Geschichte und Geschichten aus der Vergessenheit freischält. Walldorf ist sich, wie er meint, „sehr wohl bewusst, dass eine Annäherung an die Vergangenheit nie zur Gänze möglich" sein wird.[97] Doch gerade dieses Wissen um jenen unlösbaren Fakt stellt die Antriebsfeder des Ethnographen dar.[98]

Kunstfotografie und Dokumentation des Alltags

In der Fotografie der Gegenwart hat der dokumentarische Aspekt des Alltags und kultureller Zeugnisse Hochkonjunktur – der Erfolg von Arnold Odermatt und David Bradford belegt dies auf eindrucksvolle Weise.[99] Die Bilder entstehen als Stütze des Gedächtnisses zur Erinnerung, wie die Städte, Dörfer und Landschaften früher einmal ausgesehen haben, jedoch nicht aus romantisierendem Antrieb, sondern, wie Diethart Kerbs und Sophie Schleußner in der Einführung für die beispiellose Bilddokumentation von Berufsfotografen über Sachsen-Anhalt schrieben, „als eine Hommage an die Vergangenheit" – Fotografen als „Chronisten der laufenden Veränderung".[100] Hierbei lassen sich klassische Motive der Volkskunde, sozialdokumentarische Aspekte, sowie autobiographische Momente und künstlerischer Anspruch kaum mehr von einander trennen. Vinca Petersen dokumentierte 1996/97 das Leben in einer subkulturellen Musikerkommune, die mit einem Bus durch Europa reiste (Abb. 343). 2000 und 2001 organisierte sie von London aus Hilfskonvois zu Kindern in die Ukraine und nach Rumänien. Ihre Eindrücke hielt sie wiederum mit der Kamera fest.

Der englische Fotograf Robert Harrison hat sich dagegen auf den Alltag in den Schweizer Bergen spezialisiert. Zwischen 1995 und 1999 hielt er die Alpwirtschaft am Beispiel einer Familie in Altdorf am südlichsten Zipfel des Vierwaldstätter Sees mit der Kamera fest. Harrisons Dramaturgie orientierte sich am Jahresablauf: vom Auftrieb der Rinder im Frühjahr, über Käseproduktion und Vermarktung, Heuernte und der bescheidenen freien Zeit bis zum Viehabtrieb im Spätsommer. Seine Schwarzweiß-Fotografien vermitteln den Eindruck eines harten und entbehrungsreichen Daseins auf der Hochalpe, ohne die sonst in den Hochglanz-Broschüren meist üblichen idyllisierenden Verklärungen. Die Mitglieder

Abb. 343: Vinca Petersen: „The Kids' Dinner". Italien, 1997.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Abb. 344: Roger Harrison: Senner auf der Hochalp ‚operiert' sich selbst.

arbeit, da man Maschinen auf den stark ansteigenden Gebirgswiesen nicht einsetzen kann. Wie im 19. Jahrhundert muss das Heu im „Binggu", einem riesigen Ballen, der von einem Netz zusammengehalten wird, auf den Rükken gehievt und hernach mühsam abtransportiert werden. Hochälpler leben gefährlich. Verletzungen und Krankheiten werden selbst auskuriert: Ein Erntehelfer hat sich den Finger zwischen zwei Felssteinen eingeklemmt. Das Nagelbett am Zeigefinger wurde blau, der Schmerz unerträglich. Harrison zeigt, wie der Mann mit Zange und Stahlstift ein Loch in den Nagel bohrt, um den Druck zu mindern (Abb. 344). Die Veröffentlichung der Bilder in einem opulenten Band, gemeinsam mit einer CD, auf der sich Klänge der Bergwelt mit avantgardistischen Jazz-Elementen vermischen, komplettiert das audio-visuelle Gesamtkunstwerk.[101] Harrisons Arbeitsweise erinnert an die Fotografien von Ernst Brunner, Rudolf Zingeler oder Jakob Tuggener. Seine Bilder entfachen nicht etwa wehmütige Gedanken an die „besseren" Zeiten der Vergangenheit. Vielmehr ist sein Projekt eine künstlerische Performance, getragen von der Intension, die Errungenschaften der Zivilisation und die westliche Werteordnung kritisch zu beleuchten. Insofern sind Harrisons Fotografien ebenso politische Statements, aus denen eine Distanz zur postmodernen Industriegesellschaft unverkennbar deutlich wird.

der Familie sowie die Helfer leben auf engstem Raum zusammen – Privatsphäre so gut wie ausgeschlossen. In der primitiven Küche gibt es gibt kaum Stauraum, der Herd wird mit Holz befeuert; nebenan ist der Lokus. Die Sennerei auf der Hochalpe ist zumeist Hand-

Abb. 345a/b: Hans-Peter Feldmann: „1964 - Paris, Ferien im Hotel mit Freundin."





Eine Vorreiterrolle der Gebrauchsfotografie im künstlerischen Kontext nahm Hans-Peter Feldmann ein. Der Mitbegründer der „approbriation art" arbeitet seit Ende der 1960er Jahre mit privaten oder publizierten Fotografien, Spielzeug und Kitschkunst. Aus dem originären Kontext gerissen, verändert er die Bilder oder Objekte, arrangiert sie und präsentiert sie zur erneuten Betrachtung. Bekannt geworden ist Feldmann in den frühen siebziger Jahren, als er seine sogenannten „Hefte" publizierte: kleinformatige Broschüren im grauen Pappeinband mit Schwarzweiß-Fotografien, die im Offsetverfahren gedruckt wurden. Die Oberbegriffe lauteten: „Hecken", „Mantel", „Flugzeuge", aber auch „fünf ungemachte Betten", „elf Kniepaare" oder „zwölf schneebedeckte Berge". Die illustrierte Reihe erschien zwischen 1968 und 1976 in einer geringen Auflage. Die Hefte bestanden

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

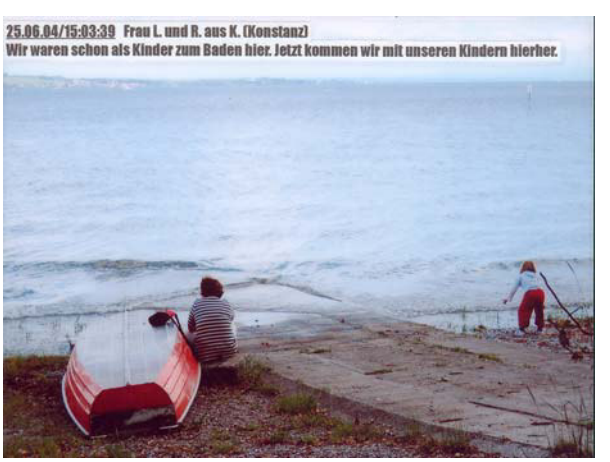
aus bis zu 152 Fotoabbildungen, die Feldmann zu den entsprechenden Sujets gesammelt oder selbst fotografiert hatte. Die Serie repräsentiert das Fragment eines Bildlexikons der Dinge dieser Welt, eine visuelle Grammatik fotografisch fixierter Blicke.

Feldmann experimentierte ebenso mit Privatfotografien. Für sein Buchprojekt „Porträt“ wählte er im Jahr 1994 aus einer Privatsammlung 330 Fotografien aus, auf denen immer dieselbe Frau zu sehen ist (Abb. 345a/b).[102] Die Bilder stammen aus den Jahren 1944 bis 1994 und zeigen die Protagonistin als Kleinkind, Teenager und Frau im vorgerückten Alter. Sie haben dokumentarischen Charakter und wirken wie ein gerafftes Familienalbum, eine Art visuelle Biographie. Das Buch hat keine Bildlegenden, sondern am Ende einen Bildindex, der Datum und Ort der Aufnahme wiedergibt. Die isolierte und aus dem Zusammenhang gerissene Präsentation der Fotografien und die anonymisierte Frau entsprachen dem Konzept Feldmanns, der damit die visuelle Biographie, die anhand von Amateurfotografien erzählt wird, zur Kunstform erhob. In einer aktuelleren Arbeit inszeniert er im Museum Räume nach, die einen Hinweis auf den Gebrauch von Fotografien im Alltag geben. Für das Museum Ludwig konzipierte er im Jahr 2003 eine originalgetreue Installation von drei Frauen-Zellen aus der Justizvollzugsanstalt Ossendorf.[103] Für Feldmann ist der Taburaum Gefängnis ähnlich hermetisch wie der Museumsraum. Zum Konzept gehörte ein ethnographisches Vorgehen. Feldmann führte mehrere Interviews mit weiblichen Insassen und versuchte so der Bedeutung des fotografischen Wandschmucks im Gefängnis auf den Grund zu gehen. Für die Präsentation stellten die Frauen ihre Bilder zur Verfügung, wobei die Museums-Zellen nicht mit den Originalfotos, sondern mit entsprechenden Reproduktionen bestückt wurden, damit die Frauen im Gefängnis nicht auf ihre visuellen Erinnerungsstücke verzichten mussten.[104] Die abgelichteten Personen spielen eine eher passive Rolle. Der Künstler entscheidet, wie und in welchem Zusammenhang die betreffenden Fotografien präsentiert werden.

Dagegen stellt die Partizipation der Protagonisten an künstlerisch-fotografischen Prozessen ein Kennzeichen der zeitgenössischen Fotografie dar. Die Stuttgarterin Susanne Hofmann fotografierte im Frühjahr 2004 in einem dreimonatigen Projekt „Beförderte Träume von Nähe und Weite“ mit der Digitalkamera an der Strandpromenade in Langenargen am Bodensee Touristen in einem unbemerkten Augenblick (Abb. 346a/b). Die Künstlerin gab sich hernach als Fotografin zu erkennen, mit der Bitte, die Passanten mögen ihre momentanen Eindrücke vom See in kurzen mündlichen Statements schildern. Dasselbe Verfahren wandte sie dann für jene an, die am Bodensee (Fähren, Bootsvermietungen, Kioske etc.) arbeiten. Hofmann protokollierte Antworten, Ort, Datum und genaue Uhrzeit in ein Tagebuch. Die Interviews selbst nahmen zum Teil einen stark situativen und persönlichen Verlauf: „Als ich die Leute fragte, hatte das immer etwas Momenthaftes. Ein oder zwei Stunden später wäre etwas anderes gesagt worden. Die Zitate repräsentieren für mich eine Meta-Ebene.“ Die Künstlerin ‚fand‘ ihre ‚Objekte‘ spontan bei Spaziergängen, spürte sie manchmal aber auch gezielt auf. Von den Passanten entstanden fünf bis zehn Fotografien, wobei in achtzig Prozent der Fälle die erste Aufnahme bereits die entscheidende war. Experimente mit unterschiedlichen Brennweiten seien nicht sehr ergiebig gewesen. Hofmann war sich darüber bewusst, dass ihre Methode, heimlich zu fotografieren, einen „Übergriff“ darstellte. Allerdings habe sie die Bedenken zumeist im Gespräch ausräumen können. Die Antworten fielen teils stark klischeehaft aus. Mit der Zeit, so Hofmann, war der Habitus der Passanten für sie durchschaubar geworden: „Ich konnte dann schon auf Grund meiner Erfahrungen von der jeweiligen Verweildauer auf der

Abb. 346a/b: Susanne Hofmann: „Beförderte Träume von Nähe und Weite“, 2004.





© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Strandpromenade auf den möglichen Gehalt der Aussage schließen."[105] Im dritten Schritt des Projekts kombinierte Hofmann die farbigen Laserausdrucke mit den entsprechenden Zitaten aus den Interviews in einer Ausstellung.[106] Die Präsentation im Kavaliershaus von Langenargen konfrontierte die Portraits und Aussagen der Touristen von der Strandpromenade mit Bildern und Aussagen der Seeleute von den Schiffen, wobei die Künstlerin den mündlichen Aussagen im Vergleich zu den Fotografien einen gleichwertigen Stellenwert beimaß. Deshalb wurden die Originaltöne nicht als Objektbeschriftungen neben die Bilder gesetzt, sondern ins Bild einmontiert. In dem interaktiven Projekt stellte das narrative Moment ein künstlerisch-konzeptionelles Leitmotiv dar. Deutlich wurden Anklänge an eine journalistische Reportage genauso wie Bezüge zur wissenschaftlich motivierten Oral History. Fotografie stellte ein Mittel zum Zweck des künstlerischen Endprodukts dar. In der Ausstellung verschmolzen mündliche Stellungnahmen und das visuelle Dokument zu einer homogenen visuellen Form.

Verglichen mit Susanne Hofmann sieht sich Julia Knop, eine weitere Fotokünstlerin mit ethnographischem Anspruch, mehr als teilnehmende Beobachterin. Im Jahr 1997 fotografierte sie während eines dreimonatigen Aufenthalts in Bangalore/Südindien. Dort hat man innerhalb kurzer Zeit eine Art Silicon Valley aus dem Boden gestampft. Große internationale Firmen gründeten Dependancen und eröffneten eigene Forschungslabors: Es gab qualifizierte Wissenschaftler und Techniker, die für einen Bruchteil der im Westen üblichen Gehälter verpflichtet werden konnten. Heute ist Bangalore weltweit eine der wichtigsten Adressen in Sachen Software-Engineering. Rasante wirtschaftliche Prozesse unterliegen jedoch in allen Kulturen Verwerfungen und Brüchen. Knop setzte in ihrem Projekt „Electronics City" in Bilder um, was man vielleicht als Initiationen bezeichnen könnte – Übergänge in eine andere Epoche.[107] Nirgends erscheinen diese Übergänge so krass wie in Indien. Julia Knop vermittelt eine Welt der Gegensätze. Ihr besonderes Interesse galt den Demarkationen zwischen Tradition und Moderne. Das Alte und das Neue, etwa in der religiösen Haltung. Ihr Anspruch war es zu zeigen, was man auf den ersten Blick nicht unbedingt sieht. Auf den Bildern der „Electronics City" sind kaum liturgische Gegenstände oder Bilder zu erkennen. Sie fokussierte auf die unscheinbaren Details: Auf einer Fotografie sehen wir neben zwei in Cellophan gehüllte Grußpostarten mit Vogelmotiven und „Happy Birthday"-Grüßen einen roten Button mit Gewitterwolken und der Aufschrift „Taking the NET by STORM". Darunter ist das stilisierte Bild der Pyramiden von Gizeh an die Wand gepinnt, mit den aufgedruckten Worten: „Setting goals to achieve and then achieving them is an ongoing activity to keep yourself busy till death" – Ziele setzen, Ziele verwirklichen, zum Ziel kommen, neu beginnen; Arbeit als Selbstzweck, bis ans Ende aller Tage. Dieses Lebensmotto, so könnte man meinen, entstammt eigentlich eher der westlichen Hemisphäre. Die hinduistische Lehre ihrerseits umschließt Wiedergeburt und Karma. Karma ist das Werk, „das Getane" und bezeichnet in der Verbindung mit der Lehre von der Wiedergeburt die Anschauung, dass die Taten eines Menschen nicht nur die Ursache seiner Reinkarnation sind, sondern auch die Existenzform und das Schicksal dieses neuen Daseins bestimmen: „Keep yourself busy until death", der Wahlspruch des Programmierers, verrät viel über den sich rasant wandelnden Alltag auf dem indischen Subkontinent. Traditionelle Werte, die in der Religion begründet liegen, und neue technisierte Arbeitsabläufe vermischen sich. Altes wächst scheinbar selbstverständlich mit Neuem zusammen.

Knop entwickelt einen ethnographischen Blick, der dem Betrachter folkloristisch anmutende Objektivationen nahe bringt – anrührende Details im Sinne Roland Barthes – Fremdkörper in der ansonsten steril wirkenden Büroatmosphäre: Ein moderner City-Rucksack, der mit Tennis-Rackets bepackt ist, dahinter das kunstvoll gerahmte Bildnis des Tigers, eine Einlegearbeit aus Holz (Abb. 347). Wieder kreuzen sich Tradition und Moderne. Das Tigerbild ist zwar als ein mythologisches Motiv entzifferbar. Nach dem hinduistischen Glauben durchwandert aber jedes Wesen in immer neuen Geburten die Welt in ewigem Kreislauf. Die guten und die bösen Taten bestimmen, ob es als Gott,

Abb. 347: Julia Knop: „Tiger". Bangalore/Indien, 1997.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Mensch, Tier oder in der Hölle, die niemals ewiger Aufenthaltsort ist, wiedergeboren wird. Die Reinkarnation ist als Tier möglich – eben auch als Tiger.

Die Bilder und Gegenstände, die Julia Knop mit der Kamera eingefangen hat, sind Versatzstücke des Alltagslebens von Menschen. Menschen, die in einem von Armut gezeichneten Land den Sprung in eine andere Welt geschafft haben. Es ist die ‚cleane' Bürowelt der Schreibtische, der elektronischen Geräte und Trennwände. Eine Welt des westlichen Wohlstands. Und dennoch: Die Fotografien demonstrieren, dass sich die Protagonisten in den Büroetagen von Bangalore ihrer Wurzeln, Traditionen und religiösen Hintergründe bewusst sind. Die Geschichte bleibt über den Wunsch nach Wohlstand hinaus ein fester Bestandteil ihres Lebens. Auffallend ist der etwas distanzierte Blick der Fotografin auf das Geschehen. In ihrer Entleertheit erinnern die Bilder an die Gasometer, Wassertürme und Zechen auf Fotografien von Hilla und Bernd Becher. Auch Julia Knop legt in ihrer Arbeit ein hohes Maß an ästhetischem Empfinden an den Tag. Ihre Fotografien wirken erhaben, sie tragen aber gleichzeitig narrative Züge.

Digital Iconic Turn

Wir befinden uns in einer historischen Umbruchphase. Die Kulturtechnik der Fotografie erfährt derzeit nie gekannte Neuerungen. Die Fotografie im volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Zusammenhang ist immer ein Spiegelbild ihres Gebrauchs. Deshalb kann die Frage nach dem „Wohin" der volkskundlich-ethnographischen Fotografie ohne die Berücksichtung der neuen Technik kaum geklärt werden. Mit der Einführung der Digitaltechnik im Jahr 1990 ist die Ära der klassischen Fotografie innerhalb weniger Jahre zunächst im professionellen Bereich zu Ende gegangen. Das Diapositiv und der vom Negativ belichtete und im chemischen Prozess entwickelte Papierabzug haben ihre einstige Bedeutung in der journalistischen Praxis verloren. Digitale Techniken haben inzwischen auch die Geschicke der Amateurfotografie neu bestimmt. Lediglich die künstlerische Fotografie bedient sich noch den klassischen Verarbeitungsformen. Die Neuerungen sind für das die ethnographischen Disziplinen sowohl aus archivtechnischer als auch aus forschungspraktischer Hinsicht relevant: Neue Speicherkapazitäten bieten ein Vielfaches der Möglichkeiten des alten 36er Films; die Entwicklungslabors verschwinden. An deren Stelle ist der PC getreten, der für jeden Amateurfotografen obligatorisch geworden ist. Das klassische Fotoarchiv wird durch Festplatten und Bilddatenbanken ersetzt, die via Internet abrufbar sind. Ein erdrutschartiger Vorgang. Im Jahr 2003



Abb. 348: Aufnahme mit Fotohandy, via E-Mail verschickt, 2004.

überholte die digitale Fotografie zum ersten Mal die analoge Technik. Mit rund 4,8 Millionen Stück (2003) hatte sich der Absatz der Digitalkameras in Deutschland im Vergleich zum Vorjahr wiederum verdoppelt im Jahr darauf wurden bereits rund 7 Millionen Digicams verkauft, meldete die „Süddeutsche Zeitung" anlässlich der Fotokina in Berlin.[108] Es besteht wohl kaum ein Zweifel, dass sich der Siegeszug der digitalen Fotografie fortsetzen wird - aus den Schaufenstern der meisten Fotogeschäfte sind die analogen Kameras bereits verschwunden. Zudem sorgen die Foto-Handys für zusätzliche Impulse: Mittlerweile sind bereits gut 90 Prozent der weltweit verkauften Mobiltelefone mit einer digitalen Kamera ausgestattet (Abb. 348).

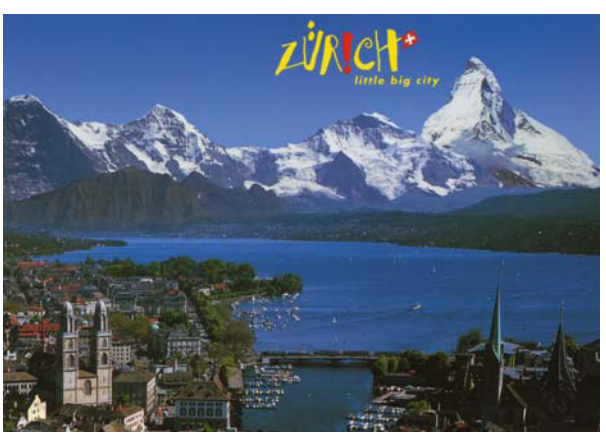
Mit der neuen Technik ändern sich auch die Fotografierweisen: Der Digitalfotograf drückt im Schnitt mindestens dreimal so oft auf den Auslöser als bei der herkömmlichen Technik; vom selben Motiv werden statt eine oder zwei Aufnahmen fünf oder zehn gemacht. Der Ausschuss lässt sich gleich oder aber erst später am PC löschen. Ein großer Nachteil der digitalen Fotografie ist (noch) der verzögerte Auslöser. Momentaufnahmen sind nur mit den teuren digitalen Spiegelreflexkameras möglich. Ansonsten kontrollierten die Fotografen das Motiv über einen kleinen Bildschirm an der Rückwand der Kamera. Fotografiert wird mit ausgestrecktem Arm. Inwieweit sich dabei der Blick auf die Umgebung im Vergleich zum analogen Sucherbild verändert, ist noch nicht untersucht worden. Die Kameras jedenfalls stellen sich auf fast jede Lichtsituation automatisch ein und auch die Farbqualität ist kaum Schwankungen unterworfen. Die Bilder können später am PC nachbearbeitet werden. Nur die wenigsten der elektronisch entstandenen Bilder werden auch ausgedruckt: Digitalfotografen legen ein Archiv ihrer Bilder am PC an. Die Präsentation erfolgt ebenfalls über eine Computeranimation, „Powerpoint" und externe Video-Beamer. Digitalfotografien lassen sich beliebig zuhause auf CD brennen und vervielfältigen; sie können via E-Mail und Internet überall in der Welt verschickt werden. Digitale Kameras nehmen nicht mehr nur Einzelbilder auf, sondern zudem kurze Filmsequenzen (mit Ton), die sich ebenfalls reproduzieren und über das Netz

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

verschicken lassen. Für die Kulturwissenschaft bedeutet dies, dass die Trennung zwischen der Fotografie und dem Film nicht mehr aufrecht zuhalten ist. Ein Nachteil der digitalen Fotografie: die geringe Kapazität der Speicherkarten, wobei sich dieses Problem durch transportable Festplatten beheben lässt. Es wird erwartet, dass mittelfristig etwa fünfundzwanzig Prozent aller digitalen Aufnahmen auf Fotopapier festgehalten werden. Der haptische Aspekt ist nicht von der Hand zu weisen. Denn nach wie vor stellt die Fotografie für die meisten Amateure eine visuelle Quelle dar, die man gerne in die Hand nimmt und vielleicht in ein Album klebt. Die Papierform ist nicht nur der einfachste Weg, Fotos zu betrachten und zu archivieren, sondern wohl auch der sicherste. Denn wer weiß, ob es angesichts der raschen Entwicklung der Informationstechnik in zwanzig oder gar fünfzig Jahren noch die passende Soft- und Hardware gibt, um Bilder betrachten zu können, die auf Basis der heutigen Technologie z. B. auf CD-ROM gespeichert wurden?

Iconic Turns werden von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst: politische- und wirtschaftliche Umwälzungen, Kriege und kulturelle Verwerfungen – im positiven wie im negativen Sinn. Am meisten Einfluss auf das Zustandekommen von Iconic Turns haben technische Neuerungen: Kupferstich, Lithographie, Fotografie, Kupfertiefdruck, Offsetdruck, aber auch Rollfilm, Kleinbildkamera, Fernsehen, das Internet und die Digitaltechnik haben jeweils zu ihrer Zeit Iconic Turns hervorgerufen. Der Wechsel vom analogen zum digitalen Bild ist mit dem epochalen Sprung vom autografischen zum fotografischen Zeitalter im 19. Jahrhundert vergleichbar, „a key element in a radical transformation of visual culture“[109], wie der amerikanische Kulturanthropologe Martin Lister bereits Mitte der 1990er Jahre zu bedenken gab. Dagegen bleibt der Stellenwert der Kleinbildtechnik, die zu Beginn der 1930er Jahre eingeführt wurde, weit zurück. Susanne Regener spricht von zwei Zeitabschnitten: „War in der einen (analogen) Periode der Fotografie Realismus gewollt, so ist in der gegenwärtigen anderen (digitalen) Periode der Fotografie Realismus nur noch als Erscheinungsweise präsent.“[110] Wahrnehmungsphänomenologisch habe sich der Bildkonsument an die vielfältigen digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten gewöhnt, bis hin zu den virtuellen Räumen im Internet. Dies wirke sich ebenso auf die Rezeption der alten, analog hergestellten Bildwelten aus. Dementsprechend gehöre damit, so Regeners provokante These, der Begriff der Fotografie auf den Prüfstand.

Abb. 349: Digitale Bildanimulation, 2004.



Dass eine Periode nicht immer von der nächsten abgelöst wird, diese These vertrat Hal Forster: „There is no simple Now: every present is nonsynchronous, a mix of different times. Thus there is never a timely transition, say between the modern, and the postmodern, our consciousness of a period not only comes after the fact: it also comes in parallax.“[111] Es sind also die Gleichzeitigkeiten im Ungleichzeitigen und Überlagerungen im Bildverständnis, welche die Wahrnehmung auch im Zeitalter der digitalen Technik bestimmen: Die alten Bilder werfen ihre Schatten in die Gegenwart und in die Zukunft voraus; die neuen Bilder sind ohne die alten nicht verständlich. Nehmen wir das Beispiel der Bildmanipulation (Abb. 349). Hier setzt die digitale Technik keine Grenzen mehr und selbst der Sprung von der zweidimensionalen Fotografie als Flachware in die dritte Dimension des Räumlichen stellt in der virtuellen Welt keine Hürde mehr dar. Blickt man allerdings auf die Fotogeschichte zurück, so lassen sich durchaus bereits Formen von hochwertigen Bildmanipulationen ermitteln, für die allerdings viel Zeit und Können erforderlich war. Die Stereofotografie stieß gegen Ende des 19. Jahrhunderts als eine frühe Form des Fernsehens und Artikel des Massenkonsums in Kinderzimmern, Kaiserpanoramen, Panoptiken auf ein begeistertes Publikum. Auch die Bildmontage und die Bildfälschung wurden bereits praktiziert, vor allem dann, wenn es in Kriegs- und Krisenzeiten um moralisierende oder politische Propaganda ging. Vielleicht ist denn auch die digitale Fotografie, um noch einmal Susanne Regener zu zitieren, lediglich eine „hybride Form“[112] der traditionellen Fotografie, denn forschungspraktisch geht es immer um die Frage nach den Sinnzusammenhängen. Folglich können die Übersetzungstechniken für die Bildsprachen zwar differieren, brauchen aber nicht immer neu erfunden zu werden.

Iconic Turns sind keine Phänomene der Neuzeit und Postmoderne. Iconic Turns gab es in engerem geographischen Rahmen zum Beispiel im 15. und 16. Jahrhundert während der Renaissance. In diesem Zusammenhang nennt Christoph Köck das Stichwort des gegenwartsspezifischen Paradigmenwechsels am Beispiel der steigenden oder fallenden Navigations-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

kompetenz in Bibliotheken - die älteren Zeitgenossen abhanden zu kommen scheine.[113] Dem wäre zu entgegnen, dass neue Generationen Bilder oder auch technische Produkte immer anders wahrnehmen als die vorausgegangenen. Beobachtet man Digital-User im fortgeschrittenen Alter so wird deutlich, dass die praktische Anpassung an neue Techniken auch bei Angehörigen der älteren Generation fast problemlos funktioniert. Die Paradigmen ändern sich laufend, was also ebenfalls nicht spezifisch für eine bestimmte Zeit ist. Wir sollten überdies festhalten, dass diese Wechsel meist von der Longue Durée des kulturellen Gedächtnisses – das auch ein Bildgedächtnis sein kann – überlagert werden; insofern etwa, als die Romantik ebenso im Zeitalter der Digitalisierung noch das Bildverhalten und visuelle Wahrnehmungsmuster prägen kann; ebenso wird die „Kontinuität des Fotografischen"[114] auch in Zukunft im Alltag bestehen bleiben. Folgende Fragen werden sich stellen: Wirkt sich die Digitalisierung auf das private Bildgedächtnis aus? Ändert sich durch sie der motivische Kanon in der Knipserfotografie, dessen Schwerpunkte bislang auf Urlaub, Festen und Kinderbildern liegen? Verschiebt sich die visuelle Aufnahmeform zugunsten der kurzen Videosequenz? Zeigen sich mit den neuen technischen Möglichkeiten auch Veränderungen in der fotografischen Praxis und welche Chancen ergeben sich dabei für die volkskundlich-kulturwissenschaftliche Fotoforschung?

Ohne die passenden Methoden wäre keine foto-ethnographische Forschung möglich. Im folgenden Abschnitt werden deshalb die wichtigsten Verfahren schlaglichtartig beleuchtet. Sodann versuche ich im abschließenden Kapitel, das visuelle Medium der Fotografie für die Volkskunde/Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie interdisziplinär hinsichtlich einer Visuellen Kulturwissenschaft zu konfigurieren.

Praktische Verfahren der Foto-Ethnographie

Für foto-ethnographische Studien bieten sich zwei Möglichkeiten: Die eine orientiert sich am Bestand der fotografischen Sammlung im Museum und im Archiv; die andere zieht Kamera, Fotoprints, Diapositive oder digital erzeugte Bilder im Forschungsfeld als Instrumente der wissenschaftlichen Erfassung heran. Bei der ersten werden vorgefundene, meist historische Lichtbilder je nach Fragestellung untersucht. Sinnvoll ist es hierbei, die Grenzen zu Nachbardisziplinen zu überschreiten, indem der Bildforscher etwa seinen Horizont um soziologische und kunsthistorische Verfahren erweitert und Fotos „als einen teil des menschlichen Handelns (...), nicht nur als Objekte zum Betrachten"[115] studiert. Er sieht in den Bildern nicht mehr nur beschreibend Populares wie etwa regionale Besonderheiten einer ländlichen Tracht, sondern berücksichtigt soziale und ikonologische Aspekte, anhand derer etwa Aussagen zur familiären Struktur oder zu ikonographischen Mustern getroffen werden können. Es geht darum, den Dreischritt von Beschreibung, Analyse und Interpretation umzusetzen.

Die Kontextualisierung der Fotografie beinhaltet also Verifizierung der Abbildung und Beschriftung sowie Recherche über das Abgebildete in derselben Weise. Weiter von Gewicht ist die Kategorisierung der betreffenden Fotografie in einen öffentlichen, sozialhistorischen oder privaten Zusammenhang.[116] Die öffentliche Fotografie dient in aller Regel zur journalistischen Publikation und Illustration von Zeitungen, Magazinen und Büchern oder wird zu Ausstellungs- und Werbezwecken angefertigt. Die betreffenden Autoren bewegen sich meist im professionellen Umfeld. Dies wiederum kann zur Klärung von biographischen und bildkompositorischen Fragen relevant sein. Sozialhistorische Fotografien sind die eigentlich ‚klassischen' volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildquellen. Sie entstehen durch Hauptberufliche und Amateure gleichermaßen explizit zu Dokumentationszwecken von Arbeit, Alltag, Brauch und Lebensweisen für Museen bzw. deren Archive.

Die private Fotografie wurde in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr für die kulturwissenschaftlich arbeitende Volkskunde entdeckt und geriet in Form von Alben und ungeordneten Konvoluten aus Privatbesitz in den Museumsbestand. Diese Bilder stammen zumeist von Atelierlichtbildnern und seit 1900 über die größere Verbreitung von bedienungsfreundlichen Kameras auch von Amateuren. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts wurden Alben fast ausschließlich von Privatleuten mit selbstgeknipsten Fotografien angelegt. Die Bilder dokumentieren in der Regel Kindheit, Urlaub, Familienfeste und Krieg. Demgegenüber sind Arbeitsleben und Alltag in der privaten Fotografie kaum repräsentiert.

Die zweite Möglichkeit wird in der deutschsprachigen Volkskunde, allerdings nur in Ausnahmen theoretisch fundiert, seit Anbeginn als wissenschaftliche Methode praktiziert: Der Forscher verlässt seinen Schreibtisch und wendet sich mit Fotoapparat, Stativ und fotografischen Abzügen ausgestattet dem Feld zu, um dort analog zur Oral History mit Hilfe des visuellen Mediums zu arbeiten. Im Folgenden werden fünf Möglichkeiten für ein foto-ethnographisches Herangehen innerhalb der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen[117] aufgezeigt.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

1. Fotodokumentation. Sie gilt als die früheste volkskundlich-fotografische Methode. An erster Stelle stand die visuelle Aufnahme von Objektivationen und kulturellen Handlungen.[118] In den Anfängen der Volkskunde erschöpfte sich die an einer möglichst realistischen Wiedergabe orientierte Fotodokumentation in unsystematischen Erhebungen, die zumeist für Museumsarchive als „replicas of the world"[119] erstellt wurden. Die Fotodokumente dienten aber ebenso zur Illustration volkskundlicher Publikationen. Charakteristisch waren etwa die fotografische Darstellung von Arbeitsschritten einer handwerklichen Tätigkeit in Verbindung mit knappen erläuternden Bildlegenden oder typisierenden Gegenüberstellungen. Für die fotografische Praxis hat sich ein „documentary style"[120] herausgebildet, der sich in einer motivischen Zentrierung und in einem Standpunkt, der in Augenhöhe liegt, manifestiert.[121]

Im Museum befand sich die Fotografie lange Zeit in der Sammlungshierarchie unter den Objekten und Schriftquellen. Zudem waren Fotodokumente zumeist nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern wurden in Schachteln und Schränken in eine Art Tiefschlaf versetzt. Die Archivare vertrauten auf die vermeintlich realgetreue Abbildungsqualität. Die Folge: Abzüge, Diapositive, Glasplatten und Negative erhalten zwar eine Inventarnummer, eine präzise Beschreibung – wie bei Graphiken und Gemälden üblich – unterbleibt. Bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts fand die Fotodokumentation unter vernachlässigbaren wissenschaftlichen Vorzeichen statt. Erst seit einigen Jahren werden die Möglichkeiten der Konservierung von Fotografien problematisiert.

Die Fotodokumentation in der kulturwissenschaftlich orientierten Volkskunde arbeitet quellenkritisch, wobei „erst das Erkenntnisinteresse des Fragenden (...) das Foto zum Dokument für seine Problemstellung und/oder Beweisführung"[122] erhebt. Sowohl bei wissenschaftlichen als auch bei musealen Fotodokumentationen hat heute die systematische Inventarisierung eine herausragende Bedeutung erlangt. Roy E. Strykers Maßgabe aus den 1940er Jahren entsprechend, sollte zu jeder gesammelten Fotografie ein ausführlicher Bericht erstellt werden, der alle bekannten Daten erhält.[123] Dies wiederum dient als Grundlage für weiterführende Studien anhand fotografischer Quellen.

Eine einzigartige Dokumentation mit farbigen Diapositiven (Autochrome) führte in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der französische Geo-Ethnograph Jean Brunhes, im Rahmen der privat finanzierten Studie „Les Archives de la Planète" durch.[124] Die volkskundlich-kulturwissenschaftliche Fotodokumentation entwickelte sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts aus dem foto-ethnographischen Herangehen Marcel Magets und Klaus Beitls sowie Paul Huggers. Verfeinert wurde sie um 1970 von den Protagonisten der Wandschmuckforschung Hannes Sturzenegger und Rudolf Schenda, sowie in neuerer Zeit von Thomas Antonietti. Dessen Haus- und Wohnungsstudien über Bergdörfer im Wallis stellen die Fotodokumentation als signifikante Methode für die Ermittlung von historischen und biographischen Informationen heraus.[125] Die umfangreichsten fotodokumentarischen Studien mit interdisziplinärem Anspruch fanden in den 1960er Jahren in Frankreich und in der DDR statt.[126] Eine weitere herausragende Persönlichkeit der Fotodokumentation ist Ellen Maas. Sie legte eines der umfangreichsten privaten fotodokumentarischen Archive in Europa an; ihre „Exemplarische Microfiche-Photothek" (Emphothek) gilt ein beispielhaftes Modell für die wissenschaftliche Nutzung von Bildarchiven.

2. Teilnehmende Fotobeobachtung. Die systematisierte Form der fotografischen Feldstudie entwickelten Margaret Mead und Gregory Bateson zwischen 1936 und 1938, als sie ein balinesisches Bergdorf erforschten. Allerdings griffen sie auf eine Reihe von Gedanken zurück, die sich bereits seit dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert im ethnologisch-anthropologischen Kontext entfaltet hatten. Pionierarbeit leisteten hier u. a. Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Marcel Griaule und Michel Leiris.[127] Eine wesentliche Voraussetzung für die teilnehmende Fotobeobachtung ist das arbeitsteilige Vorgehen, für das mindestens zwei Mitarbeiter notwendig sind: einer befindet sich hinter dem Fotoapparat, ein zweiter fertigt schriftliche Aufzeichnungen an und gibt gegebenenfalls dem Fotografen Regieanweisungen. Mead und Bateson waren noch von der Annahme ausgegangen, mit der Kamera ließen sich spontane und authentische Sachverhalte der Kultur und Lebensweise festhalten. Dies stellte sich als Fehleinschätzung heraus, denn die Anwesenheit der Kamera beeinflusst ebenso wie die Anwesenheit eines Wissenschaftlers fast immer die zu erforschenden Vorgänge.

Den größten Nutzen besitzt die teilnehmende Fotobeobachtung in der Anfangsphase der visuellen Feldforschung. Die Kamera ist einerseits in der Lage, Dinge aufzunehmen, die der Wissenschaftler nicht wahrnimmt. Andererseits kann die Kamera auch in einen Dialog mit dem Beforschten treten und so die Kontaktaufnahme erleichtern. Die teilnehmende Fotobeobachtung sollte immer in Einklang mit dem Feld stehen. Sie setzt eine genaue Planung der Vorgehensweise voraus. Auch muss der Forschende mit dem zu beobachtenden Terrain vertraut sein. Respektvolles Verhalten und die Rückversicherung bei den Betrof-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

fenen sind deshalb unerlässlich. Als Prämisse wäre zu beachten, dass auch mit dieser Methode nicht etwa Wirklichkeit visualisiert werden kann. Sie liefert lediglich ein mehr oder weniger authentisches Abbild von kulturellen oder sozialen Interaktionen. Mit zu berücksichtigen, aber nicht überzubewerten, ist der Gewöhnungseffekt an die Kamera. Bei manchen Anlässen wird der Fotoapparat wie selbstverständlich akzeptiert, bei anderen weniger. Wesentlich einfacher ist es etwa Menschen bei öffentlichen Veranstaltungen wie am 1. Mai und auf der Kirmes zu fotografieren als in weitgehend geschlossenen Räumen eines Jugendclubs, Altenkreises oder einer Privatwohnung. Gravierend kann zudem sein, ob man eine Gruppe mit der Kamera untersucht oder Einzelpersonen. Die Arbeitsphase der fotografischen Beobachtung zieht eine Phase der Kategorisierung, schriftlichen Ausarbeitung und Interpretation nach sich, die in erster Linie den Fotografien gewidmet sein sollte. Hierzu ist eine möglichst große Bildauswahl vorteilhaft.

3. Fotointerview. Gelegentlich in Verbindung mit der teilnehmenden Fotobeobachtung kommt die Fotobefragung zum Einsatz. John Collier hat in den 1950er Jahren den Nachweis erbracht[128], dass die in einem Fotointerview gewonnenen Aussagen im Vergleich zur rein mündlichen Befragung tiefgründiger und vielfältiger sein können. Zudem erschließen sich Forschungsfeld und Akteure für den Wissenschaftler rascher. Ähnliches stellte auch Ernö Kunt fest, der bei seinen Fotointerviews im ländlichen Ungarn zwei Faktoren beobachtete: Jene mit weniger geschultem Blick fürs Bild müssten ein fotografisches Bild „erst ‚lesen' lernen". Weiter habe der Forscher die Aufgabe, die Befragten zu animieren, Details aus den Fotografien, wie etwa Gesten der Abgelichteten oder Gegenstände, zu kommentieren. „Häufig jedoch erzählen sie spontan und aus freien Stücken über den Stimmungsgehalt, der in den Fotos zwar nicht unmittelbar abgebildet ist, der sich aber bei den Kommentatoren bei der Betrachtung der ‚Szenen' einstellt."[129] Wesentlich bei der Betrachtung privater Fotografien ist der Wiedererkennungseffekt. Anhand von Fotos können besonders „lebensgeschichtliche Bruchstellen"[130] gedeutet werden. Edith A. Weinlich erkannte Mitte der 1980er Jahre im Rahmen eines Wiener Forschungsprojektes den Rang der privaten Fotografie innerhalb des sozialen Gedächtnisses als Bindeglied zwischen Oral History und biographischer Methode.[131] Allerdings eignen sich auch Fotografien, die dem Interviewten unbekannt sind und von denen außer dem Bild selbst zunächst keine weiteren Informationen zur Verfügung stehen, als Vorlage für Befragungen. John Berger und Jean Mohr, die in einem Experiment ein und die selbe Fotografie unterschiedlichen Personen vorlegten, gelang der Nachweis, dass die Probanden in ihrer assoziativen Beschreibung dem tatsächlichen Entstehungszusammenhang, den nur die Interviewer kannten, oft relativ nahe kamen.[132]

Den „positiven" Effekt von Fotografien auf die Interviewsituation bekräftigt Jutta Buchner-Fuhs. Sie befragte Paare nach Erinnerungen über die Zeit der Modernisierung in den 1960er Jahren. Als Grundlage diente ein fotografischer Interviewleitfaden, um so zu einer strukturierten Erzählweise zu gelangen. Während Collier für seine Migrationsstudie eine Gruppe verbal und eine anhand von Fotografien befragte, wählte Buchner-Fuhs für jedes Paar die narrative und die visuelle Methode. Im ersten Abschnitt stellte sie Fragen zu Biographie und Ehe, dann leitete sie über in das eigentliche Fotointerview. Die doppelte Befragungsstrategie hat den Vorteil, dass man zwei Perspektiven erhält über die Funktion von Erinnerung – mit und ohne Bildvorlage.[133] Ein Fotointerview kann also narrativ oder über eine Frage-Antwort-Methode geführt werden: In der ersten Variante deutet der Befragte die vorgelegten Fotografien vor allem erzählerisch nach seiner Erinnerung, und ohne dass der Interviewer leitend eingreift. In der zweiten erfolgt die Befragung anhand eines Fragleitplanes oder eines Fragebogens. Empfehlenswert ist, wie bei der teilnehmenden Fotobeobachtung, dass die Interviews durch zwei Personen durchgeführt werden, wobei sich die eine auf die Tonaufzeichnung und die andere auf die Befragung konzentriert. Besondere Beachtung in der forschungsvorbereitenden Phase verdient die selektive Bildauswahl[134], denn zu viele vorgelegte Fotografien lassen die Interviewsituation leicht ausufern. Ein ganz besonderes Augenmerk gilt der umfassenden Bildanalyse, die einen erheblichen Aufwand bedarf und deshalb, sofern die Fotografien vom Forscher selbst ausgesucht werden, rechtzeitig vor dem Interview stattfinden sollte. Keinesfalls genügt ein kurzer Blick auf die Bilder während oder gar nach der Interviewsituation, um sämtliche Bildaspekte hinreichend für das Gespräch zu ermitteln.

In der praktischen Umsetzung sollte große Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Fragebogens gelegt werden. Die Fragen sollten nicht zu geschlossen formuliert werden, da so wesentliche (mündliche) Aussagen verloren gehen können. Auch engt ein festgelegter Fragekatalog die InterviewpartnerInnen zu sehr ein. Sinnvoll ist ebenso, nicht zu schnell den Kern der jeweiligen Fragestellung anzusprechen. Ideal wäre es, sich in einem eher narrativen Vorgespräch voranzutasten, unabhängig von den betreffenden Fotografien, und so das vertrauensstiftende gegenseitige Kennenlernen von Forscher und Testperson zu er-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

leichtern. Im Weiteren stellt sich das Gruppengespräch mit zwei oder mehreren Interviewpartnern als problematisch dar. Hierbei kann es immer wieder zu Situationen kommen, in denen die Beforschten auf konkurrierende Distanz zueinander gehen, indem der eine oder der andere nichts mehr sagt. Möglich ist ebenso, dass sich die beiden Gewährsleute fortgesetzt ins Wort fallen und ein strukturiertes Interview so nicht mehr möglich ist.

Bei der qualitativ ausgerichteten Untersuchung von Wirkungen der öffentlichen Fotografie reicht der vorgefasste Fragebogen als ausschließliches methodisches Instrument kaum aus. Der Fragebogen könnte in einem ersten Schritt einer quantitativen Erhebung vorbehalten bleiben, der dann die zweite Stufe einer persönlichen und qualitativen Befragung folgen würde. In jedem Fall sollten Fragekatalog und Bildauswahl vor der eigentlichen Forschungsphase mit Hilfe von Testinterviews auf Schwächen untersucht und optimiert werden. Mit kulturwissenschaftlicher Zielsetzung eignet sich das Fotointerview ideal als Vorstufe oder Ergänzung zur Oral History und bietet darüber hinaus auch als exklusives Verfahren im Feld – auch in biographisch-historischem Zusammengang – enorme Möglichkeiten.[135] Unterstützt werden dabei beim Betrachter die assoziative Erinnerung an weit zurückliegende private und öffentliche Ereignisse sowie an bestimmte Dinge. Zur Sprache gebracht können so Aspekte und Details, die sonst kaum zu ermitteln wären.

4. Substitutive fotografische Befragung. Diesen Zugang praktizierte insbesondere die Soziologie erst seit den 1980er Jahren. In der Volkskunde/Empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie spielte er bislang kaum eine Rolle. In einem Forschungsprojekt erkundete Ulf Wuggenig bei drei gesellschaftlichen Gruppen – unterschieden wurde nach Bildungsstand – die Eigenwahrnehmung der jeweiligen Wohnung. In diesem Zusammenhang versuchten die Wissenschaftler Erkenntnisse über Habitus, Lebensstilmerkmale und schichtspezifische Tabuisierungen zu gewinnen. Die Untersuchung stützte sich auf die Ergebnisse der französischen Studie von Pierre Bourdieu.[136] Wuggenig ging davon aus, dass die Fotografie in einem „klassifizierenden Bezug zur Umwelt“ steht. Ferner habe sie den Charakter „eines indexikalisch-ikonischen Zeichens (...), das für inhaltsanalytische oder sozio-semiotische Auswertungen herangezogen werden kann“[137]. Im Gegensatz zu dem sonst üblichen Verfahren des Fotointerviews ist diese Methode substitutiv: nicht der Forscher betätigt sich unter einer bestimmten Fragestellung als Fotograf, sondern die Zielperson selbst ist es, die mit einem Fotoapparat ausgestattet – je nach Fragestellung und Erkenntnisinteresse – ins zumeist eigene Lebensumfeld geschickt wird. Wuggenig gab den Beforschten lediglich vor, acht Aufnahmen von Gegenständen im Wohnzimmer und in anderen Räumen zu fotografieren: jeweils vier Fotos von Objektivationen und Raumsituationen, die besonders oder wenig ansprechend auf die Testpersonen wirken. Die Motive selbst, die Perspektive und Ausleuchtung wurden nicht vorgegeben. Ergänzend hierzu sollte eine mündliche Befragung vor und nach der Fotografierphase stattfinden.[138]

Die substitutive Methode eignet sich vor allem für biographisch ausgerichtete Alltagsstudien. Sie kann darüber hinaus etwa als Ergänzung für Mental Mapping dienen. Substitutiv aufnehmen lassen sich markante Ereignisse der betreffenden Biographie (Konfirmation, Einschulung, Hochzeit, Urlaub etc.), die das Genre der privaten Fotografie ohnehin abdeckt. Möglich sind aber auch Themen wie Schule/Studium/Arbeit, Wohnsituation, familiäres oder persönliches Lebensumfeld etc., die in der privaten Fotografie ansonsten kaum eine Rolle spielen. Fotografische Kenntnisse beim Interviewpartner sollten vorausgesetzt werden. Eine Schlüsselfunktion besitzt das anschließende Interview. Je nach Zielperson kann es narrativ, anhand eines festgelegten Frageleitfadens oder aber innerhalb einer simultanen Frage-Antwort-Situation erfolgen. Der Nachteil des substitutiven Verfahrens ist der beiderseits hohe Zeitaufwand. Ebenso können die entstehenden Kosten ins Gewicht fallen.

5. Fototagebuch. Entscheidende Impulse für die Methode des visuellen Tagebuchs gab wiederum Bronislaw Malinowski. Sein Tagebuch aus der Südsee enthält zahlreiche Passagen, die darauf hinweisen, dass er mit der fotografischen Methode seinen Forschungsalltag zu strukturieren suchte. Die Aufnahmen spielten freilich in der späteren Publikation seiner Forschungsergebnisse nur eine illustrative Rolle. Eine tagebuchartige Verwendung legten auch Gregory Bateson und Klaus Beitl an den Tag, allerdings hatte das visuelle Medium hier eher dokumentarische Bedeutung für die Archivierung des im Feld erhobenen Materials. Für Bateson stellten die vielen Bilder aus dem Feld eine Art visuelles Notizbuch dar, das im nachhinein die Erinnerung an aufgenommene kulturale Sachverhalte unterstützen konnte. Dieser Aspekt erwies sich für Beitls Feldstudien als nützlich. Zur wissenschaftlichen Auswertung hingegen gelangten seine Journale ebenfalls nicht.[139]

Fernerhin ist das visuelle Tagebuch eine Möglichkeit, Leben und Alltag in künstlerischer Form zu ver-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

arbeiten. Wie bereits erwähnt dokumentierte etwa Andy Warhol in den sechziger Jahren seinen Tagesablauf auf Film. Der Pop-Art-Pionier präsentierte die zum Teil über 24 Stunden langen Streifen seinem verblüfften Publikum auf Performances oder verbrachte sie ungesehen in sein Archiv. In den 1970er Jahren variierte Robert Frank die Methode, indem er private Fotografien aus dem familiären Umfeld mit Pinsel und Zeichenstift gestaltete und mit autobiographischen Texten versah.[140] Berühmt geworden ist eine Serie von foto-graphischen Arbeiten über den Tod seiner Tochter Andrea, die 1974 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben gekommen war.

Und auch im Kino wurde das Fototagebuch bereits thematisiert: In dem Film „Smoke“ von Wayne Wang und Paul Auster (1995) fotografiert Auggie Wren (Harvey Keitel), Eigentümer eines Tabakladens, jeden Morgen um acht Uhr von der selben Stelle aus eine Straßenecke in Brooklyn – aneinandergereiht ergibt sich über Jahre und Jahrzehnte hinweg der in einem Sekundenbruchteil festgehaltene Zeitpunkt des immer Gleichen in immer anderen Variationen: für den Protagonisten die Entdeckung der Langsamkeit und eine Möglichkeit, der Tretmühle des Alltags, wie er im Film sagt, mit einem Fünkchen Kreativität zu entgegnen.

Abb. 350: Deborah Bohnert: Can't get out of this mood, 1998.



© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Einer noch weitergehenden Verfremdung unterzieht Deborah Bohnert Fotografien aus ihrer eigenen Biographie (Abb. 349). Die amerikanische Künstlerin und Psychoanalytikerin bearbeitet Originalfotos und Texte aus dem Fotoalbum mit Acrylfarbe; dieses Konglomerat nimmt sie sodann mit einer digitalen Reprokamera ohne Stativ auf. Jedes einzelne Bild besitzt einen eigenen Ausschnitt und wird so zum Unikat und Repräsentant einer Art visuell-künstlerischem Curriculum Vitae. Bohnerts Konzept ist vielschichtig: Zunächst geht sie auf die Suche nach fotografischen Dokumenten aus der eigenen Vergangenheit; im Weiteren löst sie die Bilder aus dem ursprünglichen Kontext des Fotoalbums heraus; sodann entsteht durch Farbapplikationen und veränderten Bildausschnitten ein autonomes Kunstwerk, das dann am Ende auf elektronischem Weg in eine neue Fotografie transformiert wird. Ethnographisches Vorgehen ist für Deborah Bohnert elementarer Bestandteil des künstlerischen Prozesses: Sie erweitert die eigentliche Feldarbeit des Suchens, Findens, Dokumentierens und Interpretierens um die Momente der Selbstreflexion und des kreativen Schaffens und erreicht so erst das Ziel der künstlerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie.

Im übertragenen Sinn stellt die fotografische Sammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien ebenfalls eine Art visuelles Tagebuch – eben der für die Archivgeschichte der genannte Institution dar: Seit den Anfängen des Museums im 19. Jahrhundert versahen die Kuratoren regelmäßig jene Fotografien in den Inventarbüchern mit einer fortlaufender Numerierung, die in den Bestand gelangten. Außerdem notierten sie Titel, Ort und Datum, sowie einen kürzeren oder (seit den 1950er Jahren) längeren dokumentarischen Kommentar. Im Rückblick auf die Sammlungsgeschichte des Museums können so detaillierte Aufschlüsse über den Umgang mit dem visuellen Medium in der jeweiligen Zeit gewonnen werden und damit wertvolle Erkenntnisse über die wissenschaftlich-museale Rezeption der Fotografie.

Das Fototagebuch als praktische Methode der Feldforschung erprobten in der neueren Zeit besonders Wissenschaftler aus den angelsächsischen Raum. Elizabeth Chaplin sieht im Fototagebuch eine ideale Ergänzung zum herkömmlichen Forschungstagebuch. Entscheidend für die visuelle Kulturwissenschaftlerin ist die Schilderung des Nebulösen und auf den ersten Blick Unwichtigen und Seriellen – die Rituale des Alltags innerhalb einer Longue Durée: Frühstück, Gang zur Arbeit, Mittagessen in der Kantine, Einkaufen im Supermarkt, Kochen, Abspülen, Fernsehabend und Bettlektüre: „A photographic diary may record a series of heightened ordinary moments. But viewed over a long period – say, a year – some of those heightened moments may begin to recur regularly, though in a slightly changed form; and patterns of continuity – and even routine – may become apparent."[141] Chaplin stützte sich auf eine These von Erving Goffman, der in den 1970er Jahren herausgefunden hatte, dass mit Fotografie keine Routine des Alltags im eigentlichen Sinne festgehalten werden kann.[142] Umgekehrt bringt die sequentielle Praxis beim Führen eines Tagebuchs immer auch eine gewisse Gewohnheit mit sich. In einer Art Selbstversuch ‚schrieb' Chaplin in den Jahren 1988 bis 2002 an ihrem persönlichen visuellen Tagebuch. Tag für Tag, Monat für Monat fotografierte sie, ohne allerdings feste Regeln betreffend Uhrzeit, Ort, Quantität und Filmmaterial stringent einzuhalten. Sie griff auch mediale und politische Aspekte auf: Als 1989 die Mauer in Berlin gefallen war entstanden über einen Zeitraum von einem halben Jahr täglich Fotografien von Mauern, danach wendete sie sich den Menschen in ihrer Umgebung zu oder lichtete Dinge des Alltags ab. Die Fotoprints montierte sie monatweise, nach Tagen geordnet und in der Art eines Kalenders beschriftet auf Karton.

Für den Wissenschaftler wie Privatmann, so ermittelte Chaplin in ihrem Langzeitversuch, schärfe das Fototagebuch die Sicht auf die Welt im Allgemeinen und auf die Kultur des Visuellen im Besonderen. „In other words, keeping a daily photographic diary stops you from taking what you see for granted. And that, in general terms, is just what social scientists aim to do."[143] Speziell Veränderungen in der Wahrnehmung der Umwelt ließen sich damit dokumentieren. Einige wertvolle Aspekte ergaben sich fernerhin in pädagogischer Hinsicht. Das Projekt versorgte Chaplin mit vielfältigen Materialien, anhand derer sie in der sozialwissenschaftlichen Lehre beispielhaft quellenkritisch-analytisches Arbeiten demonstrieren konnte.

Im digitalen Zeitalter stellt das Fototagebuch eine Möglichkeit der Selbstreflexion über die Arbeitsweise im Feld dar, die kostengünstig und mit wenig Aufwand verknüpft ist. Im Gegensatz zur analogen Technik kann der Forscher nun Bilder in einem Arbeitsgang simultan aufnehmen und Sekundenbruchteile danach auf dem Bildschirm abfragen. Ebenso eine Rolle spielen mag, dass die Fotografie mengenmäßig nur noch der Speicherkapazität des entsprechenden Computerchips unterworfen ist. Daraus wiederum resultiert einer der gravierenden Nachteile des Fototagebuchs: dass der Forscher neben dem vielen Fotografieren den Blick für seine wissenschaftliche Aufgabe aus den Augen verliert.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

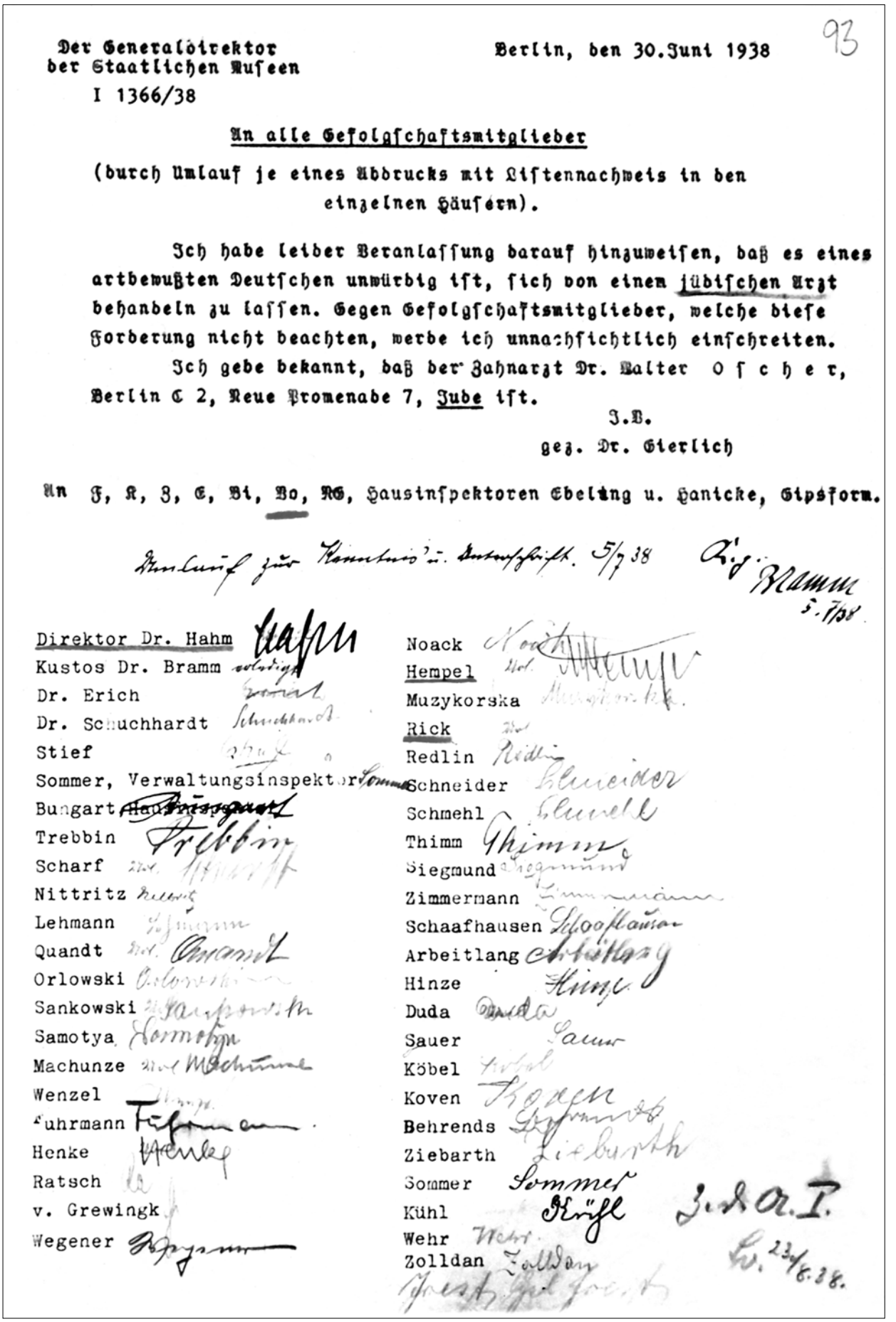
Von der Foto-Ethnographie zur Visuellen Kulturwissenschaft

Während meiner Recherchen besuchte ich das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Hier liegt ein kleiner Teil der Akten aus dem Bestand des Museums für Volkskunde aus der Zeit vor 1945; der größere Teil ist während des Krieges zerstört worden. Ich war vor allem auf der Suche nach schriftlichen Quellen, die mir hätten Aufschluss geben können über den Stellenwert der Fotografie am Museum und die dortige Bildpraxis. Ich fand einige Stellungnahmen der Museumsleitung und auch ein paar Fotoabzüge, die zumeist den brieflichen Anfragen an das Museum beigefügt worden sind. Die Bilder und Texte, die ich mir im Archiv angeschaut hatte, verschwanden relativ schnell wieder aus meinem Gedächtnis. Mit einer Ausnahme. Immer wieder dachte ich an ein vergilbtes, maschinenschriftliches Schreiben der Generaldirektion der Staatlichen Museen. Es stammt vom 30. Juni 1938 und ist an die Verwaltung des Volkskundemuseums gerichtet.[1] Ich hatte mir von dem Dokument im Archiv eine fotografische Reproduktion angefertigt. In der Mitteilung heißt es: „An alle Gefolgschaftsmitglieder (durch Umlauf je eines Abdrucks mit Listennachweis in den einzelnen Häusern). Ich habe leider Veranlassung darauf hinzuweisen, daß es eines artbewußten Deutschen unwürdig ist, sich von einem jüdischen Arzt behandeln zu lassen. Gegen Gefolgschaftsmitglieder, welche diese Forderung nicht beachten, werde ich unnachsichtlich einschreiten. Ich gebe gekannt, daß der Zahnarzt Dr. Walter Oscher, Berlin C 2, Neue Promenade 7, Jude ist. I. A. gez. Dr. Gierlich." Das Scheiben wurde an insgesamt zehn Stellen der Generaldirektion verschickt. Otto Bramm, Kustos am Museum und Stellvertreter des Direktors, notierte handschriftlich „Umlauf zur Kenntnis u. Unterschrift. 5/7 38." Es folgt eine zweispaltige Liste mit fünfundvierzig getippten Nachnamen der Angestellten. Sämtliche Mitarbeiter zeichneten von Hand hinter dem jeweiligen Namen ab. An erster Stelle der Liste steht der Direktor Konrad Hahm, dessen Name dazu noch von Hand unterstrichen ist. Hahm signierte kraftvoll mit einem dickflüssigen Füllfederhalter. Die anderen wählten für ihre Unterschriften zumeist einen Stift (Abb. 350).

Nun scheint der Brief der Generaldirektion kein Bild zu sein, sondern ein schriftliches Dokument. Sein Inhalt wurde von mir in den vorausgegangenen Zeilen als Transkription der maschinellen Frakturschrift einer fotografischen Kopie des Originals im Wesentlichen wiedergegeben. Der Wortlaut des Transkripts ist mit dem des Originals identisch. Dennoch fällt die Anmutung hier im Vergleich zum Original erheblich ab. Das Dokument aus den dreißiger Jahren erweckt auch in seiner fototechnisch kopierten Form einen ‚authentischeren' Eindruck. Vieles spricht dafür, dass für diese sensuelle Differenz vor allem die visuelle Präsenz des angestaubten Papiers in Verknüpfung mit dem historischen Kontext verantwortlich ist: Man sieht die getippten Zeilen des Amtes, die Namen und dazu jede einzelne Unterschrift. Mal schwungvoll, mal akkurat, mal leserlich in Schönschrift, manchmal eher wie ein Kürzel hingesetzt; durchaus vorstellbar, dass der Brief von mindestens fünfundvierzig Augenpaaren gelesen wurde. Möglicherweise zögerten manche der Museumsangestellten mit der Signatur, die das Berufsverbot des vertrauten Zahnarztes nach sich ziehen würde. Die meisten wählten einen Bleistift – um die „Kenntnisnahme" dadurch weniger deutlich zum Ausdruck zu bringen? Am Ende haben alle unterschrieben. Die geleistete Signatur wiederum ist mehrdeutig: zum einen signalisiert sie, dass der Wortlaut des betreffenden Verwaltungsakts ins Bewusstsein gelangte; zum anderen kann die von oben angeordnete, kollektive Signatur im Kollegium disziplinierend hinsichtlich möglicher Abweichler wirken, die sofort zu erkennen sind, wenn sie nicht unterschreiben. Sodann ist eine Unterschrift auch dahingehend zu verstehen, dass man die betreffende Mitteilung widerspruchslos akzeptiert.

Visuelle Präsenz bedeutet, dass das Dokument seine Anmutungsqualität durch seinen bildhaften Charakter transportiert. Im Vergleich zu einem möglichen Gruppenportrait der damaligen Museumsmitarbeiter oder einer Fotografie des betroffenen Zahnarztes entstehen beim Anblick dieses einen Aktenstückes in unserer Phantasie lebhaftere Bilder. Man kann sich ausmalen, was mit dem Arzt geschehen ist, obgleich man seine Person nicht zu Gesicht bekommt. Das Schreiben ist also auch eine visuelle Quelle und gleichsam ein Bild, das in uns wiederum Bilder erzeugt. Ist nun der Text am oder im Bild entscheidend oder können Bilder aus sich heraus auch ‚sprechen', ganz ohne irgendwelche Beigaben? Welche Rolle spielt die Sprache bei der Überlieferung von Bildern in der Phantasie und im kollektiven Gedächtnis? Zählen auch Traumbilder zur Visuellen Kultur? Existiert ein Bedeutungsunterschied zwischen Original und Kopie? Um welche Bilder handelt es sich – Bilder im traditionellen Sinn, also Ölbilder und Grafiken? Sind eher technische Bilder relevant: Fotografien, Filme und elektronische Visualisierungen oder beide zusammen?

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Der Generaldirektor
der Staatlichen Museen
I 1366/38

Berlin, den 30. Juni 1938

93

An alle Gefolgschaftsmitglieder

(durch Umlauf je eines Abdrucks mit Listennachweis in den einzelnen Häusern).

Ich habe leider Veranlassung darauf hinzuweisen, daß es eines artbewußten Deutschen unwürdig ist, sich von einem jüdischen Arzt behandeln zu lassen. Gegen Gefolgschaftsmitglieder, welche diese Forderung nicht beachten, werde ich unnachsichtlich einschreiten.

Ich gebe bekannt, daß der Zahnarzt Dr. Walter Oscher, Berlin C 2, Neue Promenade 7, Jude ist.

I.V.
gez. Dr. Gierlich

An F, K, Z, C, Bi, Bo, MG, Hausinspektoren Ebeling u. Hanicke, Gipsform.

Direktor Dr. Hahm
Kustos Dr. Bramm
Dr. Erich
Dr. Schuchhardt
Stief
Sommer, Verwaltungsinspektor
Bungart
Trebbin
Scharf
Nittritz
Lehmann
Quandt
Orlowski
Sankowski
Samotya
Machunze
Wenzel
Fuhrmann
Henke
Ratsch
v. Grewingk
Wegener

Noack
Hempel
Muzykorska
Rick
Redlin
Schneider
Schmehl
Thimm
Siegmund
Zimmermann
Schaafhausen
Arbeitlang
Hinze
Duda
Sauer
Köbel
Koven
Behrends
Ziebarth
Sommer
Kühl
Wehr
Zolldan

Abb. 351: Bild und schriftliches Dokument: Aufruf zum Boykott eines jüdischen Arztes, 1938.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Warburg-Tradition

Bilder können enorme Wirkungskräfte entwickeln. Sie produzieren Wünsche, unterstützen die Nachfrage nach Waren. Sie unterhalten und werden in der Bildung verwendet. Sie bauschen auf und dokumentieren zeitgeschichtliche Ereignisse; sie wirken identitätsstiftend und informieren; sie verletzen die Moral, verdrehen Tatsachen, gelten als Beweisstücke und manche sind nach Jean Baudrillard dazu geeignet, den Blick auf die reale Welt symbolisch abzutöten.[2] Auf der anderen Seite wird „Realität auf die Bilder verlagert" und es bedarf ihrer, wie Susan Sontag im Hinblick auf die Rezeption der Folterbilder von Bagdad in Politik und Öffentlichkeit schrieb, „um das Entsetzliche für [die Rezipienten] Wirklichkeit werden zu lassen"[3]. Schließlich sind Bilder Gegenstand der Forschung.

Das methodische Bindeglied zwischen den sozialwissenschaftlich ambitionierten ethnographischen Disziplinen zur Ikonologie entwickelte Niels-Arvid Bringéus. Für die spezifisch volkskundlich-ethnographische Methode der Bildforschung hatte er im Jahr 1981 in seiner ‚Bildlore' eine Präambel formuliert, die heute noch ihre Gültigkeit besitzt – Bringéus schrieb: „Es ist notwendig zu lernen, Bilder auf ähnliche Weise zu lesen wie Interviews, Texte, Noten und Gegenstände."[4] Außerdem bekräftigte Bringéus die Abkehr „von qualitativen Beurteilungen des Bildmaterials"[5], welche die bisherige kunstgeschichtliche Norm dargestellt hatte. Er berief sich damit auch auf die ikonologisch-kunstwissenschaftliche Methode, die in der Tradition Aby Warburgs und Erwin Panofskys namentlich von Ernst H. Gombrich weiterentwickelt worden war. Warburgs besonderes Interesse hatte dem Studium der Gebrauchsweisen der Bilder gegolten. Mit diesen suchte er, etwa im Rahmen seiner Forschungen über das ‚Seelenleben' während des Ersten Weltkrieges, kollektiven gesellschaftlichen Sinneseindrücken auf die Spur zu kommen.[6] Warburg ging von einem mnemotechnisch-rhetorischen Bildbegriff aus. Er stellte eine immanente energetische Ladung in Richtung des Betrachters fest, die bisweilen auch kollektive Ausmaße erreichen kann. Allerdings sind nicht alle Bilder in der Lage, diese machtvolle Wirkungskraft zu entfalten. Jene Bildelemente, die für das kollektive Gedächtnis prädestiniert waren, bezeichnete er als Pathosformeln – im übertragenen Sinn waren damit Energiekonserven gemeint, mit einem Gehalt an archaischen Affekten, die sich im Bild zu einer ikonokraphisch-visuellen Formel ausdestillieren.[7] Unter ‚sozialem Gedächtnis' verstand Warburg: entscheidendes Bindeglied zwischen Vergangenheit, Bildquelle und Wahrnehmung in der jeweiligen Gegenwart im Hinblick auf eine mögliche Longue Durée der Bilder.[8] Am Beispiel der Renaissance versuchte er die spezifisch immanente Gedächtniskraft von Bildern aufzuzeigen. Die Erneuerung der Bilder lief, so die These, als ein simultaner Vorgang unabhängig von fortlaufenden Traditionsprozessen ab. Demgegenüber war die Schrift mit weit weniger Emphase behaftet. Insofern spielte sie als Medium eines kollektiven Gedächtnisspeichers in Warburgs Vorstellung eine untergeordnete Rolle.[9] Sein Ansatz ist daher für die Bildforschung ausschlaggebend, weil er über die Lehre der reinen Ikonozität, die das Bild in den Mittelpunkt stellt, weit hinaus weist.

Ernst H. Gombrich brach in den 1950er Jahren den Bildbegriff der Malerei, Graphik, Skulptur und Architektur entscheidend auf: Unter die Definition ‚picture', im Sinne des kunstwissenschaftlich relevanten Bildes, fällt laut Gombrich ein Dürer-Gemälde genauso wie eine Plastik von Michelangelo oder eine Fotografie von Alfred Stieglitz. Ebenfalls mit eingeschlossen ist der Abklatsch eines Bildes, also die Kopie und ein visuell signifikantes Schriftstück. Deshalb wäre die eingangs beschriebene Akte aus dem Berliner Zentralarchiv zur Kategorie eines Bildes zu zählen. Für den Rezipienten ist nun im Umgang mit visuellen Medien weniger die Klassifizierung zwischen Original und Abbild relevant, wie von dem Schweizer Medienpädagogen Christian Doelker vorgeschlagen[10], sondern die Aneignung einer spezifischen Bildsprache. Auch der Wissenschaftstheoretiker Helmut F. Spinner geht noch von einer eher separierend-hierarchisierenden denn verbindenden Kategorisierung aus. Neben der „künstlerischen Abbildung" gebe es weitere Varianten, wie etwa „alltägliche, wissenschaftliche und mediale Bilder".[11]

Gombrich prägte für den wissenschaftlichen und alltäglichen Umgang mit Bildern den metaphorischen Begriff des „learning to ‚see'" der auf ambivalente Weise seine Bedeutung entfalte: im Rahmen der Analyse des Sehens und der Analyse des Bildes – als Hinschauen und als quellenkritische Methode der Bildwahrnehmung.[12] In einem seiner späteren Texte hat er allerdings das breite visuelle Spektrum wieder relativiert, indem er als Unterscheidungsmerkmale die Begriffe „man-made" (Ölbilder/Karikaturen), „machine-made" (Fotografien/Internet) sowie „scientific images" (wissenschaftliche Bilder) vorschlug.[14] Im Zeitalter des Internet und der virtuellen Bilder greift diese Kategorisierung wohl zu kurz, denn sie bezieht sich in der Hauptsache auf materielle Kriterien. Ausgeblendet werden die immateriellen und vom kulturwissenschaftlichen Standpunkt eigentlich relevanten Aspekte: Intention und Rezeption. Ebenso unberücksichtigt bleibt das beobachtende

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Moment des Bildproduzenten: dessen Möglichkeit, die Bildwahrnehmung und damit den Blick auf seine Umwelt mittels fotopraktischer Erfahrungen zu beeinflussen, etwa über ein geübtes Anvisieren geeigneter Bildmotive durch den Sucher einer Kamera.

In seiner Defizittheorie ging Gombrich von der Grundüberlegung aus: „Bilder können keine Aussagen machen."[14] Folgt man dieser These, sind Bilder ohne textliche Beigaben nicht in der Lage, „der Darstellungsfunktion der Sprache zu entsprechen"[15]. Umgekehrt bedarf es der textlichen Aussage, um Bilder verständlich werden zu lassen. Dies wiederum bedeutete, dass visuelle Darstellungsformen erst in Verbindung mit Texten einen Gehalt bekommen und unbetextete keinerlei Information beinhalten, oder aber, nach einem Paradigma der Kultur als prägende Instanz von Ernst Panofsky[16], lediglich wiedergeben, was das Wissen des Bildbetrachters abdeckt: Die Schwarzwaldtracht auf der Foto-Abbildung wäre lediglich dann als solche wahrnehmbar, wenn der Betrachter diese Kleidungsform bereits kennt. Dieser generalisierende Ansatz ist problematisch, lässt er doch Probleme mit Textinterpretationen außer acht. Auch der phänomenologisch-kognitive Aspekt beim Betrachten von Bildern und das narrative Phänomen in der analog zur Oral History gebrauchten Visual History[17] fiele unter den Tisch.

Bilder können sehr wohl Informationen transportieren, die ohne Textbeigaben für den Betrachter entzifferbar sind, bisweilen sogar unabhängig von dessen kulturellen Prägung. Ein Beispiel: Teresa Kerry, die Frau des amerikanischen Präsidentschaftskandidaten 2004, lässt auf dem Agenturbild den Kuss ihres Gatten nur widerwillig zu (Abb. 351). Als ob sie sich aus seiner Umklammerung befreien will, hat sie die eine Schulter angehoben, die Augen zusammengekniffen und den Kopf etwas weggedreht, so dass John mit seinem Mund nicht die Lippen Teresas, sondern ihre Backe trifft. Vermutlich empfand Teresa Kerry die Situation in der Öffentlichkeit vor laufenden Kameras schlichtweg peinlich. Die Geste des Missfallens könnte hier ohne Worte und transkulturell aus dem Bild heraus verständlich sein.[18]

Abb. 352: Transkulturell verständliche Geste: John und Teresa Kerry, 2004.



Im Zusammenhang mit Gombrichs Defizittheorie stellt Helmut F. Spinner die Frage: „Lassen sich Wörter bzw. Sätze und Bilder im Hinblick auf Komponenten und Kompetenzen überhaupt vergleichen?" Der Wissenschaftstheoretiker beschreibt zwei ‚Spuren' im Kopf der Rezipienten: die Sprachspur und die Bildspur: „Auf der Sprachspur wird Wissen in Worte gefasst, also ausformuliert, aufgeschrieben, gedruckt. Auf der Bildspur wird es sichtbar gemacht. In den modernen Massenmedien wird es unübersehbar. In den elektronischen Netzwerken alles zugleich."[19] Die erkenntnistheoretischen Ansätze Gombrichs zur Malerei entwickelte Richard L. Gregory im Rahmen einer Hypothesentheorie für eine allgemeine Bildwissenschaft weiter.[20] Für die Bildwissenschaft erscheint dieses Herangehen von besonderer Relevanz. Wahrnehmung wird hier durch den Versuch der Vorstellung von Realität hypothetisch gesteuert und von der Psyche des Betrachters beeinflusst. Umgekehrt wird Realität beobachtet, interpretiert und die entsprechenden visuellen Informationen mit dem bereits vorhandenen Wissen abgeglichen. Ähnlich funktioniert es bei dem Mitteilungsschreiben der Generaldirektion, das nach jahrzehntelangem Verbleiben im Archiv ‚ausgehoben' auf dem Benutzertisch liegt: Man stellt sich vor, wie die Museumsmitarbeiter den Text gelesen haben. Wie sie darüber ins Grübeln kamen oder aber wie sie ihr Autogramm rasch hinter den eingedruckten Namen setzten. Vielleicht hatten SA-Trupps den Eingang zur Zahnarztpraxis bereits mit antisemitischen Boykott-Aufrufen verunstaltet. Den historischen Fakten entsprechend zirkulierte das Schreiben der Generaldirektion rund vier Monate vor der Reichspogromnacht.

Bilder entstammen also nicht unbedingt der realen Welt, sondern können „Kopfgeburten der schöpferischen Phantasie" sein, welche wiederum als eine Art subjektiver Schwachpunkt im wissenschaftlichen Gefüge ständig hinterfragt werden sollten. Bilder „sind Hypothesen, die wir beim Betrachten überprüfen. Die Anfangshypothesen sind in der Regel einfach und falsch."[21] Im Hinblick auf die Fotografie des Ehe-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

paares Kerry wäre auch diese These näher zu untersuchen. Spinner geht davon aus, dass in der westlichen Bildkultur die visuellen Verfahren, Bilder zu analysieren, schwächer ausgebildet sind als in anderen Wissensformen. Zudem seien Bildanalytiker im Gegensatz zu Literaturkritikern keine „Mitschöpfer". Dementsprechend existiere keine Konkurrenzsituation zur Bildenden Kunst. Das Bild als wissenschaftliche Kategorie – im westlichen Kulturkreis ein historisch bedingtes Paradoxon: „Gegenüber der in jahrhundertelanger Bildungstradition entwickelten Infrastruktur der Kritik und Kontrolle, die in der Wissenschaft zu einer eigenen Methodologie geführt hat, weisen die Bildkulturen einen deutlichen Entwicklungsrückstand auf. Auf der einen Seite besteht für visuelles Wissen ein weit verbreiteter erkenntnistheoretischer Kriterienmangel. Auf der anderen Seite gibt es einen praktischen Kompetenzvorsprung. Wie alle Wahrnehmung, so muss auch die Bilderfassung gelernt werden, ist aber nicht oder jedenfalls weit weniger an literarische Fähigkeiten gebunden. Man muss nicht lesen können, um zu sehen (oder zu hören, wenn man an die Verhältnisse in manchen Entwicklungsländern denkt)."[22] In diesem Zusammenhang hat Aleida Assmann die Bedeutung der Literatur, also der Sprache für die Konstitution eines spezifisch europäischen Bildgedächtnisses als essentiell erkannt: „Lange bevor bestimmte Kunstgegenstände und Bilder als Relikte überliefert, gesammelt und in Museen ausgestellt worden sind, wurden sie im Gedächtnismedium der Sprache beschrieben, gesammelt und anthologisiert."[23] Bilder sind also zwar manchmal aus sich heraus lesbar. Damit sie in unserer Vorstellung aber als Bilder vorstellbar werden können, ist die Sprache zur Transformation unerlässlich.

Wirklichkeit des Apparats

Obgleich die Volkskunde sich seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert auch als Bildwissenschaft verstanden hat, blieb in der wissenschaftlichen und musealen Praxis das populäre Bild eher mit romantisierenden Vorzeichen behaftet. Hermann Bausinger warnte 1961 davor, die als malerisch wahrgenommenen Bilder der Kuhgespanne, Trachtenfräuleins und Bauernhäuser zu verklären. Der Rückgriff auf eine vergangene Idylle bedeute „nicht nur eine Flucht aus dem geschichtlichen Augenblick der Gegenwart, sondern paradoxerweise aus der Geschichte überhaupt"[24]. Wie beschrieben erkannten auch, Paul Hugger[25], Martin Scharfe[26] und Wolfgang Brückner[27] die Defizite in der volkskundlichen Bildforschung in den 1960er Jahren. Dennoch erstreckte sich die Professionalisierung in Bezug auf Methoden und die neuen inhaltlichen Ausrichtungen des Faches Volkskunde in der Folgezeit nur auf einen Teilbereich der Bildforschung. Insbesondere die Fotografie fristete, von einigen Ausnahmen[28] abgesehen, ein Schattendasein und wurde weiterhin nur illustrativ gebraucht, obwohl schon früh eine wegweisende theoretische Abhandlung erschienen war.[29] Die Ursachen für die unbekümmerte, ja kritiklose wissenschaftliche Bildpraxis, namentlich in Verbindung mit der Fotografie, sind in der Frühphase des Faches zu suchen: Offenbar hatte die auf die Germanistik begründete Volkskunde wie andere Disziplinen in Deutschland von vorne herein Schwierigkeiten mit visuellen Medien. Wolfgang Brückner nennt als Grund, die Glorifizierung des Faches als Leitwissenschaft. Insbesondere durch die philologischen Disziplinen seien Generationen von Intellektuellen zu „Wortfetischisten" erzogen worden. Über die Bedeutung der visuellen Medien und deren Verständnis habe man kaum reflektiert.[30] Vilém Flusser ging in diesem Zusammenhang noch weiter, indem er der Wissenschaft in ihrer Geschichte seit dem 18. Jahrhundert eine „Textolatrie" bescheinigte, die ähnlich wie in der Spätantike der Kampf zwischen textfesten Christen und bildtreuen Andersgläubigen den dialektischen Prozess der gegenseitigen Beeinflussung nach sich gezogen habe: „Die Texte erklären zwar die Bilder, um sie wegzuerklären, aber die Bilder illustrieren auch die Texte, um sie vorstellbar zu machen."[31] Dieser Prozess erfolgt im Zusammenspiel zwischen begrifflichem und imaginativem Denken. Daraus resultiert eine Entwicklung, in deren Folge man Texte auf die Welt und auf das Alltagsleben projiziert. Die Welt wurde als Funktion der Texte gesehen: „Die Schrift selbst ist eine Vermittlung – ganz wie die Bilder –, und sie ist der gleichen inneren Dialektik unterworfen. Sie steht somit nicht nur im äußeren Widerspruch zu den Bildern, sondern sie ist auch von einem inneren Widerspruch zerrissen. Ist es die Absicht der Schrift, zwischen dem Menschen und seinen Bildern zu vermitteln, so kann sie die Bilder auch verstellen, anstatt sie darzustellen, und sich zwischen den Menschen und seine Bilder schieben." Die Bilderwelt der Gegenwart, so Flusser, habe sich verselbständigt. Die Betrachter hätten vergessen, dass die Bilder von Menschen erzeugt würden, um Orientierungsmöglichkeiten in der Welt zu schaffen.

Als einen weiteren Aspekt nennt Flusser, dass Bilder von den Rezipienten nicht mehr gelesen würden. Damit setze ein Umkehrprozess ein, in dessen Folge die unentzifferten Bilder auf die Welt und damit den Alltag projiziert würden. Die Welt als solche würde zum Bild reduziert. Diese Transformation des Wirklichen in das Scheinbare bezeichnet er als Idolatrie: „Der Mensch (...) lebt von nun ab in Funktion seiner eigenen Bilder: Imagination ist in Halluzination um-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

geschlagen."[32] Umgekehrt hafte den Bildern etwas Magisches an, was wiederum bei ihrer Entzifferung berücksichtigt werden müsse.

Das fotografische Bild beinhaltet nicht nur den nach einem chemischen oder elektronischen Verfahren gewonnenen Fotoabzug, sondern das ganze Spektrum der Bildproduktion und des Bildkonsums in seiner Historizität bis hin zur Reproduktion in Illustrierten, Plakaten, Werbeanzeigen oder im Film und Fernsehen. Vor allem die ökonomische Welt basiert auf Bildern. Flusser unterscheidet zwischen dem traditionellen ‚Bild' der Malerei und Graphik sowie dem gegenwärtigen, technischen Bild, das von einem Apparat erzeugt wird. Der Fotografie legt Flusser vier Begrifflichkeiten zu Grunde: Bild, Apparat, Programm und Information. Fotografie, so seine Definition, „ist ein programmgemäß von Apparaten erzeugtes und distribuiertes Bild, dessen angebliche Funktion es ist, zu informieren"[33]. Die scheinbar objektiven Wiedergabequalitäten des fotografischen Bildes in seiner Eigenschaft als ein technisches Bild unterstützten den Betrachter in dem Glauben, er schaue nicht auf ein Bild, sondern durch ein Fenster in eine Form von Wirklichkeit, der wie den eigenen Augen zu trauen sei. Der Bildrezipient lasse sich durch den vermeintlichen Wahrheitsgehalt der Fotografie täuschen, dementsprechend bliebe die Analyse auf der Strecke. Bereits Ludwig Pfau erkannte im 19. Jahrhundert, dass die Objektivität des fotografisch-technischen Bildes eine Täuschung und damit eine „optische Illusion" ist: „Die Camera gibt uns die Dinge so, wie sie sind, wir verlangen sie aber so, wie wir sie sehen, mit dem Eindruck, den sie auf unsere Empfindung machen."[34] André Bazin dagegen bekräftigte die besondere Objektivität der Fotografie im Vergleich zur Malerei. Er unterschied zwischen dem aktiven Maler und dem passiven Fotografen. Letzterer reproduziere was er sehe. Weil er dabei nicht direkt eingreife, schaffe er eine der Fotografie eigene visuelle Objektivität, deren „Stärke und Glaubhaftigkeit"[35] anderen Formen der bildenden Kunst fehle.

Flusser ging außerdem von der These aus, ein vom Apparat erzeugtes Bild hebe sich durch den technischen Entstehungsprozess grundsätzlich von anderen visuellen Medien ab.[36] Der Apparat sei das Ergebnis wissenschaftlicher Überlegungen und entsprechender schriftlicher Erläuterungen, weshalb es sich beim fotografischen Bild indirekt um ein Erzeugnis eines wissenschaftlichen Textes handele. Die vermeintliche Nähe zur Realität stellt ein Charakteristikum des technischen Bildes Fotografie dar, was aber die Lesbarkeit nicht erleichterte, sondern erheblich erschwere: „Allem Anschein nach müssen sie nämlich gar nicht entziffert werden, da sich ihre Bedeutung scheinbar automatisch auf ihrer Oberfläche abbildet."[37]

Obgleich die Begrifflichkeiten feststehen, hat der Operateur hinter der Kamera seine Freiheiten, in das abbildende System einzubrechen. So bescheinigte Bazin dem visuellen Medium spezifische ästhetische Kraft, die „in der Aufdeckung des Wirklichen"[38] beruhe: „Weil die Photographie nicht, wie die Kunst, für die Ewigkeit produziert, balsamiert sie die Zeit ein, sie schützt einfach vor ihrem eigenen Verfall."[39] Nichtsdestotrotz hat Fotografie genausowenig mit dem Anspruch einer stillgestellten Wirklichkeit zu tun wie alle anderen Formen der visuellen Gestaltung auch. Dass ein fotografisches Bild mit Hilfe eines technischen Apparates entsteht und der Protagonist hinter der Linse gerne zum Operateur degradiert wird, zum Erfüllungsgehilfen feinmechanischer Abläufe und Sklaven chemischer Prozesse, erklärt den Unterschied der Fotografie zur Zeichnung und Malerei nicht ausreichend. Denn nicht das Wie ist entscheidend, sondern das Warum: Ganz gleich um welches Bildmedium es sich handelt, allein die Kreativität im abbildenden Prozess bestimmt über das Ergebnis. Die Fotografie stellt eine herausragende Objektivation der Massenkultur dar – jedermann ist offenbar in der Lage ein fotografisches Bild zu machen, währenddessen dies in der Malerei und Graphik nicht der Fall ist. Und dennoch: Die Wahrscheinlichkeit, dass einem Fotoamateur ein Jahrhundertbild gelingt, das sich mit der Migrantin von Dorothea Lange messen kann, ist verhältnismäßig gering – allerdings im Hinblick des in den Hintergrund getretenen Qualitätsbegriffs, für die Visuelle Kulturwissenschaft auch kaum von Bedeutung.

Die kulturwissenschaftliche Bild- und Fotoforschung deckt nun jene Diskurse auf, die das Bild zu symbolischen Komplexen und Sachverhalten umcodiert. In Bezug auf ihre Rezeption tritt die Fotografie als Quelle selten isoliert auf.[40] Sie ist zumeist eingebettet in ein System von Zeichen: Zum Beispiel in Text und Layout einer Illustrierten sowie in der politischen Ausrichtung des betreffenden Blattes. Diese Zeichensysteme sind in der Lage, außer dem eigentlich wahrgenommenen Bild einen ganzen Komplex von Botschaften an den Rezipienten zu vermitteln. Dementsprechend kann die Bildaussage einer Fotografie durchaus davon abhängen, ob sie in einer konservativen oder in einer politisch links stehenden Illustrierten abgedruckt wird. Das Zauberwort in der kulturwissenschaftlichen Arbeit mit Fotografie lautet also weder Wahrheit noch Wirklichkeit und Qualität sondern Kontext. Flusser hat einmal mehr darauf hingewiesen, Bilder im allgemeinen und Fotografie im besonderen sprächen eine eigene Sprache, die der Betrachter beherrschen solle: „Der magische Charakter der Bilder muß bei ihrer Entzifferung berücksichtigt werden. So ist es falsch, in Bildern ‚gefrorene Ereig-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

nisse‘ sehen zu wollen. Vielmehr ersetzen sie Ereignisse durch Sachverhalte und übersetzen sie in Szenen.“[41] Das Lernen der Bildsprache wiederum erfolgt zumeist, indem der Rezipient das Sichtbare in Worte überträgt – eine Art Vermittlungsinstanz in Schriftform zwischen Bild und Gehirn. Dies bringt aber auch die Tücke mit sich, dass die kontextualisierenden Worte das Bild verwischen und die Intention des Operateurs nur mehr wie hinter einem Schleier verborgen wahrnehmbar ist.

Hatte Flusser mit der Kontextisolation ein wesentliches Manko in der wissenschaftlichen Foto-Rezeption erkannt, bedarf seine Kategorisierung zwischen dem traditionellen und technischen Bild einer Überprüfung. Mit seiner Argumentation folgt Flusser der Tendenz zur hierarchisierenden Kategorisierung in einzelne Genres, die bereits eine der Antriebsfedern der Bild-Protagonisten des 19. Jahrhunderts war: Hier der unantastbare Fels der Kunst-Trias Malerei, Plastik und Architektur, dort die Fotografie, als neues Medium, dem die Deutungselite der klassischen Kunst ob seiner Abbildungsqualitäten, technischen Möglichkeiten und der späteren Knipser-Euphorie nicht so recht über den Weg trauen wollte. Dabei war es gerade die Fotografie, die, um mit Benjamin zu sprechen, in ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst um 1900 popularisierte und damit deren Emanzipation im Vergleich zu den dreidimensionalen Objekten Zug um Zug den Weg zu ebnen begann. Die Fotografie blieb in dieser Funktion allerdings stets ein dienendes Hilfsmittel. Umgekehrt ist die Fotografie ein kreativ einsetzbares visuelles Element, ohne das neue Ansätze in Wissenschaft und Kunst kaum denkbar gewesen wären: Aby Warburgs ikonologisches Verfahren für die Kunstgeschichte genausowenig wie die volkskundlich-ikonographische Haus- und Trachtenforschung oder die Heimatschutzbewegung eines Paul Schultze-Naumburg. Ebenso nicht zu unterschätzen ist die Rolle der Fotografie für die klassische Moderne Kunst. In der Dada-Bewegung, den Kollagen und Montagen der frühen zwanziger Jahre, aber ebenso für die Surrealisten um Duchamp, Dalí, Ernst und Magritte war die Fotografie das zentrale visuelle Mittel der künstlerischen Gestaltung. Zum ersten Mal seit ihrer Erfindung war sie als konzeptionelle Technik und spezifische Ausdrucksform in die Kunst integriert und nicht mehr nur ein Hilfsmedium zur Dokumentation und Reproduktion.[42]

Flusser stellte die Qualität der Fotografie als haptisches Objekt in Abrede. Die Güte der Fotografien als Gegenstände sei „verächtlich; ihr Wert liegt in der Information, die sie lose und reproduzierbar auf ihrer Oberfläche tragen. Sie sind Vorboten der nachindustriellen Gesellschaft überhaupt: das Interesse hat sich bei ihnen vom Objekt auf die Information verschoben, und Besitz ist eine für sie untauglich gewordene Kategorie.“[43] Trotzdem kann das fotografische Bild in erheblichem Maße symbolische Ladungen besitzen, die eine augenscheinliche Objektivität wiederum relativieren. Außer Acht gelassen wird dabei zudem, dass aus Sicht der Kulturwissenschaft vor allem fotografische Alltagspraxen von besonderem Interesse sein können: als Wandschmuck im Wohnzimmer, als biographische Quelle und mémoire subjective in Familienalbum und Bilderkiste oder aber als Museumsstück und Gegenstand der Kollektion, für den je nach Urheber, Erhaltungszustand und Alter bisweilen astronomische Summen auf den Tisch zu blättern sind. Zudem zählt der Umgang mit der Fotografie in der Dingwelt des Alltags ebenso zur Ebene des Kontexts, sei es als Original-Abzug im Album oder als Fotostrecke im „Stern“ oder im „Spiegel“. Gerade das Fotoalbum wird immer wieder Zeuge von soziokulturellen Interaktionen – Ausdruck einer manchmal geradezu projektiven Psychogrammatik in den Ausnahmesituationen des Alltagslebens. Die Fotografie ist Bild und Objekt gleichermaßen. Dann etwa, wenn am Ende einer Ehe der Streit um die Bilder losbricht: Fotografien von einst trauter Zweisamkeit werden entzwei gerissen, Portraits des Anderen aus dem Album entfernt und mit zusätzlichen Erinnerungsstükken auf den Speicher außer Reichweite gepackt oder gar im Kaminfeuer zum vermeintlich finalen Vergessen[44] entsorgt.

Visuelle Anthopologie, Bild-Anthropologie oder Bildwissenschaft?

So kurios es klingen mag: In dem Maße, in dem sich Bilder als Massenphänomen etablierten, rückten die Forscher von ihnen ab. Ihre Popularisierung in den Medien, so stellte der Historiker Habbo Knoch fest, „mündete in einer intellektuellen Ikonophobie von Gelehrten, die durch die ausgreifende Propaganda der beiden Weltkriege und eine intensivierte visuelle Massenmediatisierung verstärkt wurde“. Vieles spreche dafür, dass der vehemente Verzicht auf Bildquellen der französischen Annales-Schule oder der deutschen historischen Sozialwissenschaft weniger aus rationalen Überlegungen erfolgte, als vielmehr eine regelrechte „Mischung aus Aversion und Ehrfurcht“ gegenüber allem Bildlichen darstellte. Das Resultat war, dass etwa die Geschichtswissenschaften lange Zeit alles, was mit Bildern zu tun hatte, und damit auch die „eigenen Befangenheiten“ und „sozialen Wirkungen des Visuellen“ gänzlich ausblendeten.[45] Als Beispiel für diese These sei der noch relativ aktuelle Reclam-Band über historische Grundbegriffe aus dem Jahr 2002 genannt: Darin fehlen Stichworte wie

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

‚Bild' oder ‚Ästhetik'.[46] Letztlich zeugt auch der Streit um die Präsentation der Fotografien in der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944" von einem zunächst kaum reflektierten, geradezu fahrlässigen methodischen Vorgehen das visuelle Medium betreffend, das der französische Ästhetik-Experte Jean-Marie Schaeffer einmal als schwer greifbar charakterisierte, um damit der Doppelbödigkeit des Mediums Ausdruck zu verschaffen.[47] Der Quellenwert schriftlicher Zeugnisse lag unangefochten an erster Stelle, den überlieferten Fotografien von der Front und vom Hinterland begegnete man mit Skepsis, und Bilder, die nicht eindeutig zu verifizieren waren, fielen ganz unter den Tisch.[48] Umgekehrt meinten die Protagonisten des Streits aus den fotografischen Bildern lesen zu müssen, was sie bereits zu wissen glaubten. In diesem Zusammenhang hatte der italienische Historiker Carlo Ginzburg bereits lange vor der Wehrmachtsausstellung fachkritisch in Bezug auf das fotografische Medium angemerkt, ein derartiges Herangehen reduziere die Bildquelle auf physiognomische Aspekte, wie sie die Rassekunde im 19. und frühen 20. Jahrhundert propagiert hatte: Das klassifikatorische System galt als Ziel und wissenschaftliches Allheilmittel und nicht der jeweils differierende Charakter oder die Art und Weise der Verhältnisse, in denen die Abgelichteten zueinander standen.[49]

Der Umgang mit Bildern steht in engem Zusammenhang mit dem Kunstbegriff. Dieser ist in den vergangenen Jahren unscharf geworden, was wiederum dazu führte, dass sich zumindest die progressiven Protagonisten der Kunstgeschichte und der Volkskunde vom Qualitätsbegriff verabschiedet haben. Der amerikanische Medienwissenschaftler Nicholas Mirzoeff hat die öffnenden Ansätze seitens der Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte in den späten 1990er Jahren aufgegriffen. Er sprach sich dafür aus, vor allem auch Alltags- und Gebrauchsaspekte der Bildmedien ins wissenschaftliche Spektrum mit aufzunehmen. Zudem seien die veränderten Formen der technischen Anwendung relevant, die beim Übergang von der analogen zur digitalen Bildverarbeitung zum Tragen kommen. Hierzu stützte er sich auf die Fachbezeichnung der interdisziplinär agierenden Visual Culture, als Fortschreibung der Visual Anthropology und Pendant zu den Cultural Studies. Gerade in diesem erweiterten Zugang sind die volkskundlichen Disziplinen der Empirischen Kulturwissenschaft/Europäischen Ethnologie/Kulturanthropologie besonders gefordert: Gilt es doch, so Mirzoeff, die Cultural Studies als eine „intellektuelle Strategie" zu begreifen, mit der die Bedeutung des Visual Turns im Alltagsleben zukunftsweisend erforscht werden könne.[50] Die Visuelle Anthropologie beruft sich nun auf eine ethnographisch-analytische Herangehensweise, die sich allerdings eher an gegenwartsbezogenen Fragestellungen orientiert. Der Blick in die Geschichte bleibt zumeist unberücksichtigt. Im Gegensatz zu anderen Richtungen der kulturwissenschaftlichen Disziplinen sind bei der Visuellen Anthropologie die Bildmedien nicht mehr Hilfsmittel zur illustrativen Demonstration von Sachverhalten, sondern werden Hauptgegenstand der Forschung – aber auch nicht mehr. Der Quellenwert von Bild, Ton und Druck ist im Einklang mit dem jeweiligen Forschungsthema zu gewichten und nicht allgemein im voraus zu prämieren. Prinzipiell stehen auch in der Visuellen Anthropologie sämtliche Formen von Quellen gleichrangig nebeneinander, wobei freilich die Methoden der Erschließung differieren können.

Wie in anderen Feldern der Kultur- und Sozialgeschichte ist der Begriff „Alltag" auch in der Fotografie nur schwer zu fassen. Im angelsächsischen Sprachraum ist die „Photographie of Everyday Life", wie Alltagsfotografie genannt wird, Teil der transdisziplinär agierenden Visuellen Anthropologie. Mirzoeff bekräftigte den Alltagsaspekt, verstärkt in die forschungspraktischen Überlegungen einfließen zu lassen: „While the different visual media have usually been studied independently, there is now a need to interpret the postmodern globalization of the visual as everyday life."[51] Deshalb erscheint dieser Terminus, wie von Ernö Kunt vorgeschlagen, am ehesten für ein breites thematisches und forschungspraktisches Spektrum geeignet. Allerdings evoziert „Anthropologie" vor allem im deutschen Sprachraum nach wie vor Assoziationen hinsichtlich einer negativen Prägung durch die NS-Rasseforschung. Überdies wird die „Visuelle" Anthropologie zumindest in Europa noch von den laufenden Bildern dominiert: Das Granada Centre of Visual Anthropology in Manchester etwa, eine der bedeutendsten Kaderschmieden für den wissenschaftlichen Nachwuchs, konzentriert sich in seinen Ausbildungseinheiten in erster Linie auf das filmische Metier.

Letztlich ist der Gegenwartsbezug der Visuellen Anthropologie nicht von der Hand zu weisen – ein großes Manko. Möglicherweise fokussiert der Begriff zudem auf Themenfelder, die zwar in Einklang mit den kulturwissenschaftlichen Disziplinen stehen, die aber andere Fächer wie etwa die Kunstgeschichte lediglich tangieren und dementsprechend die Transdisziplinarität eher hemmen statt fördern. Hans Belting bringt in diesem Zusammenhang einen weiteren Begriff ins Spiel: Die „Bild-Anthropologie". Der Kunsthistoriker sieht darin den Entwurf für eine Bildwissenschaft moderner Prägung. Er orientiert sich an einer Auffassung in der Kunstwissenschaft, die das Bild nicht mehr als Kunstwerk betrachtet, das es nach einem bestimmten

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ordnungsschema zu beschreiben und zu analysieren gilt. Bild steht vielmehr für Vorstellung, Produkt und Objekt gleichermaßen; ordnende Komponenten sind genauso aufgebrochen wie die Fragen nach Qualität und Stilmitteln. Seine begriffliche Umwidmung kam zustande, als er sich verstärkt mit Todesbildern beschäftigte. Der Körperbegriff, so stellte Belting nicht zuletzt für das digitale Zeitalter fest, war mit dem Bildbegriff zu einer Einheit verschmolzen, die sich nicht mehr separieren ließ: „Nur die anthropologische Sicht darf sich an Themen wagen, die sich als Besitz der Medien- und Technikgeschichte jedem Vergleich entziehen würden."[52] Belting ist sich der etwas provisorischen Form des Terminus' bewusst. Bild-Anthropologie sieht er nicht als ausgereiftes wissenschaftliches Konzept, sondern als Zwischenresultat mit dem Wunsch für mehr Präsenz der „geborenen Bildwissenschaften"[53] im Mediendiskurs. Ausdrücklich nennt er hier die Kunstgeschichte und die Archäologie, nicht aber die ethnologischen Disziplinen, obgleich die Anregungen für sein Modell der Bild-Anthropologie zu einem großen Teil von dem Ethnologen Marc Augé stammen. Gemäß dessen Postulat ist Wissenschaft, also auch die Bildwissenschaft oder Bild-Anthropologie, ohne Feldforschung nicht möglich. Betreffend die neuen elektronisch-virtuellen Medien hat Augé ausdrücklich davor gewarnt, menschliche Beziehungen und Persönlichkeiten mit Bildern zu konfrontieren. Bilder bekämen automatisch ein größeres Gewicht, während immer größere Teile des Individuums der Faszination der Bilder unterliegen. Am Ende stehe die Illusion: Irgendwann meint man den Schauspieler oder Politiker zu kennen, der immer wieder im Fernsehen oder auf den Hochglanz-Abbildungen der illustrierten Presse zu sehen ist, doch in Wirklichkeit nimmt man nur ein Abbild wahr. Der Betreffende selbst bleibt unbekannt.[54] Belting sieht den Vorteil der anthropologischen Sicht folgerichtig darin, dass sie sich vom unter technischen Vorzeichen geführten visuellen Diskurs wohltuend abhebe, indem sie eine andere Diskussion verlange: „Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein ‚Bild' ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, läßt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein."[55]

Beleuchtet man den Gedanken der forschungspraktischen Erweiterung des visuellen Feldes, so sieht sich die Kunstgeschichte bis heute als eine visuelle Leitwissenschaft. Mit einem fachzentrierten Selbstverständnis ließ man zumeist jene Diskurse über die Rolle der Bilder unbeachtet, die außerhalb diskutiert wurden. Umgekehrt sperrte man sich lange Zeit gegen eine Ausdehnung des Bildbegriffs. Nur wenige Protagonisten des Faches akzeptierten etwa Fotografie und Film als weitere Kunstgattungen – die Fotografie fungierte in der Hauptsache als historisch-visuelle Hilfswissenschaft, die man zur Dokumentation und didaktisch in Form des Diavortrages zwar gerne einsetzte, die ansonsten aber kaum als wissenschaftsrelevante Primärquelle in Erscheinung trat.[56]

Seit den 1990er Jahren diskutiert die Kunstgeschichte, mit Rückbezug auf die Warburg-Tradition, eine Umakzentuierung vom Kunst- zum Bildaspekt. Horst Bredekamp sprach sich dafür aus, die traditionelle Kunstgeschichte mit dem Begriff „Bildwissenschaft" zu modernisieren. Er orientierte sich dabei am Gedanken des „Bildschaffens", den Warburg im Jahr 1920 im Hinblick auf eine Enthierarchisierung der visuellen Gattungen in der Kunst, in den Medien sowie im alltagskulturellen Feld geprägt hatte.[57] Die „Bildwissenschaft" beschäftigt sich weder nur teilweise mit Bildern, noch nur mit Teilbereichen der Bildthematik, sondern findet in den verschiedenen Bildphänomenen ihren Gegenstandsbereich.[58] Dabei treten nicht wie früher überwiegend ästhetische Fragen einer Elite-Kunst, sondern vielmehr Interpretamente und phänomenologische Bedeutungszusammenhänge von neuen Bild-Medien, aber auch Alltags-Aspekte und mediale Praxen in den Vordergrund des Interesses. Im Weiteren rücken Bildinhalte in den Hintergrund, zu Gunsten einer Betrachtung, die in der Hauptsache die Materialität, etwa die abgebildeten Objekte als Gegenstand der Analyse begreift. Insofern war nun auch die Kunstwissenschaft in der Lage, die neuen Medien im Fernseh-, Film-,Video- und Internetsektor ins forschungstechnische Kalkül mit einzubeziehen. Nun stellt sich die Frage, ob ein neuerlicher Begriff wie „Bild-Anthropologie" angesichts der relativ weitreichenden ikonologischen Methode innerhalb der „Bildwissenschaft" überhaupt notwendig ist. Belting hat sicherlich recht, wenn er dem Körper und dem Inneren des Menschen in Bezug auf die Wahrnehmung, Rezeption, Erinnerung und Projektion von Bildern einen hohen Stellenwert beimisst. Es ist weiter richtig, dass die Welt eine Welt der Bilder ist und unser Alltag dadurch entscheidend geprägt wird. Sowohl die Visual Anthropology als auch die volkskundlich/kulturwissenschaftliche Bild- und Medienforschung haben sich indessen bereits seit längerem zur Aufgabe gestellt, verstärkt Fragen der Bildwahrnehmung zu beantworten und mediale Prozesse zu erforschen.[59] Hervorzuheben sind an dieser Stelle ausdrücklich die Studien von Cornelia Brink[60], Michaela Haibl[61] und Susanne Regener[62].

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Immerhin koppelt Belting „Bild-Anthropologie“ nicht an ein bestimmtes Fach. Sie soll vielmehr das interdisziplinäre Verständnis offenbaren, welches jedoch über die Kunstgeschichte und Archäologie hinaus unspezifisch bleibt. Kann es nun eine Bildwissenschaft insofern geben, als unterschiedliche Disziplinen über einen gemeinsamen Gegenstandskontext aufeinander bezogen sind? Nils-Arvid Bringéus betonte bereits vor über fünfundzwanzig Jahren, eine neue, „kommunikativ eingestellte Bildforschung“ habe „interdisziplinären Charakter“[63]. Ebenso müsste einmal seitens der Kunstgeschichte der Frage nachgegangen werden, welche Fachrichtungen mit der angemahnten Transdisziplinariät, außer der Archäologie, nun genau angesprochen werden sollen. Die volkskundlichen Fachkombinationen ihrerseits wiederum täten gut daran, ihre Themenfelder abzustecken: Wie zu Zeiten, als die Historiker sich der (einst verschmähten) Oral History bemächtigten und damit in die angestammte thematische Domäne von Alltag und Lebensweise der Empirischen Kulturwissenschaft/ Europäischen Ethnologie/Cultural Studies einbrachen, besteht nun die Gefahr, in Sachen Fotografie und Alltag, Bildwahrnehmung, mediale Praxen und phänomenologisch-ikonographischer Herangehensweise von der Kunstgeschichte/Bildwissenschaft überrollt zu werden. Denn trotz ihres vielfach formulierten, fachübergreifenden Anspruches scheint die Kunstgeschichte der Gegenwart die Scheuklappen gegenüber ihren Nachbarn noch nicht gänzlich ablegen zu wollen. Ein Beispiel ist die kleine Geschichte des Terminus des ‚visuellen Analphabetentums‘. Der figurative Begriff geht weniger auf David Freedberg und Horst Bredekamp zurück[64], sondern basiert u. a. auf Charles Baudelaire und fernerhin auf Texte von Werner Graeff,[65] László Moholy-Nagy[67] und Walter Benjamin.[66] Daran anknüpfend hat Günter Anders 1956 den illustrierten Medien bescheinigt, sie produzierten „post-literarische Analphabeten“. Den Massen würden über die Bilder Sand in die Augen gestreut, das visuelle Verständnis bliebe auf der Strekke. Als „Verdummungsgeräte“, so seine kulturpessimistisch geprägte Schlussfolgerung, riefen die Bilder eine „Ikonomanie“ hervor, die aus den Rezipienten Voyeure werden ließen, die sich am Unheil und der Not anderer ergötzten.[68] Aber auch in der Volkskunde wurde das Problem früh erkannt. Bereits erwähnt wurde Wolfgang Brückners provokante Feststellung eines kulturwissenschaftlichen Analphabetentums aus dem Jahr 1975: Was die Lesbarkeit der Bilder betreffe, sei die rund hundertfünfzigjährige Fotogeschichte fast spurlos an der Volkskunde vorbeigegangen.[69] In der Folge bezeichnete Mitte der 1990er Jahre Raphael Samuel (1934-1996) die Zunft der Geschichtswissenschaftler als visuelle Analphabeten. Die Begründung des Sozialhistorikers: Als Angehöriger des Vorfernsehzeitalters sei seine Generation durch eine weitgehend bildlose Zeit geprägt worden.[70]

Zugegeben: Die Volkskunde und ihre Ableger Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie taten sich bisweilen schwer mit Bildthemen. Das Fach hat in seiner Geschichte aber dennoch einige fundierte theoretisch-methodische Gedanken entwickelt. Diese lassen erkennen, dass die Disziplin doch nicht so theoriefeindlich und methodisch konfus daher kommt, wie bisweilen postuliert wird. Brückner, Bringéus, Brink, Haibl und Regener wurden bereits angesprochen. Was die ikonographische Methode in ihrer frühen Rezeption betrifft, so haben insbesondere Michael Haberlandt[71], Julie Heierli[72] und Mathilde Hain[73] wegweisende Modelle vorgestellt. Nicht vergessen werden sollte ebenso Walter Kreidler, der als Angehöriger des NS-Wissenschaftsgefüges im Jahr 1937 in totalitärer Zeit einen quellenkritischen Text über die volkskundliche Fotografie publiziert hat.[74]

Die Basis einer jeden Bildwissenschaft ist die Beschreibung und Kontextualisierung. Einer Metapher von Benjamin folgend wäre die methodische Arbeit jenem Streben gewidmet, von der Oberfläche des Bildes an dessen Tiefenstruktur zu gelangen.[75] Als Grundlage für die Arbeit im volkskundlich/kulturwissenschaftlichen Kontext dient, fußend auf einen Ansatz von Aby Warburg, die ikonologische Methode von Erwin Panofsky und Ernst Hans Gombrich, die in den 1960er Jahren mit der Konnotations- und Denotationstheorie von Roland Barthes strukturalistisch erweitert worden ist. Das Dreistufenmodell der Deskription, Analyse und Konnexion beinhaltet zusätzlich eine Feinabstufung in Wahrnehmungskontext, Visueller Kontext und ikonologischer Kontext.[76] Die Prämissen lauten: 1. Gleichberechtigung der visuellen Quellen und Heranziehung der jeweils vorhandenen Textquellen. 2. Qualitative und diskursive Strategie der Bildwahrnehmung.

Roland Barthes war es, der in seinem letzten Buch „Die helle Kammer“[77] zwar keine neue Fototheorie entwickelte, aber dennoch eine Bresche schlug für den eher phänomenologischen Zugang. Dieser ist zwar stark von subjektiven Wahrnehmungen abhängig, kann aber im narrativ-assoziativen Gefüge nicht minder forschungstechnische Qualitäten entfalten und stellt eine der wichtigsten Grundlagen in der volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Fotoforschung dar. Zudem machte er auf die „virtuelle Dichte“ der Fotografie als Bildgattung aufmerksam, die im interpretativen Gefüge für den Rezipienten stets unterschiedliche „Sinnmöglichkeiten“ und Konnotationen bereithalte.[78] Belting bezeichnete dieses Phänomen später als „Disparität“ des Bildes in Bezug

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

auf seine differenzierte historische Tradierung und gesellschaftliche Funktion.[79] Verwiesen sei ebenso auf den „semiotischen Kulturbegriff" von Clifford Geertz. Die „ineinandergreifende(n) Systeme auslegbarer Zeichen"[80] in der Ethnographie lassen sich ebenso auf die ikongraphisch-semiotische Fotoforschung anwenden. Denn nicht von der Hand zu weisen ist, dass es für den Fotoforscher immer Bilder geben wird, bei denen der Zugang leichter fällt als bei anderen. Deshalb kann es auch bei der wissenschaftlichen Arbeit manchmal sinnvoll sein, dass man der Phantasie und Assoziation angesichts der Bilder zunächst freien Lauf gewährt, weil am Ende die „Hekkenschere der Plausibilität" schon wartet und den Bildphantasten zurecht stutzt.[81]

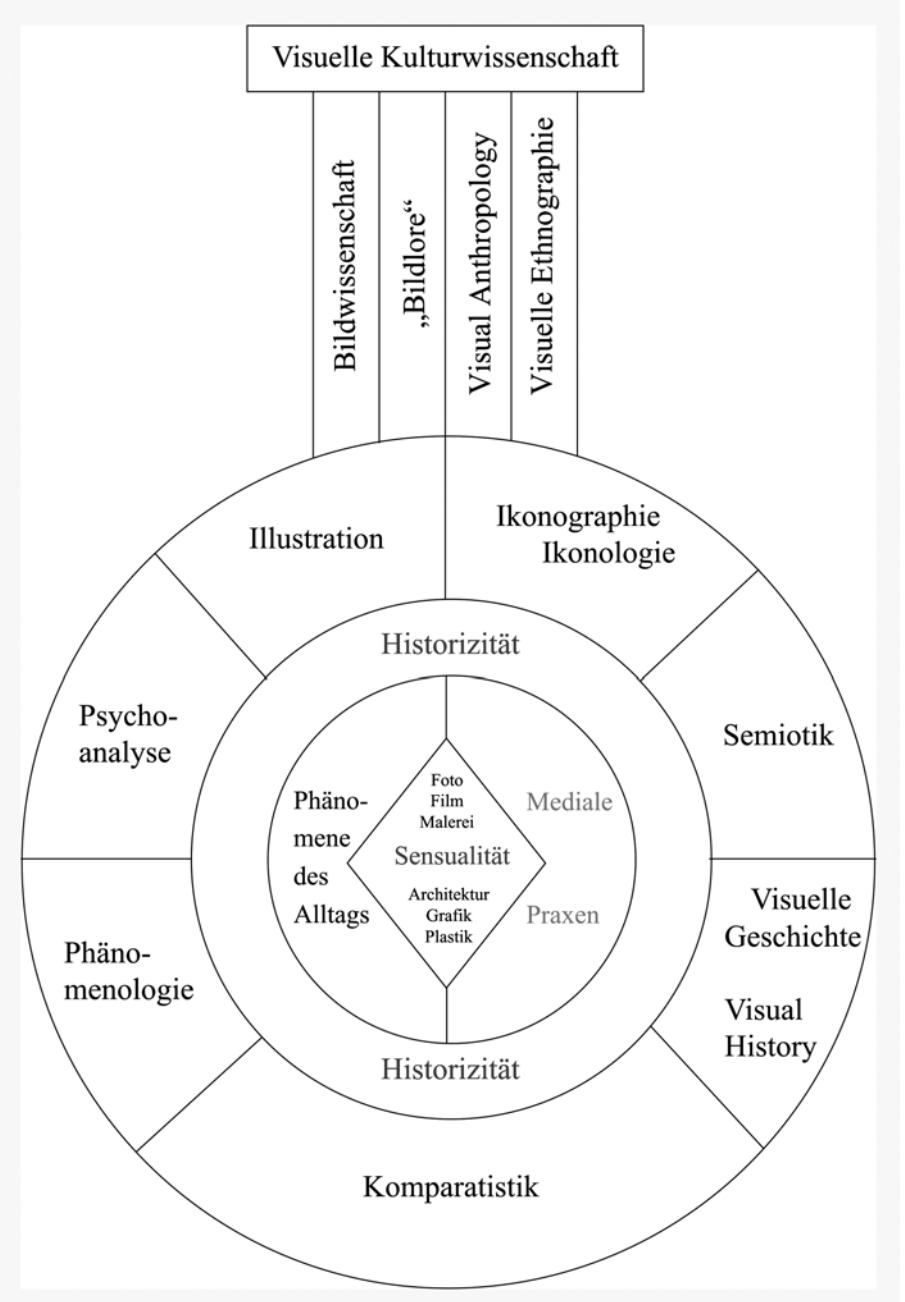
In gewissem Maß sind manche Bilder sicherlich in der Lage, durch Verletzung auch den Wissenschaftler sprachlos werden lassen. Roland Barthes hat dieses Phänomen des „starken Gefühls der Gewißheit" der Erinnerungsveranlassung am Foto-Portrait seiner längst verstorbenen Mutter beschrieben: „Ich (...) bin überzeugt, daß dieses Foto sämtliche mögliche Prädikate auf sich vereint, aus denen das Wesen meiner Mutter bestand."[82] Die phänomenologische Herangehensweise nach dem Muster von Barthes orientiert sich stark am Kontext – hier an der persönlich-biographischen Dimension und am Ausschließlichkeitscharakter einer Fotografie. Dementsprechend hat das Bildnis der Mutter nur für Barthes selbst eine Relevanz und Existenzberechtigung. Für andere Betrachter bliebe es ein belangloses Bild wie viele andere. Von besonderer Bedeutung erscheint allerdings ebenso, was Lioba Keller-Drescher die „narrative Struktur der Bilder" genannt hat[83], eine Eigenschaft, die etwa Vilém Flusser vor allem der Fotografie zuschreibt. Seine These: Im Gegensatz zum Film haben Fotos ein Stück an Dinglichkeit bewahrt. Filme können angesehen werden; Fotos und fotografische Abbildungen dagegen kann man betrachten, ausschneiden, an die Wand hängen, zerknüllen und in den Papierkorb werfen – „rituelle Gesten" als Reaktion „auf die Botschaft des Bildes".[84] Diese entfalten mit ihrer Anmutungsqualität bisweilen kompensatorische Wirkungen, die auch für psychosoziale Phänomene von Relevanz sein können. Genau hier sind die Defizite der ikonographisch-ikonologischen Methode nicht zu übersehen. Für manche gilt das Modell als zu subjektiv und deshalb für eine ernsthafte Wissenschaft ungeeignet. Andere bemängeln eine historische Indifferenz, da die Protagonisten der ikonologischen Methode gelegentlich dazu neigen, Bilder als Repräsentanten der betreffenden Epoche einzuordnen, um so den Zeitgeist zu beschwören. Bekanntlich wurde Panofsky vorgeworfen, er lasse die sozialgeschichtlichen Aspekte sowie Rezeptionszusammenhänge, also die Bedeutung eines Kunstwerks für den Künstler, den Händler, den Käufer oder den Betrachter, außer Acht.[85]

Zuletzt hat Peter Burke auf eine weitere visuelle Methode hingewiesen: die Psychoanalyse. Dieser Ansatz befindet sich allerdings innerhalb der bildwissenschaftlichen Disziplinen in einem großen Dilemma: „Nötig ist er, weil die Menschen ihre unbewußten Wünsche auf Bilder projizieren. Jedoch läßt sich dieses Herangehen an die Vergangenheit unmöglich nach normalen wissenschaftlichen Kriterien rechtfertigen, da entscheidendes Beweismaterial nicht mehr vorhanden ist."[86] Folglich münde die Interpretation von Bildern hierbei in das Vabanquespiel der Spekulation.

Visuelle Kulturwissenschaft

Durch die Digitalisierung haben sich bereits tiefgehende Neuerungen in der Bildverarbeitung und im Bildtransport ergeben, die sich auch auf die Rezeption visueller Themen in den volkskundlichen Disziplinen niedergeschlagen haben und noch werden. Aber verändert sich dadurch die Bildwahrnehmung? Der amerikanische Medienwissenschaftler Kevin Robins kritisiert etwa, dass die Geburt der postmodernen Visuellen Kultur mit einer Bilderrevolution digitalen Ausmaßes gleichgesetzt wird: Es bestünde die Gefahr, dass diese sogenannte Revolution uns vergessen lasse, um was es überhaupt gehe, wie wir Bilder betrachten, was wir über sie denken und fühlen, wie wir auf sie reagieren und wie wir auf sie antworten.[87] Keine Lösung resultierte aus jenen wissenschaftlich-technischen Prämissen, mit denen Phänomene der modernen Kultur im allgemeinen leitmotivisch behandelt würden. Dementsprechend sollten nicht die von der Digitaltechnik provozierten Umwälzungen den wissenschaftlichen Antrieb dafür liefern, neue Bilderwelten zu entschlüsseln. Die Impulse müssten vielmehr von den Bildern selbst ausgehen, hinsichtlich ihrer wahrnehmungsphänomenologischen und politischen Funktion, und hier ist der Kontext entscheidend, allerdings auch nicht nur. Denn wenn wir bei der Kontextualisierung angelangt sind, ist die Quellenkritik nicht weit. Zu den meisten Bildern auf Flohmärkten, in Archiven und Bilderkisten ist eben nur die bildliche Ebene bekannt. Die Aufgabe der Visuellen Kulturwissenschaft ist es hier, mit dem entwickelten methodischen Instrumentarium der klassischen Bild-/Rezeptionsanalyse und ihrer Varianten die betreffenden Bilder dennoch zumindest ein Stück weit zu entschlüsseln und für Forschung und Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.



Die Visuelle Kulturwissenschaft unterscheidet sich von der Visuellen Kultur insofern, als sie den theoretischen Blick auf das kulturelle Feld eröffnet und die analytischen, ethnographischen und didaktischen Methoden bereit stellt, um die Bilderwelt, deren Teil wir sind, zu verstehen. Visuelle Kulturwissenschaft bezieht sich aber nicht nur auf die Bilder selbst, sondern auf eine Tendenz in der modernen Gesellschaft, die menschliche Existenz insgesamt mit dem Mantel der Visualisierung zu überdecken. Der Forschungsansatz geht über Einzelbildanalysen hinaus und bewegt sich hin zu sozialen Räumen, Umgangsformen und Wandlungsprozessen von Bildern.[88] Im Vordergrund steht also zunächst der Alltagsaspekt seitens des Bildkonsumenten. In der Erforschung der visuellen Kultur finden aber ebenso die Intentionen des Bildproduzenten eine besondere Berücksichtigung sowie die soziale und gesellschaftliche Dimension – beide Aspekte hatte Panofsky in seiner ikonographischen Methode der drei Schritte vernachlässigt.[89] Dementsprechend untersucht die Visuelle Kulturwissenschaft „Kultur“ im ikonologischen Kontext: Sowohl die Geschichte der Bilder als Artefakte der Erinnerung, als auch die Korrelation zwischen Auge und Bild[90], Sehgewohnheiten, Codierungen, mediale Wahrnehmungsprozesse, Tabuisierungen und Fetischisierungen von Bildern, sowie die Konstruktion und Dekonstruktion von Wahrheit und Authentizität.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Es geht um die Zusammenhänge von Bild, Kontext und Bedeutung und um deren Wandel im digitalen Zeitalter.

Das Postulat der Visuellen Kulturwissenschaft wäre Sehen – analog zur Sprache – als elementares Muster kulturellen Gehaltes und menschlicher Kommunikation anzuerkennen: Dass sich die Bedeutung der Bilder nicht in eine sprachliche Form pressen lässt, oder erklärbar wird. Vielmehr wäre die ‚Welt' der Bilder innerhalb der Ikonizität als ein Kernbestandteil eines weitzufassenden, übersemantischen Modells der Kommunikation zu begreifen, das die menschlichen Kulturen und deren Verhältnis zu den Bildern nicht hegemonial betrachtet, sondern unter wahrnehmungsphänomenologischen Vorzeichen des jeweils differierenden Sehens.[91]

Die Kunstgeschichte und Bildwissenschaft sowie den visuellen Zweig der Cultural Studies betreffend wandte sich William J. T. Mitchell vehement gegen eine bloße Umphrasierung der Begrifflichkeit. Die Visuelle Kultur werde erst dann wissenschaftlich programmatische Aufgaben übernehmen können, wenn man neben der Quellenkritik auch die wissenschaftliche Terminologie fortlaufend auf den Prüfstand stellt. Dass etwa ein Kulturbegriff aus der Empirischen Kulturwissenschaft oder Europäischen Ethnologie einem aus der Kunstgeschichte oder Medienwissenschaft aufgepflanzt werde, führe „lediglich zu einem weiteren Sortiment überkommener Begriffe", die sowohl forschungspraktisch als auch die öffentliche Rezeption bildwissenschaftlicher Themen betreffend ins Leere liefen: „Worauf es ankommt ist, die Begriffe einander in Frage stellen zu lassen, die Grenzen zwischen ihnen auszuhandeln."[92] Dementsprechend wenig hilfreich wäre es, weiterhin von der volkskundlichen Fotografie und der Dokumentarfotografie auf der einen Seite oder der Fotofeldforschung und Visuellen Anthropologie auf der anderen Seite zu sprechen, repräsentieren doch diese Termini nur einen jeweils eingeschränkten Sektor der breitgefächerten Visuellen Kultur.

Die Aufgabe der Kulturwissenschaft ist es nun, sich der Visuellen Kultur als Wissenschaft verstärkt anzunehmen und sie fachübergreifend innerhalb der Bildwissenschaft, sowohl in Forschung und Lehre, als auch im Museum fest zu verankern. Gerade im selbstreflexiv-öffnenden Zugang ist die Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie besonders gefordert. Analog zu den Cultural Studies hat das Fach als intellektuelle Strategie lediglich dann eine Zukunft, wenn sie den Visual Turn als Thema annimmt, wie er sich im Alltagsleben längst widerspiegelt.[93] Darüber hinaus müssen sich die Protagonisten der Visuellen Kultur und damit die Visuelle Kulturwissenschaft „der Geschichte der verschiedenen Disziplinen, die in ihr zusammengeflossen sind, bewußt sein"[94]. Dementsprechend kontraproduktiv wäre es, die Naturwissenschaften und die Medizin zu ignorieren, die etwa Fotografie ‚nur' anwendungstechnisch nutzen. Die vorliegende Studie ist dazu gedacht, die Bandbreite eines visuellen Mediums aufzuzeigen und dessen Korrelationen mit der traditionellen Volkskunde und deren kulturwissenschaftlichen Derivaten in Beziehung zu setzen: Visuelle Kultur – das Feld, „in dem ‚the-world-as-a-picture' in seiner Komplexität erforscht wird"[95] – medienübergreifend und transdisziplinär mit Bildaspekten, sowohl in regionalem und überregionalem Bezug. Die Geschichte der Visuellen Kultur beleuchtet solche Phänomene, die das Visuelle einer Transformation unterziehen: als eine Art sich stetig wandelnder Raum von sozialer Interaktion und unter dem Ausdruck von Identität, die in Bezug auf Ethnizität, Gender und Nation wirksam sein können, also im Sinne von Nils Arvid Bringéus,[96] wenngleich unter neuen Vorzeichen. Um den auf den ersten Blick unscharfen Terminus zu konkretisieren, werden nun die relevanten Einzelaspekte und Begrifflichkeiten abschließend anhand eines Schaubildes miteinander in Beziehung gesetzt.

Zunächst bezeichnet die Sensualität das Zentrum des virtuellen Gebildes der Visuellen Kultur. Sensualität ist vergleichbar oder kann umschrieben werden mit Subjekt, Sinnlichkeit oder Sinn. Die Prämisse lautet: Das menschliche Sehen ist als elementare Variante der kulturellen Kommunikation mit der Sprache vergleichbar. Dementsprechend darf die Wahrnehmung durch das Auge nicht „auf das Modell der Sprache" reduziert oder mit ihm gedeutet werden.[97] Die Sensualität bezieht sich sowohl auf den Bildproduzenten als auch auf die rezeptive Ebene in Bezug auf den Bildkonsumenten. Die Sensualität ist das Mark der Visuellen Kultur. Dieses wird von den Bildgattungen umschlossen, aus denen wiederum das Rückgrat der Visuellen Kultur besteht: Architektur, Grafik, Film, Fotografie, Malerei, Plastik.

In der wissenschaftlichen Praxis werden die Sparten der klassischen Kunstgeschichte aufgebrochen. Fotografie und Film befinden sich nicht mehr wie noch von Pierre Bourdieu angenommen in der untergeordneten „Sphäre der Praktiken, die der Legitimität teilhaftig werden können", sondern sind nun Teil der Kunst „mit universellem Anspruch" geworden.[98] Qualität ist kein Indikator mehr für die wissenschaftliche oder sonstige Relevanz eines Bildes und/oder Kunstwerks. In direkter Beziehung zur Sensualität und zu den Gattungen stehen die Phänomene des Alltags und die medialen Praxen. Die Phänomene des Alltags setzen sich zusammen aus folgenden Aspekten: Wahrnehmung, Erinnerung, soziale Praxen

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

(Hobby/Sammeln/Pose/Habitus) und Umgang (Wandschmuck/Album). Mediale Praxen umschließen Illustrierte, Bildbände, Fernsehen, Kino, Museum/Ausstellungen, Werbung und das Internet.

Im ‚Raum' zwischen den Alltagsphänomenen/medialen Praxen und den Methoden ist die Historizität als zeitliche Dimension zu verorten, die wiederum für den Bildproduzenten wie Bildrezipienten gleichermaßen von Belang ist. Hierzu hat Wolfgang Brückner im übertragenen Sinn einen wichtigen Gedanken in den Diskurs um die visuelle Kultur formuliert. Brückner geht davon aus, dass es für die Welt der Bilder keine Gegenwart ohne den Fluss der Zeit gebe.[99] Für die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Bildern ist dementsprechend die Trennung zwischen historischer und gegenwartsorientierter Bildforschung obsolet. In Bezug auf die Ebene der Historizität sind folgende Punkte zu berücksichtigen: kollektives Bildgedächtnis, Symbole (persönliche/kollektive), politische Ikonographie/Propaganda, Rezeption, Biographie, Geschichte, Authentizität, Wahrheit. Um das von der Historizität umhüllte Gebilde kreisen die methodologischen Verfahren, welche von der Visuellen Kultur im inneren Sektor nach außen in Richtung der „Visuellen Kulturwissenschaft" weisen. Zunächst zu nennen wären: Illustration, Dokumentation und Stilforschung als älteste Varianten innerhalb der wissenschaftlichen Bildpraxis. Innerhalb eines reflexiven, quellenkritischen und bildanalytischen Vorgehens kommen zusätzlich folgende Methoden in Betracht: Ikonographie/Ikonologie, Komparatistik, Semiotik/Hermeneutik, Phänomenologie und Psychoanalyse, denn bei der Generierung von Bildern und Texten kann das Unbewusste eine wesentliche Funktion übernehmen. Soll mit visuellen Quellen ethnographisch oder biographisch gearbeitet werden, so ergeben sich im Rahmen der visuellen Geschichte (Visual History) noch qualitative Varianten: teilnehmende Beobachtung (Fotografie/Zeichnung), Bildinterview, substitutive Bildbefragung, Mental Mapping etc. In der Praxis hat sich gezeigt, dass ein Methodenmix zu den verlässlichsten Ergebnissen führt. Selbstverständlich sind die einzelnen Segmente des virtuellen Gebildes der Visuellen Kultur durchlässig, sodaß die Phänomene des Alltags und die medialen Praxen sowohl Rückwirkungen zur Sensualität ausstrahlen als auch zur Historizität Verbindungen möglich sind. Diese wiederum beeinflusst ebenso die Ebene der Methoden und umgekehrt. Die Stränge der Bildwissenschaft, Bildlore, Visual Anthropology und visuelle Ethnographie münden schließlich unter das transdisziplinäre Dach der Visuellen Kulturwissenschaft. Genauso wie die Bildgenres im Zentrum keiner qualitativen Abstufung mehr ausgesetzt sind, ist im kultur-visuellen Überbau die leitwissenschaftliche Funktion einzelner Disziplinen in Bezug zum Bild aufgebrochen. Jede Fachkombination trägt je nach Untersuchungsgegenstand ihren Teil zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Bild bei. Diese Enthierarchisierung im fachspezifischen Kontext bleibt die wichtigste Prämisse der Visuellen Kulturwissenschaft.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

RESÜMEE

Die Volkskunde beteiligte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert an der zeitgenössischen Diskussion über die realistischen Abbildungsqualitäten der Fotografie im Spannungsfeld zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Dokument. Das allgemeine Defizit des Faches an theoretischen Grundlagen und im Umgang mit Quellen fand in der Fotografie keine Entsprechung. Die frühe, noch nicht akademisch geprägte Volkskunde entwickelte eigene theoretisch-methodische Gedanken, aus der sich das foto-ethnographische Herangehen konstituierte. Dabei kamen in der Hauptsache Frauen zum Zuge. Dies mag daran gelegen haben, dass den Vertreterinnen des Faches eine akademische Karriere verwehrt blieb und die Erprobung neuer Methoden am ehesten dazu geeignet war, fachinternes Interesse zu wecken – die Fotografie drängte sich dabei in didaktischer wie feldforschungstechnischer Hinsicht als neues Medium geradezu auf.

Die volkskundlich-kulturwissenschaftliche Forschung teilt der Fotografie eine passive, eine neutrale und eine aktive Rezeptionsebene zu: im passiven Sinn soll sie bewahren, dokumentieren und volkskundliche Objektivationen illustrieren. Dabei werden üblicherweise kaum neue Sachverhalte vermittelt, sondern schon erörterte visuell reproduziert. In ihrer neutralen Funktion werden die visualisierten Dinge zum Forschungsgegenstand, die Fotografie erlangt den Status einer wissenschaftlichen Quelle. Schließlich tritt die Fotografie über ikonographische Aspekte, die Art und Weise der Visualisierung, ästhetische und kompositorische Komponenten selbst als Forschungsgegenstand auf. In der Praxis freilich verwischen diese Ebenen oft. Fachgeschichtlich können die drei Varianten nebeneinander bestehen, wobei die aktive Rezeptionsebene erst spät im Prozess der Verwissenschaftlichung volkskundlicher Methoden ihren Ausgang nahm.

Fotografie und Volkskunde konzentrierten sich in der frühen Phase hauptsächlich auf Tracht, rurale Architekturen, Brauch und Objekte der Volkskunst. Fotografien aus dem städtischen Umfeld sind selten. Die Reihenfolge entspricht also weitgehend jenen Motivgruppen, die Michael Haberlandt im Jahr 1896 aufgelistet hatte. Damit orientierte sich die Fotografie am volkskundlichen Kanon. Von der Menge her finden sich in den volkskundlichen Bildarchiven häufig Trachtenaufnahmen, auf denen junge Frauen zu sehen sind. Diese Bilder entstanden bis um 1900 vorwiegend im Atelier. Nachweisbar sind aber ebenso Freiluftaufnahmen mit ethnographischem Anspruch von Amateuren und hauptberuflichen Volkskundlerinnen und Volkskundlern.

Im Rahmen einer volkskundlichen Ikonographie kristallisierten sich außer der Frau in Tracht im Wesentlichen drei Motive heraus: Spinnerin, Pflüger und Fuhrwerk. Die Fotografen variierten dabei entsprechende Bildvorlagen der Genremalerei. Bisweilen dienten allerdings auch Fotografien als Vorlagen für Ölbilder, Zeichnungen, Lithographien und Holzschnitte. Die drei genannten Themen wurden um 1900 auch von der sogenannten Kunstfotografie aufgegriffen, was wiederum auf die ethnographische Fotografie abfärbte. Die folkloristischen Bildthemen erreichten in Europa, Russland und den USA gleichermaßen große Verbreitung, wobei die Intentionen differierten: Im Deutschen Reich und in Österreich wurde mit dem Bildmotiv des Pflügenden ein eher romantisierendes Verständnis einer heilen Welt verknüpft. Die Heimatschutzbewegung verbrämte diese Sicht sodann mit einer antimodernen Stilisierung der Urscholle als Wurzel einer germanisch-deutschen Kultur. Diese wiederum, so der Tenor, würde durch die fortschreitende Industrialisierung und Technisierung der mehr und mehr großstädtisch geprägten Gesellschaft verdrängt. Demgegenüber galten Fotografien wie der pflügende Bauer in Russland/Sowjetunion, Frankreich, Italien und in den USA eher als Zeichen einer vergangenen, rückschrittlichen Welt, die man hinter sich gelassen hatte. Im Vordergrund stand hier weniger ein romantisierender Aspekt, als viel mehr der Fortschrittsgedanke, der sich am besten dadurch verdeutlichen ließ, indem man das Alte und das Neue (etwa in Form des Dampfpfluges) visuell konfrontierte. Die Begründung für die unterschiedliche Bedeutung der volkskundlichen Genredarstellungen lautet: Im Vergleich zum fortschreitend industrialisierten Deutschland waren Frankreich, Italien und Russland bis in die 1920er Jahre hinein noch von kleinbäuerlichen Lebensformen geprägt. Zudem spielte in diesen Ländern – wie auch in den USA – die Romantik keine dominante Rolle in der Herausbildung nationaler Sinnstiftungen. Visualisierung mit der Kamera konnte aber auch bereits bestehende Bilder erfassen und überzeichnen. In Frankreich etwa orientierte sich das (rückständige) fotografische Abbild der Landbevölkerung an einem über die Literatur konstruierten extremen Kulturgefälle zwischen Stadt und Land.

Die sich konstituierende Volkskunde erschloss sich über das Visualisierungsmedium Fotografie neue Präsentationsformen, die zunächst eng an eine illustrative Rolle in Zeitschriften und Büchern gekoppelt waren, und die nach 1918 verstärkt in volkskundlichen Ausstellungen zum Zuge kamen. Währenddessen hatte die Fotografie weiterhin die Aufgabe der

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

visuellen Bewahrung im Museum. Hierbei ist davon auszugehen, dass über die Visualisierung mit dem Fotoapparat und der damit zunächst verknüpften musealen Inventarisation die Volkskunde als Wissenschaft nicht zuletzt auch im Hinblick auf die ikonographische Methode zu einem systematisierenden Arbeiten fand. Die Heimat- und Naturschutzbewegung wäre ohne das visuelle Medium kaum in der Lage gewesen, an eine breitere Öffentlichkeit zu treten.

In Verbindung mit der visuellen Reproduktion hob die volkskundliche Fotografie zunächst auf die Herausstellung lokaler Besonderheiten ab. Das Kennzeichen: eine nach geographischen Anhaltspunkten ausgerichtete Bildpraxis, sowohl in den Zeitschriften als auch in den musealen Bildarchiven. Den wichtigsten Anteil an der Popularisierung der Fotografie als volkskundliche Methode hatten zweifellos die großen internationalen Weltausstellungen und Gewerbeschauen. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass volkskundliche Themen über die besucherwirksamen Expos und den illustrierten Berichten über die Ausstellungen, die in den Medien und bei den Lesern weltweit auf starke Resonanz stießen, erst für ein breites Publikum und die Fachwelt interessant geworden sind. In diesem Zusammenhang stellte die volkskundliche Fotografie während des Ersten Weltkrieges eine wesentliche Methode dar, das Lebensumfeld der gegnerischen Staaten zu dokumentieren. Namentlich von Österreich ausgehend fanden im nationalen Auftrag Expeditionen in die Länder des Balkans statt, die mit der Requirierung von Objekten der Kunst und Kultur einhergingen. Während das Leben im Deutschen Reich oft mit zurückgerichteten Bildern besetzt war, konnten entsprechende Aufnahmen, die während des Ersten Weltkrieges deutsche Soldaten in Russland machten, zur Erniedrigung des Gegners dienen: volkskundliche Genreaufnahmen als Vehikel der Propaganda im Sinne einer kulturellen Rückständigkeit, die durch die eigene technische Überlegenheit konterkariert wurde.

Fotografien, die neben idyllischen Bildkomponenten auch Aspekte der Industrialisierung und Urbanisierung visualisierten gab es zwar, sie wurden aber in der volkskundlichen Literatur und in den regionalgeschichtlichen Foto-Ausstellungen nicht berücksichtigt und blieben in den Archiven der Fotografen verborgen.

Wesentliche Impulse, die über den volkskundlichen Bilderkanon hinausgehen, stammen bis in die neuere Zeit von den hauptberuflichen Fotografen und Fotojournalisten. Diese thematisierten seit den 1890er Jahren verstärkt urbanes Leben und technische Gegenstände sowie soziale Aspekte wie Arbeit, Wohnen und gesellschaftliche Problemfelder. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts konnte der Antrieb aus wissenschaftlichen und politischen Intentionen der betreffenden Fotografen erfolgen; eine noch größere Rolle spielte der Anreiz, dass manche Illustrierte Bilderserien aus dem sogenannten ‚Milieu' sehr gut honorierten.

Die volkskundliche Fotografie in ihrer frühen musealen Prägung hatte eine demonstrative und veranschaulichende Intention. Hierin gleich sie der völkerkundlichen Fotografie, wobei freilich nicht das Illustrative, Spektakuläre und Exotische im Vordergrund stand, sondern ein verhalten authentisierender Blick auf die Volkskultur. Dessen ungeachtet wurden, vor allem in den alpinen Tourismusgebieten, auch Motive produziert, die mit einer binnenexotischen Ausstrahlung Publikum und potentielle Bildkäufer ansprechen sollten. Im Gegensatz zur völkerkundlichen Fotografie, die von einer Vielzahl von Fotografierenden mit jeweils unterschiedlichen Interessen praktiziert wurde, betätigten in mitteleuropäischen Gefilden zunächst hauptberufliche Lichtbildner, Forscher und später immer stärker die ambitionierten Foto-Amateure den Auslöser.

Während die reproduzierte völkerkundliche Fotografie das Fremdenbild in Europa im Rahmen eines festgelegten kulturellen Gefälles stabilisierte, wirkte volkskundliche Fotografie sinnstiftend nach innen. Sie sollte die bäuerlich-ländliche Alltagswelt als spezifische Volkskultur für das Bildungsbürgertum in visualisierter Form aufbewahren. Bei der Visualisierung des Populären ging es vor allem um die Darstellung einer vergangenen Idylle – um folkloristische Momente, anhand derer der technologische Fortschritt abgeglichen werden konnte und die den Gegenpart zur städtischen Lebensweise übernahmen. Mit den fotografisch visualisierten Objektivationen, deren Veröffentlichung und der damit verbundenen illustrativen Reproduktion war ein Wiedererkennungseffekt erzielbar. Hierbei konnte das ‚Besondere' des jeweiligen Gegenstandes herausgestrichen werden. Diese Bildpraxis entfaltete wiederum im Rahmen des nationalen Findungsprozesses entweder eine Binnenwirkung oder aber erlangte eine identitätsstiftende Rolle nach außen. In dieser Beziehung wurde die Bedeutung des Dings, über seine visuelle Isolierung aus dem Gebrauchs- und Lebenszusammenhang, vergrößert und beim Betrachter damit das Bewusstsein geschaffen, dass es sich beim fraglichen Gegenstand um etwas Besonderes handele. Diese Mechanismen konnten als Identifikationsangebot gegenüber überregionaler Unwägbarkeiten (Verstädterung/Industrialisierung) zur Geltung kommen.

Mehr als bei der völkerkundlichen Fotografie waren die fotografierten und dann reproduzierten Formen der heimischen Volkskultur in der Lage, erst das Bewusstsein für und das Bedürfnis nach einer romanti-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sierenden Sichtweise in Bezug auf das kulturelle Artefakt zu begründen. Insgesamt wurde so die Tendenz zur Mythisierung der Volkskultur begünstigt, wobei ein Kompensationseffekt gegenüber den bürgerlichen Verlustängsten zu Tage treten konnte. Das gemeinsame Kennzeichen der beiden Fotogenres lautet wie folgt: Sie thematisieren nur ausnahmsweise Formen des geschichtlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Wandels. Damit leisteten beide einer Fiktion Vorschub, welche die kulturellen Belange, trotz der jeweils komplex wahrnehmbaren Veränderungen, als nicht tangiert sah. Die eindeutige Charakterisierung der Visualisierung innerhalb der Ethnologie, Volkskunde und Anthropologie indes ist bis ins letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kaum möglich, zumal die Standortbestimmung namentlich der Volkskunde selbst noch im Gange und sie als Wissenschaft an den Universitäten erst peripher vertreten war.

Die Volkskunde bediente sich früh standardisierter Mittel bei der visuellen Aufnahme. Diese waren zunächst in der Anthropologie entwickelt worden und erlangten dann im Zuge der ‚Rassen-Forschung' seit 1920 eine allgemeinwissenschaftliche Anerkennung. Anhand der standardisierten Visualisierung mit der Kamera waren anthropologisch-rassekundliche Studien in erheblichen Umfang erst möglich geworden. Hierbei ist festzustellen, dass eine völkerkundlich/ethnographische Vorgehensweise von anthropologischen Praxisformen dahingehend zu unterscheiden ist, als letztere noch stärker auf Typisierung abhob und häufig Ausschnittvergrößerungen vorsah. Allerdings sind die Übergänge fließend: Während in der Reportage- und Werbefotografie, im Zuge eines segmentierenden Modernismus, durchaus bildästhetische Komponenten der Neuen Fotografie der zwanziger Jahre festzustellen sind, stützte sich die volkskundliche Fotografie der 1930er Jahre weitgehend auf eine Bildästhetik, die ins 19. Jahrhundert verweist.

Während des Nationalsozialismus erhielt die volkskundliche Fotografie in ihrer Ausprägung als ‚Heimatfotografie' oder ‚völkische Fotografie' ihren nachhaltigsten Schub. Die Volkskunde der dreißiger und vierziger Jahre war geprägt von einer Bilderflut folkloristischen Inhalts, die sich vor allem in Nazi-Deutschland in Form einer großen Masse von illustrierten Büchern und Zeitschriften ergossen hatte. Federführend wirkten die sogenannten Autorenfotografen mit. Autodidaktisch, als ausgebildete Portraitfotografen oder Fotoreporter, verbanden sie moderne, z. T. vom Bauhaus beeinflusste Aufnahmetechniken mit dem rückwärtsgewandten motivischen Repertoire einer vorgeschichtlichen Trachtenherrlichkeit. Diese rassisch-hegemoniale Sicht auf das ‚Volk' folgte dem ideologischen Diktum des Blut-und-Boden-Mythos, nach dem alles ‚Fremde' und ‚Andersgeartete' von der nazistischen Gemeinschaft auszusondern war.

In Deutschland und Österreich griff die völkische Fotografie zum Teil auf Bildmerkmale zurück, die bereits im 19. Jahrhundert entwickelt worden waren. Außerdem dienten einschlägige Genremaler oder Beispiele aus der NS-Malerei als ikonographische Vorlagen. Die Bildarchitektur lässt ebenso Stilelemente der sachlichen Fotografie erkennen. Die völkische Fotografie blendet allerdings Technik und Modernität sowie Alltag, urbane Lebensweise und soziale Themen wie Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot und Krankheit aus. Die Bilder orientieren sich an einer ländlichen Idylle. Der Gedanke an die vorgermanische Scholle schwingt mit. Der visuell konstruierte ‚Volkstypus' des markanten Bauern und seiner treusorgenden Frau diente im Sinne der Blut-und-Boden-Ideologie zur Überhöhung einer arischen Rasse und leistete dem geschlossenen, nach außen abzugrenzenden ‚Volkskörper' Vorschub. Unterstützt wurde dies durch die visuelle Ausgrenzung von Juden, Sinti- und Roma, Menschen mit schwarzer Hautfarbe, Kranken und Behinderten. Diese Gruppen der Gesellschaft kommen in der völkischen Fotografie lediglich in denunziatorischer Hinsicht vor.

Die Vorstellung vom arischen ‚Volkskörper' generierte sich anhand einer aufgeladenen Symbolik ebenso in der Aktfotografie der Zeit, wobei sich allerdings bisweilen eine Ventilfunktion für Neigungen abzeichnete, die ansonsten in der restriktiven NS-Gesellschaft auf wenig Verständnis gestoßen sind. Ebenso feststellen lässt sich in der völkischen Fotografie eine motivische Dominanz von älteren und extrem jungen Frauen. Gegen Ende der 1930er Jahre und während des Krieges zählen junge Frauenportraits in Tracht und in ländlichem Umfeld quantitativ zu den häufigsten Motiven volkskundlicher Fotografie. Einerseits wurde dadurch auf die reproduktive Funktion der Frau abgehoben, andererseits ließ sich – indem die Männer im Bild fehlten – die kriegswichtige Rolle der Frau an der männerarmen Heimatfront herausstellen.

Zieht man die Sammlungspolitik der volkskundlichen Institute und Museen in Betracht, so wurde der völkischen Fotografie in Deutschland eine wissenschaftsdidaktische und pädagogische Funktion zugewiesen. Analog orientierte sich das foto-ethnographische Feld weiterhin am alten Kanon. Theoretische Überlegungen, die eigentlich eine Pionierfunktion in Bezug auf die Möglichkeiten der visuellen Methode im Feld hätten darstellen können, wurden nur am Rande aufgegriffen. Wie bereits im Ersten Weltkrieg diente die volkskundlich-ethnographische Fotografie auch zwischen 1939 und 1945 zur Propaganda. Vorrangig eingesetzt wurde sie allerdings im

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Rahmen der visuellen Dokumentation jener Volksgruppen, wie etwa die Bewohner Südtirols, die das Regime zur Umsiedelung vorgesehen hatte. Das methodische Herangehen griff auf journalistische Praxen zurück (Bildserien) und war mit der Kleinbildfotografie auf dem neuesten Stand der Technik. Die Resultate der wissenschaftlichen Fotoamateure hingegen fielen dürftig aus, so dass die Verantwortlichen des SS-Ahnenerbes auch Berufsfotografen verpflichteten.

Mit ihren pseudoidyllischen Bildmustern war die völkische Fotografie eine Konstruktion, an der Fotografen, wissenschaftliche Volkskundler und Museumsleute gleichermaßen beteiligt waren. Auch die Bilder vom Land standen in krassem Gegensatz zum hochtechnisierten und von der Kriegswirtschaft geprägten Alltag im NS. Das einmal konstruierte Bild hielt sich im kollektiven Gedächtnis auch über das Kriegsende hinaus. Veröffentlichungen der ehemaligen NS-Heimatfotografen in der Nachkriegszeit, die sich nur unwesentlich von früheren illustrierten Machwerken unterschieden, taten dazu ihr Übriges.

Ausgedehnte foto-ethnographische Studien entstanden während der 1930er und 1940er Jahre in der Schweiz, in Frankreich und in den USA. Eine methodologische Pionierfunktion übernahm die große schweizerische Votiv-Enquete. Die Fotografie war nicht nur ein dokumentierendes Hilfsmittel, sondern wurde zum vorrangigen Faktor der ethnographischen Arbeit. Sehr gut strukturiert und im wissenschaftlichen Herangehen professionalisiert, erwiesen sich die Ethnographen in Frankreich. Zudem sahen sie sich methodisch und was Inhalte und Bildthemen betraf von den Protagonisten des Surrealismus inspiriert. Dabei ergaben sich personelle und wissenschaftliche Verzahnungen, welche die Belange des Faches und der visuellen Methode in Frankreich und darüber hinaus fruchtbar und nachhaltig beeinflussten.

Vorangetrieben wurde die foto-ethnographische Methode vor allem in den USA im regierungsamtlichem Auftrag im Rahmen des New Deal. Ebenfalls offensichtlich sind Strategien der politisch-propagandistischen Indienstnahme: In Nordamerika hatte der Aneignungsprozess von Natur und nativer Kultur im 19. Jahrhundert unter rassischen und zivilisatorischen Vorzeichen begonnen. Die Bilder der FSA/OWI konnten diesen Prozess für das 20. Jahrhundert universal und mit internationalem Anspruch fortschreiben. Dementsprechend repräsentierten Urbanisierung und Industrialisierung die Tradition als im 19. Jahrhundert der Westen von den Weißen kolonisiert und, wie man glaubte, zivilisiert wurde. Urbanisierung und Industrialisierung wurde folglich nicht als Bedrohung einer alten Kultur aufgefasst, sondern stellte ein Garant dar für wirtschaftliches Wachstum zum Nutzen der Nation. Allerdings setzten die Verantwortlichen hier auf eine dokumentarische Sicht. Die Fotografien präsentierten die ländliche Welt nicht abgeschottet und antiurban: Technische Geräte, Automobile, Werbeschilder und andere Gegenstände werden auf den Fotografien wie selbstverständlich thematisiert. Sie kündeten von Formen des Wohlstands, mit denen man in Europa noch nicht vertraut war.

Weitgehend ausgeblendet und damit von der Geschichte abgesondert blieben hingegen die Ureinwohner – die indianischen Volksgruppen Nordamerikas, aber auch Afro-Amerikaner. Sie wurden allenfalls mit dem Reiz des Exotischen in Verbindung gebracht, und auch die Rassentrennung fand nur am Rande eine Erwähnung. Insofern wies die Sicht auf die ländliche Welt in Form der ethnographisch-dokumentierenden Fotografie in den USA ebenfalls ein separierendes Grundmuster auf. Der Alleinanspruch einer weißen Zivilisation wurde dabei bildlich für das kollektive Gedächtnis festgeschreiben.

In der deutschsprachigen Volkskunde herrschte nach 1945 in Bezug auf das fotografische Medium de facto eine bildlose Zeit. Neue foto-ethnographische Studien entstanden nicht, auch über die Folgen des Krieges in den Städten wurde nicht gearbeitet. Die Dokumentation übernahmen einmal mehr hauptberufliche Fotografen und Amateure. Die ersten Studien, die sich auf die fotografische Aufnahme stützten, entstanden in den fünfziger Jahren. Vorbildcharakter hatten Margaret Mead, Gregory Bateson und in deren Folge John Collier. Eine bedeutende Rolle übernahm aber ebenso der französische Ethnograph Marcel Maget, der einen theoretisch-praktischen Leitfaden vorgelegt hatte, mit dem Ziel, die visuelle Feldaufnahme in den ethnologischen Disziplinen voranzutreiben. Insbesondere Vertreter der Wiener Volkskunde wie Klaus Beitl griffen auf die Theorien Magets zurück.

Wie bereits in den 1920er Jahren entwickelten die Fotojournalisten neue Themen. Herausragend ethnographisch arbeitete eine Reihe von französischer Protagonisten sowie Fotografen aus den USA, England und der Schweiz. Auch hier wurde die Fotografie, ähnlich wie in Frankreich um 1930, von einer künstlerischen Bewegung (Beat-Generation) beeinflusst. Zudem hatten die ethnographisch ambitionierten Fotografen in den USA durch private Stipendien die Möglichkeit, frei und ohne finanzielle Sorgen zu arbeiten. So wurden in den 1950er und 1960er eine Reihe herausragender visueller Studien über die amerikanische Gesellschaft durchgeführt, die in Europa ihresgleichen suchen.

Etwa seit 1955 wurde vor allem am Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien wieder verstärkt fotografisch dokumentiert. Und auch in Deutschland, in der Schweiz und Frankreich, sowie in England arbeiteten Volkskundler, Ethnologen und

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Protagonisten der Cultural Studies an der mehr systematisierten foto-visuellen Feldaufzeichnung. Die sozialdokumentarische Fotografie erlangte in den angelsächsischen Ländern den Status eines Markenzeichens der akademischen Bewegung der Cultural Studies.

Die erste Studie, die sich der gesellschaftlichen Funktion und den „sozialen Gebrauchsweisen" der Fotografie verpflichtet fühlte und das Medium damit ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses rückte, entstand in den frühen 1960er Jahren im Umfeld der französischen Sozio-Ethnographie. Sie war vor allem mit dem Namen Pierre Bourdieu verknüpft, der bereits Ende der fünfziger Jahre in Nordafrika foto-ethnographische Versuche unternommen hatte, die jedoch erst in neuerer Zeit veröffentlicht worden sind. Maßgeblich vorangetrieben wurde die Foto-Ethnographie seit den frühen sechziger Jahren in Frankreich und in der DDR. ‚Aubrac' und ‚Magdeburger Börde' lauten die Kurzformeln für zwei Projekte, die zum Teil parallel und mit gedanklichem Austausch über mehrere Jahre hinweg mit interdisziplinärem Anspruch Kultur und Lebensweise sowie historische Prozesse in ländlich-regionalem Kontext untersuchten.

Im Verlauf der 1970er Jahre hielt die foto-ethnographische Methode im Speziellen und die Fotografie im Allgemeinen mit dem inhaltlich-theoretischen Umbau in der deutschen Volkskunde nicht Schritt. Während sich die Volkskunde neue Themenschwerpunkte gab, die zum Teil unter neuen Vorzeichen mit einem fachübergreifenden Anspruch versehen waren, stagnierte die Methode der visuellen Ethnographie zunächst in der weitgehend quellenunkritischen Dokumentation und Illustration. Dass die Volkskunde seit ihren Wurzeln im 19. Jahrhundert bildwissenschaftlich agierte, dieses Faktum setzten um 1970 nur wenige für die praktische wissenschaftlich-systematische Arbeit um. Dennoch wirkte sich das fotografische Medium immer stärker auf das volkskundlich-kulturwissenschaftliche Feld aus. Neue Forschungsthemen wie Wohnen, Wandschmuck, Gender, Arbeit, Freizeit etc. wären ohne die Fotografie kaum denkbar gewesen.

Fotografie als anerkanntes Thema der sozialwissenschaftlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen begann als um 1980 eine Reihe von überaus fundierten Veröffentlichungen und Periodika erschienen, die sich thematisch, theoretisch und historisch der Fotografie widmeten. Vergleicht man allein die Zahl der wissenschaftlichen Veröffentlichungen aus der Zeit bis 1980 mit jener, die seit 1980 publiziert worden ist, so kommt die Beschäftigung mit dem fotografischen Thema am Ende des 20. Jahrhunderts einem erdrutschartigen Vorgang gleich.

Die Veränderung der Kunstgeschichte hin zu einer Bildwissenschaft tangiert auch die Europäische Ethnologie und Empirische Kulturwissenschaft. Vehement mahnten vor allem englischsprachige Kunstwissenschaftler als Bedingung für den Umbau die Hinwendung zu transdisziplinärem Vorgehen an. Der Europäischen Ethnologie/Empirischen Kulturwissenschaft ihrerseits kommt zugute, dass die Volkskunde als Urdisziplin bereits – mangels eigener Methoden – fachübergreifend agierte und sich dieser Umstand als eine Art roter Faden durch die Fachgeschichte zieht. Gerade was die Arbeit mit der Fotografie betraf, hatte sich die Volkskunde allerdings sehr wohl theoretische Grundzüge erarbeitet, auf die sich in den 1980er und 1990er Jahren etwa Niels Arvid Bringéus für seine eigenen grundlegenden Bildtheorien beziehen konnte.

Die bei Fotohistorikern verbreitete Ansicht, dass das Zeitalter der Fotografie zu Ende gegangen ist, stellt sich aus kulturwissenschaftlichem Blickwinkel als eine zu sehr von naturwissenschaftlich-epistemologische Sichtweisen geprägte These dar: Kulturwissenschaftlich besehen wird dabei der Alltag und der Umgang mit Fotografie ausgeblendet; der originale, chemisch erzeugte Fotoabzug steht zu sehr im Mittelpunkt; die gesamte Sparte Printmedien und auch die gesellschaftlichen Fragen, die den Umgang mit dem visuellen Medium und seiner reproduzierten Form betreffen, treten in den Hintergrund. Wenn die Quelle der Bilder sprudelt, fragt der Anwender und Rezipient kaum nach dem Entstehungsprozess. Umgekehrt koppelten sich die technischen Disziplinen bereits früher als angenommen von der zumeist parallel zur gesellschaftlichen Rezeption erfolgten Entwicklung des fotografischen Mediums ab. In der Fotochemie etwa wurde seit der Einführung des Kodachrome-Verfahrens im Jahr 1935 nichts wesentlich Neues mehr entwickelt. Ob in der Folge mittels digitaler Technik bessere Bilder entstehen, dieser Frage wäre noch nachzugehen.

Zur Bildwissenschaft tragen die volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen eigene Themenschwerpunkte bei (Alltag, Gender, Stereotype etc.). Die Besonderheit der Bilder hängt mit dem Wahrnehmungsaspekt zusammen. Deshalb konzentriert sich das Herangehen, im Unterschied zur Sprachwissenschaft, auf wahrnehmungsphänomenologische Ansätze, die vom Bild ausgehend Fragen der Rezeption und gesellschaftlichen Funktion nachgehen. Methodologisch kommt ein Mix an Verfahren zum Einsatz. Insofern stellt etwa die foto-ethnographische Forschungsmethode eine essentielle Variante innerhalb der Visuellen Kulturwissenschaft dar.

Visuelle Kulturwissenschaft schließt jene Forschungsbereiche mit ein, die sich mit dem Bild auseinandergesetzt haben. Hierin werden sämtliche visuelle Formen (Malerei, Graphik, Architektur, Plastik, Film,

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Fotografie) als Teilbereiche gleichberechtigt zusammengefasst. Die hierarchisierende Differenz zwischen den Themen Kunst, Kunsthandwerk, Kitsch, Fotografie etc. auf der einen und den Fächern Kunstgeschichte, Volkskunde/Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie, Ethnologie, Archäologie, Erziehungswissenschaft, Soziologie, Geschichtswissenschaft, Geographie etc. auf der anderen Seite unterbleibt. Die Methodik ist interdisziplinär und auf das jeweilige Erkenntnisinteresse zugeschnitten. Die traditionellen Bildfelder betreffend, kommt der Kunstgeschichte allerdings die historische Funktion der Leitwissenschaft zu. Auf anderen Feldern (Fotografie, populäre Bilder) kann etwa den volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Disziplinen und auch den Cultural Studies eine wissenschaftlich prägende Rolle ebenfalls nicht abgesprochen werden. Damit besitzt die Visuelle Kulturwissenschaft eine praxisorientierte und eine rezeptive Dimension. Die Forschung befasst sich medienübergreifend mit Bildaspekten, sowohl in regionalem und überregionalem Bezug. Sie untersucht Kultur im ikonologischen Kontext: Sowohl Bilder als Artefakte der Erinnerung, als auch Sehgewohnheiten, mediale Wahrnehmungsprozesse sowie die Konstruktion und Dekonstruktion von Wahrheit und Authentizität.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Anmerkungen

Fotografie, Volkskunde und die kulturwissenschaftliche Sicht – eine Einführung

1 Vgl. Diethart Kerbs: Schicksale Deutscher Pressebildarchive. In: Rundbrief Fotografie 11/15. September 2004/3, NF 43, S. 23-29.
2 Vgl. Roland Brühl: Spiel mit dem Feuer. Nitrozellulosenegative in Fotosammlungen. In: Rundbrief Fotografie 12/2005/47, S. 5-10.
3 Vgl. Françoise Ploye: Fotografische Negative aus Zellulosenitrat. Der Nitratplan der Stadt Paris. In: Rundbrief Fotografie 13/2006/50, S. 8-12.
4 Charles Baudelaire: Die Fotografie und das moderne Publikum [1859]. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I. (Schirmer & Mosel) München 1980, S. 110-113, hier S. 110f.
5 Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1985, S. 50.
6 Vgl. Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. (European Photography) Göttingen 1983, S. 43.
7 Vgl. Konrad Köstlin: Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Ursula Brunold Bigler/Hermann Bausinger (Hg.): Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. (Lang) Frankfurt/Bern 1995, S. 395-410, hier S. 400.
8 Rolf Sachsse: VorOrt – Eine Sammlung topografischer Fotografien Ostdeutschlands. (Verbundnetz Gas AG) Leipzig 1997, S. 12.
9 Diethart Kerbs/Sophie Schleußner: Fotografie und Gedächtnis. Eine Bilddokumentation: Sachsen-Anhalt. (be.bra) Berlin 1997, S. 6.
10 Ernö Kunt: Foto-Anthropologie. Bild und Mensch im ländlichen Ungarn der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, bearbeitet durch Edith A. Weinlich. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, hrsg. von Wolfgang Brückner und Lenz Kriss-Rettenbeck, Bd. 43. (Bayerische Blätter für Volkskunde/Bayerisches Nationalmuseum) Würzburg/München 1990, S. 14f.
11 Vgl. László Moholy-Nagy: Fotografie ist Lichtgestaltung. In: bauhaus 2/1928/1, S. 8.
12 Utz Jeggle: Das Bild der Forschung. In: Ders. (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984(b), S. 47-59, hier S. 54.
13 Vgl. Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. (Philo Fine Arts) Berlin 2003, S. 10f.
14 Vgl. Das unheimliche Idyll. Fotografien aus Mitteldeutschland 1928 bis 1943. (Technisches Halloren- und Salinemuseum) Halle/Saale 1997; Ulrich Hägele/Gudrun König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1940. (Jonas) Marburg 1999.
15 Roland Barthes: Schockfotos. In: Ders.: Mythen des Alltags. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1964, S. 55-58.
16 Das Museum für Fotografie in der Jebenstraße 2 wurde 2004 gegründet und ist Teil der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. In Braunschweig existiert seit 1984 das Museum für Photographie auf Basis eines privaten Fördervereins. Eine Stiftung auf nationaler Ebene, die sich wie etwa in der Schweiz und in Frankreich speziell der Fotografie widmet, existiert in Deutschland nicht.
17 Beaumont Newhall: Documentary Approach to Photography. In: Parnassus, März 1938, S. 6.
18 Vgl. Benedetta Cestelli Guidi/Nicholas Mann (Hg.): Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896. (Dölling & Galitz) Hamburg/München 1999; Claude Lévi-Strauss: Brasilianisches Album. (Carl Hanser) München/Wien 1995 (Original: Saudades do Brasil. (Plon) Paris 1994); Michael W. Young: Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918. (The University of Chicago Press) Chicago/London 1998; Paul Scheuermeier: Parole e cose dell' Umbria contadina 1924-1930. (Ed. Umbra) Foglino 2000; Pierre Bourdieu: In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung. Hrsg. von Franz Schultheis und Christine Frisinghelli. (Camera Austria) Graz 2003.
19 Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 117.
20 Vgl. Bronislaw Malinowski. Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. Robert Mond Expedition to New Guinea 1914-1918. (George Routledge & Sons) London 1922.
21 Vgl. dazu vor allem Peter I. Crawford/David Turton (Hg.): Film as Ethnography. (Manchester University Press) Manchester 1992.
22 Sabine Besenfelder: „Staatsnotwendige Wissenschaft." Die Tübinger Volkskunde in den 1930er und 1940er Jahren. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 94. (TVV) Tübingen 2002.
23 Hermann Bausinger: Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. (Carl Habel Verlagsbuchhandlung) Darmstadt 1971, S. 186.
24 Vgl. dazu Christoph Daxelmüller: Quellenkritische Anmerkungen zur Trachtenforschung am Beispiel Franken. In: Bayrische Blätter für Volkskunde, 8/1981/4, S. 226-245; Wolfgang Hesse: Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925). Tübingen 1989; Karin Walter: Die schöne Vierländerin. Eine Tracht wird zum Symbol. (Altonaer Landesmuseum) Hamburg 1996.
25 Isac Chiva: Wie die Ethnologie Frankreichs entstand. Versuch einer genealogischen Begründung. In: Ders./Utz Jeggle: Deutsche Volkskunde – französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen. (Campus) Frankfurt/New York 1987, S. 13-43.
26 Gustav Schöck: Sammeln und Retten. Anmerkungen zu zwei Prinzipien volkskundlicher Empirie. In: Abschied vom Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 27. (TVV) Tübingen 1970, S. 85-104, hier S. 101.
27 Vgl. Krzysztof Pomian: Musée, nation, musée national. In: Le Débat 65, S. 166-175.
28 Vgl. Gottfried Korff/Martin Roth: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. (Campus) Frankfurt/New York/Paris 1990, S. 9-40, hier S. 14.
29 Vgl. Karin Becker: Picturing Our Past. An Archive Constructs a National Culture. In: Journal of American Folklore 105(415), Winter 1992, S. 3-18; Karin Becker: Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur. In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997/II, S. 235-253.
30 Vgl. Gaby Porter: The Economy of Truth. Photography in Museums. In: Ten 8. Nr. 34/1990, S. 20-33, hier S. 24
31 Nils-Arvid Bringéus: Volkstümliche Bilderkunde: formale Kennzeichen von Bildinhalten. (Callwey) München 1982, S. 9; Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 14. (Akademie) Berlin 1998.
32 Vgl. Joanna Cohan Scherer: You can't believe your eyes: Inaccuracies in photographs of North American Indians. In: Studies in the Anthropology of Visual Communication 2(2) 1975, S. 67-79; Martin Brauen (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnologische Fotografie. Die exotische Bilderflut. (Völkerkundemuseum der Universität Zürich) Zürich 1982; Thomas Theye (Hg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. (C. J. Bucher) München/Luzern 1989; Markus Schindlbeck (Hg.): Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 48. (Museum für Völkerkunde/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) Berlin 1989; Michael Wiener: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. (Trickster) München 1990.
33 Vgl. Jeggle (Hg.) 1984; Ulrich Hägele: Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde. In: Katharina Eisch/Marion Hamm (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 93. (TVV) Tübingen 2001, S. 306-337; Thomas Antonietti: Fotografie und ethnographische Praxis. Zum Gebrauch der Fotografie in der Volkskunde des Wallis. In: Ders./Werner Bellwald (Hg.): Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis (hier+jetzt) Baden 2002, S. 196-214; Thomas Overdick: Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkskundlicher Fotografie. In: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.): Fotografien vom Alltag. Fotografieren als Alltag. Visuelle Studien und Materialien, Bd. 1. (LIT) Münster 2004, S. 17-26.
34 Vgl. Becker 1992, S. 3-18, S. 7.
35 Vgl. Guy Barbichon: Usages de l'image: faire, dire. In: Ethnologie française 24/1994/2, S. 169-175, hier S. 170.
36 Gottfried Boehm: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Ders./Karlheinz Stierle/Gondolf Winter (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. (Wilhelm Fink) München 1985, S. 37-57, hier S. 37f.
37 Vgl. Reinhard Johler: Fotografie und Volkskunde in Italien. Ein „versuchter" Überblick. In: Fotogeschichte 7/1987/25, S. 61-65, hier S. 62.
38 Vgl. Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei um 1900. (Jonas) Marburg 1986; Michael Griffin: History and Ethnographic Method in Visual Communication Research. In: Martin Taureg/Jay Ruby (Hg.): Visual Explorations of the World. Selected Papers from the International Conference on Visual Communication (Philadelphia 1985). Aachen 1987, S. 240-254; Silke Göttsch: „Die schwere Kunst des Sehens." Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Carola Lipp (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählungen, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag 1995. (Campus) Frankfurt/New York 1995, S. 395-405.
39 Pierre Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Ders./Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981c, S. 85-109, hier S. 87.
40 Ernö Kunt: Foto-Anthropologie. Bild und Mensch im ländlichen Ungarn der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, bearbeitet von Edith A. Weinlich. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 43. (Bayerische Blätter für Volkskunde) Würzburg 1990, S. 15.
41 Vgl. Gottfried Korff: Einstein, Prinzhorn, Geist. Nichtvolkskundliche Ansätze zu einer Volkskunst-Theorie der Zwischenkriegszeit. In: Herbert Nikitsch/Bernhard Tschofen (Hg.): Volkskunst. Referate der österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien. Buchreihe der österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 14, hrsg. von Klaus Beitl. Wien 1997, S. 379-390, hier S. 380.
42 Utz Jeggle: Einleitung. In: Chiva/Ders. (Hg.) 1987, S. 7-11, hier S. 7.
43 Vgl. Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie (1894). (Mäander) Mittenwald 1978; Bernward Deneke: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. In: Zeitschrift für Volkskunde 69/1964, S. 168-201; Hier pour demain. Arts, Traditions et Patrimoine. (MNATP) Paris 1980; Jean Jamin: Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues? In: Jacques Hainard/Roland Kaehr (Hg.): Temps perdu, temps retrouvé. (Musée d'Ethnographie) Neuchâtel 1985, S. 51-74; Gottfried Korff: Volkskunst als ideologisches Kon-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

strukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 15/1992, S. 23-49; Gottfried Korff: Volkskunst: ein mythomoteur? Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92/1996/Heft 2, S. 221-233; Bernward Deneke: Volkskunst und nationale Identität. In: Nikitsch/Tschofen (Hg.) 1997, S. 13-38.

44 Vgl. László Moholy-Nagy: Probleme des neuen Films (1928), Vortrag gehalten auf der 10. Bildwoche Dresden. In: Die Form 5/1932; sowie Rolf H. Krauss: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie. (Cantz) Stuttgart 1995, S. 51.

45 Thomas Hauschild. Zur Kritik der postkolonialen Kritik. Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien. In: Fotogeschichte 22/2002/84, S. 13-32, hier S. 19.

46 Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten. (Wilhelm Knapp) Halle/Saale 1935, S. 35.

47 Vgl. Jeggle 1984b, S. 50.

48 Hermann Bausinger: Zur Theoriefeindlichkeit in der Volkskunde. In: Extractum Ex Ethnologia Europaea, Vol. II-III (1968-1969) = Erixoniana I, S. 55-58.

49 Hermann Grimm: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons [1892]. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie, Bd. 1. (Schirmer & Mosel) München 1979, S. 200-205; Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1979, S. 133f.

50 Wolfgang Hesse/Christian Schröter: Sammeln als Wissenschaft. Fotografien und Film im ‚Institut für deutsche Volkskunde Tübingen‘ 1933-1945. Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 51-75, hier S. 53.

51 Detlef Hoffmann: Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 5/1985/15, S. 3-14, hier S. 10.

52 Roland Barthes: Die helle Kammer. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1985, S. 92.

53 Vgl. Ulrich Keller: Fotografien aus dem Warschauer Ghetto. (Nishen) Berlin 1987.

54 Detlef Hoffmann: Ein Foto aus dem Ghetto Lodz oder: Wie die Bilder zerrinnen. In: Hanno Loewy (Hg.): Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. (Rowohlt) Reinbek 1992, S. 233-247, hier S. 234.

55 Vgl. Barthes 1985, S. 7.

56 Hoffmann 1992, S. 233.

57 Gunther Waibl: Fotografie und Geschichte I. In: Fotogeschichte 6/1986/21, S. 3-12, hier S. 7.

58 Carlo Ginzburg: Geschichte und Geschichten. Über Archive, Marlene Dietrich und die Leute der Geschichte. Carlo Ginzburg im Gespräch mit Adriano Sofri. In: Ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. (dtv) München 1988, S. 7-28, hier S. 16.

59 Vgl. Hoffmann 1985, S. 5.

60 Vgl. Winfried Ranke: Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900. In: Kritische Berichte 5/1977, S. 5-36.

61 Hoffmann 1985, S. 10.

62 Berthold Beiler: Die Gewalt des Augenblicks. Gedanken zur Ästhetik der Fotografie. (VEB Fotokinoverlag) Leipzig 1967, S. 11.

63 Beiler 1967, S. 24.

64 Vgl. Pierre Bourdieu/Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominiqe Schnapper: Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. (Ed. de Minuit) Paris 1965.

65 Beiler 1967, S. 25-26.

66 Beiler 1967, S. 191.

67 Gerhard Jagschitz: Visual History. In: Das Audiovisuelle Archiv vormals Schallarchiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs, Heft 29/30 1991 (Mai 1992), S. 23-51, hier S. 24.

68 Jagschitz 1991, S. 26.

69 Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1970, S. 177.

70 Jagschitz 1991, S. 39.

71 Vgl. Rolf Wilhelm Brednich: Bildforschung. In: Ders. (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. (Reimer) Berlin 1994, S. 189-207, hier S. 189f.

72 Vgl. Francesco Faeta: L'immagine e il senso. Qualche appunto propedeutico sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia. In: Enzo Spera/Francesco Magnelli (Hg.): Un laboratorio tra i castagni. Teorie e metodi della rilevazione demoantropologica (Arnaud-Gramma) Perugia 1996.

73 Brednich 1994, S. 192-193.

74 Vgl. Brednich 1994, S. 198.

75 Walter Hartinger: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Silke Göttsch/Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. (Reimer) Berlin 2001, S. 79-98, hier S. 79.

76 Vgl. William J. T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. (The University of Chicago Press) Chicago/London 1994, S. 11. Mitchell veröffentlichte den Text „Pictorial Turn“ zuerst in ArtForum 30/7 (März 1992).

77 Vgl. William J. T. Mitchell: Iconology (The University of Chicago Press) Chicago/London 1986.

78 Mitchell 1994, S. 5.

79 Vgl. Michel Foucault: Les Mots et les Choses. Archéologie des sciences humaines. (Gallimard) Paris 1966, S. 11.

80 Mitchell 1994, S. 7.

81 Mitchell 1994, S. 281.

82 Vgl. Mitchell 1994, S. 16.

83 William J. T. Mitchell: Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2003, S. 38-52, hier S. 42.

84 Vgl. dazu Wolfgang Kaschuba: Einführung in die Europäische Ethnologie. (C. H. Beck) München 1999, sowie Rolf Lindner: Die Stunde der Cultural Studies. (WUV) Wien 2000.

85 Aleida Assmann: Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Hans Dieter Huber/Bettina Lockemann/Michael Scheibel (Hg.): Bild – Wissen – Medien. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. (Korpaed) München 2002, S. 209-222, hier S. 212.

86 Vgl. Stuart Hall/Marc Sealy: Different. (Phaidon) London/New York 2001, S. 4; Jessica Evans/Stuart Hall (Hg.): Visual Culture: the Reader. (Sage) London 1999.

87 Mitchell 2003, S. 41-42.

88 Mitchell 2003, S. 45.

89 Vgl. Ur-Ethnographie. Auf der Suche nach dem Elementaren in der Kultur. Die Sammlung Eugenie Goldstern. Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 85. (Österreichisches Museum für Volkskunde) Wien 2004.

90 Vgl. Rolf Sachsse: Im Schatten der Männer – Deutsche Fotografinnen 1940 bis 1950. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 bis 1950. (Wienand) Köln 2001, S. 12-25.

91 Vgl. Ellen Maas: Wie sich die Bilder gleichen... Typen ihrer Zeit in Scherenschnitt und Photographie. (Stadt- und Stiftsarchiv) Aschaffenburg 1991; Ellen Maas/Barbara Grimm: Frauen im Bild 1920-1930. Eine deutsche Photogalerie. Schriftenreihe des Geschichts- und Museumsvereins Lohr/Main, Bd. 30. (Spessartmuseum) Lohr/Main 1997; Ellen Maas: Ein Photoarchiv im Dienste der Forschung und Lehre. In: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.): Fotos - „schön und nützlich zugleich“. Das Objekt Fotografie. Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 2. Berlin/Münster 2006, S. 223-236.

92 Vgl. Gregory Bateson/Margaret Mead: Balinese Character: A Photographic Analysis. (New York Academy of Sciences) New York 1942; John Collier: Visual anthropology. Photography as a research method. (Holt, Rinehart and Winston) New York 1967.

93 Schöck 1970, S. 102.

94 Kerbs/Schleußner (Hg.) 1997.

95 Vgl. Rolf Sachsse: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 59-66.

96 Mitchell 1994, S. 28.

97 Vgl. Foucault 1966, S. 14.

98 Vgl. Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Ders./Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1981b, S. 25-85, hier S. 31.

99 Gottfried Boehm: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Ders./Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. (Wilhelm Fink) München 1995, S. 23-40, hier S. 26.

100 Vgl. Aby M. Warburg: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium, hrsg. von Uwe Fleckner/Robert Galitz/Claudia Naber/Herwart Nöldeke. (Dölling & Galitz) Hamburg 1993.

101 Peter Gorsen: Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg. In: Kunstforum International, Bd. 127, Juli-September 1994, S. 238-244, hier S. 240.

102 Boehm 1985, S. 47.

103 Vgl. Kunt 1990, S. 10f.

104 Vgl. Bourdieu/Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1965.

105 Vgl. Antonietti 2002, S. 200.

106 Vgl. Marc Augé: Paris Années 30. Roger-Viollet. (Hazan) Paris 1996, S. 11.

107 Bourdieu 1981c, S. 106.

108 Vgl. Ernest H. Gombrich: Art and Illusion. A Study in the Psychology or Pictural Representation. (National Gallery of Art) Washington 1960, S. 274.

109 Hans-Georg Gadamer: Über das Lesen von Bauten und Bildern. In: Boehm/Stierle/Winter (Hg.) 1985, S. 97-104, hier S. 102.

110 Alan Trachtenberg: From Image to Story. Reading the File. In: Carl Fleischauer/Beverly Brannons (Hg.): Documenting America 1935-1943. (University of California Press/Library of Congress) Berkeley 1988, S. 43-73, hier S. 45.

111 Horst Bredekamp: Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus. In: Ute Hoffmann/Bernward Joerges/Ingrid Severin (Hg.): LogIcons. Bilder zwischen Theorie und Anschauung. (edition sigma/rainer bohn verlag) Berlin 1997, S. 225-245, hier S. 245.

112 Helmut Eberhart: Zwischen Realität und Romantik. Die Viktor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz. In: Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 1-21, hier S. 2.

113 Vgl. Edith A. Weinlich: Siegendorf. Zur Geschichte und Rezeption privater Fotografie. In: Fotogeschichte 8/1988/30, S. 25-34; Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. (Koehler & Amelang) München 1995.

114 Vgl. Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. In: Logos 21/1932, S. 103-109; Ders.: Ikonographie und Ikonologie. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorie, Entwicklung, Probleme, Bd. 1. (dumont) Köln 1979, S. 207-225.

115 Panofsky 1979, S. 223.

116 Panofsky 1979, S. 211.

117 William S. Heckscher: Die Genesis der Ikonologie. In: Kaemmerling (Hg.) 1979, S. 112-164, hier S. 162.

118 Ernest H. Gombrich: In Search of Cultural History. (Oxford University Press) Oxford 1969; Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. (Wagenbach) Berlin 2003, S. 46-48.

119 Barthes 1985, S. 47.

120 Roland Barthes: Rhétorique de l'image. In: Communication Nr. 4/1964, S. 40-51; Roland Barthes: Die Rhetorik des Bildes. In: Günther Schiwy (Hg.): Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie. (rororo) Reinbek 1970, S. 156-166.

121 Roland Barthes: Über Fotografie. Ein Interview zu ‚La Chambre claire‘, geführt von Guy Manderly im Dezember 1979. in: Fotogeschichte 6/1986/20, S. 9-10, hier S. 9.

122 Barthes 1964, S. 57.

123 Barthes 1970, S. 165.

124 Walter Lippmann: Die öffentliche Meinung [Public Opinion 1922]. Bochumer Schriften zur Pu-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

blizistik- und Kommunikationswissenschaft. Reprint eines Klassikers. Bochum 1990.
125 Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen [1970]. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1983, S. 161.
126 Zur Frage von Authentizität und Wahrnehmung von Geschichte, vgl. vor allem Gottfried Korff: Volkskunst und Primitivismus. Bemerkungen zu einer kulturellen Wahrnehmungsform um 1900. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 97/1994, S. 373-394.
127 Andreas Haus: Fotografie und Wirklichkeit. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 5-11, hier S. 11.
128 Bourdieu 1983, S. 176.
129 Vgl. Rudolf Virchow: Das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. In: Die Gartenlaube 1889/26, S. 435-436; Ulrich Jahn: Das neubegründete Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin. In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 1889/19, S. 334-343; Georg Minden: Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums, jetzt Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24/1914, S. 337-349; Erika Karasek: Ein Jahrhundert Engagement für die Volkskunde 1889-1989. In: Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889-1989. (Museum für Volkskunde) Berlin 1989, S. 5-27; Heidi Müller: Die Sammlungskonzeption des Museums für Deutsche Volkskunde von der Gründung 1889 bis zum Ersten Weltkrieg. In: Jahrbuch der Berliner Museen 34/1992, S. 186-194.
130 Irene Ziehe: „Dem Trachtenmuseum zu Berlin gewidmet...“ Die Anfänge der Fotosammlung des Museums für Volkskunde Berlin. In: Fotogeschichte 14/1994/52, S. 15-26.
131 Vgl. Michael Haberlandt: Zum Beginn! In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 1/1895, S. 1-3.
132 Vgl. Klaus Beitl: 90 Jahre österreichisches Museum für Volkskunde. Zentralmuseum und Museumsdezentralisation. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 88/1985, S. 227-248.
133 Vgl. Hesse/Schröter 1985, S. 64f.
134 Susan Sontag: Folteraffäre. Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos. In: www.sueddeutsche.de/ausland/artikel/247/32215, 24. Mai 2004.

Sinnstiftung

1 Ludwig Pfau: Lichtbild und Kunstbild [1877]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. (Silberburg) Tübingen/Stuttgart 1993, S. 107-119, hier S. 110.
2 Pfau [1877] 1993, S. 111-112.
3 Pfau [1877] 1993, S. 116.
4 Pfau [1877] 1993, S. 114.

Kunstfotografie und Heimatschutz mit der Kamera

1 Vgl. Christian A. Person: Alfred Stieglitz. Camera Notes. (The Minneapolis Institute of Arts/W. W. Norton & Company) New York/London 1993, S. 30.
2 Vgl. Ulrich Pohlmann: Von der Künstlerstudie zur Kunstfotografie. In: Bodo von Dewitz/Roland Scotti (Hg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. (Verlag der Kunst) Köln 1996, S. 413-444, hier S. 414.
3 C. Röder: Zur Aesthetik der Photographie. In: Photographische Correspondenz 6/1899, S. 621-630; hier S. 626.
4 Cyriak Bodenstein: Die Kunst der Photographie. Festvortrag, gehalten in der Festsitzung, anläßlich des vierzigjährigen Jubiläums der Photographischen Gesellschaft am 5. November 1901. In: Wiener Zeitung, 10. November 1901.
5 Wiener Brief. In: Photographisches Centralblatt 5/1899, S. 159f.
6 Anonym: Auf der Warte. In: Photographisches Centralblatt, 6/1900, S. 1-9, hier S. 5.
7 Ernst Juhl: Vianna de Lima. In: Photographische Rundschau, 14/1900, S. 132-133, hier S. 132. Vgl. dazu auch Rüdiger Joppien: „Eine schöne und auf dem Kontinent wohl einzige Sammlung“ – Die Sammlung Ernst Juhl. In: Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.): Kunstfotografie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. (Museum für Kunst und Gewerbe) Hamburg 1989, S. 19-31, hier S. 26-27. Ernst Juhl (1850-1915) war von 1896 bis 1902 Bildredakteur der Photographischen Rundschau und arbeitete eng mit Alfred Lichtwark zusammen.
8 Ludwig Schrank: Rezension Arthur Vianna de Lima: Nach der Natur. Momentaufnahmen. Hrsg. von der Artistischen Union Berlin. Berlin 1890. In: Photographische Correspondenz 38/1901/484, S. 63.
9 Arthur Vianna de Lima: Nach der Natur. Momentaufnahmen. Hrsg. von der Artistischen Union Berlin. Berlin (November) 1890. Das gedruckte Beiblatt enthält ein Verzeichnis der Bilder mit 63 Nummern, wobei die Nummern 34, 36 und 57 nicht aufgelistet sind. Die Fotografien wurden auch in vier Mappen zu je 15 Blatt (je 36 Mark) herausgegeben und waren für 2 Mark 50 ebenso einzeln erhältlich.
10 Vgl. die Rezension von Georg Voss. In: National-Zeitung, 17. Dezember 1890.
11 Anonymisierte Zitate aus diversen Rezensionen, abgedruckt im Beiblatt zu Vianna de Lima 1890.
12 Arthur Vianna de Lima: Photographie und Malerei. In: Photographische Rundschau 14/1900, S. 154-158, hier S. 155.
13 Vianna de Lima 1900, S. 157.
14 Vgl. Sadakichi Hartmann: Alfred Stieglitz. In: Photographische Rundschau 14/1900, S. 237-240, Abb. S. 236b; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.-Nr. AB 1988.118 Sammlung Juhl.
15 Alfred Stieglitz: My favourite Picture. In: Photographic Life 1/1899, S. 11-12. Zit. nach Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. (Schirmer & Mosel) München 1989, S. 159. Die Aufnahme ist offenbar 1894 in Katwijk/Holland entstanden.
16 Vgl. Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateurfotografie. Halle/Saale 1894, S. 18.
17 Wilhelm Heinrich Riehl: Auf dem Wege nach Holland. In: Ders.: Wanderungen. (Cotta) Stuttgart 1869, S. 43-143, hier S. 67.
18 Photographische Correspondenz 38/1901/484, S. 63f.
19 Vgl. Christian Joschke: Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910. In: Actes de la recherche en sciences sociales 154/September 2004, S. 53-65.
20 Vgl. Lichtwark 1894, S. 19.
21 Silke Göttsch: „Die schwere Kunst des Sehens.“ Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Carola Lipp (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählungen, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag 1995. (Campus) Frankfurt/New York 1995, S. 395-405, hier S. 399.
22 Göttsch 1995, S. 401.
23 Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateurfotografie. In: Ders.: Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften, hrsg. von Eckehard Schaar. (Fischer) Frankfurt/Main 1991, S. 96-109; hier S. 108. Erstveröffentlichung im Hamburgischen Korrespondenten, 15. Oktober 1893.
24 Lichtwark 1991, S. 108-109; vgl. Göttsch 1995, S. 401.
25 Vgl. Oscar Schwindrazheim: Unterfranken. Eine Streife auf Volkskunst und malerische Winkel in und um Unterfranken. (Gerlach & Wiedling) Wien/Leipzig 1907a.
26 Vgl. Oscar Schwindrazheim: Hie Volkskunst! Tages- und Lebensfragen 13/14. In: Wilhelm Bode (Hg.): Eine Schriften-Sammlung, Nr. 1-18. Bremerhaven 1892, Nr. 13-14, 34 S. mit 8 farbigen Tafeln sowie Gottfried Korff: Volkskunst: ein mythomoteur? In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92/1996, S. 221-234.
27 Oscar Schwindrazheim: Tracht und Schmuck. In: Heinrich Sohnrey (Hg.): Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe. (Velhagen & Klasing) Bielefeld/Leipzig/Berlin 1905a, S. 203-224, hier S. 205.
28 Schwindrazheim 1905a, S. 224.
29 Vgl. Oscar Schwindrazheim: In der freien Natur. Mit 24 eigenen Aufnahmen. Hamburg 1907b.
30 Oscar Schwindrazheim: Heimatliche Kunstentdeckungsreisen mit der Camera. In: Deutscher Kamera-Almanach, Bd. 1, 1905b, S. 150-163; hier S. 150-151.
31 Schwindrazheim 1905b, S. 159-160.
32 Schwindrazheim 1907b, S. 21-22.
33 Paul Schultze-Naumburg: Der Garten auf dem Lande. In: Sohnrey (Hg.) 1905a, S. 181-190, hier S. 181-182.
34 Schultze-Naumburg 1905, S. 183.
35 Schultze-Naumburg 1905, S. 182.
36 Diethart Kerbs: Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform. In: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. (Böhlau) Köln/Weimar/Wien 2001, S. 378-397, hier S. 395.
37 Vgl. Gudrun M. König: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900. In: Christel Köhle-Hezinger/Martin Scharfe/Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. 31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Marburg 1997. (Waxmann) Münster/New York/München/Berlin 1999, S. 414-424.
38 Erwin Quedenfeldt: Lichtbildkunst und Heimatschutz. In: Deutscher Kamera-Almanach 4/1908, S. 166-171, hier S. 168.
39 Willi Oberkrome: „Deutsche Heimat.“ Nationale Konzeption und regionale Praxis von Naturschutz, Landschaftsgestaltung und Kulturpolitik in Westfalen-Lippe und Thüringen (1900-1960). Westfälisches Institut für Regionalgeschichte Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Münster. Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 47. (Ferdinand Schöningh) Paderborn/München/Wien/Zürich 2004, S. 39.
40 Vgl. Friedemann Schmoll: Erinnerung an die Natur. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich. (Campus) Frankfurt/Main 2004, S. 22-23.
41 Vgl. Rüdiger vom Bruch/Friedhelm Graf/Gangolf Hübinger: Einleitung: Kulturbegriff, Kulturkritik und Kulturwissenschaften um 1900. In: Dies. (Hg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. I. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft. (Franz Steiner) Stuttgart 1989, S. 14-17 und Wolfgang Brückner: „Angewandte Volkskunde“ zwischen Heimatschutz und Moderne. In: Walburga Haas (Hg.): Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus. Salzburger Beiträge für Volkskunde, Bd. 8. (Salzburger Landesinstitut für Volkskunde) Salzburg 1996, S. 9-26.
42 Vgl. Heinrich Mehl: 100 Jahre Fotografie in Angeln. Die Fotografenfamilie Renner. In: Ders. (Hg.): Altes Handwerk in Schleswig-Holstein. Werkzeug und Arbeitsformen im Wandel. (Westholsteinische Verlagsanstalt Boysens & Co.) Heide 1999, S. 129-154, hier S. 136-137, sowie Heitere Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande. Bilder schwäbischen Landlebens im 19. Jahrhundert (Ausstellungskat.). (TVV) Tübingen 1983, S. 59.
43 Lichtwark 1991, S. 106. Vgl. auch Joschke 2004, S. 62.
44 Vgl. Wolfgang Brückner: Heimatkunst. Die Entdeckung der Volkskunst zwischen Heimatwerk-Bewegung und Volkswerk-Forschung. In: Katharina Weigand (Hg.): Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeiten. Alpines Museum des Deutschen Alpenvereins. Schriftenreihe, Bd. 2. (Winkler) München 1997, S. 147-164, hier S. 155; sowie Winfried Ranke/Gottfried Korff: Photographie und Heimatkunde. In: Dies.: Hauberg und Eisen: Landwirtschaft und Industrie im Siegerland um 1900. (Schirmer & Mosel) München 1980, S. 8-16, hier S. 12.
45 Quedenfeldt 1908, S. 171.
46 Schmoll 2004, S. 420.
47 Georg Köhler: Wanderers Leid und Freud. In: Volkskunst und Volkskunde 9/1911/7, S. 61-67, hier S. 62f.
48 Köhler 1911, S. 68.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

49 Vgl. dazu Ulrich Pohlmann: Die vergessenen Fotomuseen. Zur Geschichte realisierter und unausgeführter Vorhaben in Deutschland. In: Fotogeschichte 10/1990/35, S. 14-21, hier S. 15, und Göttsch 1995, S. 401.
50 Alfred Biese: Naturerkennen und Naturgefühl. In: Mitteilungen des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins 3/15. Februar 1889, S. 34-37, hier S. 35.
51 Enno Kaufhold: Photographie und Malerei im Übergang. Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.) 1989, S. 9-17, hier S. 15.
52 Vgl. Hans Christian Adam: Architektur-, Landschafts- und Reisefotografie. Anmerkungen zur Bilderwelt des 19. Jahrhunderts. In: Fotogeschichte 9/1983/3, S. 57-78, hier S. 61.
53 Hugo Sommer: Die Bedeutung der landschaftlichen Schönheit für die menschliche Geistescultur. In: Mitteilungen des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins, 15. Mai 1889, Nr. 9, S. 110-113, hier S. 112.
54 Sommer 1889, S. 111.
55 Schwäbisches Baumbuch. Hrsg. von der Königlich Württembergischen Forstdirektion. Stuttgart 1911.
56 Vgl. Claudia Gabriele Philipp: „The thunderous ‚Gummidruck' of the Teutons..." Zur Bedeutung der Hamburger Schule für die Kunstfotografie um 1900. In: Karlheinz W. Kopanski/Dies. (Hg.): Sergej Lobovikov und die Brüder Hofmeister. Meisterwerke russischer und deutscher Kunstfotografie um 1900. (Prestel) München/London/New York 1999, S. 16-25, hier S. 19f.
57 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inv.-Nr. AB 1988.707.
58 Vgl. Hans Puttnies: Sergei Lobovikov. Ein russischer Meister der Kunstfotografie. (Prestel) München/New York 1995, S. 112.
59 Martin Wörner: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. (Waxmann) Münster 1998, S. 172.
60 Ernst Mumenthaler: Über Lichtbildstudien im Gebirge. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 44/1908-1909, S. 243-285, hier S. 246.
61 Mumenthaler 1908-1909, S. 247.
62 C. Egger: Mit dem Kodak in der Hand... In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 40/1904-1905, S. 239-247, hier S. 239.
63 Egger 1904-1905, S. 243.
64 R. Heyn: Über bildliche Darstellung der Berge. In: Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, Nr. 1, 15. Jänner 1902, S. 4-6, hier S. 4f.
65 Bernhard Tschofen: Berg, Kultur, Moderne: Volkskundliches aus den Alpen. (Sonderzahl) Wien 1999, S. 250.
66 Heyn 1902, S. 5.
67 Werner Bellwald: Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckungen lokaler ‚Volkskultur' und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz). Kantonales Museums für Geschichte und Ethnographie. Forschungsstelle für regionale Gegenwartsethnologie. Ethnologische Reihe 5. (Walliser Kantonsmuseen) Sitten 1997, S. 139.
68 Gustav Kuhfahl: Die Photographie in den Alpen. In: Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, 41/1910, S. 30-45, hier S. 43.
69 Bernhard Tschofen: „Alpen-Heimat – Comparativus qua natura." Kulturwissenschaftliches über eine natürliche Steigerungsform. In: Weigand (Hg.) 1997, S. 319-335, hier S. 329.
70 Guiseppe Garimoldi: La photographie de la montagne par l'alpinisme. In: Le monde alpin et rhodanien 2-4/1995, S. 175-190, hier S. 183.

Von der Ausstellung ins Museum

1 Vgl. Roy Strong: D.O. Hill and the Academic Tradition. In: Colin Ford (Hg.): An Early Victorian Album. The Photographic Masterpieces (1843-1847) of David Octavius Hill and Robert Adamson. (Alfred A. Knopf) New York 1976, S. 49-64; sowie Bodo von Dewitz/Karin Schuller-Procopovici (Hg.): David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert. (Steidl) Göttingen 2000.
2 Vgl. Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all Nations, Vol. 2. London 1851, S. 6. Die wahrscheinlich erste Einzelausstellung präsentierte der schweizerische Daguerreotypist Johann Baptist Isenring. Der Wanderfotograf und Landschaftsmaler stellte im August 1840 in seinem St. Gallener Haus einige seiner Portraits aus. Der Katalog, ebenfalls weltweit der erste einer Fotoausstellung, enthielt 47 Nummern, darunter 32 Portraits. Isenrings Bilder waren im selben Jahr in Zürich, München und Wien sowie im Mai 1841 in Stuttgart zu sehen. Vgl. Erich Stenger: Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. Zeitung und Leben, Bd. 83. (Triltsch) Würzburg 1943, S. 24-41; Rolf Sachsse: „Harmonie zwischen Kunst und Industrie." Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868). In: Bodo von Dewitz/Reinhard Matz (Hg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum. (Edition Braus) Köln/Heidelberg 1989, S. 496-513, hier S. 499.
3 Vgl. Sachsse 1989, S. 503.
4 Sachsse 1989, S. 505.
5 Vgl. Beaumont Newhall: Museen und die Photographie. In: Renate Gruber/L. Fritz Gruber (Hg.): Das imaginäre Photo-Museum. (DuMont) Köln 1981, S. 9-10.
6 Vgl. Kenneth W. Luckhurst: The Story of Exhibitions. (The Studio Publications) London 1951.
7 Martin Wörner: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. (Waxmann) Münster 1998, S. 170.
8 Wörner 1998, S. 171.
9 Georg Buss: Beschreibung der Deutschen Pfalz und Führer durch das Deutsche Dorf – Description of the German castle and Guide through the German village. Berlin 1893, S. 15. Zit. nach Wörner 1998, S. 176.
10 Vgl. Newhall 1981, S. 10. Der Kaufmann Ernst Juhl war Gründungs- und Präsidiumsmitglied der Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie und konzipierte bis 1903 zehn bedeutende Fotoausstellungen, von denen neun in der Hamburger Kunsthalle stattfanden. Ihre jeweils internationale Beteiligung setzte Maßstäbe für die Fotografie in Deutschland.
11 Vgl. Margret Kruse/Helmut R. Leppien: Von der Amateurfotografie zur Kunstfotografie. In: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg. Hamburger Kunsthalle, 9. Dezember 1986 bis 1. Februar 1987. (Hamburger Kunsthalle) 1986, S. 105-122, hier S. 116.
12 Ernest Lacan: Photographie. In: François Ducuing (Hg.): L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée. Paris 1868, S. 310.
13 E. K.: Paris und die Weltausstellung. In: Photographisches Centralblatt 6/1900, S 220-224, hier S. 222.
14 Vgl. C. M. Hinsey: The World as a Market Place. Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition. In: Ivan Karp/Steven Lorraine (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. (Smithonian Books) Washington 1991, S. 344-365.
15 Adele Pfleger: Die ethnographische Abteilung auf der Landes-Ausstellung zu Lemberg im Jahre 1894. Nachrichten aus dem Verein. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 15-17, hier S. 16.
16 Richard Neuhauss: Die Photographie auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung. In: Photographische Rundschau 10/1896a, S. 207-212, hier S. 207.
17 E.K. 1900, S. 203.
18 Die Berliner Schau war ursprünglich als Weltausstellung geplant. In ihren Ausmaßen und Besucherzahlen übertraf sie sämtliche vergleichbaren Veranstaltungen in Deutschland. Vgl. Wörner 1998, S. 108f.
19 Neuhauss 1896a, S. 211.
20 Richard Neuhauss: Anleitung zum Photographieren auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung. In: Photographische Rundschau 10/1896b, S. 240-246, hier S. 240f.
21 Neuhauss 1896b, S. 243.
22 Georg Minden: Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums, jetzt Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde. In: Zeitschrift für Volkskunde 24/1914/4 S. 337-349, hier S. 344.
23 Neuhauss 1896b, S. 244.
24 Vgl. Wörner 1998, S. 103.
25 Tamàs Hofer: Construction of the ‚Folk Cultural Heritage' in Hungary and Rival Versions of National Identity. In: Ethnologiea Europaea 21/1991, S. 145-170, hier S. 148.
26 Vgl. Minden 1914, 343.
27 Alois John: Ein Gang durch das städtische Museum in Eger. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 7/1901, S. 186-191.
28 Karl Brunner: Die Entwicklung der Königlichen Sammlung für die deutsche Volkskunde seit dem Jahre 1904. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24/1914, S. 349-360, hier S. 358.
29 Rudolf Virchow: Das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. In: Gartenlaube 26/1889, S. 435-436, hier S. 436.
30 Vgl. Gaby Porter: The Economy of Truth. Photography in Museums. In: Ten8 34/1990, S. 20-33, hier S. 24. Porter spricht von „recreate".
31 Minden 1914, S. 341.
32 Vgl. Peter Gorsen: Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg. In: Kunstforum International, Bd. 127, Juli-September 1994, S. 238-244, hier, S. 240.
33 Über die Geschichte der Fotosammlung, vgl. Thomas Theye: Eine Reise in vergessene Schränke. Anmerkungen zu Fotosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen. In: Fotogeschichte 5/1985/17, S. 3-20; Margot Kahleyss: Der Blick in die Fremde. Aufbau eines Photoarchivs im Museum für Völkerkunde Berlin. In: Markus Schindlbeck (Hg.): Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 48. Berlin 1989, S. 21-23; Irene Ziehe: „Dem Trachtenmuseum zu Berlin gewidmet..." Die Anfänge der Fotosammlung des Museums für Volkskunde Berlin. In: Fotogeschichte 14/1994/52, S. 15-26. Zur Sammlungsgeschichte des Museums für Volkskunde, vgl. Minden 1914; Ulrich Steinmann: Die Entwicklung des Museums für Volkskunde von 1889-1964. In: Festschrift 75 Jahre Museum für Volkskunde zu Berlin 1889-1964. Berlin/DDR 1964, S. 7-47; Ders.: Gründer und Förderer des Berliner Volkskunde-Museums. In: Staatliche Museen zu Berlin - Forschungen und Berichte, Bd. 9. Berlin/DDR 1967, S. 71-112; Müller 1992.
34 Vgl. Irene Ziehe: Bildtafeln – ein wissenschaftliches Dokumentationsmedium. In: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.): Fotos – „schön und nützlich zugleich". Das Objekt Fotografie. Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Band 2. (LIT) Münster/Berlin 2006, S. 159-176.
35 Das Österreichische Museum für Volkskunde besitzt inzwischen rund 60.000 Fotografien. Der Bestand des Berliner Museums umfasst etwa 80.000 Nummern. Im Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde werden rund 50.000 Fotografien aufbewahrt, wobei ein großer Teil davon (45.000) aus dem Nachlass Ernst Brunner stammt, der in den dreißiger und vierziger Jahren als Fotoreporter für die illustrierte Presse tätig war.
36 Vgl. Ziehe 1994, S. 21.
37 Leopold Schmidt: Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums. (Österreichisches Museum für Volkskunde) Wien 1960, S 35.
38 Erwerbungen. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 31. Von seiner Reise in die Bukowina vermachte Szombathy dem Wiener Museum 42 Fotografien. Sie wurden beginnend mit der Inv.-Nr. 0001 dort inventarisiert. Vgl. auch Maren Gröning: Materialien aus der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde als Beiträge zu einer Ausstellung der Geschichte der österreichischen Fotografie 1939-1939. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 177-194.
39 Kleine Rundschau. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1/1897, S. 250.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

40 Wettbewerb für Amateurphotographen. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 2/1898, S 88.
41 Kleine Chronik. – Chronique. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 5/1901, S 135.
42 Photographische Correspondenz 38/1901/484, S. 63. Das „Lehrmuseum für Photographie“ gelangte 1907 als Schenkung an die Technische Hochschule Dresden. Vgl. Hubertus von Amelunxen: Hermann Krones Lehrtafeln zur Geschichte... In: Wolfgang Hesse (Hg.): Hermann Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium. (Verlag der Kunst) Amsterdam/Dresden 1998, S. 17-20, hier S. 18.
43 Hesse (Hg.) 1998, S. 7.
44 Vgl. Tafeln 54, 55 und 56 aus den Jahren 1886, 1894 und 1896. Vgl. Hesse 1998, S. 128-133.
45 Hesse (Hg.) 1998, S. 9.
46 Raimund Friedrich Kaindl: Die Volkskunde. Ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den historischen Wissenschaften. Ein Leitfaden zur Einführung in die Volksforschung. (Franz Deuticke) Leipzig/Wien 1903, S. 95.
47 Kleine Chronik. – Chronique. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 5/1901, S. 136.
48 Vgl. Gertrud Rommel: Die internationale Volkskunstausstellung in Berlin. In: Volkskunst und Volkskunde 7/1909/4, S. 45-48, hier S. 46-47.
49 Karl Brunner: Die Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde auf der internationalen Ausstellung für Volkskunst, Berlin 1909. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 19/1909, S. 281-286, hier S. 282-283.
50 Franz Weinitz: Das Landesmuseum für Sächsische Volkskunst in Dresden. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24/1914/3, S. 361-367, hier S. 366.
51 Bernward Deneke: Volkskunst und nationale Identität. In: Herbert Nikitsch/Bernhard Tschofen (Hg.): Volkskunst. Referate der österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien. Buchreihe der österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 14, hrsg. von Klaus Beitl. Wien 1997, S. 13-38, hier S. 23.
52 Deneke 1997, S. 33.
53 Deneke 1997, S. 32; Karl W. Deutsch: Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundations of Nationality. (MIT Press) Cambridge/London 1966. (2. Auflage)
54 Deutsch 1966.
55 Korff 1996, S. 223.
56 Jakob von Falke: Aesthetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte. (W. Spemann) Stuttgart 1883.
57 Von Falke 1883, S. 3.
58 Von Falke 1883, S. 43.
59 Karl Mühlke: Von nordischer Volkskunst. Beiträge zur Erforschung der volkstümlichen Kunst in Skandinavien, Schleswig-Holstein, in den Küstengebieten der Ost- und Nordsee sowie in Holland. (W. Ernst & Sohn) Berlin 1906, S. 3.
60 Korff 1996, S. 223.
61 Korff 1996, S. 222f.

Das reproduzierte Populare als Archivkonserve

1 Otto Homburger: Museumskunde. Jedermanns Bücherei. Natur aller Länder/Religion und Kultur aller Völker. Wissen und Technik aller Zeiten. [8.] Abteilung: Bildende Kunst, hrsg. von Wilhelm Waetzoldt. (Hirt) Breslau 1924, S. 26.
2 Hermann Bausinger: Zur Theoriefeindlichkeit in der Volkskunde. In: Extractum Ex Ethnologia Europaea, vol. II-III (1968-1969) = Erixoniana I, S. 55-58, hier S. 56.
3 Wilhelm Heinrich Riehl: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik, Bd. 2 Die bürgerliche Gesellschaft. (Cotta) Stuttgart 1861, S. 290. Zit. nach Peter Assion: Zur Geschichte der Fotografie in Baden. Ein Beitrag zum 150. Geburtstag der Lichtbildkunst. In: Badische Heimat 69/1989, S. 609-626, hier S. 614.
4 Brief Rudolf Virchow an Heinrich Schliemann, 27. Dezember 1879. In: Joachim Herrmann/Evelin Maaß (Hg.): Die Korrespondenz zwischen Heinrich Schliemann und Rudolf Virchow 1876-1890. Berlin 1990, S. 154.
5 Irene Ziehe: „Dem Trachtenmuseum zu Berlin gewidmet...“ Die Anfänge der Fotosammlung des Museums für Volkskunde Berlin. In: Fotogeschichte 14/1994/52, S. 15-26, hier S. 17. Die Fotografie (Signatur P. 1622) ist Teil des Bildkartons „Europa, Nördliches Deutschland“.
6 Das Museum für deutsche Volkskunde in Berlin besitzt 14 Fotos vom Fotografen Virchow. Vgl. Ziehe 1994, S. 17f.
7 Paul Güssfeld/Julius Falkenstein/Eduard Pechul-Loesche: Die Loango-Expedition. Zweite Abteilung. (Paul Frohberg) Leipzig 1879, S. 63.
8 Vgl. Robert Koch: Zur Untersuchung von pathogenen Organismen. In: Mittheilungen aus dem Kaiserlichen Gesundheitsamt 1/1881, S. 1-48, hier S. 11 und Michael Hagner: Mikro-Anthropologie und Fotografie. Gustav Fritschs Haarspaltereien und die Klassifizierung der Rassen. In: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 252-284, hier S. 257.
9 Die Zahlen sind in den Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte jeweils im hinteren Teil der Zeitschrift für Ethnologie zu finden. 1897 besaß die Gesellschaft nach Max Bartels Bericht 3.560 Fotografien. Zeitschrift für Ethnologie, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 29/1897, S. 583. 1914 war der Bestand auf 17.950 Fotos gewachsen. Vgl. Markus Schindlbeck: Die ethnographische Photographie in der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. In: Ders. (Hg.) 1989, S. 17.
10 Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. Sitzung vom 16. Oktober 1875. (Vorsitz: Rudolf Virchow). Zeitschrift für Ethnologie 7/1875, S. 204.
11 Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte redigiert von Rud. Virchow. Jahrgang 1883. Sitzung vom 17. Februar 1882. In: Zeitschrift für Ethnologie 15/1883, S. 168-170. Museum für Volkskunde Berlin, p. 999. Der eingedruckte schwäbische Text lautet: „Gang mer weg, no nix bomwolles, Des geit flächse Tuech zu mei's Annamareiles Hauziechhemeder.“
12 In diesem Jahr publizierte die Zeitschrift zudem eine Tafel mit prähistorischen Steinwerkzeugen in Lichtdruck nach fotografischer Vorlage. Vgl. dazu Michael Wiener: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. (Trickster) München 1990, S. 87.
13 Die erste gedruckte Photographie in Deutschland war am 13. Oktober 1883 in der Leipziger Illustrirten erschienen. Vgl. dazu José Macias: Die Entwicklung des Bildjournalismus. (K. G. Saur) München/New York/London/Paris 1990, S. 6.
14 Karl Weinhold: Zur Einleitung. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 1-10, hier S. 2.
15 Bankier Meyer-Cohn unterstützte das Museum in Berlin finanziell und schenkte ihm unter anderem eine umfangreiche Fotosammlung von Trachten und ländlichen Architekturen. F. Höft: Zur Geschichte des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1900, S. 97-104, hier S. 102; Jahn war der erste Direktor des 1889 gegründeten Museums für deutsche Volkskunde und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin (bis 1904).
16 Ulrich Jahn/Alexander Meyer-Cohn: Jamud bei Cöstlin mit Berücksichtigung der Sammlungen des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 77-100, hier S. 81.
17 Alois Riegl: Das Volksmäßige und die Gegenwart. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 4-7, hier S. 5.
18 Alois Riegl: Wie sollen wir sammeln? In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 219-221, hier S. 219.
19 Michael Haberlandt: Zum Beginn! In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 1-3, hier S. 2.
20 Zu sehen ist die „5 Meter hohe Holzfigur“, die in Begleitung eines Schützenkorps an Fronleichnam durch das Dorf getragen wird und einige mit dem Zug spazierende, zumeist männliche Zuschauer in bürgerlicher Kleidung. Im Vordergrund steht isoliert eine ältere Frau in ländlicher Tracht. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 11.
21 Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 172-179.
22 Aus den Sitzungsprotokollen des Vereins für Volkskunde, Freitag den 26. Juni 1891, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 351.
23 Vereinsnachrichten (...) III. Verkehr: Sprechsaal: 1. Anfragen. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 1/1895, S. 126.
24 Ebd., S. 287.
25 Ludwig Hans Fischer: Die Tracht der Tschitschen. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 6-23, hier S. 6.
26 Michael Haberlandt: Die Photographie im Dienste der Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 183-186. Der Autor hatte den Text im April 1896 vor dem Camera-Club der Amateurphotographen (Wien) vorgetragen und ihn mit nahezu identischem Wortlaut in den Wiener Photographischen Blättern 3/1896, S. 97-100 publiziert. Vgl. Silke Göttsch: ‚Die schwere Kunst des Sehens‘. Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Carola Lipp (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählungen, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag 1995. (Campus) Frankfurt/New York 1995, S. 395-405, hier S. 402.
27 Vgl. Rudolf Mehringer: Michael Haberlandt. In: Festschrift für Michael Haberlandt. Zum dreißigjährigen Bestand der Zeitschrift für österreichische Volkskunde, hrsg. vom Verein für Volkskunde in Wien. Wien 1925, S. I-II.
28 Vgl. dazu Michael Haberlandt: Völkerkunde. Leipzig 1898. Da die Quellenangaben oft fehlen, ist es bisweilen kaum möglich, anhand von illustrierten Publikationen Informationen über die Herkunft der Fotos zu gewinnen.
29 Michael Haberlandt: Bericht über das Verwaltungsjahr 1899 des Museums für österreichische Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1900, S. 45.
30 Haberlandt 1896, S. 183.
31 Haberlandt 1896, S. 184. Vgl. dazu Göttsch 1995, S. 402.
32 Anonym: Die Erforschung der deutschen Wohnhaustypen und die Theilnahme der Amateurphotographen an der Gewinnung von Beobachtungsmaterial. In: Photographische Correspondenz 28/1891/372, S. 431-434, hier S. 431. Zit. nach: Herta Wolf: Gewollter Erinnerungswert oder antiquarische Historie. Über die Frage, was der Begriff Erinnerung in der Fotografie – auch – zu bedeuten vermag. In: Fotogeschichte 14/1994/53, S. 69-77, hier S. 70f.
33 Haberlandt 1896, S. 184-185.
34 Die Berliner Gesellschaft für Anthropologie sah sich bisweilen mit Fotos konfrontiert, die ohne Beschriftung und Quellenhinweise eingesandt wurden und damit für die Sammlung wertlos waren. Deshalb erinnerte das Protokoll die Stifter immer wieder daran, genaue Angaben zu den Bildern beizubringen.
35 Haberlandt 1896, S. 185.
36 Vgl. Susanne Regener: Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 23-38, hier S. 26f sowie weiterführend Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen. (Wilhelm Fink) München 1999.
37 Göttsch 1995, S. 402.
38 Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hlfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat. In: Georg von Neumeyer (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. (Robert Oppenheim) Berlin 1875, S. 591-625; Fritsch

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

entwickelte bereits seit den 1860er Jahren ein standardisiertes Aufnahmeverfahren für anthropologische Fotos. Vgl. auch Thomas Theye (Hg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. (Rowohlt) Reinbek 1984; Ricabeth Steiger/Martin Taureg: Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Michael Köhler/ Giesela Barche (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. (C. J. Bucher) München/Luzern 1985, S. 116-136, hier S. 118-119 sowie das Standardwerk von Thomas Theye (Hg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument (Ausstellungskat.). (C. J. Bucher) München/Luzern 1989.

39 Gustav Fritsch: Über photographische Reiseausrüstungen. In: Zeitschrift für Ethnologie 17/ 1885, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Sitzung vom 20. Juni 1885, S. 222-235.

40 Vgl. Michael Hagner: Mikro-Anthropologie und Fotografie. Gustav Fritschs Haarspaltereien und die Klassifizierung der Rassen. In: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 252-284, hier S. 259.

41 Vgl. dazu Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei um 1900. (Jonas) Marburg 1986; Michael Griffin: History and Ethnographic Method in Visual Communication Research. In: Martin Taureg/Jay Ruby (Hg.): Visual Explorations of the World. Selected Papers from the International Conference on Visual Communication, Philadelphia 1985. (Edition Herodot) Aachen 1987, S. 240-254, hier 246f; Göttsch 1995.

42 Pierre Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Ders./Luc Boltanski/ Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/ Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981c, S. 85-109, hier S. 87.

43 Michael Wiener unterscheidet Fotografierweisen von Medizinern, Studiofotografen, Missionaren, Ethnologen und Kolonialbeamten, ohne dies jedoch zu belegen. Vgl. Wiener 1990, S. 97.

44 Vgl. dazu auch Ulrich Pohlmann: Die vergessenen Fotomuseen. Zur Geschichte realisierter und unausgeführter Vorhaben in Deutschland. In: Fotogeschichte 10/1990/35, S. 14-21.

45 Anonym: Photographie und Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/ 1898, S. 218-217. Das Projekt wurde nicht verwirklicht. Die Dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie unterstützte die Gründung einer ‚Nationalen Vereinigung für Photographie im Dienste der sächsischen Volkskunde'. Robert Lehr: Zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie 1897-1907. Dresden 1907, S. 11.

46 Haberlandt sah diese Unterschiede nicht. Nach seinem Kommentar, der damit freilich die eigenen Thesen aufwertete, sei der Dresdner Bericht „fast völlig" deckungsgleich mit seinem Beitrag aus dem Jahr 1896. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1898, S. 219.

47 Raimund Friedrich Kaindl: Die Volkskunde. Ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den historischen Wissenschaften. Ein Leitfaden zur Einführung in die Volksforschung. (Franz Deuticke) Leipzig/Wien 1903, S. 91.

48 Kaindl 1903, S. 95.

49 Zumeist sind die Bildarchive nicht nach einzelnen Themen aufgeschlüsselt, sondern nach Ländern bzw. Regionen.

50 Rudolf Virchow: Das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. In: Gartenlaube 26/1889, S. 435-436, hier S. 436.

51 Vgl. Winfried Ranke/Gottfried Korff: Hauberg und Eisen: Landwirtschaft und Industrie – im Siegerland um 1900. (Schirmer & Mosel) München 1980. An dieser Stelle sei auch Heinrich Zille erwähnt, dessen fotografisches Werk erst spät gewürdigt wurde. Vgl. Winfried Ranke: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910. (Schirmer & Mosel) München 1975.

52 Sylvie Forestier: L'Image du paysan au XIXe siècle. In: Jean Cuisinier (Hg.): Hier pour demain. Arts, Traditions et Patrimoine. Musée National des Arts et Traditions Populaires (Ausstellungskat.). (MNATP) Paris 1980, S. 78-85, hier S. 79.

53 Bereits seit den 1870er Jahren hatten Fotografen in von ‚Touristen' frequentierten Gebieten Süddeutschlands die wirtschaftliche Bedeutung der Trachtenfotografie erkannt und gezielt folkloristische Sammelbilder produziert. Vgl. Otto Hochreiter: Bäuerliches Leben in fotografischen Bildern. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 44-54.

54 Der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Berliner Universität rühmte die pädagogischen und ästhetischen Vorzüge des Diavortrages. Vgl. Hermann Grimm: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons (1892). In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I. (Schirmer & Mosel) München 1979, S. 200-205.

55 Max Bartels sprach vor dem Verein für Volkskunde im Januar 1900 über den „Herd" und im November über den „Schmied" und zeigte dabei „mehr als 50 Projektionsbilder". Zeitschrift für deutsche Volkskunde 10/1900, S. 115 und Zeitschrift für deutsche Volkskunde 11/1901, S. 109.

56 Vgl. Karin Becker: The Photographic Archive and the Construction of National Culture. In: Ethnologia Scandinavia 23/1993, S. 114-130.

Ethnographie und Ikonologie

1 Vgl. Bodo von Dewitz: Daguerre oder Talbot? Zur Konkurrenz der Verfahren im deutschen Sprachraum. In: Ders./Reinhard Matz (Hg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860. (Edition Braus) Köln/Heidelberg 1989, S. 12-39, hier S. 15.

2 Brief Frau Wwe. Odenmath-Suhsi (Stans) an Julie Heierli, 24. Oktober 1914. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Sammlung Heierli, Mappe 16, Notizen und Korrespondenz von Ob.- und Nidwalden.

3 Brief Johanna Grimmer (Cham) an Julie Heierli (Zürich), 8. Mai 1898. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Sammlung Heierli, Mappe 20, Tracht Luzern, Notizen, Mandate, Korrespondenz.

4 Julie Heierli: Die Volkstrachten der Schweiz, Bd. 1, Innerschweiz. (Eugen Rentsch) Erlenbach/Zürich 1922, S. 9-10.

5 Heierli 1922, S. 143.

6 Heierli 1922, S. 92.

7 Heierli 1922, S. 67.

8 Brief Julie Heierli (Zürich) an Eduard Hoffmann-Krayer, 18. September 1931. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Korrespondenz 1929-1935, Af 44.

9 Zeitschrift für Volkskunde 40/1930, S. 307-308.

10 Schweizerisches Archiv für Volkskunde 30/ 1930, S. 70-71.

11 Vgl. Gottfried Korff: Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde. In: Kaspar Maase/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. (Böhlau) Köln/Weimar/Wien 2003, S. 143-178, S. 157 und 162f.

12 Benedetta Cestelli Guidi: Aby Warburgs Reise nach Amerika in Photographien. In: Dies./Nicholas Mann (Hg.): Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896. (Dölling & Galitz) Hamburg/München 1999, S. 28-47, hier S. 31.

13 Cestelli Guidi 1999, S. 36.

14 Vgl. Ian Jones: Aby Warburg als Fotograf. In: Cestelli Guidi/Mann (Hg.) 1999, S. 48-52.

15 Aby Warburg: Einleitung zum handgeschriebenen Text seines Vortrages in Berlin im Jahre 1897, Warburg Institute Archive 46.1.4.1. Zit. nach Guidi 1999, S. 37.

16 Paul Ehrenreich: Mittheilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien. (Vorgetragen in der Sitzung der Berliner anthropologischen Gesellschaft vom 15. März 1890). In: Zeitschrift für Ethnologie 22/1890, S. 89-98, hier S. 97.

17 Cestelli Guidi 1999, S. 41.

18 Aby Warburg an seine Eltern, 12. Februar 1896, Warburg Institute Archive, Family Correspondence (FC). Zit. nach Cestelli Guidi 1999, S. 33.

19 Horst Bredekamp: „Du lebst und thust mir nichts." Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs. In: Ders./Michael Diers/Charlotte Schoell-Glass (Hg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990. (VCH) Weinheim 1991, S. 1-7, hier S. 4.

20 Bredekamp 1991, S. 6.

21 Vgl. Korff 2003, S. 145-146. Zum „gesunkenen Kulturgut", siehe auch Eduard Hoffmann-Krayer: Individuelle Triebkräfte im Volksleben. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 30/ 1930, S. 169-180.

22 Edgar Wind: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik (1931). In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise. (Valentin Koerner) Baden-Baden 1980, S. 401-417, hier S. 405.

23 Aby Warburg: Das Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff. Berlin 1988, S. 22-23.

24 Vgl. Konrad Hoffmann: Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung. In: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S. 261-267, hier S. 261.

25 Vgl. dazu auch Carlo Ginzburg: Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. In: Ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. (dtv) München 1988, S. 149-233.

26 Kurt W. Forster: Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten. In: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass (Hg.) 1991, S. 11-37, hier S. 32.

27 Peter Gorsen: Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg. In: Kunstforum International, Bd. 127, Juli-September 1994, S. 238-244, hier S. 240.

28 Vgl. Wolfgang Hesse (Hg.): Hermann Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium. (Verlag der Kunst) Dresden 1998.

29 Martin Warnke: Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. (Europäische Verlagsanstalt) Frankfurt/Main 1980, S. 115-172, hier S. 159.

30 Forster 1991, S. 36.

31 Korff 2003, S. 145.

32 Korff 2003, S. 171f.

33 Eduard Hoffmann-Krayer: Zur Einführung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1/1897, S. 1-12.

34 Brief Eduard Hoffmann-Krayer an Pfarrer A. Müller, Gams, 30. August 1906. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. AF 18 (Kopierbuch 1903-1907), HK 39/289.

35 Brief Eduard Hoffmann-Krayer an A. Dietrich (Giessen), 18. Oktober 1902. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Briefe/Korrespondenz HK 27 T 477.

36 Brief Eduard Hoffmann-Krayer an Mogh, 10. März 1908. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Briefe/Korrespondenz HK 43 (Handschriftliches Transkript).

37 J. Sion: L'art de la description chez Vidal de la Blache. In: Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Joseph Viany. (Les Presses françaises) Paris 1934, S. 479-486, hier S. 484.

38 Vgl. Friedrich Ratzel: Anthropogeographie, Bd. 1 und Bd. 2. (Engelhorn) Stuttgart 1882 und 1891.

39 Vgl. Jean Brunhes/Emile Chaix/Emmanuel de Martonne (Hg.): Atlas photographique des formes du relief terrestre. Documents morphologiques caractéristiques avec notices scientifiques. (F. Boissonnas) Genf 1911 und 1914.

40 Jean Brunhes: La Géographie de l'histoire. Introduction à la seconde année du cours de géogra-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

phie humaine (Collège de France 1913-1914). In: Revue de géographie annuelle, VIII, fasc. 1, 71 S. und Tafeln. (Delagrave) Paris 1914.

41 Mariel Jean-Brunhes-Delamarre/Jeanne Beausoleil: Deux témoins de leurs temps: Albert Kahn et Jean Brunhes. In: Musée Albert Kahn (Hg.): Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie. (VILO) Paris 1993, S. 91-107, hier S. 91-93.

42 Michel Lesourd: L'appropriation du monde. In: Jean Brunhes 1993, S. 15-51, hier S. 36.

43 Vgl. Wilhelm Heinrich Riehl: Handwerksgeheimnisse des Volksstudiums. In: Ders. 1869, S. 1-33, hier S. 28f, sowie Jeggle 1984a, S. 22.

44 Marie-Claire Robic: Jean Brunhes, un „géo-photo-graphe" expert aux Archives de la Planète. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 109-137, hier S. 125.

45 E. Ardaillon: Les principes de la géographie moderne. In: Bulletin de la Société de géographie de Lille. Lille 1901, S. 269-290.

46 Robic 1993, S. 109-137, hier S. 110.

47 Jean Brunhes: Un nouveau procédé de reproduction appliqué à l'étude et à la représentation des faits géographiques: Phototypie stéréoscopique (avec dix planches stéréoscopiques). In: Études géographiques 1/1900, S. 1-12, hier S. 11.

48 Jean Brunhes: Leçons de géographie, cours élémentaire, moyen, supérieur. (Mame) Tours 1926.

49 Odile Lisbonis: Les manuels scolaires de Jean Brunhes: des „leçons de choses" à la géographie humaine. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 266-286, hier S. 277.

50 Beide Aufnahmen entstanden am 23. Oktober 1921. Archives de la Planète, mission Brunhes-Gadmer, Inv.-Nr. A 29907D und Archiv Mariel J.-Brunhes Delamarre.

51 Brief Stéphane Passet an Jean Brunhes, 28. Juni 1912. Archiv Mariel-Brunhes Delamarre. Zit. nach Marie Bonhomme/Mariel Jean-Brunhes Delamarre: La méthode des missions des Archives de la Planète. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 194-219, hier S. 214.

52 Jean Brunhes: La géographie humaine. (Librairie Félix Alcan) Paris 1925 (3. Auflage), o. Seitenangabe.

53 Jean Brunhes: La géographie humaine. (Librairie Félix Alcan) Paris 1912 (2. Auflage), Vorwort zur ersten Auflage (1910), S. III.

54 Siehe dazu auch Didier Mendibil: Jean Brunhes, photographe-iconographe. In: Musée Albert Kahn Paris 1993, S. 140-151.

55 Mendibil 1993, S. 147-146.

56 Leopold Rütimeyer: Über einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 20/1916, S. 283-372, hier S. 283.

57 Eugenie Goldstern: Hochgebirgsvolk in Savoyen und Graubünden. Ein Beitrag zur romanischen Volkskunde. (Verlag des Vereins für Volkskunde) Wien 1922, S. 3.

58 Eugenie Goldstern: Beiträge zur Volkskunde des Lammertales mit besonderer Berücksichtigung von Abtenau (Tännengau). In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 24/1918, S. 1-28, hier S. 1.

59 Vgl. André Varagnac: Civilisations traditionelles et genres de vie. (Michel) Paris 1948 und Klaus Beitl: Eugenie Goldstern (1884-1942). Verlobungs-, Hochzeits- und Bestattungsbräuche in der Maurienne (Savoyen, Frühling/Sommer 1914. Hinterlassene Schriften bearbeitet und „restituiert"). In: Freddy Raphaël (Hg.): „...das Flüstern eines leisen Wehens..." Beiträge zur Kultur und Lebenswelt europäischer Juden. Festschrift für Utz Jeggle. (UVK) Konstanz 2001, S. 186-197.

60 Albert Ottenbacher: Eugenie Goldstern. Eine Biographie. (Mandelbaum) Wien 1999, S. 58.

61 Ottenbacher 1999, S. 48.

62 Vgl. Beitl 2001, S. 188f; Ur-Ethnographie. Auf der Suche nach dem Elementaren in der Kultur. Die Sammlung Eugenie Goldstern. Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 85. Wien 2004.

63 Rose Julien: Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. (Bruckmann) München 1912.

64 Karl Spiess: Berichte und Bücheranzeigen. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 23/1913, S. 203-205, hier S. 205.

65 Im Zentralen Verzeichnis Antiquarischer Bücher des Internets waren am 16. September 2004 fünfzehn Exemplare des Werkes verzeichnet. Dies lässt vermuten, dass die Auflage im Jahr 1912 relativ hoch gewesen sein muss.

66 Brief Julien an Bolte, 23. April 1913. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nachlass Bolte (K. 26), acc. ms. 1975.52. Herzlichen Dank an Bernd Jürgen Warneken für diesen Hinweis.

67 Vgl. Nachlass Bolte (K. 26), Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

68 Zur völkerkundlichen Perspektive hierzu, vgl. auch Anna Pytlik: Träume im Tropenlicht. Forscherinnen auf Reisen. (Coyote) Reutlingen 1997.

Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen?

1 Hermann Bausinger: Zur Theoriefeindlichkeit in der Volkskunde. In: Extractum Ex Ethnologia Europaea, Vol. II-III (1968-1969) = Erixoniana I, S. 55-58, hier S. 56.

2 Vgl. Gerhard Lutz: Volkskunde und Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 65/1969, S. 65-80.

3 Bausinger 1968-1969, S. 56.

4 Gregory Bateson/Margaret Mead: Balinese Character: A Photographic Analysis. (Academy of Sciences) New York 1942 (1962); Margaret Mead/Frances Cooke Macgregor: Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood. (G. P. Putman's Sons) New York 1951.

5 Gottfried Korff/Martin Roth: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/Main 1990, S. 9-37, hier S. 14f.

6 Joachim Herrmann/Evelin Maaß (Hg.): Die Korrespondenz zwischen Heinrich Schliemann und Rudolf Virchow 1876-1890. Berlin 1990, S. 544.

7 Markus Schindlbeck: Einführung. In: Ders. (Hg.): Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 48. (Museum für Völkerkunde/Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz) Berlin 1989, S. 9.

8 Albert Wirz: Beobachtete Beobachter: Zur Lektüre völkerkundlicher Fotografien. In: Martin Brauen (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnologische Fotografie. Die exotische Bilderflut, Ethnologische Schriften 1. (Völkerkundemuseum der Universität Zürich) Zürich 1982, S. 54.

9 Wirz 1982, S. 50.

10 Rosalyn Poignant: Frühe ethnographische Fotografie. In: Brauen (Hg.) 1982, S. 11-43, hier S. 14.

11 Michael Haberlandt: Völkerkunde I. Allgemeine Völkerkunde. (G. J. Göschen) Berlin/Leipzig 1917, S. 16.

12 Wirz 1982, S. 50.

13 Michael Wiener: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. (Trickster) München 1990, S. 55; Thomas Theye (Hg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. (C. J. Bucher) München/Luzern 1989, S. 90f unterscheidet innerhalb der völkerkundlichen Fotografie zwischen der anthropologischen (Typenaufnahmen) und ethnographischen (Landschaftsaufnahmen, Habitus, Sitten und Gebräuche etc.) Fotografie.

14 Michael Haberlandt: Völkerkunde. (G. J. Göschen) Leipzig 1898, S. 14f.

15 Auch innerhalb der Popularkultur sind Fremd- und Eigenwahrnehmungen feststellbar. Vgl. dazu Bernhard Tschofen: „Trotz aller Ungunst der Zeit." Anmerkungen zu einer Geschichte der Tracht in Vorarlberg. In: Kleider und Leute. (Amt der Vorarlberger Landesregierung) Hohenems 1991, S. 324-356, hier S. 338f; zum Warencharakter der Fotografie im 19. Jahrhundert, siehe Winfried Ranke/Ulrich Keller/Herbert Molderings (Hg.): Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. (Anabas) Gießen 1977, S. 67f.

16 Österreichisches Museum für Volkskunde, Fotoarchiv Inv.-Nr. 1156.

17 Österreichisches Museum für Volkskunde, Fotoarchiv Inv.-Nr. 682-787.

18 Österreichisches Museum für Volkskunde, Fotoarchiv Inv.-Nr. 1259, 1265, 0765, 1277.

19 Vgl. Andrea Simma: „Die heimlichen Leiden des einsamen Forschers." Über verdrängte Sexualität in der von männlichen Ethnologen erlebten Feldforschungssituation. In: Volker Harms (Hg.): „Südseebilder." Materialien zu einer Ausstellung. (Völkerkundliches Institut) Tübingen 1992, S. 71-80.

20 Wolfgang Hesse: Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925). (Gebr. Metz) Tübingen 1989, S. 56.

21 Werner Bellwald: Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckungen lokaler 'Volkskultur' und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz). Kantonales Museums für Geschichte und Ethnographie. Forschungsstelle für regionale Gegenwartsethnologie. Ethnologische Reihe 5. (Walliser Kantonsmuseen) Sitten 1997, S. 136.

22 Wirz 1982, S. 58. In überseeischen Gebieten wurden Fotostudios vor allem in Handelszentren seit den 1860er Jahren gegründet. Als wirtschaftlich interessant erwiesen sich inszenierte Fotos sogenannter 'native types' (Genredarstellungen der fremden Einheimischen). Vgl. Theye 1989, S. 28f.

23 James R. Ryan: Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire. (University of Chicago Press) Chicago 1997, S. 20.

24 Eleanor M. Hight/Gary D. Sampson: Photography, ‚Race', and Post-Colonial Theory. In: Eleanor M. Hight/Gary D. Sampson (Hg.): Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place. (Routledge) London/New York 2002, S. 1-19, hier S. 1.

25 Bronislaw Malinowski: Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest Melanesien. (Syndikat) Frankfurt/Main 1979, S. 1. Die Originalausgabe erschien im Jahr 1929 unter dem Titel: The Sexual Live of Savages in North-Western Melanesia.

26 Rolf Lindner: Zur Ikonographie der ethnographischen Situation. In: Utz Jeggle (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984a, S. 73-79, hier S. 76.

27 Utz Jeggle: Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde. In: Jeggle (Hg.) 1984a, S. 11-46, hier S. 34.

28 Thomas Hauschild. Zur Kritik der postkolonialen Kritik. Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien. In: Fotogeschichte 22/2002/84, S. 13-32, hier S. 18.

29 Auf der Rückseite des Originalabzuges vermerkte Malinowski, dass die Fotografie in der englischen Erstausgabe des Bandes als Frontispiz verwendet werden solle. Auf Anraten seiner Frau oder seines Verlegers war dies dann offensichtlich nicht verwirklicht worden. Vgl. Michael W. Young: Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918. (The University of Chicago Press) Chicago/London 1998, S. 56.

30 Hauschild 2002, S. 22.

31 Hauschild 2002, S. 13.

32 Vgl. Young 1998, S. 15.

33 Kein Recht zu bleiben? Eine Romafamilie auf dem Dorf. Ein Film von Ulrich Hägele und Ursula Vogel. 1994, 14 min. Kreismedienzentrum Tübingen.

34 Gustav Kuhfahl: Die Photographie in den Alpen. In: Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, 41/1910, S. 30-45, hier S. 43.

35 Vgl. „Die da laufen..." Die Bilder der Ahnen kehren zurück nach Tansania. Ein Film von Annette Wagner. SWR 2001.

36 Lindner 1984, S. 76.

37 Utz Jeggle: Das Bild der Forschung. In: Ders.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

(Hg.): 1984b, S. 47-59, hier S. 43, sowie Heinz Schilling: Wie sich Zigeuner fotografieren lassen, oder: Dreizehn Vermutungen über die Pose. In: Zigeuner und Wir. Institut für Europäische Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Notizen, Bd. 9/Oktober 1979. Frankfurt/Main 1979, S. 149-164, hier S. 160.

38 Erich Kasten: Franz Boas: Ein engagierter Wissenschaftler in der Auseinandersetzung mit seiner Zeit. In: Franz Boas. Ethnologe, Anthropologe, Sprachwissenschaftler. Ein Wegbereiter der modernen Wissenschaft vom Menschen. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 17. Dezember 1992 - 6. März 1993. Berlin 1992, S. 7-38, hier S. 11f.

39 Douglas Cole: „The Value of a Person Lies in His Herzensbildung": Franz Boas' Baffin Island Letter-Diary, 1883-1884. In: George W. Stokking (Hg.): Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork. History of Anthropology, Volume 1. (The University of Wisconsin Press) Madison 1983, S. 13-52, hier S. 41.

40 Vgl. Bertha Ilg: Maltesische Märchen und Schwänke. Aus dem Volksmunde. Bd. 1-2. (Schönfeld's Verlagsbuchhandlung) Leipzig 1906. Für diesen Hinweis danke ich Bernd Jürgen Warneken.

41 Claude Lévi-Strauss: Brasilianisches Album. (Carl Hanser) München/Wien 1995, S. 191.

42 Jeggle 1984b, S. 34.

43 Barbara Wolbert: Der Anthropologe als Photograph. Bemerkungen zu einem blinden Fleck der visuellen Anthropologie. In: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag. 6/1998, S. 201-216, hier S. 215.

44 Vgl. Otto Hochreiter: Bäuerliches Leben in fotografischen Bildern. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 44-54, hier S. 53 und vor allem Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Ders./Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau /Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981b, S. 25-85, hier S. 58f.

45 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. Drei Studien zur Kunstsoziologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 7-44, hier S. 21.

46 J. R. Bünker: Eine heanzische Bauernhochzeit. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 10/1900, S. 288-306 und S. 365-382, Tafeln I-III.

47 Wiener 1990, S. 175.

48 In der völkerkundlichen Fotografie gibt es Beispiele, die auch den Namen des aufgenommenen Menschen nennen und diesen als Akteur aufwerten. Diese Bilder wirken auf persönlicher Ebene und sind eher mit Benjamins „Kultwert" konnotierbar, der allein im Ausdruck eines Menschengesichts in auratischer Form zur Geltung komme. Benjamin [1936] 1963, S. 21.

49 Vgl. Wirz 1982, S. 54.

50 Vgl. Karin Becker: The Photographic Archive and the Construction of National Culture. In: Ethnologia Scandinavia 23/1993, S. 114-130.

51 Becker hat auf einen ästhetischen Unterschied in den Fotoaufnahmen von ländlichen und städtischen Objekten hingewiesen. Vgl. Karin Bekker: Picturing Our Past. An Archive Constructs a National Culture. In: Journal of American Folklore 105(415), Winter 1992, S. 3-18, hier S. 9f.

Kamera-Folklore zieht in den Krieg

1 Die volkskundlichen Museen wurden wenig frequentiert. Im Jahr 1899 besuchten 2.600 Personen das Wiener Museum. Michael Haberlandt: Bericht über das Verwaltungsjahr 1899 des Museums für österreichische Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1900, S. 45.

2 Karl Weinhold: Rede bei Antritt des Rectorats gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. October 1893. Berlin 1893, S. 11.

3 Raimund Friedrich Kaindl: Die Volkskunde. Ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den historischen Wissenschaften. Ein Leitfaden zur Einführung in die Volksforschung. (Franz Deuticke) Leipzig/Wien 1903, S. 46.

4 Karin Becker: Picturing Our Past. An Archive Constructs a National Culture. In: Journal of American Folklore 105(415), Winter 1992, S. 3-18, hier S. 18.

5 Denkschrift über die Verstaatlichung des Museums für oesterreichische Volkskunde in Wien. (undatiert). Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Altregistratur M 12.

6 Vgl. Gottfried Korff: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst" im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 15/1992, S. 23-49.

7 Brief Viktor v. Geramb, Volkskundliche Abteilung des steierm. Landesmuseums Joanneum, Graz, an den Generalkonservator (Wien), 8. Mai 1915. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 5.

8 Arthur Haberlandt: Beiträge zur Kenntnis des Tiroler Bauernhauses. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 20/1914, S. 1-14 und Oswald Mengin: Gründungsbilder von Wallfahrtsorten. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 20/1914, S. 14-23.

9 Brief Eduard Hoffmann-Krayer an Alois John (Eger), 9. Dezember 1901. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel Briefe/Korrespondenz HK24T440.

10 Vgl. Ulrich Hägele: Fotodeutsche. Zur Ikonographie einer Nation in französischen Illustrierten 1930-1940. (TVV) Tübingen 1998, S. 121f.

11 L'Illustration, 16. November 1916, Nr. 3846, S. 4767. Vgl. dazu auch Christine Beil: Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 97. (TVV) Tübingen 2004.

12 Vgl. Gottfried Korff (Hg.): Trench Art – Kreativität des Schützengrabens. (TVV) Tübingen 2002.

13 Ulrich Hägele/Franz Wiesenhofer: Zensurierte Bildergrüße. Familienfotos russischer Kriegsgefangener 1915-1918. documenta ethnographica 3. (Verein für Volkskunde) Wien 2002.

14 Brief Fürsorgekommitee des Roten Kreuzes für Kriegsgefangene an Euer Hochwohlgeboren (Michael Haberlandt), 3. Juli 1916. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Altregistratur M 16.

15 Max Höfler: Friedhofskröten. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 25/1915/1-2, S. 123-126; Otto Lauffer: Der volkstümliche Gebrauch der Totenkronen in Deutschland. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 26/1916/3-4, S. 225-246.

16 Brief Ministerium für Kultus und Unterricht, 12. August 1916, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 16.

17 Mitteilung des k. u. k. Armeekommandos vom 20. Juli 1916, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 16. Fähnrich Arthur Haberlandt war am 4. November 1915 bei Trebinje/Montenegro am Auge und im Januar ein zweites Mal verwundet worden. Vater Michael Haberlandt versuchte daraufhin eine Dienstfreistellung, „wegen allgemeiner reizbarer Nervenschwäche, insbesondere des Herzens" zu erreichen. Brief Michael Haberlandt an das hohe Festungskommando der Festung Trebinje, 15. November 1915. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M1.

18 Mitgebracht wurden rund 400 Fotografien ethnographischen und anthropologischen Inhalts. Tätigkeitsbericht für das k.u.k. Museum für österreichische Volkskunde für das Jahr 1916. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 23/1917, S. 31. Vgl. auch Christian Marchetti: Scientists with Guns. On the Ethnographic Exploration of the Balkans by Austrian-Hungarian Scientists during World War I In: Ab Imperio 2007/Vol. 1, S. 165-190.

19 Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 16.

20 Vgl. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien. Fotoinventarbuch 1918.

21 Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien. Inv.-Nr. 4592, 4599, 4600.

22 Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien. Inv.-Nr. 4519-4522.

23 Vgl. Abschnitt „Systematische Erfassung und der klinische Blick".

24 Vgl. Andre Gingrich: Erkundungen: Themen der ethnologischen Forschung. Wien/Köln/Weimar (Böhlau) 1999, S. 15.

25 Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 16.

26 Mitteilungen aus dem Verein und dem Museum für Volkskunde 1917. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 24/1918, S. 69.

27 Lichtbildstelle des Kriegspressequartiers, Wien, an Michael Haberlandt, 28. August 1918. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1918.557.

28 Brief Ladislaus Hangel, Österreichische Lichtbildpropaganda (Budapest), an das Museum für Volkskunde Wien vom 6. Oktober 1930, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1930.

29 Vgl. Timm Starl: Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. (Koehler & Amelang) München 1995.

30 Peter Graf Kielmansegg: Deutschland und der Erste Weltkrieg. (Klett-Cotta) Stuttgart 1980, S. 325.

31 Die Bilder sind Teil des Nachlasses Römers, der rund 50.000 Fotografien und Negative umfasst. Die Sammlung gelangte in den 1980er Jahren in den Besitz von Diethart Kerbs, der im Jahr 2004 eine Retrospektive Römers im Deutschen Historischen Museum Berlin konzipierte. Vgl. Diethart Kerbs (Hg.): Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887-1979. (DHM/Kettler) Berlin 2004.

32 Veröffentlicht wurde die Fotografie in der Zeitschrift Camera Work 36/1911.

33 Alfred Stieglitz: Going to the Start. Heliogravure, Camera Work, Dezember 1905. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Sammlung Juhl, AB 1988.H239.

34 Vgl. Abschnitt „Ideologie der Bildbände".

35 Vgl. Abschnitt „Transformationen des Ländlichen – ideologische Dokumente".

36 Vgl. Ulrich Hägele: Hinter der Front: Zur Ikonographie von Armut und Folklore in Willy Römers Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg in Rußland, 1916. In: Kerbs (Hg.) 2004, S. 79-103.

37 Bildarchiv Willy Römer, Sammlung Kerbs. Bild 33.060, Negativ 1109.

38 Nina Martynova: Lobovikov und seine Zeit. In: Hans Puttnies: Sergei Lobovikov. Ein russischer Meister der Kunstfotografie. (Prestel) München/New York 1995, S. 159-176, hier S. 169.

39 Vgl. Hans Retzlaff: Alte Mönchguter Fischerfrau beim Spinnen, Insel Rügen, 1934. Archiv Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen, Inv.-Nr. 6/37.

40 Wolf Lücking/Paul Nedo: Die Lausitz. (Akademie-Verlag) Berlin 1956, S. 109.

41 Die Karte „Mädchen mit Korb und Junge" ist am 25. 9. 1916 vom Oberkommando der 10. Armee abgestempelt worden. Sie ist an Paul Simon in Berlin adressiert. Die zweite Karte zeigt zwei Buben vor einem Holzzaun. Sie stammt vom selben Schreiber und wurde mit Datum des „8.9.17" an Martha Rother in Berlin geschickt. Sammlung Diethart Kerbs.

42 Bestand Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Museum Europäischer Kulturen, Inv.-Nr. 32L135b.

43 Gesine Asmus (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in das Berliner Wohnungselend 1901-1920. (rororo) Reinbek 1982.

44 Starl 1995, S. 73.

45 Interview mit Pfarrer Eckle in Tübingen, 16. Juni 1985.

46 Werner Matt: Franz Beer – Eine Lebensskizze. In: Vorarlberger Landesmuseum (Hg.): Franz Beer. Photograph 1896-1979. (Eugen-Ruß-Verlag) Bregenz 1991, S. 109-111, hier S. 108.

47 Ulrike Schmiegelt: „Macht Euch um mich keine Sorgen..." In: Peter Jahn/Dies. (Hg.): Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. (Elefanten Press) Berlin 2000, S. 23-31, hier

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

S. 29.
48 Asmus Remmer/Peter Brunkert: Abseits der Rollbahn: Russische Impressionen 1942/1943. (Husum Druck- und Verlagsgesellschaft) Husum 1986, S. 5.
49 Petra Bopp: Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten. In: Anton Holzer (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. (Jonas) Marburg 2003, S. 97-117.
50 Anton Holzer: Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs. In: Ders. (Hg.) 2003, S. 57-70, hier S. 60.
51 Peter Jahn: Bilder im Kopf - Bilder auf dem Papier. In: Ders./Schmiegelt 2000, S. 8-12, hier S. 9.
52 Vgl. Michael Wiener: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. (Trickster) München 1990 sowie Susanne Regener: Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 23-38.
53 Starl 1995, S. 74.
54 Hägele/Wiesenhofer 2002, S. 13.
55 Gespräch Diethart Kerbs mit Charlotte Römer bei der Übergabe des fotografischen Nachlasses im Jahr 1981, Archiv Kerbs.
56 Jahn 2000, S. 9.
57 Im Bundesarchiv Koblenz und Berlin befinden sich, soweit bislang bekannt, keine Fotografien von Willy Römer aus dem Ersten Weltkrieg.
58 Starl 1995, S. 74.
59 Utz Jeggle: Das Fremde im Eigenen. In: Alois Wierlacher (Hg.): Kulturthema Fremdheit. (Iudicum) München 1993, S. 237.
60 Bodo von Dewitz: Zur Geschichte der Kriegsphotographie des Ersten Weltkrieges. In: Rainer Rother (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. (DHM) Berlin 1994, S. 163-176, hier S. 173.
61 Starl 1995, S. 75.
62 Vgl. Utz Jeggle: Auf der Suche nach der Erinnerung. In: Brigitte Böhnisch-Brednisch/Rolf W. Brednich/Helge Gerndt (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses. (Schmerse) Göttingen 1989, S. 89-101, hier S. 96.
63 Vgl. Bernd Hüppauf: Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen. In: Fotogeschichte 22 (2002), Heft 85/86, S. 23-30 und Ulrich Hägele: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Afghanistan – Ikonographie des fotografischen Kriegsberichts. www.tvv-verlag.de, 1. November 2002.

Ideologisierung

1 Vgl. dazu ausführlich Gerry Badger/Martin Parr: The Photobook. A History, Bd. 1. (Phaidon) London/New York 2004.
2 Vgl. Walter Lippmann: Die öffentliche Meinung. (Rütten und Loening) München 1964. (Englische Erstausgabe: Public Opinion [1922]); Siegfried Kracauer: Die Photographie [1927]. In: Ders.: Das Ornament der Masse. (Suhrkamp) Frankfurt/M. 1963, S. 21-39; Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 47-64; Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. In: Logos 21/1932, S. 103-109.

Ästhestisierte Armut

1 Vgl. Michael Haberlandt: Die Photographie im Dienste der Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 183-186; Eduard Hoffmann-Krayer: Zur Einführung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1/1897, S. 1-12.
2 Vgl. Johann Sauer: Arbeiterfotografen schließen sich ein. Zum ‚revolutionären Gebrauchswert' von Text/Bild-Montagen. In: Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) Berlin 1977, S. 467-475.
3 Vgl. Kurt Tucholsky: Deutschland, Deutschland über alles. (Universum) Berlin 1929.
4 Frank Scholten: Palästina. Jaffa.Bibel.Talmud (2 Bd.). (Julius Hoffmann) Stuttgart 1930.
5 Diethart Kerbs: Der „Kongreß der Heimatlosen". In: Vagabundenkongeß Stuttgart Mai 1929. Edition Photothek XVII, hrsg. von Diethart Kerbs. (Dirk Nishen) Berlin 1986, S. 31.
6 Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan. Éditions d'Histoire et d'Art. (Librairie Plon) Paris 1934, S. 7.
7 VU, 17. Oktober 1928, Nr. 31, S. 688-690.
8 Kim Sichel: Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull. (Schirmer & Mosel) München 1999, S. 109.
9 Clochards par Germaine Krull. In: Variétés 1(8), 15. Dezember 1928, S. 422f.
10 Germaine Krull: 100 x Paris. Paris 1929.
11 Vgl. Germaine Krull: Pensées sur l'art. In: Pierre Mac Orlan: Germaine Krull. Paris (Librairie Gallimard) 1931, S. 12.
12 Sichel 1999, S. 110.
13 Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart 1929, hrsg. und eingeleitet von Karl Steinorth. (DVA) Fellbach 1979, S. 64-67. Vgl. auch Herbert Molderings: Urbanismus und technologischer Utopismus. Aspekte der Neuen Fotografie in Deutschland und Frankreich. In: Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland. (Prestel) München 1979, S. 250-261.
14 Vgl. Sichel 1999, S. 110.
15 Weitere Wohnungs-Enqueten wurden in Breslau (1905) und Hannover (1933) durchgeführt. Vgl. Zeugnisse der Armut. Photographien von Elendswohnungen in der Altstadt Hannover um 1933. Katalog spectrum Photogalerie. Hannover 1974.
16 Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Museum Europäischer Kulturen. Bestand Museum für Volkskunde (DDR), Wohnweise, Inv.-Nr. 74 N 93-133 (Reproduktionen, 13 x 18 cm). Das Fotoalbum mit rund 180 Vintage Prints des Asyls aus der Zeit um 1900 bis 1936 befindet sich im Museum europäischer Kulturen, Berlin. Die Fotos nach 1933 sind überwiegend von Hanni Michaels, Berlin W 50, Ansbacher Str. 103. Einige sind gestempelt: „Presse Photo (...) Berlin, Nollendorfstr. 20A", „Berliner-Bild-Bericht, Eisenacher Str. 103" oder „Atlantic. Photo-Ges.m.b.H., Berlin SW 68, Schützenstr. 67". Für Informationen hierzu danke ich Irene Ziehe und Ulrike Katharina Wolter. Über die Berliner Pressebildarchive, vgl. Diethart Kerbs/Walter Uka: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. (Kettler) Berlin 2004.
17 Museum Europäischer Kulturen/Preußischer Kulturbesitz, Bestand Museum für Volkskunde (DDR), Wohnweise, Inv.-Nr. 74 N 98.
18 Vgl. Thomas Annan: Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow. (Dover Publications) New York 1977 sowie J. A. Fisher: Thomas Annan's Old Closes & Streets of Glasgow: (Mitchell Library) Glasgow 1977.
19 Vgl. John Thomson: Street Life in London. London 1877; Stephen White: John Thomson: Life and Photographs. London 1985 sowie Sylvia Sukop: Die soziale Wirklichkeit als Bild. John Thomsons Street Life in London. In: Bodo von Dewitz/Roland Scotti (Hg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. (Verlag der Kunst) Köln 1996, S. 201-209.
20 Vgl. John Falconer: Willoughby Wallace Hooper: „A craze about photography." In: The Photographic Collector 4. Jg. London 1983, S. 258-287 sowie Peter Mesenhöller: Störende Fenster. W. W. Hoopers Photographien der Hungersnot in Madras 1876-78. In: von Dewitz/Scotti (Hg.) 1996, S. 373-379.
21 Gesine Asmus: „Mißstände...an das Licht des Tages zerren." Zu den Fotografien der Wohnungs-Enquete. In: Dies. (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. (rororo) Reinbek 1982, S. 32-43, hier S. 35.
22 Kurt Tucholsky: Mehr Fotografien! (1912). In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 1 1907-1918. (rororo) Reinbek 1989, S. 47. Tucholksky verwendete später Fotografien aus den Berliner Elendsquartieren in seinem Bildband „Deutschland, Deutschland über alles" (1929, S. 124-129). Dabei griff er auf die Methode der visuellen Gegenüberstellung von Alt und Neu zurück, um für den sozialen Wohnungsbau zu werben.
23 Zit. nach Asmus 1982, S. 226.
24 Vgl. auch Alexander Alland: Jacob Riis: Photographer and Citizen. (Millerton) New York 1972; Peter Hales: Silver Cities: The Photography of American Urbanization. Philadelphia 1984; Bernhard Jung: Jacob A. Riis: Sozialreformer und Fotograf. Über Fotografie und soziales Elend. In: Fotogeschichte 4/1984/14, S. 45-58.
25 Die Illustrationen der ersten Ausgabe waren noch keine Fotoabbildungen, sondern Holzschnitte, die man nach den Originalfotografien von Riis hat anfertigen lassen.
26 In der Statistik über Betteln auf der Straße (1888) führten die Iren mit 15 Prozent, gefolgt von „native Americans" (12 Prozent), Deutschen (8 Prozent) und Italienern (2 Prozent).
27 Jacob A. Riis: How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York. With 100 Photographs from the Riis Collection. (Dover Publication) New York 1971, S. 134.
28 Riis 1971, S. 8.
29 Riis 1971, S. 59.
30 Im Jahr 1888 publizierte die New York Evening Sun unter dem Titel „Flashes from the Slums" zwölf seiner Aufnahmen.
31 http://www.union-kilo.de/photographers09_JR.html, 4. März 2004.
32 Ähnlich arbeitete Hermann Drawe, der, ebenfalls mit dem Blitzlicht, im Jahr 1904 die Bewohner von Wiener Elendsquartieren fotografierte. Mit seinen berührenden Bildern organisierte Drawe Diavorträge oder illustrierte aufrüttelnde Zeitungsartikel des Schriftstellers Emil Kläger, der die Behörden davon überzeugen wollte, die Wohnsituation von staatlicher Seite aus zu verbessern. Vgl. Christian Brandstätter: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe. In: Fotogeschichte 2/1982/6, S. 23ff sowie Thilo Koenig: Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen. In: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. (Könemann) Köln 1998, S. 347-358.
33 Vgl. Natascha Luraschi: Fotografie und Fürsorge. Der Blick auf eine soziale Institution am Beispiel der Basler ‚Suppenküchenanstalt zum Silberberg' (Lizensiatsarbeit). Basel 2003.
34 Luraschi 2003, S. 81.
35 Vgl. Sukop 1996, S. 206.
36 Vgl. dazu auch Margarethe Szeless: Sozialdokumentation und Narrativisierung. Der Lichtbildervortrag „Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens". In: Fotogeschichte 19/1999/74, S. 35-44.
37 Vgl. Sally Stein: Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis. In: Afterimage, 10/Mai 1983/10, S. 9-16, hier S. 14.
38 Abigail Solomon-Godeau: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2003, S. 53-74, hier S. 64.
39 Vgl. Abschnitt „Transformation des Ländlichen".

Der Neue Mensch

1 Vgl. dazu Andreas Haus: Fotografie am Bauhaus: Die Entdeckung eines Mediums. In: Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert. (Nishen) Berlin 1990, S. 126-183.
2 Vgl. Carl Georg Heise (Hg.): Die Welt ist schön.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. (Kurt Wolff Verlag) München 1928.
3 Vgl. Bernd Weise: Fotojournalismus. Erster Weltkrieg-Weimarer Republik. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. (Dumont) Köln 1997, S. 72-87, hier S. 76.
4 Vgl. Eli Lotar. Hrsg. vom Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. Paris 1993, S. 79-83.
5 Siegfried Kracauer: Die Fotografie [1927]. In: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Band II. (Schirmer & Mosel) München 1979, S. 101-112, hier S. 107.
6 Vgl. F. C. Gundlach (Hg.): Martin Muncasci. (Steidel) Göttingen 2005.
7 Diethart Kerbs: Kinder auf der Straße. In: Ders. (Hg.): Willy Römer. Kinder auf der Straße, Berlin 1904-1932. Edition Photothek II, Berlin 1986, S. 31.
8 Vgl. Leopold Rütimeyer: Urethnographie der Schweiz. Ihre Relikte bis zur Gegenwart mit prähistorischen und ethnographischen Parallelen. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 16. (Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde) Basel 1924.
9 Hermann Brockmann-Jerosch: Zuvor! In: Ders. (Hg.): Schweizer Volksleben. Sitten/Bräuche/Wohnstätten, Bd. 2. (Eugen Rentsch) Erlenbach/Zürich 1930, o. P.
10 Eduard Hoffmann-Krayer: Geleitwort. In: Hermann Brockmann-Jerosch (Hg.): Schweizer Volksleben. Sitten/Bräuche/Wohnstätten, Bd. 1. (Eugen Rentsch) Erlenbach/Zürich 1930, o. P.
11 Rezension von Fritz Boehm über: Hermann Brockmann-Jerosch: Schweizer Volksleben, Bd. II Erlenbach/Zürich 1931. In: Zeitschrift für Volkskunde 40/1940, S. 299.
12 Vgl. Markus Schürpf: Fotografie im Emmental. Idyll und Realität. Hrsg. von Thomas Pfister. (Kunstmuseum) Bern 2000.
13 August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts (Text von Ulrich Keller). (Schirmer & Mosel) München 1980, S. 33. Sanders Vorhaben blieb unvollendet. Die Klischees und Restauflagen seines 1929 erschienenen Bildbandes „Antlitz der Zeit“ wurden 1934 von den Nazis vernichtet.
14 Alfred Döblin: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit. In: August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts [1929]. (Schirmer & Mosel) München 1976, S. 7-15, hier S. 13f.
15 Vgl. dazu Sylvain Maresca: La photographie. Un miroir des sciences sociales. (L'Harmattan) Paris 1996, S. 24f.
16 Vgl. dazu Abschnitt „Ästhetisierte Armut“.
17 Döblin 1929, S. 14.
18 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. Drei Studien zur Kunstsoziologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 47-64, hier S. 60.
19 Karl Jaspers: Die Geistige Situation der Zeit [1931]. (de Gruyter) Berlin 1971, S. 145.
20 Vgl. Maresca 1996, S. 19ff.
21 Vgl. dazu Martina Mettner: Die Autonomie der Fotografie. Fotografie als Mittel des Ausdrucks und der Realitätserfassung am Beispiel ausgewählter Fotografenkarrieren. (Jonas) Marburg 1987, S. 72-75.
22 Ulrich Keller: Sander und die Portraitphotographie. In: Sander 1980, S. 11.
23 Keller 1980, S. 21.
24 Keller 1980, S. 43.
25 Vgl. dazu Herbert Molderings: Die Gesellschaft der Weimarer Republik im photographischen Portrait. In: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. (Prestel) München 1981, S. 300-310.
26 Keller 1980, S. 21.
27 Vgl. L. Strauß-Ernst: Antlitz der Zeit. In: Rheinische Heimatblätter, 7. März 1930.
28 Vgl. Keller 1980, S. 30.
29 Vgl. dazu Ulrich Hägele/Gudrun König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. (Jonas) Marburg 1999 sowie Claudia Gabriele Philipp: Deutsche Volkstrachten, Kunst und Kulturgeschichte. Der Fotograf Hans Retzlaff 1902-1965. (Jonas) Marburg 1987.
30 Im Bestand der nationalen Volkskundemuseen in Berlin und Wien sowie im Archiv des Ludwig-Uhland-Instituts in Tübingen befinden sich jeweils mehrere Hundert Fotografien von Hans Retzlaff, die in der Zeit zwischen 1934 und 1939 angeschafft wurden. 1936 kaufte das Berliner Museum bei Retzlaff „300 Fotos deutsche Volkstrachten“ für 300 RM. Ein Jahr darauf „190 Fotos (gr. Format)“ für 820 RM sowie „17 Farbaufnahmen“ für 238 RM. Zudem wurden vom selben Fotografen „14 Vergrößerungen Bauernhäuser“ (14 RM) und „2 Filme ‚Trachten und Brauchtum in der Oberlausitz‘, ‚Vom Hisgier, Uffertsbräuten und Pfingstkönigen‘“ (356 RM) angeschafft. Protokoll der Sitzung der Sachverständigenbeirate des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde/Schloß Bellevue. Konrad Hahm, Adolf Spamer, Dr. Boem, 5. Mai 1937, 17. September 1937 und 15. November 1937. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin I MVK 6.
31 Kracauer [1927], S. 106.
32 Das Bild illustrierte den Text von Emil Lehmann: Vom Deutschtum in der Slowakei. In: Rasse. Monatsschrift für den Nordischen Gedanken, 6/1939, S. 169.

Ideologie der Bildbände

1 Vgl. Film und Foto. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes 1929. (DVA) Fellbach 1979 (Neudruck), S. 72.
2 Vgl. Österreichischer Werkbund (Hg.): Internationale Ausstellung Film und Foto. Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes. Österreichisches Museum 20. Februar bis 31. März 1930. Wien 1930, Nr. 433 und 444b.
3 Thomas Mann: Albert-Renger-Patzsch. In: Berliner Illustrirte Zeitung, Nr. 52, 23. Dezember 1928, S. 2261-2263.
4 Carl Georg Heise: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. (Kurt Wolff Verlag) München 1928, S. 7-17, hier S. 7.
5 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. Drei Studien zur Kunstsoziologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 47-64, hier S. 62.
6 Renger-Patzsch. In: Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten. (Wilhelm Knapp) Halle/Saale 1935, S. 49-55, hier S. 52.
7 Vgl. Donald Kuspit: Albert Renger-Patzsch. A Critical-Biographical Profile. In: Aperture, 131/Spring 1993, S. 4-75.
8 Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. (Philo Fine Arts) Berlin 2003, S. 425.
9 Vgl. Hermann Hagspiel: Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich? Die deutsch-französische Außenpolitik der zwanziger Jahre im innenpolitischen Kräftefeld beider Länder. Pariser Historische Studien, hrsg. vom Deutschen Historischen Institut Paris, Bd. 24. (Röhrscheid) Bonn 1987, S. 16.
10 Paul Valéry: Einleitung. In: Martin Hürlimann: Frankreich. Baukunst, Landschaft und Volksleben. (Atlantis Verlag) Berlin/Zürich 1927, S. IX.
11 Hürlimann 1927, S. XXVIII.
12 Hürlimann 1927, S. XXIX.
13 Ricarda Huch: Einleitung. In: Martin Hürlimann (Hg.): Deutschland. Landschaft und Baukunst. (Atlantis Verlag) Berlin 1931, S. 5.
14 Huch 1931, S. 18.
15 Vgl. E.O. Hoppé: Deutsche Arbeit. Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands. 92 Aufnahmen von E.O. Hoppé, mit einem Vorwort von Bruno H. Bürgel. (Ullstein) Berlin 1930.
16 Huch 1931, S. 6.
17 Hürlimann 1927, S. XXIX.
18 Vgl. Klaus Honnef/Frank Weyers (Hg.): Wir haben Deutschland verlassen müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928-1997. (PROAG) Köln 1997.
19 Der Stempelaufdruck in den frühen Anschaffungen der Bibliothek des 1933 gegründeten Ludwig-Uhland-Instituts lautet „Seminar für Deutsche Volkskunde Universität Tübingen“. Der Stempel mit dem Hakenkreuz wurde erst seit 1933/34 verwendet. Für diese Information danke ich Sabine Besenfelder, Tübingen.
20 Erich Angenendt (Dortmund), Theodor Arres (Essen), Ludwig Brodersen (Bochum), Central Atelier (Oberhausen), Donner (Gelsenkirchen), Duisburg-Ruhrorter Häfen A.G., Dr. Eyermann (Dortmund), Clemens v.d. Gathen (Essen), Paul Gathmann (Essen), Ernst Herzberg (Essen), Hermann Hill (Duisburg), Max Kaulfuss (Hamburg), Konrad Koch (Essen), Max Majer (Gelsenkirchen), Anton Meinholz (Essen), Fritz Mielert (Dortmund), Othmer und Angenenth (Dortmund), Ernst Richter (Holzwickede), Friedrich Schmieding (Dortmund) und Otto Woesthoff (Dortmund).
21 Hans Spethmann: Vorwort. In: Der Gigant an der Ruhr. Hrsg. von M. P. Block. (Albertus) Berlin 1928, S. VII-XVI, hier S. XV.
22 Alfons Paquet: Der Rhein. Mit 168 Aufnahmen von Paul Wolff und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler. (Gustav Bagel) Düsseldorf 1940 (1. Auflage).
23 Kurt Peter Karfeld/Artur Kuhnert: Die Deutsche Donau. Ein Farbbild-Buch. (Paul List) Leipzig 1939.
24 Vgl. Alfons Paquet: Der Rhein als Schicksal oder das Problem der Völker. (Kurt Wolff) München 1920.
25 Alfons Paquet: Der Rhein. Mit 168 Aufnahmen von Paul Wolff und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler. (Bagel) Düsseldorf 1942 (3. Auflage), S. 10-11.
26 Vgl. Hans Retzlaff: Arbeitsmaiden am Werk. Mit einem Geleitwort des Reichsarbeitsführers Konstantin Hierl und einer Einführung von Generalarbeitsführer Will Decker. Ein Bildband mit 96 Tafeln. (Seemann) Leipzig 1940; sowie Katharina Menzel: „Frauen helfen siegen.“ Frauenarbeit in der Fotopropaganda des Ersten und Zweiten Weltkriegs. In: Anton Holzer (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. (Jonas) Marburg 2003, S. 71-96.
27 Paquet 1940, o.P.
28 Karfeld/Kuhnert 1939, S. 7-8.
29 Vgl. dazu Uli Linke: German Bodies. Race and Representation after Hitler. (Routledge) New York/London 1999.
30 Karfeld/Kuhnert 1939, S. 9.
31 W. Rahts: Wir Deutsche können stolz sein auf die Schönheiten unseres Vaterlandes...In: Karfeld/Kuhnert 1939, S. 69-77, hier S. 69.
32 Sachsse 2003, S. 148.
33 Hürlimann 1927, S. XXVIII.
34 Farbige Bildpostkarte von Hans Retzlaff: Reichsarbeitsdienst für die weibliche Jugend. Bei der Heuernte in Nordeutschland. Serie II, Nr. 2.
35 Vgl. Sachsse 2003, S. 150.
36 Vgl. Paul Wolff: Meine Erfahrungen mit der Leica. (Bechhold) Frankfurt/Main 1934. Das Buch mit seinen 192 Tiefdruckabbildungen verkaufte sich bis 1939 über 50.000 mal.
37 Paul Wolff: Meine Erfahrungen...farbig. (Breidenstein) Frankfurt/Main 1942.
38 Die Gesamtauflage lag damit bei 35.000 Exemplaren.
39 Eduard von Pagenhardt (Hg.): Agfacolor, das farbige Lichtbild. Grundlagen und Aufnahmetechnik für den Liebhaberfotografen. (Knorr & Hirth) München 1938.
40 Detlef Hoffmann: „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit.“ Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte 17/1997/63, S. 57-68, hier S. 61.
41 Vgl. Rolf Sachsse: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema. NS-Fotografie. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 59-65 und Sachsse 2003, S. 15.
42 Walter Heering (Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex. (Heering-Verlag) Harzburg 1940, S. 90.
43 Vgl. Martha Caspers: Modefotografie und Presse. In: Almut Junker (Hg.): Frankfurt Macht Mode 1933-1945. (Jonas) Marburg 1999, S. 43-72, hier S. 62; sowie Hoffmann 1997, S. 63.
44 Vgl. Detlef Hoffmann: Fotografie als histori-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

sches Dokument. In: Fotogeschichte 5/1985/15, S. 3-14.
45 Karl C. von Loesch/Wilhelm E. Mühlmann: Die Völker und Rassen Südosteuropas. Mit 96 Aufnahmen und einem Reisebericht von Gustav Adolf Küppers. (Volk und Reich Verlag) Berlin/Amsterdam/Prag/Wien 1943.
46 Vgl. Arthur Haberlandt/V. Lebzelter: Zur physischen Anthropologie der Albanesen. In: Archiv für Anthropologie 17/1919, S. 123-154.
47 Gustav Adolf Küppers: Völkerkundliche Bilder von fünf Balkanreisen. In: Loesch/Mühlmann 1943, S. 97-104, hier S. 97.
48 Küppers 1943, S. 98.
49 Küppers 1943, S. 99.
50 Vgl. Helge Binder/Klaus Irion/Oliver Schulz: Die Biographie eines Bildes. In: Ulrich Hägele/Gudrun König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1940. (Jonas) Marburg 1999, S. 93-97.
51 Heinrich Hoffmann (Hg.): Deutscher Osten. Land der Zukunft. (Heinrich Hoffmann) München 1942.
52 Joseph Goebbels: Der Osten als Erfüllung. In: Hoffmann (Hg.) 1942, S. 4.
53 Die Abbildungen stammen u.a. von Doris Haase-Paschke (9), Siegfried Rogge, Photoblätter-Archiv (1), Artur Grimm (1), Walter Hege (5), Wolf Strache (3), und Paul Wolff/Alfred Tritschler (13), sowie den Bildagenturen Associated Press, Atlantic, Historia-Photo, Ostlandbild/Litzmannstadt, Scherl Bilderdienst, Volk und Reich Bild, Tschira Bilderdienst. Von Presse-Illustrationen Heinrich Hoffmann wurde lediglich eine Aufnahme abgedruckt.
54 Gunther Waibl: Photographie in Südtirol während des Faschismus. In: Reinhard Johler/Ludwig Paulmichl/Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol. Im Auge der Ethnographen. (Edition Per Procura) Wien 1991, S. 137-153, hier S. 146.

Systematische Erfassung und der klinische Blick

1 Vgl. James C. Prichard: On the Extinction of Human Races. In: Edinburgh New Philosophical Journal 28/1839, S. 169-170.
2 Eine Differenzierung der Menschheit nach Hautfarben und ihre Einordnung in ein geographisches System unternahm 1684 der französische Weltreisende François Bernier. Vgl. dazu Hartmut Krech: Lichtbilder vom Menschen. Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie. In: Fotogeschichte, 4/1984/14, S. 3-14, hier S. 5.
3 Mémoires de la Société ethnologique, Bd. 1, 1841, S. 6. Zit. nach Krech 1984, S. 6-7.
4 Etienne-Renaud-Augustin Serres: Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines. In: Comptes rendus de l'Académie des Sciences 21/1845, S. 243.
5 Thomas Theye: „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen." Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. (C. J. Bucher) MünchenLuzern 1989 S. 60-119, hier S. 61. Vgl. auch Krech 1984, S. 10.
6 Vgl. Theye (Hg.) 1989, S. 22. Die Daguerréotypien von Thiesson befinden sich im Musée de l'Homme, Paris. Zur frühen anthropologischen Fotografie, vgl. vor allem Gilbert Beaugé: De l'apparence des caractères. Photographie et anthropologie: 1839-192. In: Le monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 81-144.
7 Ernest Lacan: La photographie à l'exposition universelle (1855). Wiederveröffentlicht von Jean-Michel Place: Esquisses photographiques. Paris 1986, S. 47-183, hier S. 163. Vgl. auch Beaugé 1995, S. 88f.
8 Vgl. Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. (Schweizerbart) Stuttgart 1872 sowie Rolf H. Krauss: Photographs as Early Scientific Book Illustrations. In: History of Photography 2/1978/4, S. 291-314, hier S. 298f.
9 Reijander gilt als einer der Pioniere von fotografischen Serien, anhand derer die Mediziner und Anthropologen den Ablauf von Gesten und Gesichtsmimik studierten.
10 Gustav Fritsch: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hülfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat. In: Georg von Neumeyer (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. (Robert Oppenheim) Berlin 1875, S. 591-625. Siehe dazu auch Ricabeth Steiger/Martin Taureg: Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Michael Köhler/Gisela Barche (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. (C. J. Bucher) München 1985, S. 116-136, hier S. 118f sowie Michael Hangner: Mikro-Anthropologie und Fotografie. Gustav Fritschs Haarspaltereien und die Klassifizierung der Rassen. In: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 252-284.
11 Vgl. besonders Susanne Regener: Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 23-38, hier S. 26 sowie Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen. (Wilhelm Fink) München 1999.
12 Vgl. Ernst Kretschmer: Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionenproblem und zur Lehre von den Temperamenten. (Julius Springer) Berlin 1921. Kretschmer (1888-1964) war zunächst in Tübingen unter Robert Gaupp gemeinsam mit dessen Nachfolger Hermann Fritz Hoffmann tätig, wechselte dann als Professor für Psychiatrie und Neurologie nach Marburg. 1946 wurde er Chef der Tübinger Nervenklinik.
13 Vorbild war ein Rassen-Schema, das der Anthropologe Rudolf Martin 1914 veröffentlicht hatte. Vgl. dazu Ulrich Hägele: Optische Internierung des Menschen. Patientenphotos aus der Tübinger Nervenklinik, 1920-1950. In: Hermann J. Pretsch (Hg.): Euthanasie. Krankenmorde in Südwestdeutschland. (Verlag Psychiatrie und Geschichte) Zwiefalten 1996, S. 135-142.
14 Gunnar Schmidt: Clérambault. Psychiater und Ethnofotograf. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 39-51, hier S. 41.
15 Ludwig Ferdinand Clauss: Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker. (Lehmann) München 1929, S. 65.
16 Ludwig Ferdinand Clauss: Rasse und Seele. Eine Einführung in die Gegenwart (Lehmann) München 1926 sowie Ludwig Ferdinand Clauss: Fremde Schönheit. (Kampmann) Heidelberg 1928.
17 Clauss 1929, S. 65.
18 Clauss 1929, S. 66.
19 Clauss 1929, S. X-XI.
20 Vgl. Clauss 1929, Tafel 3: „Schiffsbaumeister holsteinischer Herkunft".
21 Clauss 1929, S. 66-67.
22 Clauss,1929, S. 69, 74.
23 Clauss 1926, S. 9.
24 Clauss 1929, S. 66.
25 John Collier: Photography in Anthropology. A Report on Two Experiments. In: American Anthropologist, 59/1957, S. 843-859, hier S. 858.
26 Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung, Jg. 1, 1934, Heft 1, S. 2. Zu den ständigen Autoren der Zeitschrift zählten neben Oskar Becker, ein Kollege von Clauss aus Freiburg, auch der Geograph Ewald Banse, der Altdarwinist Alexander Tille, der Zoologe Ludwig Plate, der Jurist und Kommentator des Gesetzes zur Verhütung erbkranken Nachwuchses, Falk Ruttke, und der Rassenanthropologe und Mitverfasser des Sterilisierungsgesetzes, Ernst Rüdin, sowie der heimatschutzbewegte Kritiker in Sachen Stil: Paul Schultze-Naumburg. Die Zeitschrift „Rasse" wurde vom Tübinger Institut für deutsche Volkskunde wie auch vom Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien abonniert.
27 Vgl. Ludwig Ferdinand Clauss: Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkunde. (Lehmann) München 1932 (2. Auflage), S. 33f. Die erste Auflage des Buches erschien 1921.
28 Clauss trat 1937 als Herausgeber der „Rasse" wegen inhaltlicher und politischen Differenzen zurück. Während des Krieges versteckte er seine jüdische Mitarbeiterin Margarete Landé. Yad Vashem ehrte ihn im Jahr 1981 postum in der Allee der Gerechten mit einem Baum. Vgl. dazu Peter Weingart: Doppel-Leben. Ludwig Ferdinand Clauss: Zwischen Rassenforschung und Widerstand. (Campus) Frankfurt/New York 1995. Dennoch setzte Clauss seine als visuelle „Stilkunde" nur unwesentlich getarnten rassistischen Studien auch nach 1945 fort. Die Fotoabbildungen hierzu stammen zumeist aus der Zeit des NS. Vgl. Ludwig Ferdinand Clauss: Die Seele des Anderen. Wege zum Verstehen im Abend- und Morgenlande. (Bruno Grimm) Baden-Baden 1958.
29 Hans Friedrich Karl Günther: Rassenkunde des deutschen Volkes. (Lehmann) München 1933 (16. Auflage), S. 409-411. Günther hatte die zitierte Stelle aus den Auflagen 1922 (Erstauflage) und 1928 fast identisch übernommen. „Rassen-Günther" hielt auch nach 1945 an seiner Überzeugung fest. Er versuchte die Rolle Hitlers herunterzuspielen, verharmloste die Ermordung der Juden, Sinti und Roma in den KZs.
30 Hans Friedrich Karl Günther: Die Verstädterung. Ihre Gefahren für Volk und Staat vom Standpunkte der Lebensforschung und der Gesellschaftswissenschaft. (Teubner) Leipzig/Berlin 1934, S. 52.
31 Vgl. Hans Friedrich Karl Günther: Rassenkunde des jüdischen Volkes. (Lehmann) München 1929.
32 Vgl. Karlheinz Weißmann: Der Weg in den Abgrund. Deutschland unter Hitler 1933 bis 1945. (Propyläen) Berlin 1995, S. 209.
33 Brief J. F. Lehmann an Michael Haberlandt, 12. Dezember 1921. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1921.
34 Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotoarchiv, schriftlicher Vermerk auf Inv.-Nr. 3392-3393.
35 Hans F. K. Günther: Rassenkunde des deutschen Volkes. Mit 29 Karten und 564 Abbildungen. (Lehmann) München 1930 (15. Auflage), Abb. 184a,b.
36 Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 3700-3701 (Günther 1930, Abb. 201). Das Doppelbild erscheint ein zweites Mal unter der Inv.-Nr. 6283-6284 und gelangte 1927 ins Archiv. Hier ist als Urheber „Prof. H. Wopfner, Tirol" vermerkt, von dem 16 weitere anthropologische Aufnahmen aus Tirol inventarisiert sind (Inv.-Nr. 6283-6298).
37 Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 3700-3701 (Günther 1930, Abb. 201) und 3705-3706 (Günther 1930, Abb. 365).
38 Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 3663-3832, handschriftlicher Vermerk. Vgl. auch Maren Gröning: Materialien aus der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde als Beiträge zu einer Ausstellung zur Geschichte der österreichischen Fotografie 1839-1939. In: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.): Fotos - „schön und nützlich zugleich". Das Objekt Fotografie. Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 2. (LIT) Münster 2006, S. 177-194, hier S. 183.
39 Hans Friedrich Karl Günther: Rassenkunde des deutschen Volkes. Mit 28 Karten und 526 Abbildungen. (Lehmann) München 1928 (12. Auflage), Abb. 157.
40 Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 12835-12894.
41 Günther 1930, Abb. 164 „Iseltal".
42 Vgl. „Ein Volk erzeugt sich auf dem Lande und stirbt aus in den Städten". Hans Friedrich Karl Günther: Das Bauerntum als Lebens- und Gemeinschaftsform. (Teubner) Leipzig/Berlin 1939, S. 1-2.

Der nackte „Volkskörper"

1 Vgl. Ludwig Ferdinand Clauss: Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkun-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

de. (Lehmann) München 1932 (2. Auflage), Umschlagbild und Tafel 9, S. 33. Zu Illenberger, vgl. Rolf Sachsse: Der verfolgte Mitläufer. Alfons Illenberger, ein Stuttgarter Photograph im Dritten Reich. In: Stuttgart im Dritten Reich, Anpassung, Widerstand, Verfolgung. Die Jahre 1933-1939. Stuttgart 1984, S. 141-149.
2 Vgl. den Abschnitt „Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen?".
3 Vgl. Hans Christian Adam: Die erotische Daguerrotypie. In: Michael Köhler/Gisela Barche (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. (C. J. Bucher) München 1985, S. 56-61, hier S. 58.
4 Friedrich S. Krauss: Die Anmut des Frauenleibes. (Literarisches Institut Kosmos) Wien 1922 (Neuauflage), S. 418.
5 Gustav Fritsch: Ist die Darstellung des Nackten anstössig? In: Photographische Correspondenz 38/1901, S. 607-613, hier S. 608.
6 Raymond L. Burt: Friedrich S. Krauss 1859-1938. Mitteilungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Sonderband 3. Wien 1988. Krauss gab auch die Zeitschrift „Anthropophyteia" (1904-1913) heraus. Seine Schriften liefern unverblümte Einblicke in europäische Körper- und Sexualvorstellungen der Jahrhundertwende.
7 Krauss 1922, S. XV.
8 Krauss 1922, S. 36.
9 Krauss 1922, S. 147, S. 199 und S. 153.
10 Krauss 1922, S. 88-89.
11 Krauss 1922, S. 405, S. 410 und S. 411.
12 Vgl. Michael Köhler: Lebensreform durch Körperkultur. In: Köhler/Barche (Hg.) 1985, S. 289-303, hier 290-294.
13 Hans Surén: Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist. (Scherl) Berlin 1936 (Erstauflage 1924), S. 218.
14 Köhler 1985, S. 296.
15 Surén 1936, S. 35.
16 Surén 1936, S. 37.
17 Surén 1936, S. 49.
18 Vgl. Köhler 1985, S. 297.
19 Surén 1936, S. 37.
20 Vgl. Köhler 1985, S. 297.
21 Kurt Reichert: Von Leibeszucht und Leibesschönheit. (Verlag Deutsche Leibeszucht) Berlin 1940, S. 8.
22 Reichert 1940, S. 9.
23 Erna Lendvai-Dircksen: Im Angesicht des Gebirges. Bild eine Landschaft im Jahreskreis (Gauverlag Bayerische Ostmark) Bayreuth 1941, S. 23.
24 Surén 1936, S. 38.
25 Vgl. dazu Christian Groß/Uwe Großmann: Die Darstellung der Frau. In: Frankfurter Kunstverein (Hg.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. (2001) Frankfurt/Main 1979, S. 385-411 sowie Andrea Theresia Schwaiger: Weibliche Bestformen. Das Bild der Frau in der NS-Malerei. In: Jan Tabor (Hg.): Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Bd. 2. (Grasl) Baden 1994, S. 550-553.
26 Matthias Marschik: Ein fesselndes Schauspiel der Widersprüchlichkeiten. Erotik in den Jahren des Nationalsozialismus. In: Fotogeschichte 19/1999/73, S. 39-60, hier S. 40.
27 Vgl. dazu die Zeitschrift Deutsche Leibeszucht. Blätter für naturnahe und arteigene Lebensgestaltung.
28 Vgl. Manfred Scheuch: Nackt. Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert. (Christian Brandstätter) Wien 2004.

Bildstrategien der Ausgrenzung

1 Lange (1852-1917), Gymnasiallehrer und seit 1898 Herausgeber der rechtsnationalistischen Deutschen Zeitung veröffentlichte zahlreiche antisemitische und rassistische Beiträge und sprach sich in seiner „Rassen-Aristokratie" für eine Separierung der „edelsten" (arischen) von den „geringsten" (nichtarischen) Menschen aus. Vgl. Deutsche Welt. Wochenschrift der Deutschen Zeitung 2/1899, S. 691f. Reches Losungswort lautete: „Dienst am Volk und Rasse ist auch Gottesdienst." Er war in den dreißiger Jahren Leiter des Instituts für Rassen- und Völkerkunde an der Universität Leipzig.
2 Peter Weller: Die Rasse im photographischen Bildnis. In: Deutscher Kamera-Allmanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit 21/1931, S. 41-44, hier S. 44.
3 Vgl. dazu die Fotografien von Heinrich Brammer: Die Stammesprägung der Nordfriesen. In: Rasse 4/1937/3, S. 97-111, Tafel I und II.
4 Vgl. Michael Hesch: Die nordische Rasse im Aufbau des deutschen Volkes. In: Rasse 1/1934/2, S. 57-69. Hesch war Chefredakteur dieser Zeitschrift.
5 Vgl. Joachim S. Hohmann: Robert Ritter und die Erben der Kriminalbiologie. „Zigeunerforschung" im Nationalsozialismus und in Westdeutschland im Zeichen des Rassismus. (Lang) Frankfurt/Main/Bern/New York 1991, S. 353. Über Robert Ritter siehe auch: Anka Oesterle: Verwischte Spuren - Robert Ritter. Eine biographische Rückblende. In: Ulrich Hägele (Hg.): Sinti und Roma und Wir. Ausgrenzung, Internierung und Verfolgung einer Minderheit. Kleine Tübinger Schriften, Bd. 25. (Kulturamt) Tübingen 1998, S. 37-74.
6 Bundesarchiv Koblenz. Nicht identifizierte Aufnahmen. Handschriftlicher Text Arnolds auf Postkarte „Elsässische Sinte-Zigeunerinnen" vom 29. Dezember 1957.
7 Hermann Arnold: Vaganten, Komödianten, Fieranten und Briganten. Untersuchungen zum Vagantenproblem an vagierenden Bevölkerungsgruppen vorwiegend der Pfalz. Schriftenreihe aus dem Gebiete des öffentlichen Gesundheitswesens, Heft 9. (Thieme) Stuttgart 1958, S. 9.
8 Hohmann 1991, S. 377. Vgl. dazu auch Anton Franz/Romani Rose/Ranco Brantner: „Zigeunerseelsorge" und Rassenideologie. Die Beziehung der „Katholischen Zigeunerseelsorge" und des Bundesfamilienministeriums zu dem Rassehygieniker Dr. med. Hermann Arnold. Ein Stück deutsche Geschichte. In: pogrom 12/März-April 1981/80-81, S. 163-173.
9 „Ein wildes Zigeunerkind" aus: Eva Justin: Lebensschicksale artfremd erzogener Zigeunerkinder (Diss.). Berlin 1943, S. 39. Im Bundesarchiv Koblenz, R. 165/59 befindet sich ein Abzug der Fotografie. Aufgenommen wurde sie im „Zigeunerlager Halle". Fotograf: Hermann Arnold. Die Fotografien in Justins Arbeit wurden bislang der Autorin selbst zugeschrieben. Auf meine schriftliche Anfrage bei Hermann Arnold im April 1998 gab dieser an, sich erst seit 1948 mit Zigeunern beschäftigt zu haben.
10 Vgl. Hermann Arnold: Die Zigeuner. Herkunft und Leben der Stämme im deutschen Sprachgebiet. (Walter) Freiburg/Br. 1965. Der Eintrag für Fotografien aus der Zeit vor 1945 lautet „Archiv des Autors". Arnold eignete sich nach dem Krieg den Nachlass des Ritterschen Instituts an, darunter auch die Zigeuner-Kartei. Bevor das Material 1981/82 ins Bundesarchiv Koblenz gelangte, befand es sich zu Teilen im Anthropologischen Institut Mainz und im Universitätsarchiv Tübingen, wo Sophie Ehrhardt noch bis in die 1980er Jahre ihre „Forschungen" betrieb. Vgl. Fritz Greußling: Die seltsamen Wege der NS-Zigeunerkartei. In: pogrom, Jg. 12, März/April 1981, Nr. 80/81, S. 174.
11 In New York arbeitete Charles W. Davenport an seinen eugenischen Körperstudien mit der Kamera als Hilfsmittel. Vgl. Charles W. Davenport: The Genetical Basis of Resemblance in the Form of the Nose. In: Michael Hesch/Günther Spannaus: Kultur und Rasse. Otto Reche zum 60. Geburtstag. München/Berlin 1939, S. 60-64.
12 Vgl. dazu Detlef Hoffmann: Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 5/1985/15, S. 3-14, hier S. 10 f.
13 Martin Block: Zigeuner. Ihr Leben und ihre Seele dargestellt auf Grund eigener Reisen und Forschungen. (Bibliographisches Institut) Leipzig 1936.
14 Block 1936, Abb. 8, S. 64-66.
15 Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 37/1939, S. 64.
16 Block 1936, Abb. 42 (Scherls Bilderdienst)
17 Block 1936, Abb. 73 (Keystone View Company, Berlin).
18 Block 1936, Abb. 51 (Kind, Berlin).
19 Vgl. Rüdiger Vossen: Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies. Zwischen Verfolgung und Romanisierung. (Ullstein) Frankfurt/Main 1983, Abb. 2.
20 Hans Ludwig Oeser: Deutsches Land und deutsches Volk. (Deutsche Buch-Gemeinschaft) Berlin 1933, S. 58.
21 Erna Lendvai-Dircksen: Norwegen. Das Germanische Volksgesicht. (Gauverlag) Bayreuth 1942, o.P.
22 Block 1936, Abb. 2.
23 Vgl. Vossen 1983.
24 Einen Versuch in eine andere Richtung unternahmen 1978 Frankfurter Ethnologen bei ihren Studien in Südfrankreich. Ziel war, mit „authentischer" Fotografie und passender Bildunterschrift das Abbilden von stereotypen Zigeunerposen zu vermeiden. Vgl. Heinz Schilling: Wie sich Zigeuner fotografieren lassen. Oder: Dreizehn Vermutungen über die Pose. In: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt (Hg.): Zigeuner und Wir. Notizen Band 9, Frankfurt/Main 1979, S. 149-164.
25 Eine weitere Fotografie zeigt die Frau en face mit leicht geneigtem Kopf lächelnd. Diesmal berührt sie eine Haarlocke auf der Höhe des Kragens. Bundesarchiv Koblenz, E 209/54/4, Sinti und Roma, Allgemeine Aufnahmen.
26 Gunnar Schmidt: Clérambault. Psychiater und Ethnofotograf. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 39-51, hier S. 43.
27 Karl von Hollander: Photographie und Rasseforschung. Rassenbiologische Betrachtungen anläßlich der Kamera-Ausstellung in Berlin. In: Volk und Rasse, Heft 2/1934, S. 50-51, hier S. 50.
28 Von Hollander 1934, S. 51.
29 Armin Tille: Das Bildnis als Gedächtnisquelle. In: Rasse, 6/1939/2, S. 49-58, hier S. 57.
30 Vgl. Ulrich Hägele: Optische Internierung des Menschen. Patientenphotos aus der Tübinger Nervenklinik, 1920-1950. In: Hermann J. Pretsch (Hg.): Euthanasie. Krankenmorde in Südwestdeutschland. (Verlag Psychiatrie und Geschichte) Zwiefalten 1996, S. 135-142.
31 Bundesarchiv Koblenz, R. 165-91/6/20.
32 Vgl. Sophie Ehrhardt: Die Deutschen in der Dobrudscha. In: Volk und Welt, 8/1934, S. 228-234.
33 Vgl. zwei Fotografien einer Frau, Profil und en face: „Nordische Rasse. 2. Preis des Preisausschreibens für die wichtigsten in Deutschland vertretenen Rassen." Volk und Rasse, 8/1934, S. 266-267.
34 Paul Lücking: Nationale Photographie. In: Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit. Hrsg. von Karl Weiss, 24/1934, S. 21-28, hier S. 23.
35 Joachim Römer: Fremdrassen in Deutschland. In: Volk und Rasse 3/1936, S. 88-95. Als Fotograf vermerkt Römer im Text Dr. A. Fernholz.
36 Römer 1936, S. 88.
37 Justin 1943, S. 5.
38 Vgl. Oesterle 1998.
39 Vgl. Hohmann 1991, S. 191f.
40 Vgl. Hägele 1996.

Indienstnahmen: Von der visuellen Quelle zum SS-Ahnenerbe

1 Zur Diskussion über mögliche Merkmale der Fotografie im NS, vgl. Rolf Sachsse: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 59-66; Rolf Sachsse Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. Berlin 2003; Detlef Hoffmann: „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit." Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte 17/1997/63, S. 57-68; Ulrich Domröse (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie. Berlin 1995.
2 Zu diesen zählen „Volk und Rasse" (seit 1926), „Nationalsozialistische Monatshefte" (seit

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

1930), „Neues Volk“, „Rasse“ und „Völkischer Wille“.

3 Vgl. Ulrich Hägele/Gudrun König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1940. (Jonas) Marburg 1999.

4 Brief August Lämmle an Pfarrer Dreher (Kirchheim/Teck), 30. Oktober 1933, Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, XXXIX/4, 3888. Von Dreher sind in der „Abteilung Volkstum“ des Landesamts für Volkskunde 289 Bilder vorhanden.

5 Brief Presse-Photo-Ges.m.b.H. (Berlin) an das Museum für Volkskunde Wien, 4. Januar 1930, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1930.

6 Brief Kunstverlag Wolfrum (Wien) an das Museum für Volkskunde Wien, 26. Juni 1930, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1930.

7 Zwischen 1933 und 1945 erschienen sowohl in der Zeitschrift für Volkskunde als auch in der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde lediglich jeweils acht längere Texte, die mit Fotoabbildungen illustriert waren.

8 Vgl. Luise Fick: Das Schwäbische Kolonistenhaus in der Batschka. In: Zeitschrift für Volkskunde 44/1934/6, S. 261-274; Adalbert Klaar: Der Scheunenbau im österreichischen Donauraum. In: Zeitschrift für Volkskunde 45/1935/7, S. 65-74; Ernst Hamza: Das Rauchstubengebiet im südlichen Niederdonau, insbesondere im Wechselgebiet und der ehemaligen Mark ‚Pitten‘ (der ‚buckligen‘ Welt). In: Zeitschrift für Volkskunde 49/1940/11, S. 109-156.

9 Vgl. Márta Fata: Rudolf Hartmann – Das Auge des Volkskundlers. Fotowanderfahrten in Ungarn im Spannungsfeld von Sprachinselforschung und Interethik. (Institut für Donauschwäbische Geschichte und Landeskunde) Tübingen 1999. Das fotografische Werk Hartmanns befindet sich im Archiv des Südostdeutschen Kulturwerks München. Siehe dazu auch den Abschnitt „Der Mensch, das Ding und die fotografische Erhebung“.

10 Rudolf Sinwel: Der Lichtbilder im Dienste der Volkskunde. In: Tiroler Heimatblätter. Monatshefte für Geschichte, Natur- und Volkskunde, hrsg. vom Verein für Heimatschutz Tirol 11-12/1934, S. 433-434, hier S. 433.

11 Vgl. Gustav Bebermeyer in einer Rede vor Erstsemestern am 18. Mai 1933 in Tübingen. Tübinger Chronik, 20. Mai 1933. Vgl. ausführlich Sabine Besenfelder: „Staatsnotwendige Wissenschaft.“ Die Tübinger Volkskunde in den 1930er und 1940er Jahren. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 94. (TVV) Tübingen 2002.

12 Das Institut wurde am 1. Oktober 1933 gegründet. Auch die (weitgehend erhaltene) Inneneinrichtung orientierte sich am Blut-und-Boden-Mythos und sollte den Modellcharakter des Instituts in der deutschen Volkskunde hervorheben. Weitere Ordinariate für Volkskunde wurden in Berlin (Adolf Spamer), Heidelberg (Eugen Fehrle), Königsberg (Heinrich Harmjanz), Leipzig (Bruno Schier) und Wien (Richard Wolfram) eingerichtet. Siehe dazu: Herbert Bellmann: Deutsche volkskundliche Organisationen. In: Folk. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung 1/1937/2, S. 203-209; Uwe Dietrich Adam: Hochschule und Nationalsozialismus. Die Universität Tübingen im Dritten Reich. In: Hansmartin Decker-Hauff (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Universität Tübingen 1477-1977. (Attempto) Tübingen 1977, S. 193-248; Wolfgang Emmerich: Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich. (TVV) Tübingen 1968; Martin Scharfe: Das Tübinger Ludwig-Uhland-Institut: Institutsgeschichte, Institutsgegenwart. In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung 11/Dezember 1980/42, S. 108-114; Olaf Bockhorn: Wiener Volkskunde 1938-1945. In: Helge Gerndt (Hg.): Volkskunde und Nationalsozialsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung. Münchner Beiträge für Volkskunde, Bd. 7. (MVV) München 1987, S. 229-237 sowie vor allem Besenfelder 2002.

13 Haushaltsantrag 1937 vom 9. November 1936. Archiv LUI.

14 Das Fotoarchiv des LUI hat 330 Vintage-Prints im Format 18 x 24 cm, 130 Dias im Format 6 x 6 cm sowie zwei 16-mm Filme von Hans Retzlaff inventarisiert. Zudem befinden sich rund 600 Großdias der Verlage Dr. Franz Stoedtner und E. A. Seemann (Leipzig) im Bestand des LUI. Über den Tübinger Bestand, vgl. vor allem Hägele/König (Hg.) 1999.

15 Sammlungsantrag vom 20. März 1936, Archiv LUI.

16 Vgl. Besenfelder 2002, S. 221. Die Leica aus dem Jahr 1936 wurde mit einem 35 mm und einem 50 mm Leitz-Objektiv gekauft. Kamera und Objektive befinden sich in der Sammlung des LUI. Sie funktionieren problemlos, werden aber nicht mehr benutzt. Das schwere, inzwischen über siebzig Jahre alte Epidiascop, ebenfalls Marke Leitz, kommt in den Seminaren des LUI bis in die Gegenwart gelegentlich zum Einsatz, wenn Großdias aus dem Bildarchiv gezeigt werden sollen. Von der im Jahr 1937 beantragten zweiten Leica fehlte rund vierzig Jahre lang jede Spur. Im April 2005 gelangte sie wieder in die Sammlung: Ein Absolvent des LUI hatte sie wohl vor 1970 ausgeliehen und dann vergessen. Bei einem Umzug wurde das gute Stück dann wieder gefunden! Das LUI besitzt außerdem eine Contax und einen Ihagee-Spiegelreflexapparat mit Zubehör. Beide stammen aus den späten dreißiger Jahren. Die aktuellen Repros und Fotoarbeiten werden mit einer Leicaflex ohne Belichtungsautomatik aus den frühen siebziger Jahren angefertigt. Zudem wurde 2005 eine Digitalkamera angeschafft.

17 Gustav Bebermeyer an Rektor, 1. März 1939. Universitätsarchiv Tübingen 117C/505. Zit. nach Besenfelder 2002, S. 223.

18 Gustav Bebermeyer an den Dekan der Phil. Fak. 20. Februar 1940, Universitätsarchiv Tübingen 117C/505. Zit. nach Besenfelder 2002, S. 224.

19 Antrag Bebermeyers auf Umbenennung des Instituts in „Institut für deutsche Volksforschung und Volkskunde“, 20. Mai 1939, Archiv LUI.

20 Hermann Kolesch an Lydia Schwab, 13. April 1939. Universitätsarchiv Tübingen 176/3. Zit nach Besenfelder 2002, S. 227.

21 Utz Jeggle: Das Bild der Forschung. In: Ders. (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984b, S. 47-59, hier S. 55.

22 Wolfgang Hesse/Christian Schröter: Sammeln als Wissenschaft. Fotografien und Film im ‚Institut für deutsche Volkskunde Tübingen‘ 1933-1945. Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 51-75, hier S. 74.

23 Besenfelder 2002, S. 219.

24 Vgl. Besenfelder 2002, S. 218.

25 „Bitte um Zuwendung eines Forschungsstipendiums“, Günter Groschopf (Geislingen) an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 29. April 1938, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 18.

26 Brief Peter Goeßler an Ludwig Helbling, 18. Februar 1928. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.869. Herzlichen Dank an Kathrin Weber, Tübingen, die mir wichtige Informationen über Helbling zur Verfügung stellte.

27 Brief Ludwig Helbling an August Lämmle, 11. Juni 1937. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.4.1296.

28 Brief Ludwig Helbling an August Lämmle, 3. Juni 1931. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.4.

29 Brief August Lämmle an Ludwig Helbling, 12. Juni 1931. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte OA.XXXIII.

30 Brief Ludwig Helbling an August Lämmle, 13. Mai 1937. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.4.1135.

31 Brief Ludwig Helbling an August Lämmle, 2. Juni 1937. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.4.1405.

32 Besenfelder 2002, S. 421.

33 Vgl. Hans-Ulrich Roller: August Lämmle. In: Hermann Bausinger (Hg.): Zur Geschichte der Volkskunde und Mundartforschung in Württemberg. (TVV) Tübingen 1964, S. 277-292.

34 Brief August Lämmle an Ludwig Helbling, 12. November 1937. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.4.340. Nach dem Krieg versuchte Helmut Dölker, neuer Leiter der Landesstelle für Volkskunde, Ludwig Helbling erneut für fotografische Studien zu gewinnen. Doch Helbling war am 12. August 1945 während des Gottesdienstes an einem Gehirnschlag gestorben. Seine Familie stellte der Landesstelle schließlich einen Teil des fotografischen Nachlasses zur Verfügung. Aktennotiz Helmut Dölker, 27. März 1947. Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Akte XXXIX.4. Allerdings befinden sich im Archiv der Landesstelle lediglich rund 30 Fotografien. Von Ernst Dreher sind etwa 200 Aufnahmen inventarisiert.

35 Brief Konrad Hahm an den Verlag der Buchgemeinde Bonn, 10. Februar 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

36 Konrad Hahm an Generalirektor, 18. Januar 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 28.

37 Max Schneider an die Direktion Staatlicher Museen, 7. Juli 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

38 Franz Kielblock an Bramm, 17. Juli 1940. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 21.

39 Bramm an Franz Kielblock, 24. Juli 1940. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

40 Franz Kielblock an Bramm, 25. Juli 1940. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 21.

41 Bramm an Kielblock, 30. Juli 1940. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

42 Das „SS-Ahnenerbe“ wurde am 19. Oktober 1935 gegründet und sollte ein mit wissenschaftlichem Anspruch versehener Gegenpol zur destruktiven Kultur- und Wissenschaftspolitik Rosenbergs bilden. Gleichwohl war das Ahnenerbe stramm auf SS-Kurs (die Oberhoheit lag bei SS-Reichsführer Heinrich Himmler) und suchte, auch in der Volkskunde, weltanschaulich hergeleitete Axiome durch pseudowissenschaftliche Vorgehensweisen zu bestätigen und zu zementieren. Während des Krieges spielte das „Ahnenerbe“ eine entscheidende Rolle bei der Requirierung und beim Raub von Kulturgütern aller Art, vor allem in den besetzten Ostgebieten. Vgl. dazu besonders Michael Kater: Das „Ahnenerbe“ der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reichs. (DVA) Stuttgart 1974; Utz Jeggle: Volkskunde im 20. Jahrhundert. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriß der Volkskunde. (Reimer) Berlin 1988, S. 51-71.

43 Zu Wolframs Rolle in der NS-Volkskunde, vgl.: Olaf Bockhorn/Helmut Eberhart: Volkskunde im Reichsgau Salzburg. Institutionen-Personen-Tendenzen. In: Walburga Haas (Hg.): Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus in Salzburg. Bericht zur Tagung am 18. und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz. Salzburger Beiträge zur Volkskunde, Bd. 8. Salzburg 1995/96, S. 57-80.

44 Tätigkeitsbericht Januar-März 1940. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/0060-0062.

45 Brief Wolfram an Sievers, 28. Januar 1940. Bundesarchiv Berlin, NS 21/80-51.

46 Brief Sievers an Wolfram, 14. November 1939. Bundesarchiv Berlin, NS 21/80-51.

47 Kater 1974, S. 150. Nach einem Abkommen, das Hitler mit Mussolini geschlossen hatte, sollten die deutschsprachigen Einwohner Südtirols in die Tschechoslowakei sowie nach Osteuropa umgesiedelt werden.

48 Sievers war als „Generaltreuhänder für die Sicherung des deutschen Kulturgutes in den angegliederten Ostgebieten“ für Kunstraub und Beschlagnahme verantwortlich. Den waggonweisen Transport der fremden „Kulturgüter“ nach Berlin organisierten Speditionen. Telegramm Sievers (Warschau) an Gestapo, 24. November 1939. Bundesarchiv Berlin, NS 21/79-51. Vgl. Anka Oesterle: „SS-Ahnenerbe“ und „Kulturkommission Südtirol“. In: Reinhard Joh-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

ler/Ludwig Paulmichl/Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol im Auge der Ethnographen. Edition Per Procura) Wien 1991, S. 76-90.

49 Brief Wolff an Wolfram, 12. Januar 1943, Bundesarchiv Berlin, NS 21/80. Wolf-Dietrich Wolff war Sievers persönlicher Referent.

50 Vgl. Bernhard Tschofen: „Ich schwelgte und fotografierte." Richard Wolfram – Volkskunde im Geiste des „Photostosstrupps". In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 27-32.

51 Arbeitsbericht Sievers, 25. September 1942. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/0056-0062.

52 Vgl. dazu: Olaf Bockhorn: Filme des „SS-Ahnenerbes". In: Johler/Paulmichl/Plankensteiner (Hg.) 1991, S. 105-135, hier S. 107. Der wissenschaftliche Nachlass Wolframs befindet sich im Landesinstitut für Volkskunde in Salzburg. Einen Teil seiner Fotografien überließ er dem Institut für europäische Ethnologie in Wien.

53 Vgl. Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde (Hg.): Das volkskundliche Foto: Südtirol 1940/41. Realität, Wirklichkeit, Poesie. (Verlagsanstalt Athesia) Bozen 2001, S. 14.

54 Südtiroler Landesmuseum (Hg.) 2001, S. 14.

55 Bockhorn 1991, S. 109.

56 Südtiroler Landesmuseum (Hg.) 2001, S. 19.

57 Oesterle 1991, S. 85.

58 Wolfram war seit 1932 Mitglied der NSDAP und seit 1938 in der SS. Brief NSDAP Gauleitung Wien an die Reichsschrifttumskammer, Landesstelle Österreich, 5. November 1938. Bundesarchiv Berlin, BDC B 0233/1422.

59 Oesterle 1991, S. 80.

60 Bockhorn 1991, S. 113 und 119f.

61 Brief Wolfram an Sievers, 23. Dezember 1940. Bundesarchiv Berlin, NS 21/251-51.

62 Brief Sievers an Wolfram, 19. Mai 1941. Bundesarchiv Berlin, NS 21/80-51.

63 Arbeitsbericht Wolfram, Februar 1941. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/368-370.

64 1939 erhielt Wolfram eine Rolleiflex Standard, Tessar 3,4 im Wert von 205,- RM. Brief „Das Ahnenerbe" an Wolfram, 4. Dezember 1939. Bundesarchiv Berlin, NS 21/251-51.

65 Brief Wolfram an Sievers, 12. April 1940. Bundesarchiv Berlin, NS 21/80-51.

66 Hellmut Bousset sollte die Kamera (Nr. 350.823) zu Wolfram nach Südtirol bringen. Empfangsbestätigung Bousset, 15. Juli 1940. Bundesarchiv Berlin. NS 21/80-51.

67 Wolfram, Bericht Februar-März 1939. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/0082-0088.

68 Brief Wolfram an Sievers, 28. Januar 1940. Bundesarchiv Berlin NS 21/80-51.

69 Brief Wolfram an Sievers, 20. Januar 1942. Bundesarchiv Berlin NS 21/80-51.

70 Südtiroler Landesmuseum (Hg.) 2001, S. 24.

71 Irene Ziehe. Die Landesanstalt für Vorgeschichte Halle und ihr Bildarchiv. Zur Geschichte der Landesanstalt. In: Technisches Halloren- und Salinemuseum Halle/Saale (Hg.) 1997, S. 72-89, hier S. 79.

72 Die Fotografin hinterließ rund 300.000 Fotografien, die sich in rund 40 Archiven befinden, u.a. im Bildarchiv des Preußischen Kulturbesitzes und im Museum Europäischer Kulturen (Berlin) sowie in der Augsburger Universitätsbibliothek, im Bayrischen Nationalmuseum München sowie in der Ludwig-Maximilian-Universität München. Vgl. auch die Ausstellung „Frauenobjektiv - Fotografinnen 1940-1950" im Haus der Geschichte Bonn, 2001.

73 Brief Wolfram an Sievers, 21. Dezember 1942. Bundesarchiv Berlin, BDC G 144/0288.

74 Sievers untergliederte die Aufnahme in folgende Gruppen: „Sprachforschung", „Volksgeschichte, Stammeskunde", „Märchen und Sagen", „Geräte und Hausrat", „Brauchtum", „Trachten und Volksmusik", „Kunst", „Hausforschung und Bauwesen", „Archive". Die Ergebnisse der „Hausforschung" sollten bei der (nicht ausgeführten) Errichtung von „artgemäßen" Dörfern, für die Umzusiedelnden im Reichsgebiet Berücksichtigung finden. Vgl. dazu Peter Schwinn: „SS-Ahnenerbe" und „Volkstumsarbeit". In: Johler/Paulmichl/Plankensteiner (Hg.) 1991, S. 91-104; hier S. 95f. Eine weitere Aufnahme zum Thema Bauernhäuser sollte in der Gottschee folgen. Vgl. dazu Olaf Bockhorn: „Diese Bauten stellen...die Urform des ostgermanischen Hauses dar." Zur Tätigkeit der Arbeitsgruppe „Bauernhausaufnahme" in der Gottschee im Jahre 1941. In: Burckhard Pöttler/Helmut Eberhart/Elisabeth Katschnig-Fasch (Hg.): Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag. Graz 1994, S. 23-32.

75 Richard Wolfram: Photographie und neuzeitliche Volkskundearbeit. Diavortrag auf Einladung der Photographischen Gesellschaft Wien, 9. Februar 1943. Zehnseitiges, zum Teil handschriftliches Vortragsmanuskript. Richard-Wolfram-Archiv Salzburg. Vgl. auch Tschofen 2001. Für wertvolle Hinweise zu Wolfram danke ich Ulrike Kammerhofer. Ebenso vielen Dank an Elsbeth Köstlin, die an einem umfangreichen Forschungsprojekt über Wolfram arbeitet.

76 Michael Haberlandt: Vierzig Jahre Verein und Museum für Volkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 39/1934, S. 77-83, hier S. 77.

77 Arthur Haberlandt: Heimkehr ins Reich! In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 43/1938, Tafel I und II. Vgl. Bockhorn1987, S. 233.

78 „Für deutsche Volkskunst", Manuskript Hahm, 1933, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 12.

79 Denkschrift „Museen für deutsche Volkskunde" von Otto Lehmann (Altona) an Dr. Stieve, Auswärtiges Amt, 16. Januar 1934, S. 10, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 13. Lehmann war Präsident der Internationalen Volkskunst-Kommission und trat 1934 von seinem Amt zurück als Deutschland dem Völkerbund den Rücken kehrte.

80 Entwurf zum Bericht über die Sitzung der Deutschen Volkskunstkommission, 12. Dezember 1936. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK, 16. Angeregt wird ein Institut für deutsche Volkskunstforschung.

81 Brief Konrad Hahm an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 26. Oktober 1936. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/If.V2. Das Institut für deutsche Volkskunstforschung sollte eng mit dem Volkskundemuseum kooperieren. Die Eröffnung war für den 50. Geburtstag des Museums im Jahr 1938 vorgesehen.

82 Konrad Hahm: Bericht an die Deutsche Volkskunstkommission, 27. Mai 1939. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/If.V11.

83 Brief Reichsführer SS. Der Chef des Rasse- und Siedlungshauptamtes an das Museum für deutsche Volkskunde Schloß Bellevue, 18. Mai 1937. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 69.

84 Brief Forschungsstätte für Germanenkunde an Arthur Haberlandt, 22. August 1938.

85 Brief Arthur Haberlandt an Dr. Strobel, NSDAP-Reichsleitung (München), 6. Oktober 1942, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Zusammengeheftete Briefe 1942. Bundesarchiv Berlin, NS 21/80. G 0119/1622.

86 Brief Otto Bramm, Museum für Deutsche Volkskunde an Arthur Haberlandt (Wien), 12. März 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

87 Brief Otto Bramm an Arthur Haberlandt, 2. April 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

88 Arthur Haberlandt an O. Bramm, 11. April 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

89 Brief Arthur Haberlandt an Otto Bramm, 23. März 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

90 Brief Dr. Kummerlöwe an Bramm, 8. April 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

91 Brief Dr. Kummerlöwe an Bramm, 17. April 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

92 Brief Albert Köchler (Mannheim) an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust, 1. Oktober 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

93 Brief O. A. Erich an Generaldirektor, 4. November 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

94 Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an den Minister des Kultus und Unterrichts, 6. Februar 1942, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

95 Vgl. dazu auch die Abschnitte „Der Mensch, das Ding und die Erhebung" und „Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen".

96 Vgl. Reinhard Bollmus: Zwei Volkskunden im Dritten Reich. Überlegungen eines Historikers. In: Helge Gerndt (Hg.): Volkskunde im Nationalsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung. Münchner Beiträge für Volkskunde, Bd. 7. (Münchner Vereinigung für Volkskunde) München 1987, S. 49-60.

97 Brief NS.-Kulturgemeinde e.V. Amtsleitung, Abteilung Vortragswesen an die NS.-Kulturgemeinde e.V., Gaudienststelle Düsseldorf, 2. November 1935. Bundesarchiv Berlin, NS 15/35-51.

98 Brief Amt für Kunstpflege, Kulturpolitisches Archiv an das Sicherheitshauptamt Berlin, 18. September 1936. Bundesarchiv Berlin, NS 15/35-51.

99 Vgl. dazu auch Martin Roth: Heimatmuseum und nationalpolitische Erziehung. In: Gerndt (Hg.) 1987, S. 187-199, hier S. 191.

100 Vgl. dazu den Abschnitt „Kamera-Folklore zieht in den Krieg".

101 Vgl. Bockhorn 1987, S. 233.

102 Arbeitsbericht Sievers, 25. September 1942. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/0056.

103 Brief Karl Haiding, NSDAP-Reichsleitung (Berlin) an Arthur Haberlandt, 7. September 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

104 Brief Dr. Strobel, NSDAP-Reichsleitung (Berlin) an Arthur Haberlandt, 6. Oktober 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

105 Brief Karl Haiding (Berlin-Charlottenburg) an Arthur Haberlandt, 25. August 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

106 K. F. Jurda, Außenpolitisches Amt der NSDAP, Reichsleitung (Berlin) an Arthur Haberlandt, 16. Dezember 1940. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, wissenschaftliche Anfragen 1940.

107 Brief Karl Haiding (Berlin-Charlottenburg) an Arthur Haberlandt, 31. Dezember 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

108 Brief Inge Michailow (Schwerin) an Erich, 17. Februar 1944. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 13.

109 Brief Erich an Inge Michailow (Schwerin), 30. Juni 1944. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 13.

110 Brief Wolfram an Rampf/"Das Ahnenerbe", Außenstelle Süd-Ost, München, 30. August 1944. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/0134.

111 Brief Wolfram an die Reichsgeschäftsführung „Das Ahnenerbe", Waischenfeld/Oberfranken, 5. Januar 1945. Bundesarchiv Berlin, NS 21/80-51.

112 Brief Wolfram an Sievers, 29. Oktober 1944. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 144/0284.

113 Brief „Das Ahnenerbe" an Willvonsender, 26.März 1945, Feldpost-Nr. 27150. Bundesarchiv Berlin, NS 21/251-51.

114 Zu Mühlhausen vgl. insbesondere Joachim Lerchenmüller: „Keltischer Sprengstoff": Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie über die deutsche Keltologie von 1900 bis 1945. (Niemeyer) Tübingen 1997. Dem Autor verdanke ich außerdem wertvolle Hinweise auf das fotografische Werk Ludwig Mühlhausens.

115 O'Duilearga war für die Leitung einer nicht näher spezifizierten, internationalen volkskundlichen Dachorganisation vorgesehen. Vgl. Otto Lehmann: Bericht über den internationalen Kongress für Volkskunde zu Paris vom 23. bis 28. August 1937. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 19.

116 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0147 und Bildprotokoll.

117 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0147g.
118 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0151 und 0152.
119 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0152g und 0338.
120 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0311.
121 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0885.
122 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0169 und 0172, Bildprotokoll.
123 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0567/0205 sowie 0240.
124 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0172/0257.
125 Universitätsbibliothek Tübingen, Sammlung Mühlhausen, Bildarchiv Inv.-Nr. 0172, Bildprotokoll Mühlhausen.
126 Peter Assion: Was Mythos unseres Volkes ist. Zum Werden und Wirken des NS-Volkskundlers Eugen Fehrle. In: Zeitschrift für Volkskunde 81/1985/1, S. 220-244, hier S. 241.

Transformationen des Ländlichen

1 Erna Lendvai-Dircksen: Das deutsche Volksgesicht. (Drei Masken Verlag) Berlin 1934 (2. Auflage), S. 5.
2 Erna Lendvai-Dircksen: Zur Psychologie des Sehens (1931) In: Kemp 1979, S. 157-162, hier S. 160.
3 Lendvai-Dircksen 1934, S. 6.
4 Siehe auch Abschnitt „Kunstfotografie und Heimatschutz mit der Kamera".
5 Lendvai-Dircksen 1979, S. 158.
6 Vgl. Willi Warstat: Rückblick auf die Ausstellung der G.D.L. bei der „Pressa" in Köln 1928. In: Das Atelier des Photographen, Jg. 35. Halle 1928, S. 126-128 und Claudia Gabriele Philipp: Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte 3/1983/7, S. 39-56, hier S. 56.
7 Erna Lendvai-Dircksen: Ohne Titel. In: Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen. (Knapp) Halle/Saale 1935, S. 35-41, hier S. 35.
8 Lendvai-Dircksen (1931)1979, S. 162.
9 Vgl. dazu ausführlich: Falk Blask/Thomas Friedrich (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 36/2005. Münster 2005 sowie Hannah Marquardt: Mapping the German Volksgesicht. The Photography of Erna Lendvai-Dircksen, 1930-1945 (MA) 2006/2007.
10 Erna Lendvai-Dircksen in Schöppe (Hg.) 1935, S. 37.
11 Lendvai-Dircksen 1934, S. 138.
12 Lendvai-Dircksen 1934, S. 13.
13 Lendvai-Dircksen 1934, S. 218-219.
14 Lendvai-Dircksen 1934, S. 106f.
15 Vgl. „Kleinbauernsohn". In: Erna Lendvai-Dircksen: Unsere Kinder. (G. Schönfeld's Verlagsbuchhandlung) Berlin 1932, Bild 51.
16 Erna Lendvai-Dircksen: Nordsee-Menschen. Deutsche Meisteraufnahmen, Bd. 9. (F. Bruckmann) München 1937, o.P.
17 Lendvai-Dircksen 1934, S. 82.
18 Lendvai-Dircksen 1934, S. 118-119.
19 Lendvai-Dircksen 1934, S. 224.
20 Lendvai-Dircksen 1934, S. 226.
21 Lendvai-Dircksen 1934, S. 7.
22 Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. (Philo Fine Arts) Berlin 2003, S. 156.
23 Philipp 1983, S. 48.
24 Lendvai-Dirksen in Schöppe (Hg.) 1935, S. 35.
25 Lendvai-Dircksen 1937, o.P.
26 Vgl. Sachsse 2003, S. 57. Vgl. auch Jeanine Fiedler (Hg.): Fotografie am Bauhaus. (Dirk Nishen) Berlin 1990.
27 Vgl. Philipp 1983, S. 40.
28 Vgl. Marquardt 2006/2007, S. 8.
29 BIZ 11/1930.
30 Erna Lendvai Dircksen: Das Deutsche Volksgesicht. Flandern (Gauverlag) Bayreuth 1942. Riesweg war u.a. für die Rekrutierung von Freiwilligen in der SS zuständig.
31 Lendvai-Dircksen 1935, S. 38.
32 Lendvai-Dircksen 1934, S. 8.
33 Vgl. Friedrich Merkenschlager: Rassensonderung, Rassenmischung, Rassenwandlung. Berlin 1933; Arthur Gewehr: Bildniskunst und Rassenkunde. In: Gebrauchs-Photographie und das Atelier des Photographen 41/1934, S. 88; Volk und Rasse, 15/1940; 17/1942.
34 Vgl. Hans F. K. Günther: Rassenkunde des deutschen Volkes. Mit 29 Karten und 564 Abbildungen. (Lehmann) München 1930, Abb. 113. „Spicka-Neufeld bei Cuxhaven, Friesland, Nordisch." Die Aufnahme erschien unbeschnitten auch in „Das deutsche Volksgesicht", S. 57 als „Friesischer Fischer aus dem Marschland Wursten".
35 Vgl. Deutschland. Olympia-Jahr 1936. (Volk und Reich) Berlin 1936.
36 Philipp 1983, S. 46.
37 Philipp 1983, S. 46.
38 Lendvai-Dircksen [1934] 1979, S. 160.
39 Erna Lendvai-Dircksen: Reichsautobahn. Mensch und Werk. (Gauverlag) Bayreuth 1937, o.P.
40 Lendvai-Dircksen 1942, o.P.
41 Vgl. Erna Lendvai-Dircksen: Einem großen Deutschen zum Gedächtnis. In: Dies. 1937 o. P.
42 Wolf Strache: Auf allen Autobahnen. Ein Bildbuch vom neuen Reisen. (L. C. Wittich) Darmstadt 1939, o. P.
43 „Schwung", Text zur Abbildung „Mangfall-Brücke". Strache 1939, o. P.
44 Strache 1939, o. P.
45 Zwischen 1933 und 1945 gab es lediglich zwei monographische Ausstellungen mit Fotos von Erna Lendvai-Dircksen: eine Sonderschau der G.D.L. im Erfurter Museum (1933) und eine Wanderausstellung ihrer Bauernbilder (seit November 1933). 1937 waren in „Schaffendes Volk, Große Deutsche Ausstellung" in Düsseldorf ihre Aufnahmen von der Reichsautobahn zu sehen. Vgl. Philipp 1983, S. 56.
46 Die Bibliothek der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Basel besitzt ein Buch von ihr und vier von Retzlaff, die Bibliothek des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien vier, das Berliner Museum sieben Bände von Lendvai-Dircksen und zehn Bücher von Retzlaff. In Tübingen hat die Universitätsbibliothek drei Titel der Fotografin in ihrem Bestand, hinzu kommen noch einmal zwei Bände im Ludwig-Uhland-Institut.
47 Sachsse 2003, S. 157.
48 Erna Andersen: Erna Lendvai-Dircksen: Das Deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein. Mit 63 Aufnahmen (Gauverlag Bayerische Ostmark) o. J. In: Zeitschrift für Volkskunde 49/1940, S. 205.
49 Brief Konrad Hahm an den Bühnenbildner Georg Anemyannis/Griechenland, 8. August 1939. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 15.
50 Vgl. Hermann Eris Busse: Lichtbildner Hans Retzlaff. In: Mein Heimatland, 21/1934, S. 228 mit 62 Trachtenbildern. Über Hans Retzlaff siehe ausführlich Hägele/König (Hg.) 1999 sowie Claudia Gabriele Philipp: Deutsche Volkstrachten, Kunst- und Kulturgeschichte. Der Fotograf Hans Retzlaff 1902-1965. (Jonas) Marburg 1987.
51 Vgl. den ersten Band der Reihe Hans Retzlaff: Volksleben im Schwarzwald. Bilderwerke zur deutschen Volkskunde, hrsg. von der deutschen Volkskunst-Kommission. Mit einem einführenden Text von Wilhelm Fladt. (Deutsches Verlagshaus Bong & Co.) Berlin 1934 sowie Hans Retzlaff: Die Schwalm, Kulturbild einer hessischen Landschaft. Bilderwerke zur deutschen Volkskunde, hrsg. von der Deutschen Volkskunst-Kommission. 107 Bilder mit einem einführenden Text von Heinz Metz. (Deutsches Verlagshaus Bong & Co.) Berlin 1936.
52 Fritz Boehm in der Rezension zu Hans Retzlaffs Volksleben im Schwarzwald (1934). In: Zeitschrift für Volkskunde 44/1934, S. 309.
53 Vgl. Retzlaff 1934.
54 Lendvai-Dircksen 1937, o.P.
55 Sachsse 2003, S. 73. Einen weiteren Bildband zum Thema veröffentlichte Herrmann Harz: Das Erlebnis der Reichsautobahn. (Callwey) München 1943.
56 Vgl. Klaus op ten Hövel: Erna Lendvai-Dircksen. In: Photoblätter 5/1976, S. 212-213.
57 Philipp 1983, S. 41.
58 Vgl. Philipp 1983, S. 50-52.
59 Peter Pfrunder: Ernst Brunner. Photographien 1937-1962. Basel 1995, S. 94.
60 Ein Exemplar dieser Dokumentation befindet sich zusammen mit rund 40.000 Negativen und Kontaktabzügen Ernst Brunners im Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Basel.
61 Brunner lebte bis zu seinem Tode abgeschieden in einem Schweizer Bergdorf. Dem großen Engagement Paul Huggers ist es zu verdanken, dass Brunners Œuvre, darunter ein Konvolut von 25.000 Abzügen im Format 18 x 24 cm, in den Bestand der Fotostiftung Schweiz gelangen konnte. Vgl. dazu Schweizerische Stiftung für die Fotografie (Hg.): Tausend Blicke. Kinderporträts von Emil Brunner aus dem Bündner Oberland 1943/44. Mit Beiträgen von Peter Pfrunder, Paul Hugger und Erika Hössli. (Limmat) Zürich 2002.
62 Vgl. Emil Brunner: Bergkinder. Aus dem Archiv eines Fotoreporters 1943/44. Hrsg. von der Fotostiftung Schweiz, Winterthur. (Limmat) Zürich 2004.
63 Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, Sammlung Brunner, Inv. Nr. HL 68.
64 Library of Congress, Washington, Farm Security Administration – Office of War Information Photograph Collection, Inv. Nr. LC-USF33-031306-M3.
65 Vgl. Thomas Antonietti: Fotografie und ethnographische Praxis. Zum Gebrauch der Fotografie in der Volkskunde des Wallis. In: Ders./Werner Bellwald (Hg.): Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. (hier + jetzt) Baden 2002, S. 196-214, hier S. 205f.
66 Die FSA war eine Unterbehörde des US-Landwirtschaftsministeriums und wurde in den vierziger Jahren mit dem Zusatz Office of War Information (OWI) versehen, das Aufnahmeprogramm mit der Kriegsindustrie erweitert. Vgl. Maurice Berger: FSA: The Illiterate Eye: Photographs from the Farm Security Administration. (Hunter College Art Gallery) New York 1985. Das Fotoarchiv der FSA-OWI befindet sich in der Library of Congress in Washington und umfasst 1.610 Farbdias, 107.000 s/w-Fotoabzüge und 164.000 s/w-Negative. Die vorbildlich erschlossene Sammlung ist über das Internet zugänglich.
67 Bernd Busch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. (Fischer Taschenbuch Verlag) Frankfurt/Main 1995, S. 350.
68 Robert Coles: Essay. In: Dorothea Lange: Ein Leben für die Fotografie. (Könemann) Köln/New York 1995, S. 32.
69 John Steinbeck erhielt für den Roman 1940 den Pulitzer Preis. Der Nobelpreis wurde ihm am 10. Dezember 1962 verliehen.
70 Coles 1995, S. 33.
71 Vgl. dazu auch Sam Stourdzé: Dorothea Lange: Homage to Reality. In: Pierre Borhan (Hg.): Dorothea Lange. The Heart and Mind of a Photographer. (Bulfinch Press Book) Boston/London/New York 2002, S. 186-192, hier S. 190.
72 John Steinbeck: Früchte des Zorns. (Coron) Zürich 1962, S. 114.
73 Vgl. Lange 1995, S. 35.
74 Vgl. Hansel Mieth/Otto Hagel: Simple Life. Fotografien aus Amerika/Photographs from America. (Schmetterling Verlag) Stuttgart 1991, S. 13.
75 Vgl. Alan Trachtenberg: From Image to Story. In: Carl Fleischauer/Beverly Brannons (Hg.): Documenting America 1935-1943. (University of California Press) Berkeley 1988, S. 43-73, hier S. 68.
76 Vgl. Gottfried Korff: Maria in der technischen Welt. In: Utz Jeggle/Wolfgang Kaschuba/Gottfried Korff/Martin Scharfe/Bernd Jürgen War-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

neken (Hg.): Tübinger Beiträge zur Volkskultur. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 69. (TVV) Tübingen 1986, S. 195-219, hier S. 200 und S. 204.

77 Pierre Bourdieu/Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981, S. 112.

78 Zit. nach Coles 1995, S. 20.

79 Vgl. Illustrierter Beobachter 19/1937, S. 736-737.

80 Busch 1995, S. 350.

81 Freddy Langer: Amerikas Elendsmadonna. Eine Vorschau auf die New Yorker Fotografie-Auktionen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. September 1998, sowie Diethart Kerbs: Schicksale deutscher Pressearchive. In: Rundbrief Fotografie, 11/15. September 2004/3, N. F. 43, S. 23-29, hier S. 28.

82 Bei dieser umfangreichsten Fotodokumentation eines privaten Geldgebers entstanden 67.000 Aufnahmen.

83 P.D.: The Photographers: Roy E. Stryker. In:http://www.clpgh.org/exhibit/photog.14.html, S. 3.

84 Vgl. Vicki Goldberg: Maragaret Bourke-White. (United Technologies Corporation) London 1988, S. 17.

85 Vgl. Margaret Bourke-White: Shooting the Russian War. (Simon and Schuster) New York 1942, S. 113.

86 Vgl. Leah Bendavid-Val: Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US. (Stemmle) Zürich/New York 1999, S. 35f.

87 Vgl. Museum of Modern Art (Hg.): The Family of Man. (Maco Magazine Corporation) New York 1955, S. 151.

Der Mensch, das Ding und die fotografische Erhebung

1 Walter Kreidler: Die Fotografie in der Volkskunde. In: Folk. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung 1/1937/2, S. 191-199. Einer Anmerkung im Text ist zu entnehmen, dass der Aufsatz im Rahmen einer „Hausforschungsreise" entstanden ist.

2 Kreidler 1937, S. 189.

3 Kreidler 1937, S. 193.

4 Vgl. Walter Kreidler: Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi. (Bärenreiter) Kassel 1934.

5 Lebenslauf Kreidler, 18. Mai 1938. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 0125/2794-2796.

6 Brief „Das Ahnenerbe" an Kreidler, 14. April 1939. Bundesarchiv Berlin, BDC, G0125/2770.

7 Das Forschungsvorhaben war über eine Zeit von eineinhalb Jahre angelegt und konnte wegen einer Gastdozentur in Gent und seines Kriegseinsatzes bei der DEGUSSA (1943) nicht abgeschlossen werden. Die Lehrprobe am Frankfurter Institut für Musikwissenschaft hatte er nicht bestanden. Vgl. Brief Kreidler an „Das Ahnenerbe", 10. Juli 1943. Bundesarchiv Berlin, BDC, G 0125/2814.

8 Kreidler 1937, S. 194.

9 Kreidler 1937, S. 191.

10 Wolfgang Hesse und Christian Schröter erwähnen Kreidlers Text in ihrem Beitrag: Sammeln als Wissenschaft. Fotografie und Film im „Institut für deutsche Volkskunde Tübingen" 1933-1945. In: Zeitschrift für Volkskunde, 81/1985, S. 51-75.

11 Die Einrichtung war 1884 als Provinzialmuseum gegründet worden und wurde Anfang der 1920er Jahre in Landesanstalt für Volkheitskunde umbenannt.

12 Hans Hahne/Heinz Julius Niehoff: Deutsche Bräuche im Jahreslauf. Veröffentlichungen der Landesanstalt für Volkheitskunde zu Halle, Heft 6, 1935.

13 Eine kleine Auswahl der Bilder wurde 1997 in einer Ausstellung im Technischen Halloren- und Salinemuseum Halle/Saale gezeigt. Vgl. Technisches Halloren- und Salinemuseum Halle/Saale (Hg.): Das unheimliche Idyll. Fotografien aus Mitteldeutschland 1928 bis 1943. Halle/Saale 1997.

14 Der Bestand von rund tausend Kleinbildfilme mit 36.000 Aufnahmen gehört heute dem Institut für Europäische Kulturen an der Humboldt Universität Berlin.

15 Vgl. dazu Irene Ziehe: Hans Hahne (1875-1935), sein Leben und Wirken. Biographie eines völkischen Wissenschaftlers. Veröffentlichungen des Landesamtes für archäologische Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Bd. 49, hrsg. von Siegfried Fröhlich. Halle/Saale 1996.

16 Hahne/Niehoff 1935, S. 5.

17 Hahne/Niehoff 1935, S. 4.

18 Zeitschrift für Volkskunde 44/1934, S. 302.

19 Gutachten über a.o. Professor Dr. Spamer – Dresden von Prof. Dr. Gerhard Kowalewski (21. Januar 1935). Bundesarchiv Berlin, R4 901/14256-19.

20 Eugen Fehrle: Ziele der Deutschen Volkskunde. In: Adolf Spamer (Hg.): Die deutsche Volkskunde. (Bibliographisches Institut) Leipzig 1934, S. 623-626, hier S. 624. Am Heidelberger Volkskundeinstitut baute Fehrle einen umfangreichen Bestand an volkskundlichen Dias auf. Nach der Abwicklung des Instituts gelangte das Bildarchiv an das Ludwig-Uhland-Institut in Tübingen.

21 Spamer 1934, S. 8.

22 Spamer 1934, S. 4.

23 Peter Assion: Von der Weimarer Republik ins „Dritte Reich". Befunde zur Volkskunde der 1920er und 1930er Jahre. In: Wolfgang Jacobeit/Hannjost Lixfeld/Olaf Bockhorn in Zusammenarbeit mit James R. Dow: Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. (Böhlau) Wien/Köln/Weimar 1994, S. 33-85, hier S. 70.

24 Adolf Spamer: Die Tätowierung in den deutschen Hafenstädten. Ein Versuch zur Erfassung ihrer Formen und ihres Bildgutes. In: Niederdeutsche Zeitschrift für die Volkskunde 11/1933, S. 1-55, 130-182. Spamer geriet später zwischen „Amt Rosenberg" und „SS-Ahnenerbe" und zog sich 1942 nach Dresden zurück. Vgl. Wolfgang Jacobeit: Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit in der DDR-Volkskunde. In: Helge Gerndt (Hg.): Volkskunde im Nationalsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung. Münchner Beiträge für Volkskunde, Bd. 7. (MVV) München 1987, S. 301-318, hier S. 303.

25 Auf Betreiben Schwieterings wurde Hain noch im Februar 1945 habilitiert. Mathilde Hain leitete das Frankfurter Institut für Volkskunde bis 1969. Vgl. Assion 1994, S. 60f.

26 Mathilde Hain: Das Lebensbild eines oberhessischen Trachtendorfes. Von bäuerlicher Tracht und Gemeinschaft. Forschungen zur deutschen Volkskunde, hrsg. von Julius Schwietering, Bd. 1. (Eugen Diederichs) Jena 1936, S. 8.

27 Hain 1936, S. 9.

28 Hain 1936, S. 8.

29 Zeitschrift für Volkskunde, 45/1935, S. 192.

30 Hain 1936, S. 80.

31 Hain 1936, S. 83.

32 Vgl. dazu auch Hermann Bausinger: Identität. In: Ders./Utz Jeggle/Gottfried Korff/Martin Scharfe: Grundzüge der Volkskunde. (Wissenschaftliche Buchgemeinschaft) Darmstadt 1989, S. 204-263, hier S. 230.

33 Schweizerisches Archiv für Volkskunde 35/1936, S. 282.

34 Assion 1994, S. 56.

35 Utz Jeggle: Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde. In: Ders. (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984, S. 11-46, hier S. 39.

36 Vgl. Josef Hanika: Sudetendeutsche Volkstrachten. Grundlagen der weiblichen Tracht, Kopftracht und Artung. Beiträge zur sudetendeutschen Volkskunde, hrsg. von der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik in Prag, Bd. 22, 1. Teil. (Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus) Reichenberg 1937.

37 Vgl. Hannjost Lixfeld: Aufbau und Aufgaben von Rosenbergs Reichsarbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde. In: Jacobeit/Lixfeld/Bockhorn (Hg.) 1994, S. 205-216, hier S. 210.

38 Interview mit Gerda Osen in Reutlingen, 16. Mai 2002, sowie telefonische Auskunft am 25. Mai 2004.

39 Nach Auskunft von Gerda Osen, der Tochter Hanikas, ist das bereits abgeschlossene, hektographierte Manuskript im Mai 1945 während seiner Flucht in den Westen verlorengegangen. Interview mit Gerda Osen in Reutlingen, 16. Mai 2002.

40 Rudolf Hartmann: Als Volkskundler im Südosten. Erinnerungen an ungarndeutsche Dörfer. In: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde 25/1982, S. 258-268, hier S. 259.

41 Vgl. Márta Fata: Rudolf Hartmann – Das Auge des Volkskundlers. Fotowanderfahrten in Ungarn im Spannungsfeld von Sprachinselforschung und Interethik. (Donauschwäbisches Institut) Tübingen 1999, S. 47.

42 Vgl. Fata 1999, S. 54.

43 Vgl. Fata 1999, S. 55.

44 Vgl. Fata 1999, S. 53.

45 Vgl. Paul Hugger: Rudolf Zinggeler. Ein Zürcher Industrieller erwandert die Schweiz. Fotografien von 1890-1936. (Verlag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde) Basel 1991.

46 Vgl. Maurice Chappaz: Lötschental secret. Les photographies historiques d'Albert Nyfeler. Lausanne 1975, sowie Werner Bellwald: Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckungen lokaler ‚Volkskultur' und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérans und Lötschen (Schweiz). Kantonales Museum für Geschichte und Ethnographie. Forschungsstelle für regionale Gegenwartsethnologie. Ethnologische Reihe 5. Sitten/Wallis 1997.

47 Vgl. Leopold Rütimeyer: Über einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 20/1916, S. 283-372. Der Autor publizierte in seinem Text 57 Fotoabbildungen und sechs ganzseitige, zum Teil farbige Fototafeln.

48 Steblers Fotografien erschienen von 1901 bis 1922 in den Jahresberichten des Club Alpin Suisse. Siehe dazu auch Thomas Antonietti: Photographie et pratique ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisanne. In: Le Monde Alpin et Rhodanien. „Photographie, ethnographie, histoire". Revue régionale d'ethnologie 1995/2-4, S. 37-55, hier S. 49f.

49 Paul Scheuermeier: Bauernwerk in Italien, der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung landwirtschaftlicher Arbeiten und Geräte. 2 Bde. (Rentsch) Erlenbach-Zürich 1943/1956, I, 1943, S. X. Die Rezension für den zweiten Band mit seinen 542 Foto-Abbildungen schrieb Richard Weiss in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 53/1957, S. 52-53. Zu Scheuermeier siehe auch Peter Pfrunder: Ernst Brunner. Photographien 1937-1962. (Offizin) Zürich 1996, S. 112.

50 Scheuermeier 1943, S. VI.

51 Paul Scheuermeier: Wasser- und Weingefässe im heutigen Italien (Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft, N.F. Heft 12). (Francke) Bern 1934 mit 65 Textillustrationen von Paul Boesch und 36 Fotos von Paul Scheuermeier.

52 Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 36/1937, S. 166.

53 Vgl. Fritz Krüger: Die Hochpyrenäen. A. Landschaften, Haus und Hof. (Friederichsen, de Gruyter&Co.) Hamburg 1936; Klaus Beitl/Isac Chiva (Hg.): Wörter und Sachen. Österreichische und deutsche Beiträge zur Ethnographie und Dialektologie Frankreichs. Ein französisch-deutsch-österreichisches Projekt. (Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften) Wien 1992.

54 Martin Roth: Volkskunde der 1920er und 1930er Jahre. Ideologiegeschichtliche Implikationen. In Beitl/Chiva (Hg.) 1992, S. 45-57, hier S. 47.

55 Eduard Hoffmann-Krayer im Schweizerischen Archiv für Volkskunde 36/1936, S. 275.

56 Ihm widmete Krüger sein 1950 in Mendoza in französischer Sprache erschienenes, reich mit Fotografien bebildertes Werk „Géographie des Traditions Populaires en France".

57 Arnold van Gennep: Manuel du Folklore Fran-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

çais. (Librairie Auguste Picard) Paris 1943, S. 50.

58 Van Gennep 1943, S. 24. Siehe dazu auch Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt. (Kohlhammer) Stuttgart 1961, S. 7.

59 Die Enquete der Schweizerischen Volkskunde ging dem Atlas der Schweizerischen Volkskunde voraus und wurde um das Jahr 1931 initiiert. Die Schweizer zogen sich ab 1933 aus dem Atlas für Deutsche Volkskunde (ADV) vordergründig aus finanziellen Gründen zurück. Vieles spricht aber dafür, dass die politischen Veränderungen in Deutschland dafür ursächlich waren.

60 Vorschläge der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde zur stofflichen und geographischen Umsetzung der Internationalen Ausstellung für Volkskunst in Bern 1934. o.O, o.J., S. 2f. Mit Zustimmung und später auch im Auftrag der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde entstanden in der Schweiz seit 1919 volkskundliche Filme über Bräuche, Spiele, Arbeitsvorgänge usw. sowie über „seltsame Schweizerdinge, die ja den meisten Schweizern nur noch vom Hörensagen bekannt sind. (...) Vielleicht würde hiermit da und dort auch die Wiederbelebung eingeleitet und so der modernen Verflachung, Verödung und Internationalisierung entgegen gearbeitet." vgl. Brief H. Hartmann (Batten/Thunersee) an Eduard Hoffmann-Krayer, 4. September 1919. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel. Ap 1 Filmaufnahmen. Im Basler Archiv befindet sich ein umfangreicher Aktenbestand zum Volkskundlichen Film, der bis in die 1970er Jahre reicht.

61 Anonyme, undatierte Notiz, die möglicherweise von Hanns Bächtold-Stäubli stammt. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Am 1.

62 Schweizerisches Volkstum in Bild und Ton. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse 21/1931/3, S. 33-44, hier S. 33.

63 Brief von Reallehrer O. Pfiffner aus Stein (Appenzell) an Hanns Bächtold-Stäubli, 9. November 1931. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Am 12 Enquête Kt. Appenzell. Aus organisatorischen und politischen Gründen, die unter anderem in der Machtübernahme der Nazis in Deutschland zu suchen waren, fand die geplante Ausstellung nicht statt. Die Erhebungen flossen schließlich in den Atlas der Schweizerischen Volkskunde ein, der ursprünglich als Teil des Atlas' der deutschen Volkskunde gedacht war.

64 Brief von Ratsschreiber A. Koller an Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 22. Januar 1932. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Am 12 Enquête Kt. Appenzell.

65 Brief G. Züricher (Bern) an Paul Geiger, 5. September 1942. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Korrespondenz 1942, Af 66.

66 Brief Richard Weiss (Zürich) an Hanns Bächtold-Stäubli, 27. August 1934. Atlasprojekt, Korrespondenz 1934, Af 58.

67 Brief Richard Weiss (Küsnacht) an Paul Geiger, 24. Februar 1935. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Korrespondenz 1935, Af 59.

68 Brief Richard Weiss (Küsnacht) an Paul Geiger, 24. März 1935. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Korrespondenz 1935, Af 59.

69 Brief Richard Weiss (Küsnacht) an Paul Geiger, 1. Dezember 1934. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Korrespondenz 1934, Af 58.

70 Hermann Brockmann-Jerosch: Volksleben in der Schweiz, 2 Bd. (Rentsch) Zürich 1928. Die Studien von Richard Weiss aus den dreißiger und vierziger Jahren mündeten in seinem Werk: Volkskunde der Schweiz. Ein Grundriß. (Rentsch) Erlenbach-Zürich 1946.

71 Ernst Baumann: Ueber Votive und Wallfahrtsorte im Kanton Solothurn. Ein Aufruf zur Mitarbeit. In: Separatdruck aus dem Jahrbuch für Solothurnische Geschichte, 13. Band 1940, S. 1-4, hier S. 2.

72 Briefentwurf Ernst Baumann an das Departement des Inneren des Kantons Graubünden, 6. Juli 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion, 40 GR.

73 Mit heute kaum vorstellbarer Hingabe, unter großem personellen und finanziellen Aufwand, sammelten Baumann und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von 1939 bis zum Tod des Projektleiters 1955 rund 12.000 Belege über die Votive der schweizerischen Kantone. Die Materialien befinden sich im Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Basel und sind bis heute weitgehend unausgewertet geblieben.

74 Richtlinien für die Aufnahme der Votive (hektographiert) o.J. Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Votiv-Aktion Ai 1-2, S. 1.

75 Richtlinien für die Aufnahme der Votive, ebd. S. 2.

76 Brief W. Anderau (Basel) an Ernst Baumann, 16. Februar 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion Ai 1-2.

77 Brief Heinrich Danioth (Flüelen) an Ernst Baumann, 22. Juni 1942. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 1 Uri.

78 Brief Max Öchslin (Altdorf) an Ernst Baumann, 13. November 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 1 Uri/Jagdmatt Altdorf.

79 Brief Pater Lukas Fuchs (Sarnen) an Ernst Baumann, 30. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 11 Obwalden.

80 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 5. Dezember 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 40 GR.

81 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 14. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion, 40 GR.

82 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 12. Dezember 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 40 GR.

83 Brief Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 31. März 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 40 GR.

84 Postkarte Ivo Elser an Ernst Baumann, 30. Juni 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel. Votiv-Projekt, 1940er Jahre. 11 Obwalden.

85 Brief Pater Ivo Elser an Ernst Baumann, 11. Juli 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Projekt. 11 Obwalden.

86 Brief Pater Iva Elser an Ernst Baumann, 19. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Projekt. 11. Obwalden.

87 Brief Pater Rudolf Mengeler, Stift Einsiedeln an Ernst Baumann, 17. Februar 1942. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Sammlung Ernst Baumann. Votiv-Projekt, 1940er Jahre. 5 Schwyz.

88 Brief Pater Lukas Fuchs an Ernst Baumann, 28. Mai 1942. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Sammlung Ernst Baumann. Votiv-Projekt, 1940er Jahre. 11 Obwalden.

89 Brief Fritz Schmutz (Basel) an Ernst Baumann, 30. September 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Sammlung Ernst Baumann. Votiv-Aktion Ai 1-2.

90 Brief Pater Lukas Fuchs an Ernst Baumann, 7. Juni 1942. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Sammlung Ernst Baumann. Votiv-Projekt, 1940er Jahre. 11 Obwalden.

91 Brief Gevaert Agentur, Basel an Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 8. Juli 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Ai/1941.

92 Brief Roby Meyer an Ernst Baumann, 4. September 1943. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Ai5/1943.

93 Brief Roby Meyer an Ernst Baumann, 3. November 1943. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Ai5/1943.

94 Brief Max Öchslin (Altdorf) an Ernst Baumann, 13. November 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 1 Uri/Jagdmatt Altdorf.

95 Brief Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde an den Regierungsrat des Kantons Oberwalden, 29. Juli 1943. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Sammlung Ernst Baumann. Votiv-Projekt, 1940er Jahre. 11 Obwalden.

96 Brief Pater Rudolf Menggeler an Ernst Baumann, 22. Dezember 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Sammlung Ernst Baumann. Votiv-Projekt, 1940er Jahre. 5 Schwyz.

97 Brief Pater Lukas Fuchs an Ernst Baumann, 30. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Projekt. 11 Obwalden.

98 Brief Kaplan Stefan Schuler an Ernst Baumann, 14. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion, 40 GR.

99 Vgl. dazu auch die Abschnitte „Der Neue Mensch" und „Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen".

Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen

1 Vgl. Marcel Griaule: Coup de fusil. In: Documents 2/1930, S. 46.

2 Vgl. Uwe Fleckner: Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift „Dokuments". In: Uwe M. Schneede (Hg.): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. (Hamburger Kunsthalle/Hatje Cantz) Ostfildern-Ruit 2005, S. 23-32.

3 Georges Bataille, zit. nach Michel Leiris: Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften II. (Syndikat) Frankfurt/Main 1978, S. 73.

4 Vgl. Michel Leiris: Von dem unmöglichen Bataille zu den unmöglichen Documents (1963). In: Ders.1978, S. 67-76, hier S. 67. Im Jahr 1929 trennte sich Leiris von der surrealistischen Bewegung. Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs: Ein Leben als Künstler und Ethnologe. Über Michel Leiris. (Qumran) Frankfurt/Paris 1981, S. 36.

5 Vgl. dazu vor allem Nina Gorgus: Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. (Waxmann) Münster 1999, S. 38f.

6 Vgl. Vivian Sobchack: Synthetic Vision. The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's Las Hurdes. In: Barry K. Grant/Jeanette Sloniowski (Hg.): Documenting the Documentary. Close Readings of Dokumentary Film and Video. (Wayne State University Press) Detroit 1998, S. 70-82 sowie Javier Herrera Navarro: Von der literarischen Vorlage zur fotografischen Dokumentation. Die Entstehung von „Las Hurdes – tierra sin pan" von Buñuel. In: Falk Blask und Jane Redlin (Hg.): Lichtbild-Abbild-Vorbild. Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie. Berliner Blätter. Ethnographischen und ethnologische Beiträge, Heft 38/2005. (LIT) Berlin 2005, S. 55-64. Über die weitere ikonographische Bedeutung des Films, vgl. im selben Band Karl Braun: Extremadura. Zur visuellen Repräsentation einer armen Region, S. 46-54.

7 Vgl. Pierre Unik: Chez les sultan des Hurdes. Terre inconnue, peuplade étrange. (Teil 1) In: VU, Jg. 8/20. Februar 1935/Nr. 362, S. 218-220 und VU, Jg. 8/27. Februar 1935/Nr. 362, S. 291-293 (Teil 2).

8 Auch W. Eugene Smith (1918-1978) bezog sich 1950/51 in einer seiner berühmtesten Fotoreportagen „Spanish Village. It Lives in Ancient Poverty and Faith" auf Buñuels Film. Vgl. Life, 9. April 1951. 1999 besuchte der Regisseur Ramón Gierling die Region mit einem Aufnahmeteam und projizierte auf einem Dorfplatz „Las Hurdes" von Buñuel. Über die teils drastischen Reaktionen der Dorfbewohner drehte Gierling den Film „Los presos de Buñuel/Die Gefangenen von Buñuel", Spanien/Niederlande 2000, 73 min. Vgl. auch Braun 2005, S. 46-54.

9 Vgl. László Moholy-Nagy: La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être. In: Cahiers d'art, 1929/1, S. 29-30.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

10 Vgl. Andreas Haus: László Moholy-Nagy. In: Janine Fiedler (Hg.): Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert. (Nishen) Berlin 1990, S. 14-24, hier S. 15.
11 Vgl. László Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film. Bauhausbuch, Bd. 8. (Albert Langen) München 1925.
12 László Moholy-Nagy: Probleme des neuen Films (1928). Vortrag gehalten auf der 10. Bildwoche Dresden. In: Die Form 1932/Heft 5.
13 Vgl. James Clifford: Power and Dialogue in Ethnography. Marcel Griaule's Initiation. In: George W. Stocking (Hg.): Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork. History of Anthropology, Vol. I. (The University of Wisconsin Press) Wisconsin 1983, S. 121-156, hier S. 126f.
14 Gorgus 1999, S. 38.
15 Leiris 1978, S. 71.
16 Vgl. Marcel Griaule: Le livre de recettes d'un dabtara abyssin. (Institut d'Ethnologie) Paris 1930.
17 Vgl. Marcel Griaule: Abyssinian Journey. (John Miles) London 1935.
18 Vgl. Clifford 1983, S. 122.
19 Vgl. Nadine Wanono/Michel Renaudeau: Die Dogon. Tänze, Masken, Rituale. (Knesebeck) München 1998, S. 19. Nadine Wanono, Ethnologin am Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) hatte sich in den 1990er Jahren auf die Spuren des Dakar-Djibouti-Projekts begeben. Ihre Erfahrungen veröffentlichte sie in dem oben genannten, exzellenten Bildband, für den Michel Renaudeau die Fotografien beisteuerte.
20 Vgl. Wanono/Renaudeau 1998; Gorgus 1999, S. 53.
21 Vgl. Marcel Mauss: Essai sur le don. In: Sociologie et anthropologie 1924, S. 145-279, hier S. 278.
22 Vgl. Marcel Griaule: L'Emploie de la photographie aérienne et la recherche scientifique. In: L'anthropologie 47/1937, S. 469-471.
23 Michel Leiris: Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933, Bd. 1. (Syndikat) Frankfurt/Main 1980, S. 207.
24 Leiris 1980, S. 74.
25 Vgl. Irene Albers: Phantom, Maske, Fetisch. Michel Leiris' surrealistische Ethnographie der Fotografie. In: Fotogeschichte 22/2002/84, S. 47-57, hier S. 55.
26 Vgl. Clifford 1983, S. 135.
27 Leiris 1980, S. 212.
28 Leiris 1980, S. 61. In Kayes-Plateau, 1. Juli 1931.
29 Michel Leiris: Le taureau de Seyfou Tchenger. In: Minotaure 1/1933, Nr. 2.
30 Marcel Griaule: Jeux Dogons. (Institut d'Ethnologie) Paris 1938.
31 14. November 1931, Leiris 1980, S. 167.
32 Vgl. dazu auch Albers 2002, S. 47-57 sowie Irene Albers/Andrea Pagni/Ulrich Winter (Hg.): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. (Stauffenburg) Tübingen 2002.
33 Michel Leiris: L'Afrique fontôme. De Dakar à Djibouti 1931-1933. (Éditions Gallimard) Paris 1934.
34 Vgl. Clifford 1983, S. 151 und Michel Leiris: Tagebücher 1922-1989, herausgegeben und kommentiert von Jean Jamin. (Literaturverlag Droschl) Graz/Wien 1996, S. 570.
35 Clifford 1983, S. 152.
36 Vgl. Clifford 1983, S. 126.
37 Gorgus 1999, S. 54f.
38 Congrès International de Folklore (Paris) 1937. Voeux vôtes au cours de la séance solennelle de clôture. Section de folklore descriptif, übersetztes Manuskript. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 19; sowie Noëlle Gérôme: Georges Henri Rivière et la culture des usines. In: Ethnologie Française 17/1987, S. 11-22, hier S. 11f.
39 Vgl. Bibliothèqe Nationale de France (Hg.): Atget. Une rétrospective. (Hazan) Paris 2007.
40 Eugène Atget fotografierte rund 8.000 Bildmotive. Im Jahr 1920 verkaufte er 2.621 Platten für 10.000 Francs an die Sammlung der École des Beaux Arts. Nach seinem Tod erwarb der amerikanische Sammler Julien Levy rund 4.000 Abzüge und 1.300 Negative, auf Anraten der Fotografin Berenice Abbott. Die Bilder befinden sich heute im fotografischen Bestand des Museums of Modern Art in New York. Berenice Abbott war es auch, die Atgets Fotografien in einer Monographie einem breiten Publikum zugänglich machte. Vgl. Eugène Atget: Lichtbilder. Eingeleitet von Camille Recht. Paris/Leipzig 1930. Der übrige Teil des Œuvres befindet u.a. sich im Musée Carnavalet, in der Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, in der Bibliothèque Nationale, in der Bibliothèque des Arts décoratifs sowie im Fotoachiv der Direction du patrimoine (Fort de Saint-Cyr). Vgl. Michel Frizot: Eugène Atget, Fotograf. In: Ders. (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. (Könemann) Köln 1998, S. 402.
41 La Révolution Surréaliste, Nr. 4, 15. Juli 1925, S. 25 und 30. Siehe auch Arturo Schwarz: Man Ray. (Rogner & Bernhard) München 1980, S. 296.
42 Vgl. Arturo Carlo Quintavalle/Monica Maffioli: Fratello Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo. 1852-2002. (Alinari) Florenz 2003.
43 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 45-64, hier S. 56-57.
44 Molly Nesbit: Der Fotograf und die Geschichte. Eugène Atget. In: Frizot (Hg.) 1998, S. 398-409, hier S. 399.
45 Benjamin [1931] 1963, S. 57.
46 Frizot 1998, S. 402.
47 Waldemar George: Photographie vision du monde. In: Arts et metiers graphiques, Nr. 16/1929-1930, S. 134-138, hier S. 134.
48 5. Congrès international de Photographie, Brüssel 1910. Zusammenfassung, Vorträge, Berichte, Anmerkungen und Dokumente, veröffentlicht von C. Puttemenas/L.P. Clerc/E. Wallon. Brüssel 1912. Zit. nach Nesbit 1998, S. 401.
49 Vgl. dazu Albert Londe: Photographie documentaire. In: La Photographie moderne. Pratique et applications. (G. Masson) Paris 1896 (2. Auflage), S. 570f.
50 Nesbit 1998, S. 402-403.
51 Vgl. Eugène Valentin: Eugène Atget (1856-1927). In: Varietés, Nr. 8/15. Dezember 1928, S. 405-407.
52 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: Ders. 1963, S. 7-44, hier S. 21.
53 Im Katalog ist Berenice Abbot als „Besitzerin der Fotos" vermerkt. Vgl. Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart (1929) 1979, S. 51. Sie selbst war mit zehn Portraits bekannter Pariser Künstlerpersönlichkeiten vertreten, unter ihnen befand sich auch eines von Eugène Atget. Die Fotografin hatte Atget wenige Tage vor dessen Tod in ihrem Atelier in der rue du Bac portraitiert. Vgl. Hervé Guibert: Eugène Atget, photographe. Le vieux Paris démoli [1978]. In: Ders.: La photo inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie. (Gallimard) Paris 1999, S. 36-39.
54 Vgl. Hervé Guibert: Entretien avec Brassaï. Un grand reportage sur la vie humaine [1982]. In: Ders. 1999, S. 367-369.
55 Vgl. Brassaï: Paris de nuit. Texte de Paul Morand. Paris 1933.
56 Leiris 1980, S. 172.
57 Vgl. Marcel Griaule/Marcel Mauss: Silhouettes et Graffiti abyssines. (Larose) Paris 1933, sowie Marcel Griaule: Äthiopische Graffiti, darin die Vorbemerkung von Hans-Jürgen Heinrichs. (Qumran) Frankfurt/Paris 1980.
58 Vgl. Brassaï: Graffiti. (Flammarion) Paris 2002.
59 Vgl. Brassaï: Du mur des cavernes au mur d'usine. In: Minotaure 3-4/Dezember 1933, S. 133.
60 Michel Leiris: Graffiti abyssins (1934). In: Ders.: Die eigene und die fremde Kultur. Ethnologische Schriften. (Syndikat) Frankfurt/Main 1977, S. 128-131, hier S. 131. Der Originaltext erschien unter dem selben Titel in Arts et métiers graphiques, Nr. 44/1934, S. 56-57.
61 Vgl. Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen. (Kiepenheuer & Witsch) Köln/Berlin 1960.
62 Claude Lévi-Strauss: Brasilianisches Album. (Carl Hanser) München 1995, S. 10-11.
63 Lévi-Strauss 1995, S. 9.
64 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1985.
65 Lévi-Strauss 1995, S. 9.
66 Vgl. Franz Boas: Beiträge zur Erkenntnis der Farbe des Wassers. (Schmidt und Klauning) Kiel 1881. Zu Boas, siehe auch den Abschnitt „Zwei Disziplinen, zwei Fotografierweisen?".
67 Vgl. Carol Cathleen Knötsch: Franz Boas als teilnehmender Beobachter in der Arktis. In: Michael Dürr/Erich Kasten/Egon Renner (Hg.): Franz Boas: Ethnologe, Anthropologe, Sprachwissenschaftler. Ein Wegbereiter der modernen Wissenschaft. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 17. Dezember 1992 – 6. März 1993. Berlin 1992, S. 57-78.
68 Die Finanzierung des Vorhabens übernahm ein Onkel Boas' aus New York. Boas selbst steuerte 3.000 Mark bei, die er für eine geplante Artikelserie vom Berliner Tagblatt als Vorschuss bekommen hatte. Vgl. Erich Kasten: Franz Boas: Ein engagierter Wissenschaftler in der Auseinandersetzung mit seiner Zeit. In: Dürr/Kasten/Renner (Hg.) 1992, S. 7-38, hier S. 11.
69 Vgl. Knötsch 1992, S. 68.
70 Kasten 1992, S. 19.
71 Vgl. Ira Jacknis: Ethnographic Object and Object of Ethnology. In: George W. Stocking (Hg.): Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition. History of Anthropology, Bd. 8. (The University of Wisconsin Press) Madison/London 1996, S. 185-214, hier S. 208. Wie die meisten seiner Kollegen war Boas bei der Requirierung von Gegenständen nicht zimperlich. Als der 1897 von Robert Peary in die USA entführte Eskimo Minik die Überreste seiner verstorbenen Angehörigen heim nach Grönland bringen wollte, weigerte sich Boas die Skelette aus dem Fundus seines Museums herauszurücken. Vgl. Kenn Harper: Minik. Der Eskimo von New York. Bremen 1999.
72 Vgl. dazu George W. Stocking: The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. In: Stocking (Hg.) 1983, S. 70-120.
73 Bronislaw Malinowski: Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. Robert Mond Expedition to New Guinea 1914-1918. (Routledge & Kegan Paul Ltd.) London 1922 (4. Auflage 1953), S. 18.
74 Vgl. dazu Paul Bohannan/Mark Glazer (Hg.): High Points in Anthropology. (McGraw Hill) New York 1988 sowie Jerry D. Moore: Bronislaw Malinowski: The Functions of Culture. In: Ders.: Visions of Culture. An Introduction to Anthropological Theories and Theorists. (Altamira Press) Walnut Creek/London/New Delhi 1997, S. 128-139. Malinowskis Praxis im Forschungsfeld war mit einem traditionellen, ethnozentristischen Wissenschaftsverständnis behaftet. Kritiker werfen ihm eine rassistische Tendenz in seinen Tagebüchern vor, zudem gab er teilweise Ideen früherer Ethnologen (z.B. von Franz Boas) als seine eigenen aus. Unbestritten sind dagegen seine Verdienste um die Methode der teilnehmenden Beobachtung, deren Ursprünge aber unter anderem auf Franz Boas und auch auf die Volkskundlerin Julie Heierli zurückgehen. Vgl. Raymond Firth: Malinowski in the History of Social Anthropology. In: Roy F. Ellen (Hg.): Malinowski Between Two Worlds: The Polish Roots of an Anthropological Tradition. (Cambridge University Press) Cambridge 1988, S. 12-42.
75 Vgl. Malinowski 1922, S. 24.
76 Malinowski 1922, S. 21.
77 Bronislaw Malinowski: Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes. Neuguinea 1914-1918. (Syndikat) Frankfurt/Main 1986, S. 65-66.
78 Malinowski 1986, S. 24.
79 Malinowski 1986, S. 69.
80 Siehe den Abschnitt „Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen?".
81 Malinowski 1986, S. 136.
82 Gregory Bateson/Margaret Mead: Balinese Character. A Photographic Analysis. (Wilburg G. Valentine) New York 1942, S. 49.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

83 Vgl. Abschnitt „Transformationen des Ländlichen – ideologische Dokumente“.
84 Über Meads und Batesons Bali-Projekt, vgl. vor allem Gerald Sullivan: Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali. Fieldwork Photographs of Bayung Gedé, 1936-1939. (University of Chicago Press) Chicago 1999 sowie Antonello Ricci: Bateson & Mead e la fotografia. (Aracne Editrice) Rom 2006.
85 Bateson/Mead 1942, S. 53.
86 Für seine Leicas verwendete Bateson ab April 1937 einen mechanischen Winder (Scnoo). Vgl. Bateson/Mead 1942, S. 52.
87 Barbara Wolbert: Der Anthropologe als Photograph. Bemerkungen zu einem blinden Fleck der visuellen Anthropologie. In: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag. 6/1998, S. 201-216, hier S. 215.

Professionalisierung

1 Brief Leopold Schmidt an Hans Retzlaff, 19. Dezember 1955. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z. 102.56, 724.55. Das Museum hatte in den 1930er Jahren 171 Fotografien von Hans Retzlaff angekauft. Ein ähnlich großer Bestand befindet sich im Museum Europäischer Kulturen, Berlin.
2 Brief Hans Retzlaff an Leopold Schmidt, 17. November 1955. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z. 102.56, 724.55.
3 Vgl. z.B. Hans Retzlaff: Bildnis eines deutschen Bauernvolkes. Die Siebenbürger Sachsen. (Grenze und Ausland) Stuttgart 1934 und Hans Retzlaff: Die Siebenbürger Sachsen. Antlitz eines deutschen Bauernstammes. (Hans E. Günther) Stuttgart 1959.
4 Vgl. Ulrich Hägele: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonographie der völkischen Fotografie. In: Falk Blask/Thomas Friedrich (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus. Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge, Sonderband 8. (LIT) Müster/Berlin 2005, S. 78-99.
5 Vgl. Erna Lendvai-Dircksen: Ein deutsches Menschenbild. Antlitz des Volkes. (Umschau) Frankfurt/Main 1961.
6 Hermann Bausinger: Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. (Carl Habel) Darmstadt 1971, S. 80.
7 Zu Kontinuitäten und Brüchen der NS-Fotografie, vgl. auch Sachsse 2003, S. 226-233.

Mit dem Foto ins Feld der Fünfziger

1 Richard Weiss: Volkskunde der Schweiz. (Eugen Rentsch) Erlenbach-Zürich 1946, S. 59.
2 Vgl. Michael Haberlandt: Photographie im Dienste der Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 183-186.
3 Vgl. Jahresbericht der Fachstelle Volkskunde des Westfälischen Heimatbundes, 1952. LUI-Archiv.
4 Theodor Hornberger: Anschauungsmaterial in der volkskundlichen Arbeit. In: Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation. 1. Arbeitstagung des Arbeitskreises für Volkskunde in Zusammenarbeit mit dem Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen vom 25. bis 29. April 1962 unter Leitung von Kurt Ranke. (IWF) Göttingen 1962, S.16.
5 Vgl. Sabine Besenfelder: „Staatsnotwendige Wissenschaft.“ Die Tübinger Volkskunde in den 1930er und 1940er Jahren. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 94. (TVV) Tübingen 2002, S. 354-358.
6 Vgl. Brief Eugen Sauter, Ulm, 2. April 2007 an den Autor. Siehe dazu auch den Abschnitt „Emanzipation der Fotografie als Quelle und Methode“.
7 Marcel Maget: Ethnographie métropolitaine. Guide d’étude directe des comportements culturels. (Civilisations du Sud) Paris 1953, S. 167. Für wertvolle Informationen über Maget bedanke ich mich herzlich bei Nina Gorgus.
8 Maget 1953, S. XXVIII.
9 Maget 1953, S. 201.
10 Vgl. Maurice Berger: FSA: The Illiterate Eye: Photographs from the Farm Security Administration. (Hunter College Art Gallery) New York 1985.
11 Maget 1953, S. 202.
12 Richard Weiss: Rezension zu Marcel Maget: Guide d’étude directe des comportements culturels. (Civilisations du Sud) Paris 1953. In Schweizerisches Archiv für Volkskunde 49/1953/4, S. 227-228.
13 Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 70.
14 Brief Leopold Schmidt an Klaus Beitl, 18. April 1955. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.A7.307/55.
15 Beitls Stipendium wurde auf Vorschlag des Institut Français in Wien vom französischen Staat finanziert. Im April 1954 stellte Beitl, flankiert von einem Empfehlungsschreiben Rivières, den Antrag auf Weiterförderung. Vgl. Brief Georges Henri Rivière an E. Susini, Direktor des Institut Français in Wien, 14. April 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A 7, Z.1.54.
16 Brief Klaus Beitl an Leopold Schmidt, 28. Dezember 1953. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A 7, Z.1.54.
17 Interview mit Klaus Beitl in Wien, 5. Oktober 2001.
18 Brief Klaus Beitl an Leopold Schmidt, 6. Dezember 1954, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A7, Z.576.54.
19 Brief Klaus Beitl an Leopold Schmidt, 28. Dezember 1953. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.1.54.
20 Brief Leopold Schmidt an Klaus Beitl, 10. Dezember 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.576.54.
21 Brief Georges Henri Rivière an Leopold Schmidt, 26. Dezember 1954, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A7.Z.28.55.
22 Brief Klaus Beitl an Leopold Schmidt, 25. April 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.A7.0.Z.54.
23 Vgl. Brief Klaus Beitl an E. Susini, Direktor Institut Français, Wien, 13. April 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.A7.0.Z.54.
24 Brief Leopold Schmidt an Klaus Beitl, 18. April 1955. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.A7.307.55.
25 Brief Klaus Beitl an Leopold Schmidt, 12. März 1957. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.A7.160.57.
26 Vgl. Klaus Beitl: Die Umgangsriesen. Volkskundliche Monographie einer europäischen Maskengestalt, mit besonderer Berücksichtigung der „Fête de Gayant“ zu Douai in Nordfrankreich. Wien 1961.
27 Interview mit Klaus Beitl in Wien, 5. Oktober 2001. Beitls Bildarchiv umfasst etwa 7.750 Kleinbildnegative auf 323 Albumblätter und rund 10.800 Farbdias. Brief Klaus Beitl, Wien, 11. März 2002.
28 Brief Heinrich Jungwirth an die Österreichische Verkehrswerbung, 15. Juni 1950. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.223.50.
29 Brief Leopold Schmidt an Adalbert Riedel vom Burgenländischen Landesmuseum, 26. November 1953, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.519.53.
30 Der Apparat kostete 3.962 Schilling. Vgl. Angebot Photo-Fachgroßhandlung Richard Joakim, Wien, an das Museum, 1. Oktober 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.481.54.
31 Chronik der Volkskunde. Der Verein für Volkskunde in den Jahren 1956/57. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 60/1957, S. 250.
32 Vgl. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 22432-22447.
33 Brief Elfriede G. Lies, Freising, 8. September 2004 an den Autor; sowie Elfriede Lies: Die musikethnologischen Bildbelege der Photothel des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien und das Projekt ihrer Katalogisierung. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 39-40/1990/91, S. 290-294.
34 Vgl. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 23401-23600, hier 23515.
35 Maria Kundegraber im Foto-Inventarbuch, Inv.-Nr. 23515.
36 Brief Maria Lackner-Kundegraber, Graz, 15. August 2004 an den Autor.
37 Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 22901-22938.
38 Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 23101-23292.
39 Leopold Schmidt im Foto-Inventarbuch, Inv.-Nr. 23218.
40 Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 23230.
41 Brief Leopold Schmidt an das Bundesministerium für Unterricht, 1. Februar 1956. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.73.56.
42 Brief Albert Howurek, Schulleitung Bullendorf an das Museum, 28. Januar 1956. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.80.56.
43 Brief Ingeborg Weber-Kellermann, Berlin, an Leopold Schmidt, 17. Oktober 1956, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.644.56.
44 Brief Leopold Schmidt an Ingeborg Weber-Kellermann, 25. Oktober 1956, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.644.56.
45 Rezension von Robert Wildhaber über: Volkstrachten aus Oberbayern, Österreich, Ungarn. Fotos von E. Groth-Schmachtenberger; Texte von Heide Nixdorff. Ausstellung im Freilichtmuseum des Bezirks Oberbayern in der Glentleiten, 15. Mai - 14. September 1980. München 1980. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 76/1980, S. 385.
46 Rezension von Robert Wildhaber über: Wolf Lücking/Paul Nedo: Trachtenleben in Deutschland. Die Lausitz. Sorbische Trachten, Bd. 2. (Akademie-Verlag) Berlin 1956, Schweizerisches Archiv für Volkskunde 52/1956, S. 245-246.
47 Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.
48 Vgl. dazu auch Paul Hugger: Amden. (Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde) Basel 1961, S. 5 u. 9.
49 Interview mit Paul Hugger in Basel, 1. Februar 2001.
50 Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. (Koehler & Amelang) München 1995, S. 63.
51 Utz Jeggle: Das Bild der Forschung. In: Ders. (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984(b), S. 47-59, hier S. 55.
52 Jeggle 1984(b), S. 54.
53 Vgl. dazu auch Alina Edel/Silke Höllmüller/Anna Schwartz: Über Volkskundler, das LUI und seine frühen Exkursionen. In: Der knipsende Volkskundler. Fotografien aus dem Tübinger Ludwig-Uhland-Institut der fünfziger Jahre. Tübinger Korrespondenzblatt, hrsg. im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., Nr. 58/September 2006, S. 23-32.
54 Ray Gosling: Introduction. In: Roger Mayne: Photographs. (Jonathan Cape) London 2001, S. 11.
55 Diese Wanderausstellung bestand aus 503 Fotografien von 273 internationalen Fotografen. Präsentiert wurden 37 Bildthemen über Arbeit, Familie, Geburt, Liebe, Religion, Krieg, Frieden etc. Vgl. dazu Claudia Gabriele Philipp:Die Ausstellung „The Family of Man“ (1955). Fotografie als Weltsprache. In: Fotogeschichte, 7/1983/23, S. 45-62, sowie Jean Back/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung. (Jonas) Marburg 2004.
56 1958 bis 1960 publizierte die Zeitschrift von

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Mayne drei Titelfotos und fünfzehn weitere Bilder. Vgl. auch Rolf Lindner: Die Stunde der Cultural Studies. (WUV) Wien 2000, S. 49f.

57 Wilfried Wiegand: Das Leben und sein Spiegelbild und Parodie noch dazu. Er tanzte mit dem Unbewußten: Zum Tode des Fotografen Henri Cartier-Bresson. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 181, 6. August 2004, S. 35.

58 Vgl. Ernst Hans Gombrich: Introduction. In: Henri Cartier-Bresson: Tête à tête. Portraits. (Bulfinch/Little Brown & Cie.) Boston/New York 1998, S. 3-10.

59 Robert Doisneau und Henri Cartier-Bresson zählen mittlerweile zu den Klassikern der Fotogeschichte, über deren Werk zahlreiche Texte und Bildbände – auch aus volkskundlicher Perspektive – veröffentlicht wurden. Vgl. Burkhart Lauterbach: Expressive Bilder. Die photographischen Erzählungen von Robert Doisneau (1912-1994) über Paris und seine Banlieue. In: Fotogeschichte 21/2001/79, S. 25-40 und Peter Hamilton: Robert Doisneau. A Photographer's Life. (Abbeville Press) London/Paris 1995. Vgl. auch die große Monographie „Wer sind Sie, Henri Cartier-Bresson?" (Schirmer und Mosel) München 2003, erschienen zur Geburtstagsretrospektive in der Pariser Bibliothèque Nationale, mit 602 Abbildungen des Fotografen sowie Henri Cartier-Bresson: Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen. (Edition Christian Pixis) Berlin 1998.

60 Im Verlauf seiner sechzigjährigen Tätigkeit als Fotograf hinterließ Gustave Roud ein Œuvre von rund 10.000 Fotografien, heute im Bestand der Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Lausanne.

61 Vgl. Paul Valéry: La Jeune Parque et poèmes en prose. (Gallimard) Paris 1974, S. 69.

62 Daniel Girardin: Itinéraires Photographiques. In: Terre d'ombres 1915-1965. Itinéraire photographique de Gustave Roud. (Éditions Slatkine) Genf 2002, S. 5-13, hier S. 8.

63 Vgl. Gustave Roud: Livres d'images. In: Aujourd'hui 1/1930/36, 7. Juli, S. 2 sowie Girardin 2002, S. 12.

64 Robert Frank (Jg. 1924) stammt aus einem jüdischen Elternhaus. Sein Vater Hermann war Innenarchitekt in Frankfurt/Main und emigrierte nach dem Ersten Weltkrieg in die Schweiz, wo er eine Importfirma für schwedische Radiogeräte betrieb.

65 Sarah Greenough: Fragments that Make a Whole Meaning in Photographic Sequences. In: Dies./Philip Brookman (Hg.): Robert Frank. (National Gallery of Art, Washington/Scalo) Zürich/Berlin/New York 1994, S. 96-125, hier S. 105.

66 Vgl. The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time. (Museum of Modern Art) New York 1955, S. 151. Auf der selben Seite ist ein Bildbeispiel von Doris Ulmann (Mann mit zwei Kindern) sowie eine weitere Aufnahme von Dorothea Lange zu sehen: Der Mann in der Suppenküche, aufgenommen zu Beginn der 1930er Jahre in San Francisco.

67 Vgl. Neue Zürcher Zeitung, 8. März 1955; Martin Gasser: Zürich to New York: „Robert Frank, Swiss, unobtrusive, nice..." In: Greenough/Brookman (Hg.) 1994, S. 40-53, hier S. 49.

68 Zit. nach Greenough 1994, S. 109.

69 Robert Frank: Les Americains. (Robert Delpire) Paris 1958. In den USA erschien das Buch erstmals unter dem Titel „The Americans" im Jahr 1959 bei Grove Press. Vgl. auch die Neuauflage (Scalo) Zürich/Berlin/New York 2000. Im Rahmen des Projekts entstanden von 1955 bis 1957 rund 20.000 Fotografien.

70 Vgl. Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. (Wilhelm Fink) München 2001, S. 229.

71 Vgl. Greenough 1994, S. 114.

72 Jack Kerouac: Introduction. In: Robert Frank: The Americans. (Scalo) New York/Zürich/Berlin 2000, S. 5-9, hier S. 9.

73 Susan Sontag: Witnessing. In: Don McCullin. (Jonathan Cape) London 2001, S. 17.

74 Vgl. Bruce Davidson: Civil Rights Photographs 1961-1965. (St. Ann's Press) Los Angeles 2002.

75 Vgl. Bruce Davidson: East 100th Street, New York. (St. Ann's Press) Los Angeles 2003 (Neuauflage der Erstausgabe von 1970).

76 Vgl. Jacob Holdt: Bilder aus Amerika. (S. Fischer) Frankfurt/Main 1978.

77 Publio López Mondéjar: Spanische Fotografie zur Zeit Francos. (Könemann) Köln 1999, S. 20.

78 Vgl. Heiko Berner: Spanien – Bilder der Vergangenheit: Zum Wandel der franquistischen Ideologie in den 1950er und 60er Jahren. Eine Untersuchung anhand fotografischer Quellen (Magisterarbeit). Tübingen 2000.

79 Denk ich an Deutschland. Ein Kommentar in Bild und Wort von Michael Mansfeld. (Kurt Desch) München/Wien/Basel 1959.

80 John Collier: Photography in Anthropology. A Report on Two Experiments. In: American Anthropologist 59/1957, S. 843-859, hier S. 846.

81 Collier 1957, S. 846

82 Collier 1957, S. 857.

83 Collier 1957, S. 853.

84 Collier 1957, S. 858.

85 Vgl. Gregory Bateson/Margaret Mead: Balinese Character. A Photographic Analysis. (Wilburg G. Valentine) New York 1942.

86 Vgl. John Collier: Visual Anthropology. Photography As a Research Method. (Holt, Rinehart & Winston) New York 1967.

87 Zit. nach Christel Köhle-Hezinger (Hg.): Neue Siedlungen - Neue Fragen. Eine Folgestudie über Heimatvertriebene in Baden-Württemberg – 40 Jahre danach. (Silberburg Verlag) Tübingen 1996, S. 16.

88 Vgl. Hermann Bausinger/Markus Braun/Herbert Schwedt: Neue Siedlungen. Volkskundlich-soziologische Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Tübingen. (Kohlhammer) Stuttgart 1959. Herbert Schwedt nutzte das fotografische Bildmedium weiterhin für seine Studien. In seine maschinengeschriebene Dissertation „Großstädtische Siedlungen. Untersuchungen zur Entstehung gemeinschaftlicher Lebensformen in neuen Stuttgarter Wohngebieten. Tübingen 1960" klebte er zur Illustration 30 Originalfotos, denen er kurze Bildunterschriften beifügte. Im Archiv des LUI befindet sich weiter eine Reihe von Manuskripten, u. a. von Doris Dürr (Oberlenningen-Hochwang, 1957) und Ines Morzik (Am Rechen -Baiersbronn, 1958) mit eingeklebten Originalfotos und Zeichnungen, die im Vorfeld der Veröffentlichung „Neue Siedlungen" entstanden sind.

89 Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.

90 Vgl. Joachim Kallinich: „Fotos sind schön und schwer zugleich." Anmerkungen zu Fotografie und Lebensgeschichte. In: Utz Jeggle/Wolfgang Kaschuba/Gottfried Korff/Martin Scharfe/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Tübinger Beiträge zur Volkskultur. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 69. (TVV) Tübingen 1986, S. 285-300, hier S. 286 sowie Carmen Köhler: Knipser im Neuland. Publizierte Fotos aus den „Neuen Siedlungen". In: Der knipsende Volkskundler 2006, S. 81-92.

91 Vgl. Katja Bartl/Martina Blaschka/Christa Kuhn: Einmal Heimat und zurück. In: Köhle-Hezinger (Hg.) 1995, S. 37-68, hier S. 43f.

92 Vgl. Walter Hävernick: Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in volkskundlicher Sicht. I. Der Matrosenanzug der Hamburger Jungen 1900-1920. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 4/1959, S. 37-61; Dora Lühr: Matrosenanzug und Matrosenkleid. Entwicklungsgeschichte einer Kindermode von 1770 bis 1920. In: Zeitschrift für Volks- und Altertumskunde 5/1960-61, S. 19-42; Walter Hävernick: Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in Volkskundlicher Sicht. II. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde Jg. 6/1962, S. 21-64; Walter Hävernick: Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in Volkskundlicher Sicht. III. Kleider und Kleidersitten Hamburger Schüler 1965. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde Jg. 11/1967, S. 35-47.

93 Hävernick 1959, S. 38.

West/Ost: Die Zeit der grossen Projekte

1 Franz Schultheis: Pierre Bourdieu und Algerien. Eine Wahlverwandtschaft. In: Franz Schultheis/Christine Frisinghelli (Hg.): Pierre Bourdieu in Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung. (Edition Camera Austria) Graz 2003, S. 9-20, hier S. 16.

2 Vgl. Christine Frisinghelli: Anmerkungen zu den fotografischen Dokumentationen von Pierre Bourdieu. In: Schultheis/Frisinghelli (Hg.) 2003, S. 217-230. Bourdieu hat seine Algerien-Bilder der Camera Austria in Graz überlassen. Die Bildern wurden im Frühjahr 2003 im Pariser Institut du Monde Arabe sowie in Graz erstmals in der Öffentlichkeit gezeigt.

3 Ein Gespräch mit Pierre Bourdieu und Franz Schultheis, Collège de France, 26. Juni 2001. In: Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 23.

4 Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 26.

5 Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 27.

6 Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 28.

7 Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 44.

8 Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 18.

9 Schultheis/Frisinghelli 2003, S. 48.

10 Winfried Ranke: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910. (Schirmer & Mosel) München 1979, S. 29.

11 „Palestro". Camera Austria Graz, Archiv Pierre Bourdieu, Inv.-Nr. O 87/839.

12 Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 70.

13 Vgl. Bourdieu 2002, S. 67.

14 Interview Franz Schultheis mit Pierre Bourdieu. In: Camera Austria, Nr. 75/2001.

15 Pierre Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Ders./Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981c, S. 85-109, hier S. 102. Bourdieus Studie scheint in Frankreich in Vergessenheit geraten zu sein. Die Würdigungen, die zu seinem Tod im Januar/Februar 2002 erschienen sind, erwähnten das Buch nicht. Vgl. Nina Gorgus: Der Tod Pierre Bourdieus in der französischen Presse In: Tübinger Korrespondenzblatt 53/2002, S. 50-54. Ebenso kein Thema ist „Eine illegitime Kunst" im wissenschaftlichen Nachruf von Elisabeth Timm: Mehr Bourdieu! In: Ebd., S. 55-66.

16 Pierre Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Ders./Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1981b, S. 25-85, hier S. 42.

17 Bourdieu 1981c, S. 87.

18 Vgl. Rosalind Krauss: Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale. In: Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV 1980-1995. (Schirmer & Mosel) München 2000, S. 260-277, hier S. 261.

19 Vgl. Fotogeschichte 2/1982/3, S. 77-78.

20 Vgl. Tim Dant/Graeme Gilloch: Pictures of the past. Benjamin and Barthes on photopraphy and history. In. European Journal of Cultural Studies 5/Februar 2002/1, S. 5-23.

21 Vgl. Hannes Sturzenegger: Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion. (Herbert Lang & Cie.) Bern 1970; Heinz Schilling: Wandschmuck unterer Sozialschichten. Empirische Untersuchungen zu einem kulturalen Phänomen und seiner Vermittlung. (Herbert Lang & Cie.) Bern 1971.

22 Vgl. Wolfgang Brückner: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle. In: Das Fotoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Zusammengestellt und bearbeitet von Ellen Maas. (Karl M. Lipp) München 1975, S. 11-31.

23 Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.

24 Nina Gorgus: Le magicien des vitrines: Le muséologue Georges Henri Rivière. (Fondation Maison des Sciences de l'Homme) Paris 2003.

25 Die Materialien zu der Dorfstudie aus Richard Beitls Nachlass befinden sich ebenfalls in der Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde, Berlin.

26 Brief Oswald Eichler (Schlegel) an Wolfgang

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Jacobeit, 2. Mai 1965. Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde, Fragebogenaktion, Ordner 25 „Sachsen“.
27 Vgl. Marcel Maget: Ethnographie métropolitaine. Guide d’étude directe des comportements culturels. (Civilisations du Sud) Paris 1953.
28 Vgl. Gregory Bateson/Margaret Mead: Balinese Character. A Photographic Analysis. (Wilburg G. Valentine) New York 1942.
29 Brief Gustav Both (Wolfsbehringen) an Rudolf Quietzsch, 23. August 1966. Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde. Karton Dreschen.
30 Wolfgang Jacobeit: Von West nach Ost und zurück. Autobiographisches eines Grenzgängers zwischen Tradition und Novation. (Westfälisches Dampfboot) Münster 2000, S. 93f.
31 Interview mit Wolfgang Jacobeit in Fürstenberg, 30. September 2001. Vgl. Jacobeit 2000, S. 78-79.
32 Brief Georges Henri Rivière an Leopold Schmid, 29. April 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A7. 1954.202-300, 245/54.
33 Brief Leopold Schmid an Georges Henri Rivière, 4. Mai 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A7.1954.202-300, 256/54. Jacobeit hat von der Anfrage nie etwas erfahren. Gespräch mit Wolfgang Jacobeit, am 21. August 2003 in Fürstenberg.
34 Brief Georges Henri Rivière an Leopold Schmid, 11. Mai 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A7.1954.202-300, 284/54.
35 Vgl. Mariel Jean-Brunhes Delamarre/André-Georges Haudricourt: L’homme et la charrue à travers le monde. (Gallimard) Paris 1955; vgl. Jacobeit 2000, S. 104f.
36 Vgl. Nina Gorgus: Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. (Waxmann) Münster 1999, S. 128f. und den Abschnitt „Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen“.
37 Jahrbuch für Volkskunde, 11/1965, S. 409-410. Vgl. Marcel Maget: Guide d’étude des comportements culturels. (CNRS) Paris 1962.
38 Vgl. Congrès International de Folklore (Paris) 1937. Voeux vôtes au cours de la séance solennelle de clôture. Section de folklore descriptif, übersetztes Manuskript. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 19.
39 Brief Georges Henri Rivière an Wolfgang Jacobeit, 25. August 1956. Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde, Fragebogenaktion 1956-1966, Faszikel 1-3.
40 Brief Corneille Jest (Boulogne/Frankreich) an den Verfasser, 27. September 2003.
41 Telefongespräch mit Wolfgang Jacobeit, 23. September 2003.
42 Karl Baumgarten/Gisela Schneidewind/Erich Stockmann: VI. Internationaler Kongreß für Anthropologie und Ethnologie in Paris. In: Jahrbuch für Volkskunde 7/1961, S. 195-198; und Wolfgang Jacobeit/Reinhard Peesch/Erich Stockmann/Siegfried Neumann/Hermann Strobach: VII. Internationaler Kongreß für Anthropologie und Ethnologie in Moskau 1964. In: Jahrbuch für Volkskunde 11/1965, S. 316-321; sowie Karel Fojtík: Polnische und tschechoslowakische Volkskunde auf dem VII, Kongreß für Anthropologie und Ethnologie. In: Jahrbuch für Volkskunde 11/1965, S. 321-324.
43 Vgl. Josef Kolowca: A projekt for the Organisation of Pasturage in the Tatra National Park. Kraków 1957; sowie die mehrbändige Veröffentlichung zum Projekt Pastterwo Tatr Polskich I Podhala. PAN, Wroclaw-Warszawa-Krakóv 1959f.
44 Vgl. Richard Weiss: Das Alpwesen Graubündens. Wirtschaft, Sachkultur, Recht, Aelplerarbeit und Aelplerleben. (Eugen Rentsch) Erlenbach/Zürich 1941.
45 Brief Corneille Jest, Boulogne/Frankreich, 27. September 2003 an den Verfasser.
46 Enquête Aubrac 1964, Hektogramm von Georges Henri Rivière, 18. Juli 1963. Archiv MNATP, RCP Aubrac Correspondance 21.
47 Vgl. Gorgus 1999, S. 53f.
48 Vgl. den umfangreichen Katalog des Bildbestandes von Jacqueline Demointet: Enrichissement des collections du Musée des arts et traditions populaires grâce à la RCP Aubrac. Étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d’un établissement humain, Bd. 7. (MNATP) Paris 1986, S. 17f.
49 Ebd.
50 Vgl. L’Aubrac. Étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d’un établissement humain, Bd. 1-7. Paris 1970-1986.
51 Bernhard Weissel/Hans-Jürgen Rach: Einführung. In: Dies. (Hg.): Landwirtschaft und Kapitalismus. Zur Entwicklung der ökonomischen und sozialen Verhältnisse in der Magdeburger Börde vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Weltkrieges, Bd. 1, Berlin 1978, S. 2.
52 Weissel/Rach 1978, S. 4.
53 Interview mit Wolfgang Jacobeit in Fürstenberg, 28. September 2001.
54 Ebd.
55 Vgl. Kulturverein Hohe Börde e.V. (Hg.): Max Bösche, dem Heimatfreund zum 100. Geburtstag. (Westarp Wissenschaften Verlagsgesellschaft) Hohenwarsleben 2002.
56 Vgl. Sigrid und Wolfgang Jacobeit: Illustrierte Alltags- und Sozialgeschichte Deutschlands. 1900-1945. (Westfälisches Dampfboot) Münster 1995. Zu den Möglichkeiten des visuellen Mediums, vgl. Sigrid Jacobeit: Bild und Alltag. Zur historischen Aussage von Fotoquellen. In: Journal für Geschichte 3, Mai/Juni 1986, S. 34-39.
57 Vgl. Suzanne Tardieu: La vie domenstique dans le Mâconnais rural préindustriel. (Institut d’Ethnologie) Paris 1964; Hans-Jürgen Rach: Bauernhaus, Landarbeiterkaten und Schnitterkaserne. Zur Geschichte von Bauen und Wohnen der ländlichen Agrarproduzenten in der Magdeburger Börde des 19. Jahrhundert. (Akademie-Verlag) Berlin 1974.

Emanzipation der Fotografie als Quelle und Methode

1 Wolfgang Brückner: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. (E. Schmidt) Berlin 1966.
2 Martin Scharfe: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. (Müller & Gräff) Stuttgart 1968.
3 Walter Heim: Wallfahrtsbräuche an einem modernen schweizerischen Wallfahrtsort. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 48/1952, S. 233-241, hier S. 238.
4 Vgl. Irmgard Hampp: „Du sollst Dir kein Bildnis machen.“ Der schwäbische Pietismus und die frühe Photographie. In: Beiträge zur Film-Bild-Ton-Arbeit der Landesbildstellen Baden und Württemberg. Hrsg. von Alfred Hammer und Theodor Hornberger. Stuttgart 1964, S. 42-44.
5 Paul Hugger: Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 44. Basel 1964.
6 Vgl. Anne-Marie Willis: Photography and Film. Figures in/of History. In: Leslie Devereaux/Roger Hillman: Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography. (University of California Press) Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 77-93, hier S. 85.
7 Hugger 1964, S. 9.
8 Hugger 1964, S. 167.
9 Brief Paul Hugger an den Autor, 3. Mai 2002.
10 Vgl. Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2002, S. 69.
11 Zur Wandschmuckforschung des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts, vgl. Zeitschrift für Volkskunde 66/1970, S. 87-150.
12 Heinz Schilling: Wandschmuck unterer Sozialschichten. Empirische Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen und seiner Vermittlung (Diss.). Frankfurt/Main1971, S. 8.
13 In einer Siedlung waren Fotografien mit über 25 Prozent unter den einzelnen Wandschmuck-Genres vertreten. Vgl. Schilling 1971, S. 99.
14 Hannes Sturzenegger: Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion. (Lang) Bern 1970, S. 11.
15 Sturzenegger 1970, S. 100-101.
16 Sturzenegger 1970, S. 130.
17 Vgl. Martin Scharfe: Probleme einer Soziologie des Wandschmucks. In: Zeitschrift für Volkskunde 66/1970, S. 87-99.
18 Vgl. Timm Starl: Die Kehrseite der Geschichte. Karl Pawek: Priesterzögling, Zeitschriftengründer, NSDAP-Anwärter, Kriegsverbrecher, Psychopath, Ausstellungsmacher, Kulturpreisträger. In: Fotogeschichte 23/2003/87, S. 65-69.
19 Vgl. Karl Pawek: Die Weltausstellung der Fotografie. (Henri Nannen) Hamburg 1964.
20 Vgl. Wladimiro Settimelli/Filippo Zevi (Hg.): Gli Alinari. Fotografi a Firenze 1852-1920. (Edizioni Alinari) Florenz 1977; sowie Arturo Carlo Quintavalle/Monica Maffioli: Fratello Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo. 1852-2002. (Alinari) Florenz 2003.
21 Vgl. Renate Gruber/L. Fritz Gruber: Das imaginäre Photo-Museum. Meisterwerke aus 140 Jahren Photographie. (DuMont) Köln 1981.
22 Vgl. Heinrich Luft: Heinrich Zille. Mein Photo-Milljöh. 100 x Alt-Berlin. (Fackelträger Verlag) Hannover 1967.
23 Vgl. Winfried Ranke: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910. (Schirmer & Mosel) München 1975.
24 Vgl. Karin Becker: Picturing Our Past. An Archive Constructs a National Culture. In: Journal of American Folklore 105(415), Winter 1992, S. 3-18.
25 Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 76/1973. S. 145.
26 Vgl. Der Spiegel, 21. Oktober 1974.
27 Vgl. Stern, 33/1978.
28 Diethart Kerbs: Schicksale Deutscher Pressearchive. In: Rundbrief Fotografie, 11/15. September 2003/3, N. F. 43, S. 23-29, hier S. 28.
29 Martha Dreesbach: Für das Münchner Stadtmuseum. In: Ellen Maas (Hg.) Das Fotoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. (Karl M. Lipp) München 1975, S. 7-9, hier S. 7.
30 Wolfgang Brückner: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle. In: Maas (Hg.) 1975, S. 11-32, hier S. 11.
31 Vgl. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Fotografie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 45-64, hier S. 64.
32 Vgl. Gisèle Freund: Fotografie und bürgerliche Gesellschaft. (Rogner & Bernhard) München 1968.
33 Vgl. Heinz Buddemeier: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. (Wilhelm Fink) München 1970.
34 Brückner 1975, S. 16.
35 Brückner 1975, S. 19.
36 Vgl. Abschnitt „Von der Foto-Ethnographie zur Visuellen Kulturwissenschaft“.
37 Brückner 1975, S. 31.
38 Heinz Schilling (Hg.): Fieldwork. Kulturanthropologische Recherchen in Europa. Ein Foto-Album. Kulturanthropologische Notizen, Bd. 47. (Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie) Frankfurt/Main 1994, S. 7.
39 Interview mit Ellen Maas am 16. Oktober 2004 in Wien.
40 Vgl. Ellen Maas/Barbara Grimm (Hg.): Frauen im Bild 1920-1930. Eine deutsche Photogalerie. Schriftenreihe des Geschichts- und Museumsvereins Lohr/Main, Bd. 30. (Spessartmuseum) 1997, S. 19-44.
41 Vgl. Ellen Maas: Das Photoarchiv Ellen Maas in der volkskundlichen Lehre und Forschung. In: Maas/Grimm (Hg.) 1997, S. 99-101.
42 Vgl. Kunstamt Kreuzberg/Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hg.): Weimarer Republik. (Elefanten Press) Berlin 1977.
43 Vgl. Wem gehört die Welt - Kunst und Kultur in der Weimarer Republik. (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) Berlin 1977, darin Kurt Meinhold: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte. Ein

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Beitrag zu den Anfängen der Arbeiterfotografie in Leipzig (S. 464-466) und Johann Sauer: Arbeiterfotografen schießen sich ein: Zum ‚revolutionären Gebrauchswert' von Text/Bild-Montagen (S. 467-475).

44 Vgl. Eckhard Siepmann: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte. (Elefanten Press/Zweitausendeins) Berlin 1977.

45 Vgl. A. I. Z., 5/1926/8, S. 14.

46 Heinz Willmann: Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung 1921-1938. (Dietz) Berlin 1974.

47 Hierzu wurde 1927 die „Vereinigung der Arbeiter Fotografen Deutschlands" ins Leben gerufen. Vgl. Joachim Büthe/Thomas Kuchenbuch/Günther Liehr/Friedhelm Roth/Jan Thorn Pricker/Alois Weber/Richard Weber: Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932. (Prometh) Köln 1977, S. 34.

48 Ästhetik und Kommunikation 8/Juni 1977/28, S. 18.

49 Vgl. Maurice Halbwachs: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen [1925]. (Luchterhand) Berlin/Neuwied 1966, sowie Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. (Fischer) Frankfurt/Main 1985.

50 Joachim Kallinich: Fotografieren - Probleme der empirischen Untersuchung einer populären ästhetischen Praxis. In: Ästhetik und Kommunikation 8/1977/28, S. 19-24, hier S. 19.

51 Kallinich 1977, S. 21.

52 Vgl. dazu auch Joachim Kallinich: „Fotos sind schön und schwer zugleich." Anmerkungen zu Fotografie und Lebensgeschichte. In: Utz Jeggle/Wolfgang Kaschuba/Gottfried Korff/Martin Scharfe/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Tübinger Beiträge zur Volkskultur. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 69. (TVV) Tübingen 1986, S. 285-300.

53 Anne-Marie Liogier/Heinz Schilling: Attributive Fotografie. In: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt (Hg.): Zigeuner und Wir. Notizen Bd. 9. Frankfurt/Main 1979, S. 10-17, hier S. 10.

54 Liogier/Schilling 1979, S. 17.

55 Heinz Schilling: Wie sich Zigeuner fotografieren lassen. Oder: Dreizehn Vermutungen über die Pose. In: Institut für Kulturanthropologie (Hg.) 1979, S. 149-164, hier S. 161-162.

56 Vgl. ebd., S. 154-155 und den Abschnitt „Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen?" in diesem Band.

57 Heinz Schilling: Situative Fotografie. In: Institut für Kulturanthropologie (Hg.) 1979, S. 301-305, hier S. 302.

58 Vgl. Heinrich Riebesehl: Photographierte Erinnerung. In: Kunstverein Hannover: Ausstellungskatalog. Hannover 1976; Berthold Beiler: Weltanschauung Fotografie. (Damnitz) München 1977; Wolfgang Jacobeit: Bildquellen sammeln – eine gesellschaftskritische Notwendigkeit. In: Kultur und Lebensweise 1/1978, S. 85-91 (Ersterscheinung in: Fotografie 6/1977).

59 Vgl. Susan Sontag: Über Fotografie. (Hanser) München 1977; Pierre Bourdieu/Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981.

60 Heinz Buddemeier: Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils. (rororo) Reinbek 1980.

61 Timm Starl hat seine Chefredaktion mittlerweile an Anton Holzer abgegeben.

62 Winfried Ranke/Gottfried Korff: Photographie und Heimatkunde. In: Dies.: Hauberg und Eisen: Landwirtschaft und Industrie im Siegerland um 1900. (Schirmer & Mosel) München 1980, S. 9-16, hier S. 10.

63 Bernward Deneke: Erinnerungen und Wirklichkeit – zur Funktion der Fotografie im Alltag. In: Konrad Köstlin/Hermann Bausinger (Hg.): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs. Volkskunde-Kongreß in Regensburg 1981. Regensburger Schriften für Volkskunde, Bd. 1. Regensburg 1983, S. 241-257, hier S. 247.

64 Deneke 1983, S. 248.

65 Vgl. Walter Lippmann: Die öffentliche Meinung. (Rütten und Loening) München 1964. (Englische Erstausgabe: Public Opinion [1922].

66 Ernst Schlee war um 1970 einer der Mitinitiatoren der neueren deutschen Sachkulturforschung. Sein Interesse galt ebenso der Bedeutung der Bildwelt. Vgl. Ernst Schlee: Die Portraits Friedrich Hebbels aus der Lebenszeit des Dichters. Heide 1963.

67 Vgl. Wolfgang Teckenberg: Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie. In: Soziale Welt 33/1982, S. 169-207.

68 Vgl. Nils-Arvid Bringéus: Volkstümliche Bildkunde: Formale Kennzeichen von Bildinhalten. (Callwey) München 1982, und dazu Martin Scharfe: Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: kritische berichte 28/2000 1, S. 62-68 sowie Ulrich Hägele: Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde. In: Katharina Eisch/Marion Hamm (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 93. (TVV) Tübingen 2001, S. 306-337.

69 Vgl. Utz Jeggle (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. (TVV) Tübingen 1984.

70 Vgl. dazu ausführlich die Abschnitte „Zwei Disziplinen – zwei Fotografierweisen?" sowie „Mit dem Foto ins Feld der Fünfziger" in diesem Band.

71 Utz Jeggle: Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde. In: Ders. (Hg.) 1984(a), S. 11-46, hier S. 39.

72 Vgl. Roland Barthes: La chambre claire. Note sur la photographie. (Gallimard/Le Seuil) Paris 1980.

73 Edmund Ballhaus: Dorfentwicklung im Spiegel der Fotografie. In: Fotogeschichte, 4/1984/14, S. 59-70, hier S. 59.

74 Vgl. John Collier: Visual Anthropology. Photography As a Research Method. (Holt, Rinehart & Winston) New York 1967 sowie Edmund Ballhaus: Visuelle Anthropologie. Erste Ergebnisse eines neuen Studienschwerpunktes am Göttinger Seminar für Volkskunde. In: Volkskunde in Niedersachsen 7/1990/1, S. 36-41.

75 Margaret Mead/Ken Heyman: Family. (Macmillan) New York 1965.

76 Ballhaus 1984, S. 60.

77 Peter Assion: Die Bedeutung des Bildarchivs Karl Weiß für die Volkskunde. In: Fotografie auf dem Land um 1900. Karl Weiß, Photograph in Buchen. Schriftenreihe des Vereins Bezirksmuseum Buchen e.V., Heft 21. Buchen 1982, S. 35.

78 Vgl. John Collier: Photography in Anthropology. A Report on Two Experiments. In: American Anthropologist 59/1957, S. 843-859.

79 Ballhaus 1984, S. 64.

80 Ballhaus 1984, S. 69.

81 Telefongespräch mit Edmund Ballhaus am 20. Juli 2004.

82 Vgl. Zeitschrift für Volkskunde 81/1985: Helmut Eberhart: Zwischen Realität und Romantik. Die Viktor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz, S. 1-39; Klaus Freckmann: Zur Foto-und Plandokumentation in der Hausforschung der 30er und 40er Jahre. Das Beispiel des ehemaligen „Bauernhofbüros" Berlin/Münster, S. 40-50; Wolfgang Hesse/Christian Schröter: Sammeln als Wissenschaft. Fotografie und Film im „Institut für deutsche Volkskunde Tübingen", S. 51-75.

83 Vgl. Heinrich Mehl (Hg.): Altes Handwerk in Schleswig-Holstein. Werkzeug und Arbeitsformen im Wandel. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Volkskundliche Sammlungen, Bd. 5. (Boyens & Co.) Heide 1999, und Heinrich Mehl (Hg.): Maurer, Maler, Zimmermann. Altes Bauhandwerk. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Volkskundliche Sammlungen, Bd. 6. (Boyens & Co.) Heide 2001.

84 Vgl. Ulrich Hägele: Fotodeutsche. Zur Ikonographie einer Nation in französischen Illustrierten 1930-1940. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 88. (TVV) Tübingen 1998.

85 Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. (Akademie) Berlin 1998.

86 Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminellen. (Wilhelm Fink) München 1999.

87 Vgl. Thomas Antonietti: Photographie et pratique ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisanne. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 37-55 sowie im selben Band Gilbert Beaugé: De l'apparence des caractères au caractère des apparences. Photographie et anthropologie, 1839-1912, S. 81-144.

88 Vgl. Philippe Richard/Brigitte Lozza: Ethnophoto. Thésaurus pour l'analyse de la photographie ethnographique du domaine français. Paris 1997.

89 Vgl. Thomas Overdick: Photographing Culture: Photographie als Instrument und Medium volkskundlicher Forschung und Repräsentation. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Hamburg 2000.

90 Telefongespräch mit Eugen Sauter, 9. Juni 2007.

91 Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.

92 Brief Helmut Dölker an Eugen Sauter, 22. Juni 1961. Archiv Sauter, Ulm. Unterzeichnet wurde das Schreiben u. a. von Hermann Bausinger, Martin Blümcke, Hans-Ulrich Roller und Doris Dürr.

93 Seit den 1990er Jahren hat Sauter im Wartberg-Verlag eine Reihe von Bildbänden über das Landleben aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht und ist damit zu spätem Ruhm gelangt.

94 Vgl. Schwäbisches Tagblatt, 17. Juli 2004, S. 31 sowie Ausstellung „Die Fotos waren sein Tagebuch" in der Altenbegegnungsstätte Hirsch, Tübingen Juli bis 15. Oktober 2004.

95 Das fotografische Werk von Heinz Pietsch befindet sich im Kreisarchiv Tübingen.

96 David Bradford: Drive-By-Shootings. Photographs by a New York Taxi Driver. (Könemann) Köln 1999, S. 44.

97 Interview mit Botho Walldorf, am 23. April 2002 in Tübingen.

98 Botho Walldorf hat bisher fünfzehn reich illustrierte Buchveröffentlichungen über unterschiedliche heimatgeschichtliche Themen vorgelegt. Vgl. Botho Walldorf: Lebenswelt um 1900 Geborener in Gammertingen. (Selbstverlag) Gammertingen 2002.

99 Vgl. auch die 6. Foto-Triennale in Esslingen 2004 sowie Daniel Stemmrich: Anregen und Sammeln. Rheinisches Industriemuseum Oberhausen. In: Rundbrief Fotografie 6/15. Dezember 1999/4, N.F. 24, S. 36-39.

100 Diethart Kerbs/Sophie Schleußner: Fotografie und Gedächtnis. Eine Bilddokumentation: Sachsen-Anhalt. (be.bra) Berlin 1997, S. 8-9.

101 Vgl. Roger Harrison: heile welt – harte arbeit. die geschichte einer älpler-familie in der schweiz/idyllic world – daily toil. the story of a family farming in the mountains of switzerland. (Cantina) Goldau 2003.

102 Hans-Peter Feldmann: Porträt. (Schirmer & Mosel) München 1994.

103 Hans-Peter Feldmann: Kunstausstellung, Museum Ludwig Köln, 22. Februar bis 15. Juni 2003.

104 Vgl. Kölner Stadtrevue 03/03, http://www.stadtrevue.de, 10. August 2004.

105 Interview mit Susanne Hofmann am 29. Juli 2004 in Stuttgart.

106 „Beförderte Träume von Nähe und Weite" war vom 11.-25. Juli 2004 im Kavaliershaus von Langenargen/Bodensee zu sehen.

107 Vgl. Julia Knops Ausstellung „Electronics City, Bangalore" im Rheinischen Industriemuseum Oberhausen, 28. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000.

108 Vgl. Süddeutsche Zeitung, 25./26. September 2004.

109 Martin Lister: Introductory Essay. In: Ders. (Hg.): The Photographic Image in Digital Culture. (Routledge) London/New York 1995, S. 1-28, hier S. 4.

110 Susanne Regener: Fotografie/Geschichte. Theoretische Überlegungen zu einer unbedingten Konjunktion. Vortrag, am 22. Mai 2003 in Erfurt gehalten im Rahmen des Kongresses „DDR

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

im Bild". http://www.susanne-regener.de, 26. Juni 2003, S. 1-10, hier S. 1.
111 Hal Forster: Postmodernism in Parallax. In: October, 63/1993, S. 5-6.
112 Regener 2003, S. 8.
113 Vgl. Christoph Köck: Bilderfolgen. Wahrnehmungswandel im Wirkungsfeld Neuer Medien. In: Helge Gerndt/Michaela Haibl (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33. (Waxmann) Münster/New York/München/Berlin 2005, S. 199-209, hier S. 204.
114 Jens Schröder. Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern. In: Fotogeschichte 23/2003/88, S. 3-16, hier S. 11.
115 Bringéus 1982, S. 17.
116 Vgl. Gerhard Jagschitz: Visual History. In: Das Audiovisuelle Archiv vormals Schallarchiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs, Heft 29/30 1991 (Mai 1992), S. 23-51, hier S. 29.
117 Vgl. auch Marcus Banks: Visual Methods in Social Research. (Sage) London 2001.
118 Vgl. Paul Hugger: „Der Schöne Augenblick." Schweizer Fotografen des Alltags. (Offizin) Zürich 1989, S. 2 sowie Joanna C. Scherer: The Photographic Dokument: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry. In: Elizabeth Edwards (Hg.): Anthropology and Photography. (Yale University Press) New Haven/London 1992, S. 32-41.
119 Becker 1992, S. 3.
120 Becker 1992, S. 12.
121 Vgl. auch Thomas Wiegand: Wie dokumentarisch ist die Fotografie? Oder: Kann man die Wirklichkeit fotografisch archivieren? In: Rundbrief Fotografie 9/15. Dezember 2002/4, NF 36, S. 21-24.
122 Detlef Hoffmann: Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 5/1985/15, S. 3-14, hier S. 10.
123 Vgl. Alan Trachtenberg: From Image to Story. Reading the File. In Carl Fleischauer/Beverly W. Brannons (Hg.): Documenting America 1935-1943. (University of California Press/Library of Congress) Berkeley 1988, S. 43-73.
124 Vgl. den Abschnitt „Ethnographie und Ikonologie".
125 Vgl. Thomas Antonietti: Raum der Erinnerung. In: Ders./Werner Bellwald (Hg.): Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. (hier + jetzt/Verlag für Kultur und Geschichte) Baden 2002, S. 226-255.
126 Vgl. den Abschnitt „West/Ost. Die Zeit der Großen Projekte".
127 Vgl. den Abschnitt „Ethnographische Surrealisten und visuelle Ethnographen".
128 Vgl. dazu den Abschnitt „Mit dem Foto ins Feld der Fünfziger".
129 Ernö Kunt: Lichtbilder und Bauern. Ein Beitrag zur visuellen Anthropologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 80/1984, S. 216-228, hier S. 217.
130 Wolfgang Kallinich: „Fotos sind schön und schwer zugleich." Anmerkungen zu Fotografie und Lebensgeschichte. In: Utz Jeggle/Wolfgang Kaschuba/Gottfried Korff/Martin Scharfe/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Tübinger Beiträge zur Volkskultur. Festschrift für Hermann Bausinger. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 69. (TVV) Tübingen 1986, S. 285-300, hier S. 289.
131 Vgl. Edith A. Weinlich: Siegendorf. Zur Geschichte und Rezeption privater Fotografie. In: Fotogeschichte 8/1988/30, S. 25-34; Jon Prosser (Hg.): Image-Based Research. (Falmer Press) London 1999; Sarah Pink: Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research. (Sage) London 2001.
132 Vgl. John Berger/Jean Mohr: Eine andere Art zu erzählen. Photo/Essay. (Fischer) Frankfurt/Main 2000.
133 Vgl. Jutta Buchner-Fuhs: Die Fotobefragung – eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode? In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997/2, S. 189-216.
134 Vgl. Lisl Waltner: Visuelle Medien als Forschungsinstrumente der Volkskunde. In: Österreichisches Volksliedwerk (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1994. Wien 1995, S. 288-299.
135 Vgl. dazu vor allem Doris Byer: Die Rückkehr des Geraubten Schattens. Ethnographische Fotos kehren nach einem halben Jahrhundert an den Ort ihrer Entstehung zurück. Ein Essay. In: Thomas Theye (Hg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. (C. J. Bucher) München/Luzern 1989, S. 142-163 sowie „Die da laufen..." Die Bilder der Ahnen kehren zurück nach Tansania. Ein Film von Annette Wagner aus der Reihe „Länder, Menschen, Abenteuer", SWR 2001, 45 min.
136 Vgl. Bourdieu/Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1981.
137 Ulf Wuggenig: Soziale Strukturierungen der häuslichen Objektwelt. Ergebnisse einer Photobefragung. In: Ingo Mörth/Gerhard Fröhlich (Hg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. (Campus) Frankfurt/New York 1994, S. 207-228, hier S. 210.
138 Vgl. auch Howard Becker: Exploring Society Photographically. (University of Chicago Press) Chicago 1981; Elizabeth Chaplin: Sociology and Visual Representation. (Routledge) London 1994.
139 Siehe den Abschnitt „Mit dem Foto ins Feld der Fünfziger".
140 Vgl. Robert Frank: The Lines of my Hand. Photographs. Hg. von Walter Keller. (Parkett/Der Alltag) Zürich 1989.
141 Elizabeth Chaplin: My Visual Diary. In: Caroline Knowles/Paul Sweetman (Hg.): Picturing the Social Landscape. Visual Methods and the Sociological Imagination. (Routledge) London/New York 2004, S. 35-48, hier S. 35.
142 Vgl. Erving Goffman: Gender Advertisements. (Macmillan) London/Basingstoke 1979, S. 20.
143 Chaplin 2004, S. 43.

Von der Foto-Ethnographie zur Visuellen Kulturwissenschaft

1 Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, I/MVK3.
2 Vgl. Jean Baudrillard: L'échange symbolique et la mort. (Gallimard) Paris 1976, S. 4f.
3 Susan Sontag: Endloser Krieg. Endloser Strom von Fotos. In: Süddeutsche Zeitung, 24. Mai 2004.
4 Nils-Arvid Bringéus: Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea 12/1981, S. 6-17, hier S. 8.
5 Bringéus 1981, S. 10.
6 Vgl. Dieter Wuttke: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. In: Kulturforum Warburg (Hg.): Aby Warburg. Von Michelangelo bis zu den Pueblo-indianern. Warburger Schriften, Bd. 5. Warburg 1991, S. 23-56.
7 Vgl. Ernst Hans Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981, S. 45.
8 Vgl. Gottfried Korff: Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde. In: Kaspar Maase/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. (Böhlau) Köln/Weimar/Wien 2003, S. 143-178.
9 Vgl. Roland Kany: Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin. Studien zur deutschen Literatur 93. (Max Niemeyer) Tübingen 1987.
10 Vgl. Christian Doelker: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. (Klett-Cotta) Stuttgart 1999, S. 180-181.
11 Helmut F. Spinner: Ein Wort sagt mehr als tausend Bilder? Eintwurf einer Wissenstheorie des Bildes. In: Hans Dieter Huber/Bettina Lockemann/Michael Scheibel (Hg.): Bild - Medien - Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. (Kopaed) München 2002, S. 175-208, hier S. 199.
12 Ernst Hans Gombrich: Art and Illusion. (Phaidon) London 1960, S. 256.
13 Ernst Hans Gombrich: Standards of Truths: The Arrested Image and the Moving Eye. In: William J. T. Mitchell (Hg.): The Language of Images. (The University of Chicago Press/A Phoenix Book) London/Chicago 1980, S. 181-218.
14 Ernst Hans Gombrich: Bild und Auge – Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. (Klett-Cotta) Stuttgart 1984, S. 172.
15 Gombrich 1984, S. 136.
16 Berühmt geworden ist sein hypothetisches Beispiel vom australischen Buschmann, der die ikonographische Bedeutung des Abendmahl-Wandbildes von Leonardo da Vinci nicht erkennen würde, sondern darauf ein Essen sieht, bei dem die Protagonisten sich angeregt unterhalten.
17 Vgl. Gerhard Jagschitz: Visual History. In: Das Audiovisuelle Archiv vormals Schallarchiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs. Heft 29/30 1991 (Mai 1992), S. 23-51.
18 Vgl. Dolomiten, Nr. 41, 19. Februar 2004, S. 3. Foto: Reuters.
19 Spinner 2002, S. 189.
20 Vgl. Richard L. Gregory: Auge und Gehirn - Psychologie des Sehens. (Rowohlt) Reinbek 2001, sowie Ernst Hans Gombrich: Die Kunst Bilder zum Sprechen zu bringen. (Klett-Cotta) Stuttgart 1993, S. 76, und Spinner 2002, S. 194.
21 Spinner 2002, S. 204.
22 Spinner 2002, S. 201.
23 Aleida Assmann: Das Bildgedächtnis der Kunst - seine Medien und Institutionen. In: Huber/Lockemann/Scheibel (Hg.) 2002, S. 209-222, hier S. 212.
24 Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt. (Kohlhammer) Stuttgart 1961. S. 131.
25 Vgl. Paul Hugger: Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 44. Basel 1964.
26 Vgl. Martin Scharfe: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. (Müller & Gräff) Stuttgart 1968.
27 Vgl. Wolfgang Brückner: Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. (Callwey) München 1969.
28 Vgl. Hannes Sturzenegger: Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion. (Lang) Bern 1970; Wolfgang Jacobeit: Bildquellen sammeln – eine gesellschaftskritische Notwendigkeit. In: Kultur und Lebensweise 1/1978, S. 85-91 (Ersterscheinung in: Fotografie 6/1977); Joachim Kallinich: Fotografieren - Probleme der empirischen Untersuchung einer populären ästhetischen Praxis. In: Ästhetik und Kommunikation 8/1977/28, S. 19-24; Heinz Schilling: Wie sich Zigeuner fotografieren lassen. Oder: Dreizehn Vermutungen über die Pose. In: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt (Hg.): Zigeuner und Wir. Notizen Bd. 9. Frankfurt/Main 1979, S. 149-164.
29 Vgl. Michael Haberlandt: Photographie im Dienste der Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 183-186.
30 Vgl. Wolfgang Brückner: Wort oder Bild. Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen. In: Helge Gerndt/Michaela Haibl (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33. (Waxmann) Münster/New York/München/Berlin 2005, S. 35-48, hier S. 37.
31 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. (European Photography) Göttingen 1983, S. 11-12.
32 Flusser 1983, S. 10.
33 Flusser 1983, S. 52.
34 Ludwig Pfau: Lichtbild und Kunstbild [1877]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. (Silberburg) Tübingen/Stuttgart 1993, S. 107-119, hier S. 109.
35 André Bazin: Onthologie des photographischen Bildes. In: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Fotografie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. (S. Fischer) Frankfurt/Main 1981, S. 257-266, hier S. 261.
36 Vgl. auch Andreas Haus: Fotografie und Wirk-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

lichkeit. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 5-11, hier S. 7.
37 Flusser 1983, S. 13.
38 Bazin 1981, S. 264.
39 Bazin 1981, S. 261.
40 Vgl. Bernhard Tschofen: Vernakulare Fotografie als Kulturpraxis und Indentitätsressource. In: Volkskunde als Bildwissenschaft. Wissenschaftliche Arbeitstagung, 15. bis 18. Februar 2004 in München, Programmheft „Statements: Thematische Ergänzungen". (Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie) München 2004, S. 26-27.
41 Flusser 1983, S. 10.
42 Vgl. Rolf H. Krauss: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie. (Cantz) Stuttgart 1995 (2. Auflage), S. 49.
43 Flusser 1983, S. 39.
44 Vgl. Konrad Köstlin: Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Ursula Brunold Bigler/Hermann Bausinger (Hg.): Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. (Lang) Frankfurt/Bern 1995, S. 395-410, hier S. 400.
45 Habbo Knoch: Historische Bildforschung. Renaissance der Bildanalyse. H-SOZ-U-KULT.H-NET.MSU.EDU, 24. Januar 2004, S. 3.
46 Vgl. Stefan Jordan (Hg.): Lexikon der Geschichtswissenschaft: Hundert Grundbegriffe. (Reclam) Stuttgart 2002.
47 Vgl. Jean-Marie Schaeffer: L'image précaire. Du dispositif photographique. (Éditions du Seuil) Paris 1987, S. 59f.
48 Vgl. Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944". o. O. November 2000, sowie Petra Bopp: „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?" In: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944". (Hamburger Edition) Hamburg 1999, S. 198-229.
49 Vgl. Carlo Ginzburg: Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. In: Ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. (dtv) München 1988, S. 149-234, hier S. 186f, sowie Christopher Pinney: Visual Culture. In: Victor Buchli (Hg.): The Material Culture Reader. (Berg) Oxford/New York 2002, S. 81-86, hier S. 81f.
50 Vgl. Nicholas Mirzoeff: An Introduction to Visual Culture. (Routledge) London/New York 1999, S. 7.
51 Mirzoeff 1999, S. 3.
52 Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. (Wilhelm Fink) München 2001, S. 8.
53 Belting 2001, S. 9. In wieweit „Bild" und „Anthropologie" nun zusammenpassen, über diese Frage lässt Belting einen argumentativen Spielraum frei. Er selbst wollte sich offenbar nicht auf eine einheitliche Schreibweise festlegen. Im Titel lautet der Begriff „Bild-Anthropologie", im Vorsatz und an manchen Textstellen „Bildanthropologie".
54 Vgl. Marc Augé: Pourquoi vivons-nous? Vortrag im Institut Culturel Franco-Allemand, Tübingen, 28. Januar 2004. Mitschrift des Autors sowie Marc Augé: Pour une anthropologie des mondes contemporains. (Champs/Flammarion) Paris 1994, S. 81f.
55 Belting 2001, S. 11.
56 Für eine Akzeptanz der Fotografie als Kunstform warben u.a. Alfred Lichtwark, Aby Warburg, Carl Georg Heise und Ernst Hans Gombrich.
57 Aby M. Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. (Valentin Koerner) Baden-Baden 1992, S. 199-304, hier S. 201. Vgl. auch Marion G. Müller: Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden. (UVK) Konstanz 2003, S. 259-260, sowie Gottfried Korff: Vor, unter und neben der Kunst. Warburgs Methode und die volkskundliche Bildforschung. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 49-66.
58 Vgl. Klaus Sachs-Hombach: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. H-SOZ-U-KULT.H-NET.MSU.EDU, 24. Januar 2004.
59 Vgl. die Studien der visuellen Anthropologin Sarah Pink, die jährlich Tagungen über Probleme von Bildwahrnehmung und Bildrezeption im Forschungsfeld veranstaltet und entsprechende Veröffentlichungen herausgibt. Siehe auch die Bildkongresse der DGV u.a.: Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur in Karlsruhe 1995.
60 Vgl. Cornelia Brink: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern. Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 14. (Akademie) Berlin 1998.
61 Michaela Haibl: Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900. (Metropol) Berlin 2000.
62 Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Erfassung des Kriminellen. (Wilhelm Fink) München 1999; Susanne Regener: Bin Laden als Teufel, vera ikon und Phantom. In: EIKON: Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 39/40/2002.
63 Bringéus 1981, S 7.
64 Vgl. Müller 2003, S. 158.
65 Vgl. Werner Graeff: „Wir wollen nicht länger Analphabet sein." In: De Stijl, Jubiläumsnummer, 10/1927, S. 98.
66 „nicht der schrift-, sondern der fotografie-unkundige wird der analfabet der zukunft sein." László Moholy-Nagy: Fotografie ist Lichtgestaltung. In: bauhaus 2/1928/1, S. 8; sowie László Moholy-Nagy: Probleme des neuen Films (1928), Vortrag gehalten auf der 10. Bildwoche Dresden. In: Die Form 5/1932.
67 Vgl. Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931]. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1963, S. 47-64, hier S. 64.
68 Günter Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. (C. H. Beck) München 1956, S. 3-4.
69 Vgl. Wolfgang Brückner: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle. In: Das Fotoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Zusammengestellt und bearbeitet von Ellen Maas. (Karl M. Lipp) München 1975, S. 11-31, hier S. 11; sowie das Kapitel „Emanzipation der Fotografie als Quelle und Methode".
70 Vgl. Raphael Samuel: The Eye of History. In: Theatres of Memory, Bd. I. London 1994, S. 315-336, sowie Burke 2003, S. 10.
71 Vgl. Haberlandt 1896.
72 Vgl. Julie Heierli: Die Volkstrachten der Schweiz. (Eugen Rentsch) Erlenbach/Zürich 1922f.
73 Vgl. Mathilde Hain: Das Lebensbild eines oberhessischen Trachtendorfes. Von bäuerlicher Tracht und Gemeinschaft. Forschungen zur deutschen Volkskunde, hrsg. von Julius Schwietering, Bd. 1. (Eugen Diederichs) Jena 1936.
74 Vgl. Walter Kreidler: Die Fotografie in der Volkskunde. In Folk. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung 1/1937/2, S. 191-199.
75 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]. In: Ders. 1963, S. 7-44, hier S. 32.
76 Vgl. Ulrich Hägele: Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde. In: Silke Göttsch/Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. (Reimer) Berlin 2001, S. 277-300, hier S. 290f.
77 Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1985.
78 Roland Barthes: Schockfotos. In: Ders.: Mythen des Alltags. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1964, S. 55-58, hier S. 116.
79 Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bilds vor dem Zeitalter der Kunst. (Wilhelm Fink) München 1991, S. 43.
80 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1983, S. 21.
81 Vgl. Martin Scharfe: Vignetten. Zur verborgenen Bedeutung von Bildbagatellen. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 135-154. Scharfe gebrauchte den Begriff in der Diskussion über seinen Vortrag anlässlich der Arbeitstagung „Volkskunde als Bildwissenschaft", München 15.-18. Februar 2004.
82 Barthes 1985, S. 80.
83 Vgl. Lioba Keller-Drescher: Bilder lesen: Trachtengraphik im Kontext. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 299-310, hier S. 307.
84 Flusser 1983, S. 42.
85 Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. (Wagenbach) Berlin 2003, S. 46f.
86 Burke 2003, S. 198.
87 Vgl. Kevin Robins: Will Image Move Us Still? In: Martin Lister (Hg.): The Photographic Image in Digital Culture. (Routledge) London/New York 1995, S. 29-50, hier S. 39.
88 Vgl. dazu Irene Götz: Nationale „Visiotypie": Die Wirkmacht inszenierter Bilder im Medienzeitalter. In: Gerndt/Haibl 2005, S. 187-198.
89 Vgl. Burke 2003, S. 46f.
90 Vgl. Gottfried Boehm: Mnemosyne: Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Ders./Karlheinz Stierle/Gundolf Winter (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. (Wilhelm Fink) München 1985, S. 37-57, hier S. 38.
91 Vgl. Barbara M. Stafford: Good Looking: Essays on the Virtues of Images. (MIT Press) Cambridge/MA 1996, S. 6-8 sowie Christopher Pinney: Visual Culture. In: Victor Buchli (Hg.): The Material Culture Reader. (Berg) Oxford/New York 2002, S. 81-86, hier S. 83.
92 William J. T. Mitchell: Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: Herta Wolf (Hg.) Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 2003, S. 38-5, hier S. 48.
93 Vgl. Mirzoeff 1999, S. 7.
94 Mitchell 2003, S. 48.
95 Susanne Regener: Fotografie/Geschichte. Theoretische Überlegungen zu einer unbedingten Konjunktion. Vortrag, am 22. Mai 2003 in Erfurt gehalten im Rahmen des Kongresses „DDR im Bild". http://www.susanne-regener.de, 26. Juni 2003, S. 1-10, hier S. 9.
96 Vgl. Niels-Arvid Bringéus: Bildtransformationen. Skizze anhand skandinavischer Beispiele In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 67-84.
97 Mitchell 2003, S. 48.
98 Pierre Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Ders./Luc Boltanski/Robert Castel/Jean-Claude Chamboredon/Gérard Lagneau/Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. (Suhrkamp) Frankfurt/Main 1981c, S. 85-109, hier S. 107.
99 Vgl. Wolfgang Brückner: Historische Fotografie und Volkskunde. In: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Visuelle Kultur, Studien und Materialien, Bd. 1. (LIT) Münster 2004, S. 5-16.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

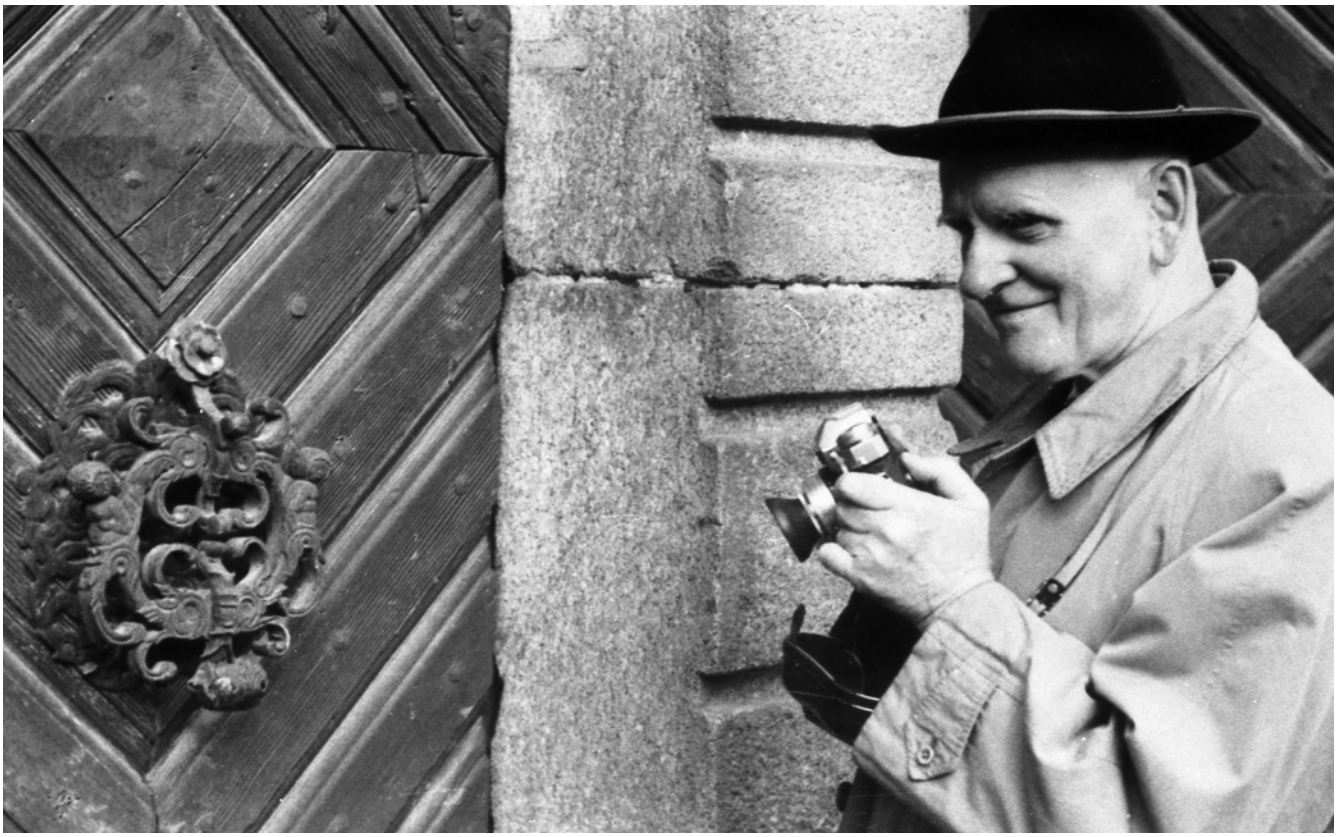


Abb. 353: Franz Kieslinger/Linz als Foto-Ethnograph im Schloss Salaberg während der Tagung für Volkskunde in Niederösterreich, 1968.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Bibliographie der volkskundlichen Fotografie und visuellen Ethnographie

Das fotografische Feld ist nur noch schwer zu übersehen. Bei der Erstellung der Bibliographie wurden insbesondere solche Titel aufgenommen, die für das Fach Volkskunde/Empirische Kulturwissenschaft/ Europäische Ethnologie im fachhistorischen, wissenschaftspraktischen und visuell-theoretischen Kontext von Relevanz sind.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Medium Fotografie zeichnet sich seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert durch eine interdisziplinäre Herangehensweise aus. In diesem Zusammenhang wurden deshalb auch herausragende Titel aus den Nachbardisziplinen, Kunstgeschichte, Geschichte, Anthropologie, Soziologie, Pädagogik, Medienwissenschaft etc. berücksichtigt, die sich dem Bild im Allgemeinen und der Fotografie im Besonderen widmen. Fotografen-Monographien fanden Eingang in die Bibliographie im Hinblick auf eine überregionale Bedeutung des betreffenden Werkes und/oder seines allgemeinen Belanges im theoretischen Zusammenhang.

Wissenschaftsgeschichtlich erschien es sinnvoll, die Bibliographie in einer Abfolge nach Jahren und nicht rein alphabetisch zu gliedern. Als Quellen dienten eigene Literatur-Recherchen und insbesondere die Bände 1919 bis 1998 der „Volkskundlichen Bibliographie“, wobei hier die einzelnen Titel streckenweise mühsam herausgesucht werden mussten, da sich das Stichwort „Fotografie“ bis in die 1970er Jahre als wenig ergiebig herausstellte. Als Basisliteratur diente außerdem die Veröffentlichung von *Frank Heidtmann: Bibliographie der Photographie. Deutschsprachige Publikationen der Jahre 1839-1984. Technik-Theorie-Bild. Zweite verbesserte und erweiterte Auflage. München/London/New York/Paris 1989* sowie die Zeitschriften *Rundbrief Fotografie* und *Fotogeschichte*. Veröffentlichungen aus dem Internet wurden nur ausnahmsweise mit einbezogen.

1839

Prichard, James C.: On the Extinction of Human Races. In: Edinburgh New Philosophical Journal 28/1839, S. 169-170.

1840

Lichtbilder. In: Conversationslexikon der Gegenwart, Bd. 3. Leipzig 1840, S. 300-307.

1844

Mally, Georg: Einige Gedanken über Photographie. Sonderdruck aus Steiermärkischer Zeitschrift N. F. 7/1844/2, S. 111-122.

Talbot, William Henry Fox: The pencil of Nature. London 1844.

1845

Daguerreotypie. In: Brandes/Gmelin/Horner (Bearb.): Johann Samuel Traugott Gehler's Physikalisches Wörterbuch, Bd. 11, Sach- und Namenregister mit ergänzenden Zusätzen von G.W. Muncke. Leipzig 1845.

Serres, Etienne-Renaud-Augustin: Observations sur l'application de la photographie à l'étude des races humaines. In: Comptes rendus de l'Académie des Sciences 21/1845, S. 243.

1846

Hill, David Octavius/Adamson, Robert: A Series of Calotypie Views of St. Andrews. Edinburgh 1846.

1851

Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the works of industry of all Nations, Bd. 2. London 1851.

Lacan, Ernest: La photographie à l'exposition universelle [1855]. Wiederveröffentlicht von Jean-Michel Place: Esquisses photographiques. Paris 1986.

1857

Eastlake, Elizabeth: Photography. In: Quarterly Review 101/ 1857, S. 442-468.

1859

Baudelaire, Charles: Das moderne Publikum und die Fotografie [1859]. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I. München 1979, S. 110-113.

Brewster, David: Photography. In: Encyclopaedia Britannica, Bd. 17. Edinburgh 1859, S. 544-554.

1861

Riehl, Wilhelm Heinrich: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik, Bd. 2, „Die bürgerliche Gesellschaft.“ Stuttgart 1861.

1864

Cecil, Robert: Photography. In: Quarterly Review 116/1864, S. 482-519.

1868

Lacan, Ernest: Photographie. In: François Ducuing (Hg.): L'Exosition Universelle de 1867 Illustrée, Bd. 2. Paris 1868. S. 308-311.

1869

Riehl, Wilhelm Heinrich: Auf dem Wege nach Holland. In: Ders.: Wanderungen. Stuttgart 1869.

1872

Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. Stuttgart 1872.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

1874
Bonney, T. G.: Lake and Mountain Scenery from the Swiss Alps. Twenty-four Photographs from original Oil-Paintings by G. Closs and O. Froelicher and fourty-eight Woodcuts by G. Roux. London 1874.

1875
Fritsch, Gustav: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hülfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat. In: Georg von Neumeyer (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. Berlin 1875, S. 591-625.

1877
Pfau, Ludwig: Lichtbild und Kunstbild [1877]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Tübingen/Stuttgart 1993, S. 107-119.
Street Life in London, by J. Thomson and Adolphe Smith, with permanent photographic illustrations taken from life expressly for this publication [100 Seiten Text mit 36 fotomechanischen Drucken im Woodburytone-Verfahren]. London 1877/78.

1879
Güssfeld, Paul/Falkenstein, Julius/Pechuël-Loesche, Eduard: Die Loango-Expedition. Zweite Abteilung. Leipzig 1879.
Vogel, Hermann Wilhelm: Lichtbilder nach der Natur. Studien und Skizzen. Berlin 1879.

1881
Boas, Franz: Beiträge zur Erkenntnis der Farbe des Wassers. Kiel 1881.
Koch, Robert: Zur Untersuchung von pathogenen Organismen. In: Mittheilungen aus dem Kaiserlichen Gesundheitsamt 1/1881, S. 1-48.

1882
Ratzel, Friedrich: Anthropogeographie, Bd. 1 und Bd. 2. Stuttgart 1882 und 1891.

1883
Falke, Jakob von: Aesthetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte. Stuttgart 1883.

1885
Fritsch, Gustav: Über photographische Reiseausrüstungen. Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, Sitzung vom 20. Juni 1885. In: Zeitschrift für Ethnologie 17/1885, S. 222-235.

1886
Gerson, Arthur: Das Momentphotographieren. In: Illustrierte Welt 10/1886, S. 123.

1889
Biese, Alfred: Naturerkennen und Naturgefühl. In: Mitteilungen des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins, Nr. 3, 15. Februar 1889, S. 34-37.
Jahn, Ulrich: Das neubegründete Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin. In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft 19/1889, S. 334-343.
Sommer, Hugo: Die Bedeutung der landschaftlichen Schönheit für die menschliche Geistescultur. In: Mitteilungen des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins, 15. Mai 1889, Nr. 9, S. 110-113.
Virchow, Rudolf: Das Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. In: Gartenlaube 26/1889, S. 435-436.

1890
Ehrenreich, Paul: Mittheilungen über die zweite Xingu-Expedition in Brasilien. (Vorgetragen in der Sitzung der Berliner anthropologischen Gesellschaft vom 15. März 1890). In: Zeitschrift für Ethnologie 22/1890, S. 89-98.
Riis, Jacob A.: How the other half lives: Studies among the tenements of New York. New York 1890. (Reprint New York 1957, 1971)
Vianna de Lima, Arthur: Nach der Natur. Momentaufnahmen. Hrsg. von der Artistischen Union Berlin. Berlin 1890.

1891
Anonym: Die Erforschung der deutschen Wohnhaustypen und die Theilnahme der Amateurphotographen an der Gewinnung von Beobachtungsmaterial. In: Photographische Correspondenz 28/1891, Nr. 372, S. 431-434.
Aus den Sitzungsprotokollen des Vereins für Volkskunde, Freitag den 26. Juni 1891, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 351.
Jahn, Ulrich/Meyer-Cohn, Alexander: Jamud bei Cöstlin mit Berücksichtigung der Sammlungen des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes zu Berlin. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 77-100.
Weinhold, Karl: Zur Einleitung. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 1-10.

1892
Grimm, Hermann: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons [1892]. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I. München 1979, S. 200-205.
Schwindrazheim, Oscar: Hie Volkskunst! In: Wilhelm Bode (Hg.): Eine Schriften-Sammlung, Nr. 1-18. Bremerhaven 1892, Nr. 13-14, 34 S. mit 8 farbigen Tafeln.

1893
Buss, Georg: Beschreibung der Deutschen Pfalz und Führer durch das Deutsche Dorf – Description of the German castle and Guide through the German village. Berlin 1893.
Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateurfotografie [1893]. In: Ders.: Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften, hrsg. von Eckehard Schaar. Frankfurt/Main 1991, S. 96-109. Erstveröffentlichung im Hamburgischen Korrespondenten, 15. Oktober 1893.
Stone, Benjamin: Pictures of the Abbot's Bromley Horn Dance. In: Folk-Lore 4/1893, S. 2.
Weinhold, Karl: Rede bei Antritt des Rectorats gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität am 15. October 1893. Berlin 1893.

1894
Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateurfotografie. Halle/Saale 1894.
Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie [1894]. Mittenwald 1978.

1895
Haberlandt, Michael: Zum Beginn! In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 1-3.
Pfleger, Adele: Die ethnographische Abteilung auf der Landes-Ausstellung zu Lemberg im Jahre 1894. Nachrichten aus dem

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Verein. Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 15-17.
Riegl, Alois: Das Volksmäßige und die Gegenwart. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 4-7.
Riegl, Alois: Wie sollen wir sammeln? In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 219-221.
Vereinsnachrichten III. Verkehr: Sprechsaal: 1. Anfragen. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 126.

1896
Anonym: Photographie und Radfahren. In: Photographische Rundschau 10/1896, S. 178-181.
Fischer, Ludwig Hans: Die Tracht der Tschitschen. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 6-23.
Haberlandt Michael: Photographie im Dienste der Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 183-186.
Kretschmann, Hans: Die Photographie – eine Kunst? Unter besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Selbsterziehung des Liebhaberphotographen speciell für die Landschaftsphotographie. Halle 1896.
Lichtwark, Alfred: Dilettantismus und Volkskunst. In: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1896/2, S. 53-55.
Lichtwark, Alfred: Bildnismalerei und Amateurphotographie. Vortrag in der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1896. In: Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1896/2, S. 70-73.
Londe, Albert: Photographie documentaire. In: La Photographie moderne. Pratique et applications. Paris 1896.
Michelly, D.: Photographiren und Radfahren. In: Photographische Rundschau 10/1896, S. 235-238.
Neuhauss, Richard: Die Photographie auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung. In: Photographische Rundschau 10/1896, S. 207-212. (a)
Neuhauss, Richard: Anleitung zum Photographiren auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung. In: Photographische Rundschau 10/1896, S. 240-247. (b)
Neuhauss, Richard: Die künstlerische Photographie. In: Photographische Rundschau 10/1896, S. 364-368. (c)

1897
Hoffmann-Krayer, Eduard: Zur Einführung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1/1897, S. 1-12.
Reymond, M.: Illustrierte Länder- und Völkerkunde, Berlin 1897.
Sachse, Julius F.: Die Photographie als Pionier moderner Kultur. In: Jahrbuch für Photographie 11/1897, S. 152-154.

1898
Anonym: Photographie und Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1898, S. 218-217.
Haberlandt, Michael: Völkerkunde. Leipzig 1898.
Hofmeister, Th.: Vom Figurenbild. In: Photographische Rundschau 12/1898, S. 260-270, S. 356-363.
Kunstphotograhie. In: Der Kunstwart 12/1898, S. 149-152.

1899
Anonym: Un Musée de Photographies documentaires en Angleterre. In: Bulletin de l'association Belge de photographie 6/1899, S. 187-189.
Anonym: Process gegen die Photographen Wilcke und Priesner und den Förster Spörcke wegen der Leichenaufnahme des Fürsten Bismarck (Teil I). In: Photographische Correspondenz 36/1899/463, S. 245-248.
Anonym: Process gegen die Photographen Wilcke und Priesner und den Förster Spörcke wegen der Leichenaufnahme des Fürsten Bismarck (Teil II). In: Photographische Correspondenz 36/1899/464, S. 268-273.
Goerke, Franz: Die Ausstellung für künstlerische Photographie. Berlin 1899. In: Photographische Rundschau 13/1899, S. 161-167.
Hinton, Horsley A.: De l'esprit de tolerance en photographie et du but de la photographie pictoriale. In: Bulletin de l'association Belge de photographie 6/1899, S. 402-403.
Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Museumsbericht 10/1899.
Röder, C.: Zur Aesthetik der Photographie. In: Photographische Correspondenz 6/1899, S. 621-630.
Schrank, Ludwig: Vom Porträt und von der Kunstphotographie. In: Photographische Correspondenz 36/1899, S. 1-15.
Stieglitz, Alfred: My Favourite Picture. In: Photographic Life 1/1899, S. 11-12.
Wiener Brief. In: Photographisches Centralblatt 5/1899, S. 159-160.

1900
Anonym: Auf der Warte. In: Photographisches Centralblatt 6/1900, S. 1-9.
Anonym: Zehn Gebote zur Wohnungseinrichtung. In: Der Kunstwart 13/1900/9, S. 341-344.
Brunhes, Jean: Un nouveau procédé de reproduction appliqué à l'étude et à la représentation des faits géographiques: Phototypie stéréoscopique (avec dix planches stéréoscopiques). In: Études géographiques 1/1900, S. 1-12.
Bünker, J. R.: Eine heanzische Bauernhochzeit. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 10/1900, S. 288-306.
Die Photographie im Dienste der Landes- und Volkskunde. In: Die Heimat 9/1900, S. 190-193.
E. K.: Paris und die Weltausstellung. In: Photographisches Centralblatt 6/1900, S 220-224.
Freisen, Freiherr von: Die Beziehungen der Vereine für Volkskunde zu den Geschichts- und Altertumsvereinen. In: Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde 2/1900/4, S. 103-112.
Haberlandt, Michael: Bericht über das Verwaltungsjahr 1899 des Museums für österreichische Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1900, S. 45.
Hartmann, Sadakichi: Alfred Stieglitz. In: Photographische Rundschau 14/1900, S. 237-240.
Höft, F.: Zur Geschichte des Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes in Berlin. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4/1900, S. 97-104
Juhl, Ernst: Vianna de Lima. In: Photographische Rundschau 14/1900, S. 132-133.
Juhl, Ernst: Internationale Kunst-Photographien, 2 Bde. Halle 1900-1901.
Lichtwark, Alfred: Incunabeln der Bildnisphotographie. In: Photographische Rundschau 14/1900/1, S. 24-30.
Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Museumsbericht, 2/1900/2.
Neuhauss, Richard: Die Photographie auf der Weltausstellung. In: Photographische Rundschau 14/1900, S. 126-132.
Die Photographie im Dienste der Landes- und Volkskunde. In: Die Heimat 10/1900, S. 190-193
Riis, Jacob A.: ‚A ten years' war: An account of the battle with the slum in New York. Boston/New York 1900.
Schultze-Naumburg, Paul: Künstlerische Photographien. In: Der Kunstwart 12/1900/18, S. 2012-203.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Vianna de Lima, Arthur: Photographie und Malerei. In: Photographische Rundschau 14/1900, S. 154-158.

1901

Ardaillon, E.: Les principes de la géographie moderne. In: Bulletin de la Société de géographie de Lille. Lille 1901, S. 269-290.

Bodenstein, Cyriak: Die Kunst der Photographie. Festvortrag, gehalten in der Festsitzung, anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums der Photographischen Gesellschaft am 5. November 1901. In: Wiener Zeitung, 10. November 1901.

Fritsch, Gustav: Ist die Darstellung des Nackten anstössig? In: Photographische Correspondenz 38/1901/493, S. 607-613.

John, Alois: Ein Gang durch das städtische Museum in Eger. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 7/1901, S. 186-191.

Juhl, Ernst: Die moderne Kunstphotographie auf der Ausstellung bei Louis Bock & Sohn in Hamburg. In: Photographische Rundschau 15/1901, S. 25-31.

Riis, Jacob A.: The making of an American. New York/London 1901.

Schrank, Ludwig: Rezension Arthur Vianna de Lima: Nach der Natur. Momentaufnahmen. Hrsg. von der Artistischen Union Berlin. Berlin 1890. In: Photographische Correspondenz 38/1901/484, S. 63.

1902

Anonym: Photographisches Atelier im k.u.k. Haus-, Hof- und Staatsarchive. In: Photographische Correspondenz 39/1902/498, S. 130-131.

Heyn, R.: Über bildliche Darstellung der Berge. In: Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, Nr. 1, 15. Jänner 1902, S. 4-6.

Riis, Jacob A.: The battle with the slum. New York/London 1902.

Strack, Adolf: Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde 1/1902, S. 149-156.

1903

Kaindl, Raimund Friedrich: Die Volkskunde. Ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode. Mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zu den historischen Wissenschaften. Ein Leitfaden zur Einführung in die Volksforschung. Leipzig/Wien 1903.

Kalkschmidt, Eugen: Vom künstlerischen Lichtbilde. 2. Das Bildnis. In: Der Kunstwart 16/1903, S. 129-135.

Loescher, Fritz: Die Bildnisphotographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Leipzig 1903.

Meyer, Bruno: Die Photographie des Nackten (Teil I). In: Photographische Korrespondenz, 40/1903/509, S. 61-67.

Meyer, Bruno: Die Photographie des Nackten (Teil II). In: Photographische Korrespondenz, 40/1903/510, S. 131-150.

Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Museumsbericht, Vereinsnachrichten. 3/1900/4.

Riis, Jacob A.: Children of the tenements. New York/London 1903.

1904

Egger, C.: Mit dem Kodak in der Hand. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 40/1904-1905, S. 239-247.

Morgenstern, Ernst: Photographische Museen. In: Photographische Rundschau 18/1904, S. 88-93.

1905

Kessler, Heinrich: Über Photographie. Mit besonderer Berücksichtigung der Kunstgewerbe. Sonderdruck aus: Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen in Österreich 22/1905/2.

Schultze-Naumburg Paul: Der Garten auf dem Lande. In: Heinrich Sohnrey (Hg.): Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe. Bielefeld/Leipzig/Berlin 1905, S. 181-190.

Schwindrazheim, Oscar: Tracht und Schmuck. In: Heinrich Sohnrey (Hg.): Kunst auf dem Lande. Ein Wegweiser für die Pflege des Schönen und des Heimatsinnes im deutschen Dorfe. Bielefeld/Leipzig/Berlin 1905, S. 203-224.

Schwindrazheim, Oscar: Heimatliche Kunstentdeckungsreisen mit der Camera. In: Deutscher Kamera-Almanach 1/1905, S. 150-163.

Wieding, Gustav: Unsere Heimat und die Amateur-Photographie. In: Die Heimat 15/1905/1, S. 1-6.

1906

Eymann, Fr.: Streifereien eines führerlosen Lichtbildners. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 42/1906-1907, S. 115-139.

Krumbacher, Karl: Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften. Aus: Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, Geschichte und Deutsche Literatur 17/1906.

Mitteilungen des Vereins für Sächsische Volkskunde, Vereinsnachrichten und Bekanntmachungen 4/1906/4.

Mühlke, Karl: Von nordischer Volkskunst. Beiträge zur Erforschung der volkstümlichen Kunst in Skandinavien, Schleswig-Holstein, in den Küstengebieten der Ost- und Nordsee sowie in Holland. Berlin 1906.

Wossidlo, Richard: Über die Technik des Sammelns volkstümlicher Überlieferung. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 11/1906, S. 1-24.

1907

Hinderer, Rudolf (Hg.): Alte Schweizer Bauweise. Frankfurt/Main 1907.

Lehnert, G.: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes 1-9. Berlin 1907-1909.

Lehr, Robert: Zur Feier des zehnjährigen Bestehens der Dresdner Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie 1897-1907. Dresden 1907.

Sanne, L./Schröcker, Erich: Dilettantismus und Amateurphotographie. Eine Sammlung von Aufsätzen, Studien und Skizzen aus dem photographischen Gebiete. Jahrbuch der Hamburgischen Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Hamburg 1907.

Schwindrazheim, Oscar: Unterfranken. Eine Streife auf Volkskunst und malerische Winkel in und um Unterfranken. Wien/Leipzig 1907.

Schwindrazheim, Oscar: In der freien Natur. Mit 24 eigenen Aufnahmen. Hamburg 1907.

1908

Lux, Joseph August: Geschmack im Alltag. Ein Lebensbuch zur Pflege des Schönen. Dresden 1908.

Mumenthaler, Ernst: Über Lichtbildstudien im Gebirge. In: Jahrbuch des Schweizer Alpenclub 44/1908-1909, S. 243-285.

Quedenfeldt, Erwin: Lichtbildkunst und Heimatschutz. In: Deutscher Kamera-Almanach 4/1908, S. 166-171.

1909

Bartning, Ludwig: Photographie und Kunst. München 1909.

Brunner, Karl: Die Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde auf der internationalen Ausstellung für Volkskunst, Berlin 1909. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 19/1909, S. 281-286.

Gennep, Arnold van: Ueber den historischen Wert der Volkskunde. In: Internationale Wochenschrift für Wissenschaft Kunst und Technik, 30. Januar 1909, S. 131-136.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Rommel, Gertrud: Die internationale Volkskunstausstellung in Berlin. In: Volkskunst und Volkskunde 7/1909/4, S. 45-48.
Spörl, Hans: Die Portraitkunst in der Photographie. Ein Lehrbuch der neuzeitlichen Portraitdarstellung auf photographischem Wege. Leipzig 1909.
Warstat, Willi: Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Für Künstler und Freunde photographischer Kunst. Halle 1909.

1910
Brunhes, Jean: La géographie humaine. Paris 1910.
Goerke, Franz (Hg.): Denkschrift anläßlich des zwanzigjährigen Bestehens der Freien Photographischen Vereinigung zu Berlin. Halle 1910.
Kuhfahl, Gustav: Die Photographie in den Alpen. In: Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins 41/1910, S. 30-45.
Steurer, Ad.: Photographie im Dienste der marinen Biologie. In: Adria 3/1910, S. 169-174.
Westheim, Paul: Die Photographie als Wohnungsdekoration. In: Deutscher Kamera-Almanach 6/1910, S. 163-172.

1911
Brunhes, Jean/Chaix, Emile/Martonne, Emmanuel de (Hg.): Atlas photographique des formes du relief terrestre. Documents morphologiques caractéristiques avec notices scientifiques. Genf 1911 und 1914.
Köhler, Georg: Wanderers Leid und Freud. In: Volkskunst und Volkskunde 9/1911/7, S. 61-67.
Schwäbisches Baumbuch. Hrsg. von der Königlich Württembergischen Forstdirektion. Stuttgart 1911.
Wolf-Czapek, K. W.: Photographisch-physiognomische Studien. In: Jahrbuch für Photographie 25/1911, S. 99-103.

1912
Brunhes, Jean: La géographie humaine. Paris 1912 (2. Auflage).
5. Congrès international de Photographie, Brüssel 1910. Zusammenfassung, Vorträge, Berichte, Anmerkungen und Dokumente, veröffentlicht von C. Puttemenas/L.P. Clerc/E. Wallon. Brüssel 1912.
Julien, Rose: Die deutschen Volkstrachten. Nach dem Leben aufgenommen und beschrieben von Rose Julien. München 1912.
Tucholsky, Kurt: Mehr Fotografie [1912]. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 1 (1907-1918). Hamburg 1989, S. 47.

1913
Autier, J.: Le lac Leman et ses rives. Illustrations inédites de Robert E. Chapallaz fils et A. Kern. Lausanne 1913.
Hansen, Fritz: Der Photographische Verein zu Berlin. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens am 13. November 1913. Berlin 1913.
Lux, Joseph August: Der Liebhaberphotograph. Bielefeld 1913.
Warstat, Willi: Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 410. Leipzig 1913.

1914
Brunhes, Jean: La Géographie de l'histoire. Introduction à la seconde année du cours de géographie humaine (Collège de France 1913-1914). In: Revue de géographie annuelle, VIII, fasc. 1, 71 S. und Tafeln. Paris 1914.
Brunner, Karl: Die Entwicklung der Königlichen Sammlung für die deutsche Volkskunde seit dem Jahre 1904. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24/1914, S. 349-360.
Haberlandt, Arthur: Beiträge zur Kenntnis des Tiroler Bauernhauses. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 20/1914, S. 1-14.
Kuhfahl, Gustav Adolf: Aus Alten Zeiten. Ratschläge für photographische Förderung von Heimatschutz und Sammeltätigkeit. Dresden 1914.
Mengin, Oswald: Gründungsbilder von Wallfahrtsorten. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 20/1914, S 14-23.
Minden, Georg: Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums, jetzt Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24/1914, S. 337-349.
Weinitz, Franz: Das Landesmuseum für Sächsische Volkskunst in Dresden. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 24/1914/3, S. 361-367.

1915
Höfler, Max: Friedhofskröten. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 25/1915/1-2, S. 123-126.

1916
Avenarius, Ferdinand: Das Bild als Verleumder. Bemerkungen zur Technik der Völker-Verhetzung. Flugschrift des Dürerbundes. München 1916.
Heierli, Julie: Aberglaube. Schweizer Volkskunde 7/1917, S. 31.
Lauffer, Otto: Der volkstümliche Gebrauch der Totenkronen in Deutschland. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 26/1916/3-4, S. 225-246.
Rütimeyer, Leopold: Über einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 20/1916, S. 283-372.

1917
Haberlandt, Michael: Völkerkunde I. Allgemeine Völkerkunde. Berlin/Leipzig 1917.

1918
Goldstern, Eugenie: Beiträge zur Volkskunde des Lammertales mit besonderer Berücksichtigung von Abtenau (Tännengau). In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 24/1918, S. 1-28.
Karlinger, H.: Die bayerischen Bauerntrachten. Bayerische Hefte 5/1918, S. 1-144.
Mitteilungen aus dem Verein und dem Museum für Volkskunde 1917. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 24/1918, S. 69.

1919
Haberlandt, Arthur/Lebzelter, V.: Zur physischen Anthropologie der Albanesen. In: Archiv für Anthropologie 17/1919, S. 123-154.

1920
Hine, Lewis: The Human Cost of War. Homer Folks 1920.
Meisinger O.: Bilder aus der Volkskunde, Frankfurt/Main. 1920.
Paquet, Alfons: Der Rhein als Schicksal oder das Problem der Völker. München 1920.
Schulze, Theodor: Alt-Schlabrendorf. Bilder aus dem Niederlausitzer Dorfleben. Zerbst 1920.
Seyffert, Oskar: Aus Dorf und Stadt. Volkskundliche Bilder. Dresden 1920.

1921
Kretschmer, Ernst: Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionenproblem und zur Lehre von den Temperamenten. Berlin 1921.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Mannheim, Karl: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: Jahrbuch für Kunstgeschichte 1 (15)/1921/1922, Wien 1923, S. 236-274.

1922
Goldstern, Eugenie: Hochgebirgsvolk in Savoyen und Graubünden. Ein Beitrag zur romanischen Volkskunde. Wien 1922.
Heierli, Julie: Die Volkstrachten der Schweiz, Bd. 1. Zürich 1922, S. 9-10.
Krauss, Friedrich S.: Die Anmut des Frauenleibes. Wien 1922.
Lippmann, Walter: Public Opinion [1922]. Dt., Die öffentliche Meinung. Bochumer Schriften zur Publizistik und Kommunikationswissenschaft. Reprint eines Publizistik-Klassikers. Bochum 1990.
Malinowski, Bronislaw: Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. Robert Mond Expedition to New Guinea 1914-1918. London 1922
Matthies-Masuren, Fritz: Die künstlerische Photographie. Bielefeld 1922.

1923
Haberlandt, Arthur: Die volkstümliche Kultur in Europa in ihrer geschichtlichen Entwicklung. In: Georg Buschan Hg.): Illustrierte Völkerkunde II, Europa. Stuttgart 1926, S. 305-325.

1924
Hielscher, Kurt. Das unbekannte Spanien. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin. 1924.
Homburger, Otto: Museumskunde. Jedermanns Bücherei. Natur aller Länder/Religion und Kultur aller Völker. Wissen und Technik aller Zeiten. [8.] Abteilung: Bildende Kunst, hrsg. von Wilhelm Waetzoldt. Breslau 1924.
Lissitzky, El/Arp, Hans: Die Ismen. Zürich 1924.
Mauss, Marcel: Essai sur le don. In: Sociologie et anthropologie 1924, S. 145-279.
Rütimeyer, Leopold: Urethnographie der Schweiz. Ihre Relikte bis zur Gegenwart mit prähistorischen und ethnographischen Parallelen. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 16. Basel 1924.
Winterthur-Festumzug. Winterthurer Festumzug anlässlich der Ausstellungen 1924. Photographische Dokumentation. Zürich 1924.

1925
Brunhes, Jean: La géographie humaine. Paris 1925.
Duchartre, Pierre Louis/Saulnier, René: L'Imagerie populaire. Paris 1925.
Mehringer, Rudolf: Michael Haberlandt. In: Festschrift für Michael Haberlandt. Zum dreißigjährigen Bestand der Zeitschrift für österreichische Volkskunde, hrsg. vom Verein für Volkskunde in Wien. Wien 1925, S. I-II.
Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher. Serie 1.8. München 1925.
Tucholsky, Kurt: Die Tendenzfotografie. In: Die Weltbühne 21/1925/17, S. 637.

1926
Brunhes, Jean: Leçons de géographie, cours élémentaire, moyen, supérieur. Tours 1926.
Clauss, Ludwig Ferdinand: Rasse und Seele. Eine Einführung in die Gegenwart. München 1926.
Lania, Leo: Reportage als soziale Funktion. In: Literarische Welt 2/1926/26.

1927
Ehrhard, Otto: Volkskunde und bildmäßige Photographie. In: Deutscher Kamera-Almanach, 18/1927, S. 39-46.
Graeff, Werner: „Wir wollen nicht länger Analphabet sein." In: De Stijl, Jubiläumsnummer, 10/1927, S. 98.
Hürlimann, Martin: Frankreich. Baukunst, Landschaft und Volksleben. Berlin/Zürich 1927.
Kracauer, Siegfried: Die Photographie [1927]. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M. 1963, S. 21-39.
Spamer, Adolf: Die Bedeutung der Volkskunde in der Gegenwart. In: Bayerischer Heimatschutz 23/1927, S. 4-10.
Valéry, Paul: Einleitung. In: Hürlimann 1927.

1928
Bernhard, Ludwig: Neue graphische Volkskunst. Der neue Weg der Photographie. Die neue Lichtgraphik. Die neue Illustrationstechnik. Die neue Lichtgravüre. Dresden 1928.
Brockmann-Jerosch, Hermann: Volksleben in der Schweiz, 2 Bde. Zürich 1928.
Karlsson, W.: Sveriges medeltida möbelkonst. Lund 1928.
Clauss, Ludwig Ferdinand: Fremde Schönheit. Heidelberg 1928
Der Gigant an der Ruhr. Hrsg. von M. P. Block. Berlin 1928.
Günther, Hans Friedrich Karl: Rassenkunde des deutschen Volkes. Mit 28 Karten und 526 Abbildungen. München 1928. (12. Auflage)
Heise, Carl Georg (Hg.): Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. München 1928.
Mac Orlan, Pierre: L'Art littéraire d'imagination et la photographie. In: Les Nouvelles littéraires, 22. September 1928.
Mac Orlan, Pierre: La Photographie et la Fantastique Social. In: Les Annales politiques et littéraires, 1. November 1928, S. 413-418.
Mann, Thomas: Albert-Renger-Patzsch. In: Berliner Illustrirte Zeitung, Nr. 52, 23. Dezember 1928, S. 2261-2263.
Moholy-Nagy, László: Fotografie ist Lichtgestaltung. In: bauhaus 2/1928/1, S. 8.
Moholy-Nagy, László: Probleme des neuen Films [1928]. Vortrag gehalten auf der 10. Bildwoche Dresden. In: Die Form 5/1932.
Tretjakow, Sergej: Für eine funktionale Einstellung zur Fotografie [1928]. In: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. 2 (1912-1945). München 1979, S. 91-93.
Valentin, Eugène: Eugène Atget (1856-1927). In: Varietés, Nr. 8/15. Dezember 1928, S. 405-407.
Viguier, Robert: Le reportage photographique. In: La Revue française de photographie 214/15. November 1928, S. 321-324.
Warstaat, Willi: Rückblick auf die Ausstellung der G.D.L. bei der „Pressa" in Köln 1928. In: Das Atelier des Photographen 35/1928, S. 126-128.

1929
Clauss, Ludwig Ferdinand: Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker. München 1929.
Döblin, Alfred: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit. In: August Sander: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts [1929]. München 1976, S. 7-15.
Doering, Heinrich: Hessische Bauern. In: Atlantis 2/1929, S. 321-327.
George, Waldemar: Photographie vision du monde. In: Arts et metiers graphiques, Nr. 16/1929-1930, S. 134-138.
Graeff, Werner: Es kommt der neue Fotograf! Unter Mitwirkung von Hans Richter. Berlin 1929.
Günther, Hans Friedrich Karl: Rassenkunde des jüdischen Volkes. München 1929.
Krull, Germaine: 100 x Paris. Paris 1929.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Moholy-Nagy, László: La photographie, ce qu'elle était, ce qu'elle devra être. In: Cahiers d'art 1/1929, S. 29-30.
Roh, Franz/Tschichold, Jan: Fotoauge. Oeil et Photo. Photo-eye. 76 Fotos der Zeit. Stuttgart 1929.
Sander, August: Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts von August Sander. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München 1929.
Tucholsky, Kurt: Deutschland Deutschland über alles. Hamburg 1929.

1930
Atget, Eugène: Lichtbilder. Eingeleitet von Camille Recht. Paris/Leipzig 1930.
Brockmann-Jerosch, Hermann (Hg.): Schweizer Volksleben. Sitten/Bräuche/Wohnstätten, Bd. 1 und 2. Erlenbach/Zürich, 1930, o.P.
Brockmann-Jerosch, Hermann: Zuvor! In: Ders. (Hg.) 1930, Bd. 2, o.P.
Büssemeyer, Marianne: Deutsche Illustrierte Presse. Ein soziologischer Versuch (Diss.). Heidelberg 1930.
Griaule, Marcel: Coup de fusil. In: Documents 2/1930, S. 46.
Griaule, Marcel: Le livre de recettes d'un dabtara abyssin. Paris 1930.
Günther, Hans Friedrich Karl: Rassenkunde des deutschen Volkes. Mit 29 Karten und 564 Abbildungen. München 1930. (15. Auflage)
Hammerton, J. A.: Landen en volken de wereld in al haar kleurenpracht. Amsterdam 1930.
Hoffmann-Krayer, Eduard: Individuelle Triebkräfte im Volksleben. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 30/1930, S. 169-180.
Hoffmann-Krayer, Eduard: Geleitwort. In: Brockmann-Jerosch (Hg.) 1930, Bd. 1, o.P.
Hoppé, E. O.: Deutsche Arbeit. Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands. 92 Aufnahmen von E. O. Hoppé, mit einem Vorwort von Bruno H. Bürgel. Berlin 1930.
Lendvai-Dircksen, Erna: Geistig schaffende Frau im photographischen Bildnis. In: Deutscher Camera Almanach,1930, S. 47-48.
Menschen der Zeit. Hundert und ein Lichtbildnis wesentlicher Männer und Frauen aus deutscher Gegenwart und jüngster Vergangenheit. Königstein/Leipzig 1930.
Roud, Gustave: Livres d'images. In: Aujourd'hui 1/1930/36, 7. Juli, S. 2.
Scholten, Frank: Palästina. Jaffa. Bibel. Talmud. Koran, Eine vollständige Darstellung aller Textstellen in eigenen künstlerischen Aufnahmen aus Gegenwart und Vergangenheit des Heiligen Landes. Band 1: Die Eingangspforte: Jaffa. Mit 449 Abbildungen in Kupfertiefdruck. Band 2: Jaffa, die Schöne. Mit 371 Abbildungen in Kupfertiefdruck. Stuttgart 1930.
Springorum, Friedrich: Der Gegenstand der Photographie. Eine philosophische Studie. München 1930.

1931
Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Literarische Welt, 18./25. September und 2. Oktober 1931.
Boas, Franz: Rasse und Kultur. Rede, gehalten am 30. Juli 1931 in der Aula der Christian-Albrechts-Universität in Kiel bei Gelegenheit des 50jährigen Doktorjubiläums des Verfassers. Jena 1932.
Fischer, Hans: Kleinkamera, Kleinbild und Knipsen. In: Deutsche Alpenzeitung 12/1931/4, S. 337-343.
Fischer, Hans: Wandern und Knipsen. In: Deutsche Alpenzeitung 12/1931/4, S. 453.
Hine, Lewis: Empire State: A History. New York 1931.
Hoogewerff, G. J.: Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst [1931]. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln 1987, S. 81-111.
Huch, Ricarda: Einleitung. In: Martin Hürlimann (Hg.): Deutschland. Landschaft und Baukunst. Berlin 1931.
Hürlimann, Martin (Hg.): Deutschland. Landschaft und Baukunst. Berlin 1931.
Jaspers, Karl: Die Geistige Situation der Zeit [1931]. Berlin 1971.
Krull, Germaine: Pensées sur l'art. In: Pierre Mac Orlan: Germaine Krull. Paris 1931, S. 12.
Kuhn, Helmut, Die Geschichtlichkeit der Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 25/1931, S. 209-225.
Lendvai-Dircksen, Erna: Zur Psychologie des Sehens [1931]. In: Wolfgang Kemp: Theorie der Fotografie, Bd. 2 (1912-1945). München 1979 S. 158-162.
Lerski, Helmar: Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen, gesehen von Helmar Lerski. Berlin 1931.
Mac Orlan, Pierre: Les sentiments de la rue et ses accessoires. In: L'Art vivant 144/1. Januar 1931, S. 20-26.
Renger- Patzsch, Albert: Eisen und Stahl. Berlin 1931.
Sander, August: Wesen und Werden der Photographie. Sechs Vorträge, gesendet vom Westdeutschen Rundfunk, Köln 1931.
Salomon, Erich: Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken. Stuttgart 1931.
Schweizerisches Volkstum in Bild und Ton. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse 21/1931/3, S. 33-44.
Steinberg, Sigfrid H.: Die internationale ikonographische Arbeit. In: Minerva 7/1931, S. 140.
Steinberg, Sigfrid H.. Die internationale und die deutsche ikonographische Kommission. In: Historische Zeitschrift 144/1931, S. 287-296.
Strauß-Ernst, L.: Antlitz der Zeit. In: Rheinische Heimatblätter, 7. März 1930.
Teige, Karel: Die Aufgaben der modernen Fotografie [1931]. In: Fotogeschichte 9/1989/32, S. 55-60.
Weller, Peter: Die Rasse im photographischen Bildnis. In: Deutscher Kamera-Almanach 21/1931, S. 41-44.
Wind, Edgar: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik [1931]. In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise. Baden-Baden 1980, S. 401-417.

1932
Clauss, Ludwig Ferdinand: Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkunde. München 1932. (2. Auflage)
Hine, Lewis: Men at Work. New York 1932.
Jungnickel, Max: Volk und Vaterland. Mit 112 ganzseitigen Bildern in Kupfertiefdruck von E. O. Hoppé, Albert Renger-Patzsch, Hans Retzlaff, Dr. Paul Wolff und anderen. Zusammengestellt von Heinz Schnakenberg. Berlin 1932.
Lendvai-Dircksen, Erna: Unsere Kinder. Berlin 1932.
Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst. In: Logos 11/1932, S. 103-109.
Pfister, Manfred: Heimat und Lichtbild. In: Mein Heimatland 19/1932, S. 4-12.
Rim, Carlo: Défence et illustration de la photographie. In: Vu 214/20. April 1932, S. 587.
Teige, Karel: Über die Photomontage [1932]. In: Fotogeschichte 9/1989/32, S. 61-70.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

1933
Brassaï: Paris de nuit. Texte de Paul Morand. Paris 1933.
Brassaï: Du mur des cavernes au mur d'usine. In: Minotaure 3-4/ Dezember 1933, S. 133.
Chauffier, Louis-Martin: Photographies censurées. In: Vu 237/26, April 1933, S. 641-642.
Griaule, Marcel /Mauss, Marcel: Silhouettes et Graffiti abyssines. Paris 1933.
Günther, Hans Friedrich Karl: Rassenkunde des deutschen Volkes. München 1933 (16. Auflage).
Husnik, Kurt: Das Kinoauge als Reporter. In: Profil 1/1933, S. 3-5.
Kracauer, Siegfried: Anmerkungen über Porträt-Photographie. In: Frankfurter Zeitung, 1. Februar 1933.
Merkenschlager, Friedrich: Rassensonderung, Rassenmischung, Rassenwandlung. Berlin 1933.
Möller, Theodor: Woans ik to't Lichtbillern kamen bün. In: De Lücht. En Blatt vun un för plattdütsch Lüd 10/1933/3, S. 18.
Oeser, Hans Ludwig: Deutsches Land und deutsches Volk. Berlin 1933.
Santeul, Claude de: L'urbanisme et la photographie. In: La Revue française de photographie 318/15. März 1933, S. 81-82, 84.
Spamer Adolf: Die Tätowierung in den deutschen Hafenstädten. Ein Versuch zur Erfassung ihrer Formen und ihres Bildgutes. In: Niederdeutsche Zeitschrift für die Volkskunde 11/1933, S. 1-55, 130-182.
Stiewe, Willy: Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und Technik des Bildes. Berlin 1933.
Stiewe, Willy: Foto und Volk. Halle 1933.

1934
Anonym: Fotografie statt Photographie. In: Deutsche Alpenzeitung 15/1934, S. 430.
Busse, Hermann Eris: Lichtbildner Hans Retzaff. In: Mein Heimatland 21/1934, S. 228.
Ehrhardt, Sophie: Die Deutschen in der Dobridscha. In: Volk und Rasse 9/1934/8, S. 228-234.
Fehrle, Eugen: Ziele der Deutschen Volkskunde. In: Spamer (Hg.): 1934.
Fick, Luise: Das Schwäbische Kolonistenhaus in der Batschka. In: Zeitschrift für Volkskunde 44/1934/6, S. 261-274.
Gewehr, Arthur: Bildniskunst und Rassenkunde. In: Gebrauchs-Photographie und das Atelier des Photographen 41/1934.
Grimm, Hans: Photographie und Rasseforschung. In: Volk und Rasse 9/1934/2, S. 114-115.
Günther, Hans Friedrich Karl: Die Verstädterung. Ihre Gefahren für Volk und Staat vom Standpunkte der Lebensforschung und der Gesellschaftswissenschaft. Leipzig/Berlin 1934.
Haberlandt, Michael: Vierzig Jahre Verein und Museum für Volkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 39/ 1934, S. 77-83.
Hesch, Michael: Die nordische Rasse im Aufbau des deutschen Volkes. In: Rasse 1/1934/2, S. 57-69.
Hollander, Karl von: Photographie und Rasseforschung. Rassenbiologische Betrachtungen anläßlich der Kamera-Ausstellung in Berlin. In: Volk und Rasse 9/1934/2, S. 50-51.
Kreidler, Walter: Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi. Kassel 1934.
Leiris, Michel: L'Afrique fontôme. De Dakar à Djibouti 1931-1933. Paris 1934.
Leiris, Michel: Graffiti abyssins. In: Arts et métiers graphiques 44/ 1934, S. 56-57.
Lendvai-Dircksen, Erna: Das deutsche Volksgesicht. Berlin 1934.
Liercourt, Pierre: Le rôle de la photographie dans la décoration intérieure de l'habitation. In: Photo-Illustrations 2/1934, S. 9-11.
Lüking, Paul: Nationale Photographie. In: Deutscher Kamera-Almanach 24/1934, S. 21-28.
Niemann, Wilhelm: Berufsfotografie. In: Die Kamera. Amtlicher Katalog und Führer. Stuttgart 1934, S. 24-27.
Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan. Paris 1934.
Reimann, R.: Die alten Bauernhöfe. In: Photoblätter 11/1934/9 S. 258-262.
Retzlaff, Hans: Bildnis eines deutschen Bauernvolkes. Die Siebenbürger Sachsen. Mit erläuterndem Text von Dr. Misch Orend und einem Geleitwort von D. Glondys. Stuttgart 1934.
Retzlaff, Hans: Volksleben im Schwarzwald. Bilderwerke zur deutschen Volkskunde, hrsg. von der deutschen Volkskunst-Kommission. Mit einem einführenden Text von Wilhelm Fladt. Berlin 1934.
Retzlaff, Hans: Deutsche Bauerntrachten. Beschrieben von Rudolf Helm. Mit einem Geleitwort von Prof. Dr. Konrad Hahm. Berlin 1934.
Santeul, Claude de: La puissance de propagande de l'image photographique. La photographie et le cinéma aus service de l'État. In: La Revue française de photographie 346/15. Mai 1934, S. 145-149.
Scheuermeier, Paul: Wasser- und Weingefässe im heutigen Italien (Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft, N.F. Heft 12). Bern 1934
Sinwel, Rudolf: Der Lichtbildner im Dienste der Volkskunde. In: Tiroler Heimatblätter. 12/1934/11, S. 433-434.
Spamer, Adolf: Wesen und Aufgaben der Volkskunde. In: Ders.: Die Deutsche Volkskunde, Bd. 1. Leipzig 1934.
Steller, Walter: Um das Erbe in der bäuerlichen Baukunst. Breslau 1934.
Thiede, Klaus: Deutsche Bauernhäuser. Königstein 1934.
Vorschläge der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde zur stofflichen und geographischen Umsetzung der Internationalen Ausstellung für Volkskunst in Bern 1934. o.O, o.J.
Wolff, Paul: Meine Erfahrungen mit der Leica. Frankfurt/Main 1934.

1935
Busse, Hermann Eris: Alemannische Volksfastnacht. Mit Aufnahmen von A. Hesse, Stockach, S. Lauterwasser, Überlingen, H. Retzlaff, Berlin. In: Mein Heimatland 22/1935/1-2, S. 1-60.
Griaule, Marcel: Abyssinian Journey. London 1935.
Hahne, Hans/Niehoff, Heinz Julius: Deutsche Bräuche im Jahreslauf. Veröffentlichungen der Landesanstalt für Volkheitskunde zu Halle, Heft 6, 1935.
Fischer, Anton: Straßenbau und Heimatschutz. In: Tiroler Heimatblätter 13/1935/3-4, S. 89-95.
Keyser, Erich: Das Bild als Geschichtsquelle. In: Historische Bildkunde 2, hrsg. von Walter Goetz. Hamburg 1935, S. 5-32.
Klaar, Adalbert: Der Scheunenbau im österreichischen Donauraum. In: Zeitschrift für Volkskunde 45/1935/7, S. 65-74.
Ladendorf, Heinz: Zur Historischen Bildkunde. In: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 47/1935, S. 378-385.
Ladendorf, Heinz: Historische Bildkunde. In: Jahresberichte für Deutsche Geschichte 11/1935, S. 148-151; 13/1937, S. 171-174; 14/1938, S. 177-183.
Retzlaff, Hans/Schumacher, Matthias E.: Kleine Reise in die Schwalm. Berlin 1935.
Retzlaff, Hans: Volksleben im Schwarzwald. 137 Bilder und 4 Farben-Photographien von Hans Retzlaff. Mit einem einführenden Text von Wilhelm Fladt. Berlin/Leipzig 1935.
Schöppe, Wilhelm (Hg.): Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten. Halle/Saale 1935.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Strasser, Alex: Jedenfalls gute Bilder. Die Gesetze der Fotografie und wie man sie durchbrechen kann. Halle 1935.
Unik, Pierre: Chez les sultan des Hurdes. Terre inconnue, peuplade étrange. (Teil 1 und 2) In: VU, Jg. 8/20. Februar 1935/Nr. 362, S. 218-220 und VU, Jg. 8/27. Februar 1935/Nr. 362, S. 291-293.

1936
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [französische Fassung]. In: Zeitschrift für Sozialforschung 5/1936.
Block, Martin: Zigeuner. Ihr Leben und ihre Seele dargestellt auf Grund eigener Reisen und Forschungen. Leipzig 1936.
Deutschland. Olympia-Jahr 1936. Berlin 1936.
Fischer, Hans: Bergsteiger und Lichtbildner. In: Deutsche Alpenzeitung 17/1936, S. 200-202.
Folkerts, Enno: Oberbayrischer Bauern-Adel. 48 Bilder mit einem Vorwort. München 1936.
Hain Mathilde: Das Lebensbild eines oberhessischen Trachtendorfes. Von bäuerlicher Tracht und Gemeinschaft. Forschungen zur deutschen Volkskunde, hrsg. von Julius Schwietering, Bd. 1. Jena 1936.
Hannau, Hans: Lichtbildnerei und Alpentrachten. In: Deutsche Alpenzeitung 17/1936, S. 261-265.
Krüger, Fritz: Die Hochpyrenäen. A. Landschaften, Haus und Hof. Hamburg 1936.
Ladendorf, Heinz: Historische Bildkunde. In: Jahresberichte für Deutsche Geschichte 13/1937, S. 171-174.
Lüning, Hans-Ulrich: Menschen der Scholle. Berlin 1936.
Retzlaff, Hans: Die Schwalm, Kulturbild einer hessischen Landschaft. Bilderwerke zur deutschen Volkskunde, hrsg. von der Deutschen Volkskunst-Kommission. 107 Bilder mit einem einführenden Text von Heinz Metz. Berlin 1936.
Retzlaff, Erich: Deutsche Trachten. Königstein/Leipzig 1936.
Römer, Joachim: Fremdrassen in Deutschland. In: Volk und Rasse 3/1936, S. 88-95.
Springenschmid, Karl: Bauern in den Bergen. Mit Photos von P. Atzwanger. München 1936.
Stiewe, Willy: Das Pressefoto als publizistisches Mittel. Leipzig 1936.
Surén, Hans: Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist. Berlin 1936.
Verein für Heimatschutz in Tirol: Eine Bitte an Lichtbildner! In: Tiroler Heimatblätter. Monatsblätter für Geschichte, Natur- und Volkskunde 1936/2, S. 53.
Willrich, Wolfgang: Noch lebt das edle Blut trotz alledem! In: Rasse 3/1936/10, S. 384-388

1937
Anonym: Heimatkundliche Lichtbildervorträge an den Fortbildungsschulen. In: Tiroler Heimatblätter. Monatsblätter für Geschichte, Natur- und Volkskunde 1937/5-6, S. 183.
Bellmann, Herbert: Deutsche volkskundliche Organisationen. In: Folk. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung 1/1937/2, S. 203-209.
Brammer, Heinrich: Die Stammesprägung der Nordfriesen. In: Rasse 4/1937/3, S. 97-111.
Caldwell, Erskine/Bourke-White, Margaret: You Have Seen Their Faces. New York 1937.
Feininger, Andreas: Fotografische Gestaltung. Harzburg 1937.
Griaule, Marcel: L'Emploie de la photographie aérienne et la recherche scientifique. In: L'anthropologie 47/1937, S. 469-471.
Hanika, Josef: Sudetendeutsche Volkstrachten. Grundlagen der weiblichen Tracht, Kopftracht und Artung. Beiträge zur sudetendeutschen Volkskunde, hrsg. von der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik in Prag, Bd. 22, 1. Teil. Reichenberg 1937.
Hine, Lewis/Weintraub, David: Technological Change. Philadelphia 1937.
Kreidler, Walter: Die Fotografie in der Volkskunde. In: Folk. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung 1/1937/2, S. 191-199.
Lendvai-Dircksen, Erna: Nordsee-Menschen. Deutsche Meisteraufnahmen, Bd. 9. München 1937.
Moutard-Uldry, Renée: La photographie documentaire au service de l'ethnographie. In: Photo-Illustrations, 27/1937/4, S. 19-20.
Thiede, Klaus. Deutsche Bauernhäuser. Königstein 1937.
Schultze, W.: Heimatmuseum und Bildkunde. In: Museumskunde 9/1937, S. 129-133.
Wohlfahrt, Curt: Theorie des aktuellen Bildes. Berlin 1937
Wolf, Paul: Meine Erfahrungen mit der Leica. Frankfurt/Main 1937.

1938
Anonym: Heimatphotographie – ein unerschöpfliches Aufnahmegebiet. In: Photoblätter 15/1938/8, S. 253-258.
Erixon, Sigurd: West European Connections and Culture Relations. In: Folk-Liv 1938, S. 137-172.
Evans, Walker: American Photographs. New York 1938.
Griaule, Marcel: Jeux Dogons. Paris 1938.
Haberlandt Arthur: Heimkehr ins Reich! In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 43/1938, Tafel I und II.
Kellermann, Volkmar: Germanisches Erbgut im deutschen Volksschmuck der Gegenwart. In: Germanen-Erbe 1938, S. 362-367.
Ladendorf, Heinz: Historische Bildkunde. In: Jahresberichte für Deutsche Geschichte 14/1938, S. 177-183.
Newhall, Beaumont: Documentary Approach to Photography. Parnassus, März 1938.
Pagenhardt (Hg.), Eduard von: Agfacolor, das farbige Lichtbild. Grundlagen und Aufnahmetechnik für den Liebhaberfotografen. München 1938.
Peßler, Wilhelm: Die Neuaufstellung des Niedersächsischen Volkstumsmuseums in Hannover. In: Germanen-Erbe 1938, S. 209-215.
Schultze-Naumburg, Paul: Bildmäßige Photographie. Mit 60 Bildbeispielen. München 1938.
Thiede, Clotildis: Kärnten. Grenzland im Süden. Mit 120 Aufnahmen von Hans Retzlaff. Berlin 1938.
Wehlau, Kurt: Das Lichtbild in der Werbung für Politik, Kultur und Wirtschaft. Seine geschichtliche Entwicklung und gegebwärtige Bedeutung. Würzburg 1938.

1939
Bernatzik, Hugo Adolf: Albanien. Das Land der Schkipetaren. Wien 1939.
Günther, Hans Friedrich Karl: Das Bauerntum als Lebens- und Gemeinschaftsform. Leipzig/Berlin 1939.
Hesch, Michael/Spannaus, Günther: Kultur und Rasse. Otto Reche zum 60. Geburtstag. München/Berlin 1939, S. 60-64.
Karfeld, Kurt Peter/Kuhnert, Artur: Die Deutsche Donau. Ein Farbbild-Buch. Leipzig 1939.
Tille, Armin: Das Bildnis als Geschichtsquelle. In: Rasse 6/1939/2, S. 49-58.

1940
Andersen, Erna: Erna Lendvai-Dircksen: Das Deutsche Volksgesicht. Schleswig-Holstein. Mit 63 Aufnahmen o. J. In: Zeitschrift für Volkskunde 49/1940, S. 205.
Anonym: Nationale Photographie. In: Photoblätter 17/1940/6, S. 101-105.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Baumann, Ernst: Ueber Votive und Wallfahrtsorte im Kanton Solothurn. Ein Aufruf zur Mitarbeit. In: Separatdruck aus dem Jahrbuch für Solothurnische Geschichte, 13/1940, S. 1-4.
Hamza, Ernst: Das Rauchstubengebiet im südlichen Niederdonau, insbesondere im Wechselgebiet und der ehemaligen Mark „Pitten" (der „buckligen" Welt). In: Zeitschrift für Volkskunde 49/1940/11, S. 109-156.
Heering, Walter (Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex. Harzburg 1940.
Moser-Gossweiler, F.: Volksbräuche der Schweiz. Zürich 1940.
Paquet, Alfons: Der Rhein. Mit 168 Aufnahmen von Paul Wolff und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler. Düsseldorf 1940.
Reichert, Kurt: Von Leibeszucht und Leibesschönheit. Berlin 1940.
Retzlaff, Hans: Arbeitsmaiden am Werk. Mit einem Geleitwort des Reichsarbeitsführers Konstantin Hierl und einer Einführung von Generalarbeitsführer Will Decker. Leipzig 1940.
Seberiny, H.: Die Wiederherstellung schöner alter Stadtbilder. In: Tiroler Heimatblätter 18/1940/4-6, S. 63-67.
Stryker, Roy E.: „Conference in Photography, Biltmore Hotel, New York City, 9 February 1940." In: „Standards of the Documentary File", Paul Vanderbild Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.
Stryker, Roy E./Johnstone, Paul H.: Documentary Photographs. In: Caroline F. Ware (Hg.): The Cultural Approach to History. New York 1940, S. 328-329.

1941
Agee, James/Evans, Walker: Let Us Now Praise Famous Men. Boston 1941.
Kolesch, Hermann: Deutsches Bauerntum im Elsaß. Erbe und Verpflichtung. Tübingen 1941.
Lendvai-Dircksen, Erna: Das Deutsche Volksgesicht. Mecklenburg und Pommern. Mit siebzig Aufnahmen. Bayreuth 1941.
Lendvai-Dircksen, Erna: Im Angesicht des Gebirges. Bild einer Landschaft im Jahreskreis. Bayreuth 1941.
Schwarting, Hedwig: Das Lichtbild in Aufklärung und Propaganda der Deutschen Arbeitsfront. Ein Beispiel für die Verwendung des Lichtbildes in der national-sozialistischen Werbung (Diss.). München 1941.
Weiss, Richard: Das Alpwesen Graubündens. Wirtschaft, Sachkultur, Recht, Aelplerarbeit und Aelplerleben. Erlenbach/Zürich 1941.

1942
Bateson, Gregory/Mead, Margaret: Balinese Character: A Photographic Analysis. New York 1942.
Bourke-White, Margaret: Shooting the Russian War. New York 1942.
Goebbels, Joseph: Der Osten als Erfüllung. In: Hoffmann (Hg.): 1942, S. 4.
Hoffmann, Heinrich (Hg.): Deutscher Osten. Land der Zukunft. München 1942.
Lendvai-Dircksen, Erna: Reichsautobahn. Mensch und Werk. Bayreuth 1942.
Lendvai-Dircksen, Erna: Norwegen. Das Germanische Volksgesicht. Bayreuth 1942
Paquet, Alfons: Der Rhein. Mit 168 Aufnahmen von Paul Wolff und seinem Mitarbeiter Alfred Tritschler. Düsseldorf 1942. (3. Auflage)
Strache, Wolf: Reichautobahn. Mensch und Werk. Bayreuth 1942.
Wolff, Paul: Meine Erfahrungen...farbig. Frankfurt/Main 1942.

1943
Gennep, Arnold van: Folklore Français. Paris 1943.
Harz, Herrmann: Das Erlebnis der Reichsautobahn. München 1943.
Küppers, Gustav Adolf: Völkerkundliche Bilder von fünf Balkanreisen. In: Loesch/Mühlmann 1943, S. 97-104.
Loesch, Karl C. von/Mühlmann, Wilhelm E.: Die Völker und Rassen Südosteuropas. Mit 96 Aufnahmen und einem Reisebericht von Gustav Adolf Küppers. Berlin/Amsterdam/Prag/Wien 1943.
Scheuermeier, Paul: Bauernwerk in Italien, der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung landwirtschaftlicher Arbeiten und ländlicher Geräte, Bd. 1. Erlenbach/Zürich 1943.
Senn, Paul: Bauer und Arbeiter. Einleitung von Arnold Kübler. Zürich 1943.
Stenger, Erich: Die beginnende Photographie im Spiegel von Tageszeitungen und Tagebüchern. Würzburg 1943.
Wolfram, Richard : Photographie und neuzeitliche Volkskundearbeit. Diavortrag auf Einladung der Photographischen Gesellschaft Wien, 9. Februar 1943. Zehnseitiges, zum Teil handschriftliches Vortragsmanuskript, Richard-Wolfram-Archiv Salzburg.

1944
Kern, Walter: Graubünden. Das Engadin, die Umwelt des Inns und der Süden. Basel 1944.

1946
Kern, Walter.: Graubünden: Die Täler des Rheins und ihre Umwelt, 2 Bde. Basel 1946.
Weiss, Richard: Volkskunde der Schweiz. Ein Grundriss. Erlenbach/Zürich 1946.

1948
Strache, Wolf: Ästhetik der Bildgestaltung. Berlin 1948.
Varagnac, André: Civilisations traditionelles et genres de vie. Paris 1948.

1950
Krüger, Fritz: Géographie des Traditions Populaires en France. Mendoza 1950.

1951
Luckhurst, Kenneth W.: The Story of Exhibitions. London 1951.
Mead, Margaret/Cooke Macgregor, Frances: Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood. New York 1951.
Passarge, Siegfried: Geographische Völkerkunde. Mit 227 Abbildungen auf Kunstdrucktafeln und 49 Karten der Wirtschaftsgebiete und Kulturen. Berlin 1951.

1952
Echagüe, José Ortiz. Espana Pueblos y Paisajes. Con 288 Laminas en Huecograbado y 24 Planchas en Color. Prologos de Azorin y Salaverria. Bilbao 1952.
Heim, Walter: Wallfahrtsbräuche an einem modernen schweizerischen Wallfahrtsort, In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 48/1952, S. 233-241.
Hermansen, Victor/Ochsner, Bjorn/Paulsen, Jorge: Gamle fotografier [Alte Photos. Einsammlung, Registrierung und Aufbewahrung von Photos von kulturgeschichtlichem Wert.] In: Fortid og Nutid 18/1952/4, S. 367-379
Svensson, Sigfrid: Arkivfilmning (Microfilming). In: Svenska museer 1/1952, S. 1-4.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

1953
Arwidsson, Greta: En fotografisk inventering av äldre byggnader [Eine fotografische Inventur älterer Gebäude auf Gotland]. In: Gotlänsk arkiv. Visby 25/1953, S. 64-68.
Gurvin, Olav: Photography as an aid in folk-music research. In: Norveg 3/1953, S. 181-196.
Maget, Marcel: Ethnographie métropolitaine. Guide d'étude directe des comportements culturels. Paris 1953.
Schwarzer, Horst: Das Bild und seine Anwendung in der illustrierten Presse. Ein massenpsychologischer und soziologischer Versuch (Diss.). München 1953.

1954
Arnholtz, Svend: Gamle Næstved-fotografer [Alte Photographien aus Næstved] In: Aarborg for Historik Samfund for Præsto Amt PraestArb 4/1954/2, S. 105-216.

1955
Delamarre, Mariel Jean-Brunhes/Haudricourt, André-Georges: L'homme et la charrue à travers le monde. Paris 1955.
Panofsky, Erwin: Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: Ders.: Meaning in the Visual Arts. New York 1955, S. 33-35.
Museum of Modern Art (Hg.): The Family of Man. New York 1955.
Steichen, Edward/Sandburg, Carl: The Family of Man. The greatest exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art. New York 1955.

1956
Anders, Günter: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München 1956.
Lücking, Wolf/Nedo, Paul: Die Lausitz. Berlin 1956.
Scheuermeier, Paul: Bauernwerk in Italien, der italienischen und rätoromanischen Schweiz. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung landwirtschaftlicher Arbeiten und Geräte, Bd. 2. Erlenbach-Zürich 1956.
Wildhaber, Robert über: Wolf Lücking/Paul Nedo: Trachtenleben in Deutschland. Die Lausitz. Sorbische Trachten, Bd. 2. Berlin 1956, Schweizerisches Archiv für Volkskunde 52/1956, S. 245-246.

1957
Collier, John: Photography in Anthropology. A Report on Two Experiments. In: American Anthroplogist 59/1957, S. 843-859.
Gasset, Ortega y (u.a.): Espana. Tipos i trajes. Madrid 1957.
Kolowca, Josef: A Project for the Organisation of Pasturage in the Tatra National Park. Kraków 1957.

1958
Arnold, Hermann: Vaganten, Komödianten, Fieranten und Briganten. Untersuchungen zum Vagantenproblem an vagierenden Bevölkerungsgruppen vorwiegend der Pfalz. Schriftenreihe aus dem Gebiete des öffentlichen Gesundheitswesens, Heft 9. Stuttgart 1958.
Clauss, Ludwig Ferdinand: Die Seele des Anderen. Wege zum Verstehen im Abend- und Morgenlande. Baden-Baden 1958.
Frank, Robert: Les Americains. Paris 1958.
List, Herbert: Caribia. Ein photographisches Skizzenbuch von den caribischen Inseln. Mit 96 Tafelbildern. Hamburg 1958.
Retzlaff, Erich: Deutsche Trachten. Aufnahmen von Erich Retzlaff. Texte von Margarete Baur. Königstein/Taunus 1958.

1959
Bausinger, Hermann/Braun, Markus/Schwedt, Herbert: Neue Siedlungen. Volkskundlich-soziologische Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Tübingen. Stuttgart 1959.
Beiler, Berthold: Parteilichkeit im Foto. Halle 1959.
Denk ich an Deutschland. Ein Kommentar in Bild und Wort von Michael Mansfeld. München/Wien/Basel 1959.
Frank, Robert: The Americans. New York 1959.
Hävernick, Walter: Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in volkskundlicher Sicht. I. Der Matrosenanzug der Hamburger Jungen 1900-1920. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde, hrsg. von Walter Hävernick und Herbert Freudenthal 4/1959, S. 37-61.
Henniger, Gerhard: Die Fotografie als kulturpolitische Aufgabe. Bemerkungen zur Situation und Entwicklung der Fotografie in der DDR. Berlin 1959.
Lücking, Wolfgang: Hessen. Einführung von Mathilde Hain. Berlin 1959.
Pastterwo Tatr Polskich I Podhala. PAN, Wroclaw-Warszawa-Kraków 1959f.
Retzlaff, Hans: Die Siebenbürger Sachsen. Antlitz eines deutschen Bauernstammes. Stuttgart 1959.
Tuggener-Kübler, Arnold: Mitenand, gägenenand, durenand. Ein Bildbuch vom Umgang mit dem Nächsten in der Schweiz. Zürich 1959.

1960
Gombrich, Ernst Hans: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictural Representation. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956. National Gallery of Art Washington. Washington/London 1960.
Lévi-Strauss, Claude: Traurige Tropen. Köln/Berlin 1960.
Lühr, Dora: Matrosenanzug und Matrosenkleid. Entwicklungsgeschichte einer Kindermode von 1770 bis 1920. In: Zeitschrift für Volks- und Altertumskunde 5/1960-61, S. 19-42.
Schmidt, Leopold: Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums. Wien 1960.

1961
Baumgarten, Karl/Schneidewind, Gisela/Stockmann, Erich: VI. Internationaler Kongreß für Anthropologie und Ethnologie in Paris. In: Jahrbuch für Volkskunde 7/1961, S. 195-198.
Bausinger, Hermann: Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart 1961.
Beitl, Klaus: Die Umgangsriesen. Volkskundliche Monographie einer europäischen Maskengestalt, mit besonderer Berücksichtigung der „Fête de Gayant“ zu Douai in Nordfrankreich. Wien 1961.
Henniger, Gerhard: Für eine sozialistische deutsche Fotokunst. Aufsatz zu kulturpolitischen und künstlerischen Fragen der Fotografie. Berlin 1961.
Herneck, Friedrich (Hg.): Fotografie und Gesellschaft. Beitrag zur Entwicklung einer sozialistisch-realistischen Lichtbildkunst. Halle 1961.
Hugger, Paul: Amden. Basel 1961.
Lendvai-Dircksen, Erna. Ein Deutsches Menschenbild. Antlitz des Volkes. In 148 Bildern dargestellt von E. Lendvai-Dircksen. Frankfurt/Main 1961.

1962
Bandmann, Günter: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 7/1962, S. 146-166.
Hävernick, Walter: Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in Volkskundlicher Sicht. II. In: Beiträge zur deutschen Volks- und

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Altertumskunde, hrsg. von Walter Hävernick und Herbert Freudenthal 6/1962, S. 21-64.
Hornberger, Theodor: Anschauungsmittel in der volkskundlichen Arbeit. In: Kurt Ranke (Hg.): Volkskunde und wissenschaftliche Bilddokumentation. Arbeitskreis für Volkskunde, 1. Arbeitstagung des Arbeitskreises für Volkskunde in Zusammenarbeit mit dem Institut für den wissenschaftlichen Film in Göttingen vom 25. bis 29. April 1962 unter Leitung von Kurt Ranke. Maschschr. Göttingen 1962, S. 5-23.
Maget, Marcel: Guide d'étude des comportements culturels. Paris 1962.
Steinbeck, John: Früchte des Zorns. Zürich 1962.

1963
Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main 1963.
Boni, Albert: Photographic Literature. New York 1963.
Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main 1963.
Pawek, Karl: Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche. Freiburg 1963.

1964
Barthes, Roland: Schockfotos. In: Ders.: Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964, S. 55-58.
Deneke, Bernward: Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe. In: Zeitschrift für Volkskunde 69/1964, S. 168-201.
Hampp, Irmgard: Du sollt Dir kein Bildnis machen...Der Schwäbische Pietismus und die frühe Photographie. In: Alfred Hammer/Theodor Hornberger: Beiträge zur Film-Bild-Ton-Arbeit der Landesbildstellen Baden und Württemberg. Stuttgart 1964, S. 42-44.
Henniger, Gerhard: Zur Entwicklung der sozialistisch-realistischen Fotokunst in der DDR. Bilanz und Perspektive. Berlin 1964.
Hugger, Paul: Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 44. Basel 1964.
Jacobeit, Wolfgang/Peesch, Reinhard/Stockmann, Erich /Neumann, Siegfried /Strobach, Hermann: VII. Internationaler Kongreß für Anthropologie und Ethnologie in Moskau 1964. In: Jahrbuch für Volkskunde 11/1965, S. 316-321.
Lippmann, Walter: Die öffentliche Meinung [1922]. München 1964.
Pawek, Karl: Die Weltausstellung der Fotografie. Hamburg 1964.
Roller, Hans-Ulrich: August Lämmle. In: Hermann Bausinger (Hg.): Zur Geschichte der Volkskunde und Mundartforschung in Württemberg. Tübingen 1964, S. 277-292.
Steinmann, Ulrich: Die Entwicklung des Museums für Volkskunde von 1889-1964. In: Festschrift 75 Jahre Museum für Volkskunde zu Berlin 1889-1964. Berlin/DDR 1964, S. 7-47.
Tardieu, Suzanne: La vie domestique dans le Mâconnais rural préindustriel. Paris 1964.

1965
Arnold, Hermann: Die Zigeuner. Herkunft und Leben der Stämme im deutschen Sprachgebiet. Freiburg/Br. 1965.
Becker, Hellmut: Zur Weltausstellung der Photographie. Ansprache zur Eröffnung der Weltausstellung der Photographie in der Akademie der Künste am 11. Juni 1965. Berlin 1965.
Boje, Walter: Wo beginnt das Illegitime? Gedanken zur Spannbreite der Photographie. Festvortrag, gehalten aus Anlaß der Verleihung des Kulturpreises der DGPh 1965 an Heinz Hajek-Halke und Felix H. Man im Gürzenich zu Köln am 12. Oktober 1965. Köln 1965.
Bourdieu, Pierre (sous la direction): Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris 1965.
Fojtík, Karel: Polnische und tschechoslowakische Volkskunde auf dem VII, Kongreß für Anthropologie und Ethnologie. In: Jahrbuch für Volkskunde 11/1965, S. 321-324.
Herneck, Friedrich: Die marxistisch-leninistische Ästhetik als Grundlage des bildjournalistischen Schaffens. Schriftenreihe des Verbandes deutscher Jounalisten 30/1965.
Jacobeit, Wolfgang/Peesch, Reinhard/Stockmann, Erich/Neumann, Siegfried/Strobach, Hermann: VII. Internationaler Kongreß für Anthropologie und Ethnologie in Moskau 1964. In: Jahrbuch für Volkskunde 11/1965, S. 316-321.
Mead, Margaret/Heyman, Ken: Family. New York 1965.
Pawek, Karl: Panoptikum oder Wirklichkeit. Der Streit um die Photographie. Hamburg 1965.

1966
Brückner, Wolfgang: Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1966.
Deutsch, Karl W.: Nationalism and Social Communication. An Inquiry into the Foundations of Nationality. Cambridge/London 1966. (2. Auflage)
Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen [1925]. Berlin/Neuwied 1966.
Mándoki, László: Régi fényképek múzeológiák és a központi nyilvántartás [Die alten Photographien im Rahmen der volkskundlichen Museumskunde]. A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1965, S. 341-344.
Neumann, Thomas: Sozialgeschichte der Photographie. Neuwied/Berlin 1966.
Swiridoff, Paul. Porträts aus der deutschen Wirtschaft. Pfullingen 1966.
Winter, Gordon: A country camera, 1844-1914: rural life as depicted in photographs from the early days of photography to the outbreak of the First World War. London, 1966.

1967
Beiler, Berthold: Die Gewalt des Augenblicks. Gedanken zur Ästhetik der Fotografie. Leipzig 1967.
Collier, John: Visual Anthropology. Photography As a Research Method. New York 1967.
Gombrich, Ernst Hans: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Köln 1967.
Hävernick, Walter: Kinderkleidung und Gruppengeistigkeit in Volkskundlicher Sicht. III. Kleider und Kleidersitten Hamburger Schüler 1965. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde, hrsg. von Walter Hävernick und Herbert Freudenthal 11/1967, S. 35-47.
Heckscher, William S.: Die Genesis der Ikonologie [1967]. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln 1987, S. 112-164.
Luft, Heinrich: Heinrich Zille. Mein Photo-Milljöh. 100 x Alt-Berlin. Hannover 1967.
Rivales, Claude: Photographie et ethnographie rurale. In: Homo 6/1967/III-4, S. 109-121.
Rothstein, Arthur/Saroyan, William: Look at Us. New York 1967.
Scharfe, Martin/Schenda, Rudolf/Schwedt, Herbert: Volksfrömmigkeit, Bildzeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart. Stuttgart 1967.
Steinmann, Ulrich: Gründer und Förderer des Berliner Volkskunde-Museums. In: Staatliche Museen zu Berlin - Forschungen und Berichte, Bd. 9. Berlin/DDR 1967, S. 71-112.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

1968
Brückner, Wolfgang: Kleinbürgerlicher und wohlstandsbürgerlicher Wandschmuck im 20. Jahrhundert. Materialien zur volkstümlichen Geschmacksbildung der letzten hundert Jahre. In: Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde 12/1968, S. 35-66.
Emmerich, Wolfgang: Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich. Tübingen 1968.
Freund, Gisèle: Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie. München 1968.
Hoppál, Mihály: Néprajzi fotokiàllítás [Ausstellung volkskundlicher Fotos in Ungarn, August-Septmber 1967]. In: Ethnographia 79/1968, S. 74-104.
Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart 1968.
Schlee, Ernst: Das alte Föhr in bildlichen Dokumenten. Kunst in Schleswig-Holstein, Bd. 17. Flensburg 1968.

1969
Bausinger, Hermann: Zur Theoriefeindlichkeit in der Volkskunde. In: Extractum Ex Ethnologia Europaea, Vol. II-III (1968-1969) = Erixoniana I, S. 55-58.
Brückner, Wolfgang: Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. München 1969.
Fél, Edit/Hofer, Tamás: Proper Peasants. Traditional Life in a Hungarian Village. Chicago/Budapest 1969.
Gernsheim, Helmut/Gernsheim, Alison: The history of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era. New York 1969.
Long, Amos: Chickens and Chicken Houses in Rural Pennsylvania. In: Pennsylvania Folklife 18/1968/3, S. 34-43.
Lutz, Gerhard: Volkskunde und Ethnologie. In: Zeitschrift für Volkskunde 65/1969, S. 65-80.
Scharf, Aaron: Art and Photography. Baltimore 1969.
Schreiber, Hermann: Die Welt in einem Augenblick. Kultur- und Sittengeschichte der Photographie. Tübingen/Basel 1969.

1970
L'Aubrac. Étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain, Bd. 1-7. Paris 1970-1986.
Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: Günther Schiwy (Hg.): Der französische Strukturalismus. Mode, Methode, Ideologie. Reinbek 1970, S. 156-166.
Bausinger, Hermann: Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Darmstadt 1970.
Bausinger, Hermann/Korff, Gottfried/Scharfe, Martin/Schenda, Rudolf (Hg.): Abschied vom Volksleben. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 27. Tübingen 1970.
Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchung und Dokumentation. München 1970.
Gaulis, Louis: Seltsame Schweiz. 2 Bde. Lausanne 1970.
Foucault, Michel: The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York 1970.
Fulchignoni, Enrico: Betrachtungen über eine Soziologie der Fotografie. In: Alphons Silbermann (Hg.): Die Massenmedien und ihre Folgen. Kommunikationssoziologische Studien. Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung, Bd. 13. München/Basel 1970, S. 10-20.
Long, Amos: Pipgens and Piglore in Rural Pennsylvania. In: Pennsylvannia Folklife 19/1970/2, S. 18-33.
Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art. Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 8. September bis 8. November 1970. München 1970.
Scharfe, Martin: Kritik des Kanons. In: Bausinger/Korff/Scharfe/Schenda (Hg.) 1970, S. 74-83.
Scharfe, Martin: Probleme einer Soziologie des Wandschmucks. In: Zeitschrift für Volkskunde 66/1970, S. 87-99.
Schenda, Rudolf: ‚Populärer' Wandschmuck und Kommunikationsprozeß. In: Zeitschrift für Volkskunde 66/1970, S. 99-109.
Schöck, Gustav: Sammeln und Retten. Anmerkungen zu zwei Prinzipien volkskundlicher Empirie. In: Bausinger/Korff/Scharfe/Schenda (Hg.) 1970, S. 85-104.
Soyer, Jacqueline: La conservation de la forme circulaire dans le parcellaire français. Étude basée sur l'interprétation des photographies aériennes. Ecole pratique des Hautes études, 6è section, centre de recherches historiques. Mémoires de photo-interprétation, 6. Paris 1970.
Sturzenegger, Hannes: Volkstümlicher Wandschmuck in Züricher Familien. Wesen und Funktion. Bern 1970.
Trenkle, Margret: Das Wohnzimmer – Wandschmuck als Mittel der Repräsentation. In: Zeitschrift für Volkskunde 66/1970, S. 131-139.

1971
Bausinger, Hermann: Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Darmstadt 1971.
Ettlinger, Leopold D.: Kunstgeschichte als Geschichte. In: Jahrbuch der Hamburger Kunsthallen 16/1971, S. 7-19.
Neumann, Thomas: Fotografie zur Zeit der Pariser Kommune. In: Pariser Kommune 1871 – eine Bilddokumentation. Berlin 1971, S. 152-159.
Tendenzen 11/1971/67-68: Fotografie und Bewußtsein.
Tendenzen 11/1971/73: Kommune und Fotografie.
Riis, Jacob A.: How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York. With 100 Photographs from the Riis Collection. New York 1971.
Rossi, Annabella: L'antropologo e la fotografia. In: Photo 13, II/1971, S. 36.
Schilling, Heinz: Wandschmuck unterer Sozialschichten. Empirische Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen und seiner Vermittlung. Frankfurt/Main 1971.
Schrader, Walter: Mensch und Bild. Anthropologische Grundlagen des Bildverständnisses. Trier 1971.

1972
Alland, Alexander: Jacob Riis: Photographer and Citizen. New York 1972
After Image. Visual Studies Workshop. Rochester/N.Y. 1972.
Berger, John: Ways of Seeing. London (BBC) 1972.
Boltanski, Christian: L'album photographique de Christian Boltanski, 1948-1956. Hamburg/Paris 1972.
Boni, Albert: Photographic Literature 1960-1970. New York 1972.
Foucault, Michel: The Archaeology of Knowledge. London 1972.
Gombrich, Ernst Hans: Visual Image. In: Scientific American 227/1972/3, S. 82-85.
Hugger, Paul: Hirtenleben und Hirtenkultur im Waadtländer Jura. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 54. Basel/Bonn 1972.

1973
Ästhetik und Kommunikation 3/1973/10. 4. Themenheft: Arbeiterfotografie. Texte, Dokumente und Materialien.
Coke, Deren van: The Painter and the Photographer, from Delacroix to Warhol. Albuquerque 1972.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Green, Jonathan (Hg.): Camera Work: A Critical Anthology. Millerton/New York 1973.
Sanderson, S. F.: The Cottingley Fairy Photographs: A Re-Appraisal of the Evidence. In: Folklore 84/1973, S. 89-103.
Schwab, Lydia: Bauerngesichter der Schwäbischen Alb. Schwäbisch Gmünd 1973.
Stryker, Roy E./Nancy Wood: In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs. Greenwich 1973.
Tendenzen 13/1973/86-88: Fotografie und Parteilichkeit; Notizen zur marxistischen Geschichtsschreibung der Fotografie.

1974
Berger, John: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek 1974.
Doherty, R. J.: Sozial-dokumentarische Photographie in den USA. Aus dem Englischen von Fritz Oberli. Luzern/Frankfurt 1974.
Kater, Michael: Das „Ahnenerbe" der SS 1935-1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reichs. Stuttgart 1974.
Kempe, Fritz: Das Bild und die Wirklichkeit. Aufsätze und Bildnisse. München 1974.
Pichler, Manfred: Die Photographie als Massenmedium. Zur Funktion und Struktur der Bildsprache (Diss.). Wien 1974.
Rach, Hans-Jürgen: Bauernhaus, Landarbeiterkaten und Schnitterkaserne. Zur Geschichte von Bauen und Wohnen der ländlichen Agrarproduzenten in der Magdeburger Börde des 19. Jahrhundert. Berlin 1974.
Valéry, Paul: La Jeune Parque et poèmes en prose. Paris 1974.
Willmann, Heinz: Geschichte der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung 1921-1938. Berlin 1974.
Zeugnisse der Armut. Photographien von Elendswohnungen in der Altstadt Hannover um 1933. Katalog spectrum Photogalerie. Hannover 1974.

1975
Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/Main 1975.
Beiler, Berthold: Weltanschauung Fotografie. München 1977.
Brückner, Wolfgang: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle. In: Maas (Hg.) 1975, S. 11-23.
Chappaz, Maurice: Lötschental secret. Les photographies historiques d'Albert Nyfeler. Lausanne 1975.
Dreesbach, Martha: Für das Münchner Stadtmuseum. In: Maas (Hg.) 1975, S. 7-9.
Fiebig, Hans: Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte. In: Roland Simon-Schäfer/Walter Chr. Zimmerli (Hg.): Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen – Vorschläge – Entwürfe. Hamburg 1975, S. 141-161.
Føns, Eigil/Skjødsholm, A.: Fra en landsbyfotografs billedbog [From a Village Photographer's Picture Book]. In: Vendsyssel Årbog 1975, S. 7-24.
Furuland, Lars: Statare. Statarklassens historia i ord och bild till 30-årsminnet av sista statarlasset. Mit inledning av Gunnar Sträng. Stockholm 1975.
Hess, Hans: Pictures as Arguments. London 1975.
Hockings, Paul (Hg.): Principles of Visual Anthropology. The Hague 1975.
John, Brian S.: Great-grandfather's little world. Old Pembrokeshire photographs, 1873-1934. Durham 1975.
Maas, Ellen (Hg.): Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausstellungskatalog. München 1975.
Maas, Ellen: Das Photoalbum 1858-1918. In: Maas (Hg.) 1975, S. 33-94.
Naef, Weston J.: Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885. New York 1975.
Nilsson, Bo: Fotografen Gunnar Lundhs bildsamling [The picture collection of the professional photographer G. L. (1898-1960) in the Nordic Museum). Stockholm, Nordiska Museum, 1975]. In: Sista lasset in. Studier tillägnade Albert Eskeröd, 9 maj 1974. Stockholm, Nordiska Museet 1975, S. 93-106.
Ranke, Winfried: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910. München 1975.
Rossbacher, Karlheinz: Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart 1975.
Scherer, Joanna Cohan: You can't believe your eyes: Inaccuracies in photographs of North American Indians. In: Studies in the Anthropology of Visual Communication 2/1975/2, S. 67-79.
Winter, Gordon (Hg.): The golden years, 1909-1913 a pictorial survey ... recorded in contemporary photographs and drawings. Newton Abbot 1975.

1976
Baudrillard, Jean: L'échange symbolique et la mort. Paris 1976
Brückner, Wolfgang: Projekt und Ausstellung Photoalbum 1858-1914. In: Museumsdidaktik und Dokumentationspraxis. München 1976, S. 127-146.
Brückner, Wolfgang: Zur Fotografieforschung. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 3/1976, S. 189.
Criegern, Axel von: Fotodidaktik als Bildlehre. Berlin 1976.
Fabian, Rainer: Die Fotografie als Dokument und Fälschung. München 1976.
Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. München 1976.
Grossi, Oreste/Rosoli, Gianfausto: Il pane duro. Elementi fotografici per una storia dell'emigrazione italiana di massa (1861-1915). Rom 1976.
Hjord, Adolf/Hallerdt, Björn/Thurfjell, Birgitta (Hg.): Ladornas bygd. En bildbok om Alvik-Långnäs byar i Nederluleå socken. Foto [Das Land der Heuscheunen. Die Dörfer A. & L. im Kirchspiel N. in fotografischen Bildern]. Luleå 1976.
Hövel, Klaus op ten: Erna Lendvai-Dircksen. In: Photoblätter 5/1976, S. 212-213.
Lindekens, René: Essai de sémiotique visuelle. Le photographique, le filmique, le graphique. Paris 1976.
Mazzacane, Lello: Ritualità fotografica e fotografia rituale nella vita e nella cultura delle classi subalterne. In: A. Uccello (Hg.): Amore et matrimonio nella vita del popolo siciliano. o.O. 1976.
O'Neal, Hank: A Vision Shared: A Classic Portrait of America and it's People, 1935-1943. New York 1976.
Projektgruppe Arbeiterfotografie: Rationalisierung für wen? Reportagen Arbeitswelt in der Krise. Berlin 1976.
Reinius, Gunnar: Utflykt i bilder. Från sekelskiftets Sverige [Ausflug nach dem Schweden der Jahrhundertwende mit Hilfe von alten Fotografien]. Stockholm 1976.
Riebesehl, Heinrich: Photographierte Erinnerung. In: Kunstverein Hannover: Ausstellungskatalog. Hannover 1976.
Strong, Roy: D. O. Hill and the Academic Tradition. In: Colin Ford (Hg.): An Early Victorian Album. The Photographic Masterpieces (1843-1847) of David Octavius Hill and Robert Adamson. New York 1976.
Tendenzen 17/1976/105, Engagierte Fotografie.

1977
Adam, Uwe Dietrich: Hochschule und Nationalsozialismus. Die Universität Tübingen im Dritten Reich. In: Hansmartin Decker-Hauff (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Universität Tübingen 1477-1977. Tübingen 1977.
Ästhetik und Kommunikation 8/1977/28, Fotografieren.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Beiler, Berthold: Denken über Fotografie. Leipzig 1977.
Beiler, Berthold: Weltanschauung Fotografie. Leipzig 1977.
Büthe, Joachim/Kuchenbuch, Thomas/Liehr, Günther/Roth, Friedhelm/Pricker, Jan Thorn/Weber, Alois/Weber, Richard: Der Arbeiterfotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932. Köln 1977.
Bromwich, David/Dunnign, Robert (Hg.): Victorian and Edwardian Somerset from Old Photographs. London 1977.
Cruickshank, Iona/Chinnery, Alan (Hg.): Victorian and Edwardian Leicestershire from Old Photographs. London 1977.
Düben, Gustaf von: Om Lappland och lapparne, företrädesvis de svenske. Etnografiska studier [Lappland und die Lappen, vorzugsweise die schwedischen. Ethnographische Studien]. Stockholm 1977.
Fisher, J. A.: Thomas Annan's Old Closes & Streets of Glasgow. Glasgow 1977.
Gamle fotografier fra Als og Sundeved, Redaktion: H. P. Hansen, Hans Lind og J. Slettebo. Sønderborg 1977.
Günter, Roland: Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie. Hamburg/Berlin 1977.
Hartwig, Helmut: Vorgreifendes Bildgedächtnis. In: Ästhetik und Kommunikation 8/1977/28, S. 53-59.
History of Photography, 1/1977.
Honnef, Klaus: Einhundertfünfzig Jahre Fotografie. Frankfurt/Main 1977.
Hugger, Paul: Bilder aus dem privaten Leben von elf Chemiearbeitern der Roche AG, Sisseln. Fotos von Urs Schachenmann. In: Roche Magazin 1977/1, S. 13-23.
Kallinich, Joachim: Fotografien – Probleme der empirischen Untersuchung einer populären ästhetischen Praxis. In: Ästhetik und Kommunikation 8/1977/28, S. 19-24.
Keller, Ulrich/Molderings, Herbert/Ranke, Winfried: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Gießen 1977.
Keller, Ulrich: Die deutsche Portraitfotografie von 1918 bis 1933. In: Keller/Molderings/Ranke 1977, S. 37-66.
Kunstamt Kreuzberg/Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hg.): Weimarer Republik. Berlin 1977.
Lehmann, Albrecht: Autobiographische Erhebungen in den sozialen Unterschichten. Gedanken zu einer Methode der empirischen Forschung. In: Zeitschrift für Volkskunde 73/1977, S. 161-180.
Leiris, Michel: Graffiti abyssins [1934]. In: Ders.: Die eigene und die fremde Kultur. Ethnologische Schriften. Frankfurt/Main 1977, S. 128-131.
Lohse, Bernd (Hg.): Hugo Erfurth 1874-1948. Der Fotograf der Goldenen Zwanziger Jahre. Seebruck 1977.
Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern. Köln 1977.
Maas, Ellen: Photographische Ateliers 1860-1910 und ihre Inhaber. Grundlagen für ein allgemeines System zur Ordnung von Photographien aus Familienalben. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1977, S. 113-136.
Meinhold, Kurt: Ein Bild sagt mehr als tausend Worte. Ein Beitrag zu den Anfängen der Arbeiterfotografie in Leipzig. In: Wem gehört die Welt 1977, S. 464-466.
Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbstforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst. Köln 1977.
Ó'Criomthain, Tomàs: Allagar na hInise. Dublin 1977.
Peters, Ursula: Form und Gehalt des fotografischen Bildes in Deutschland. Von 1939-1900 (Diss.). Köln 1977.
Pollak, Peter: The Picture History of Photography. London 1977.
Ranke, Winfried: Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900. In: Kritische Berichte 5/1977, S. 5-36.
Reinartz, Manfred/Weber-Benzing, G. F.: Schwenninger Bilddokumente 1850-1930. Schriftenreihe der Stadt Villingen-Schwenningen , Bd. 1. Villingen-Schwenningen 1977.
Sauer, Johann: Arbeiterfotografen schließen sich ein. Zum ‚revolutionären Gebrauchswert' von Text/Bild-Montagen. In: Wem gehört die Welt 1977, S. 467-475.
Siepmann, Eckhard: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte. Berlin 1977.
Sontag, Susan: On Photography. New York 1977.
Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt/Main 1977.
Strobl, Ingeborg: Der italienische Fotoroman. Versuch einer transdisziplinären Situierung seines kulturellen Stellenwerts (Diss.). Salzburg 1977.
Syberberg, Hans Jürgen: Fotografie der dreißiger Jahre. Eine Anthologie. München 1977.
Tausk, Petr: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Köln 1977.
Templeton, James P.: North Cumberland. Life in Villages and Towns Around Carlisle. A Photographic Recollection. Clapham 1977.
Wem gehört die Welt - Kunst und Kultur in der Weimarer Republik. Berlin 1977.

1978
Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin 1978.
Ästhetik im Alltag. 2. Kolloquium vom 6.-10. Dezember 1976, veranstaltet von der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Studien und Materialien, Bd. 1. Offenbach 1978.
Benson, John: The West Riding. Unique Photographs of a Bygone Age. Clapham 1978.
Berkhofer, Robert F. Jr.: The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present. New York 1978.
Boerdam, Jaap/Oosterbaan Martinius, Warna: Het fotogenieke van het samenleven [Practice and function of family-photography]. In: Amsterdam sociologisch tijdschrift 5/1978, S. 3-36.
Bogataj, Janez: O etnološki fotografiji. In: Clovek skozi objektiv etnologa. Razstava etnološke fotografije. Brezice 1978, S. 5-8.
Coysh, Victor/Carel, Toms (Hg.): Guernsey trough the Lens, including Alderney, Sark, Herm and Jethou: Photographs taken before 1914. London 1978.
Evans, Harold: Pictures on Page. Photo-Journalism, Graphics and Picture Editing. London 1978.
Fotografi [Fotografien – als volkskundliche Quelle]. In: Dugnad 1978/2, 50 S.
Gebhard, Heinz: Königlich-bayerische Photographie 1838-1918. München 1978.
Gill, Crispin: The Countryman's Britain: In Pictures. New Abbot 1978.
Hartmann, Peter/Tull, Marc: Photographic Documentation of a Polish-American Communitiy. New York Folklore Quarterly 4/1978, S. 21-34.
Henderson, Tom: Shetland from Old Photographs. Lerwick 1978.
Heyes, James T.: An Album of Old Chorley: A Collection of Photographs and Illustrations. Preston 1978.
Holdt, Jacob: Bilder aus Amerika. Frankfurt/Main 1978.
Jacobeit, Wolfgang: Bildquellen sammeln – eine gesellschaftliche Notwendigkeit. In: Kultur und Lebensweise 1/1978, S. 85-91.
Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Gießen/Lahn 1978.
Kallinich, Joachim: Fotografieren – Ausgewählte Probleme einer empirischen Untersuchung zu einer populäreren ästhetischen Aktivität. In: Ästhetik im Alltag 1978. S. 89-93.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kemp, Wolfgang: Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978.
Krauss, Rolf H.: Photographs as Early Scientific Book Illustrations. In: History of Photography 2/1978/4, S. 291-314.
Kukkonen, Jukka: Runoretkien vanhimmat valokuvat [The oldest photographs about folklore expeditions]. In: KV 58/1978, S. 118-130.
Leiris, Michel: Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften II. Frankfurt/Main 1978.
Medium Fotografie. Resümee einer Ausstellung zur Kulturgeschichte der Fotografie. Bearb. Ullrich Wallenberg. Halle 1978.
Meltzer, Milton: Dorothea Lange. New York 1978.
Meyer, Jürgen/Stüwe, Elisabeth/Kaufmann, Gerhard/Küster, Christian: Schiffahrt auf alten Photographien. Aus den Beständen des Altonaer Museums in Hamburg. Hamburg 1978.
Nothelfer, Gabriele/Nothelfer, Helmut: Wirklichkeitsvermittlung am Beispiel der Farm Security Administration. Berlin 1978.
Prokop, Gerd: Die Sprache der Fotografie. Ein Fotolesebuch. Berlin 1978.
Schilling, Heinz: Populärer Wandschmuck in deutschen Wohnungen. Über die Problematik der Ästhetik unterer Sozialschichten. In: Ästhetik im Alltag 2/1978, S. 97-102.
Schipperges, Heinrich: Die Welt des Auges. Eine Theorie des Sehens und Kunst des Schauens. Wien/Basel/Freiburg 1978.
Sontag, Susan: Über Fotografie. München/Wien 1978.
Tempelton, James P.: Old Carlisle. A Second Photographic Recollection. Clapham 1978.
Tendenzen 14/1978/120. Wir und die Fotografie.
Tränkle, Margret: Wohnen und Alltagsästhetik. In: Ästhetik im Alltag 1978, S. 75-86.
Vovelle, Michel: Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque. In: Ethnologie Française 8/1978/2-3, S. 173-190.
Watson, J. N. P.: Victorian and Edwardian Field Sports from Old Photographs. London 1978.
Weissel, Bernhard/Rach, Hans-Jürgen: Einführung. In: Dies. (Hg.): Landwirtschaft und Kapitalismus. Zur Entwicklung der ökonomischen und sozialen Verhältnisse in der Magdeburger Börde vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Weltkrieges, Bd. 1. Berlin 1978.
Widman, Richard: Victorian and Edwardian Bedfordshire from Old Photographs. London 1978.

1979

Annan, Thomas: Photographs of the Old Closes and Streets of Glasgow, 1868/1877. New York 1979.
Arte pastorale, artigianato tipico et altro in Val d'Aosta. Con una appendice sulle arti figurative e plastiche e sulla fotografia. Alfabetario redatto da Ljdia Priuli. Iverea 1979.
Brög, Hans: Erweiterung der allgemeinen Semiotik und ihre Anwedung auf die Life-Photographie. Mit einem Beitrag von B. Wichelhaus. Kastellaun 1979.
Calder, Jenny: The Victorian and Edwardian home from old photographs. London 1979.
Cresci, Mario: Misurazioni. Oggetti, segni e analogie fotografiche in Basilicata. Matera 1979.
Francis, Rell G.: The Utah Photographs of George Edward Anderson. Lincoln 1979.
Greenall, R. L. (Hg.): Northhamptonshire Life. 1914-1939. A Photographic Survey. Northhampton 1979.
Groß, Christian/Großmann, Uwe: Die Darstellung der Frau. In: Frankfurter Kunstverein (Hg.): Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt/Main 1979, S. 385-411.
Herneck, Friedrich: Fotografie und Wahrheit. Beiträge zur Entwicklung einer sozialistischen Fotokultur. Leipzig 1979.
Inside our Homes. Outside our Windows. Photographs of Chicago. Ethic Communities August 10-September 30 1979. An Exihibition at the Museum of Contemporary Art. Photographs by Jonas Dovydenas for The American Folklife Center. Chicago 1979.
Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt. (Hg.): Zigeuner und Wir. Notizen, Bd. 9. Frankfurt/Main 1979.
Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart 1929, hrsg. und eingeleitet von Karl Steinorth. Fellbach 1979.
Jones, Howard C. (Hg.): Old Caerphilly and District in Photographs. Barry 1979.
Kaemmerling, Ekkehard: Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln 1979.
Kasper, Josef: Belichtung und Wahrheit. Bildreportage von der Gartenlaube bis zum Stern. Frankfurt/New York 1979.
Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie, Bd. 2 (1912-1945). München 1979.
Liogier, Anne-Marie/Schilling, Heinz: Attributive Fotografie. In: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt. (Hg.): Zigeuner und Wir. Notizen, Bd. 9. Frankfurt/Main 1979, S. 8-17.
Malinowski, Bronislaw: Das Geschlechtsleben der Wilden in Nordwest Melanesien. Frankfurt/Main 1979.
Molderings, Herbert: Urbanismus und technologischer Utopismus. Aspekte der Neuen Fotografie in Deutschland und Frankreich. In: Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland. München 1979, S. 250-261.
Morandi, Giuseppe. I paisan. Immagini di fotografia contadina della Bassa Padana. Milano 1979.
Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln 1979.
Ranke, Winfried: Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890-1910. München 1979.
Schilling, Heinz: Situative Fotografie. In:Institut für Kulturanthropologie (Hg.) 1979, S. 301-321.
Schilling, Heinz: Wie sich Zigeuner fotografieren lassen, oder: Dreizehn Vermutungen über die Pose. In: Institut für Kulturanthropologie (Hg.) 1979, S. 149-164.
Secker, Bettina: August. Leben auf dem Lande. Fotoreportage über das Leben eines Gutsarbeiters in Schleswig-Holstein. Bremen 1979.
Takaki, Ronald: Iron Cages: Race and Culture in 19th Century America. Seattle 1979.
Wagner, Jon (Hg.): Images of Information. Still Photography in the Social Sciences. Beverly Hills/London 1979.

1980

Accornero, Arturo/Lucas, Uliano/Sappelli, Giulio: Storia fotografica del lavoro in italia, 1900-1980. Bari 1980.
Baier, Wolfgang: Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie. München 1980.
Barthes, Roland: Elemente der Semiologie. Frankfurt/Main 1980.
Barthes, Roland: La chambre claire. Note sur la photographie. Paris 1980.
Berger, John: Das Leben der Bilder. Die Kunst des Sehens. Berlin 1980.
Bretscher, Geo/Engler, Peter/Haederli, Adolf: Winterthur; Sammlung historischer Photographien [Sammelmappe mit 81 Großaufnahmen]. Winterthur 1980.
Buddemeier, Heinz: Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils. Reinbek 1980.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Carpitella, Diego: Franco Pinna e la fotografia etnografica. In: La Ricerca Folklorica 1980/2, S. 6-74.
Counihan, Carol M.: La fotografia come medodo antropologico. In: La ricerca folklorica 2/1980, S. 27-35.
Cresci, Mario: L'archivio della memoria: Fotografie nell' area meridionale 1967/1980. Turin 1980.
Cuisinier, Jean (Hg.): Hier pour demain. Arts, Traditions et Patrimoine. Paris 1980.
Di Nola, Alfonso/Grossi, Oreste: Memoria di una festa. Vallepietra nelle fotografie di Luciano Morpurgo. Roma 1980.
Driessen, G. G.: Oud Groesbeek in woord en beeld [The past of a Dutch village in stories and photographs]. Groesbeek 1980.
Forestier, Sylvie: L'Image du paysan au XIXe siècle. In: Cuisinier (Hg.) 1980.
Fritsche, Bruno u. a.: Damals in der Schweiz. Kultur, Geschichte, Volkskunde der Schweiz im Spiegel der frühen Photographie, Frauenfeld/Stuttgart 1980.
Gilquin, Guy/Forneau, Robert/Guissard, Lucien: Gens d'Ardenne en hommage au photographe Robert Fourneau. Préface de Lucien Guissard. Beauraing 1980.
Gombrich, Ernst Hans: Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye. In: Critical Inquiry 7/1980, S. 237-273.
Gombrich, Ernst Hans: Standards of Truths: The Arrested Image and the Moving Eye. In: Mitchell (Hg.) 1980, S. 181-218.
Griaule, Marcel: Äthiopische Graffiti, darin die Vorbemerkung von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/Paris 1980.
Heidtmann, Frank: Die deutsche Photoliteratur: 1839-1978. Theorie, Technik, Bildleistungen. Eine systematische Bibliographie der selbständigen deutschsprachigen Photoliteratur. München 1980.
Hesse, Wolfgang: Bilder für alle. In: Ludwig-Uhland-Institut Tübingen (Hg.): Lebensspuren. Alte Erinnerungsbilder. Tübingen 1980, S. 71-74.
Internationales Fotosymposion 1980 Schloß Mickeln bei Düsseldorf – Neue Wege in der Fotografie - Referate, Diskussionen, Interviews, Bildbeispiele. Mit Beiträgen von Ute Eskildsen, Verena von Gagern, André Gelpke, Ralph Gibson, Jörg Kirchbaum und Pier Paolo. München 1980.
Jones, Laura: Photography and Ethnological Research. In: Ulster Folklife, Belfast 26/1980, S. 65-68.
Kasten, Friedrich Wilhelm/Reutlinger, Hildegund/Schulze, Christa: Porträtphotographie. Dokumente wiedergefundener Zeitgeschichte. In: Hans Gercke (Hg.): Beruf: Photograph in Heidelberg. Ernst Gottmann sen. & jun. 1895-1955. Frankfurt/Main 1980, S. 67-158.
Keller, Ulrich: Sander und die Portraitphotographie. In: Sander 1980.
Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie, Bd. 1 (1839-1912). München 1980.
Kennett, David H.: Victorian and Edwardian Horses from Historic Photographs. London 1980.
Kesting, Marianne: Die Diktatur der Photographie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung. München/Zürich 1980.
Kielmansegg, Peter Graf: Deutschland und der Erste Weltkrieg. Stuttgart 1980.
Kulturbund der DDR, Zentrale Kommission Fotografie (Hg.): Beträge. Symposion zu geschichtlichen und theoretischen Aspekten des Mediums Fotografie der 20er Jahre. Leipzig/Dessau 1980.
Lehtinen, Ildikó/Kokkonen, Jukka: Iso Karhu-The Great Bear. Arkistokuvia etäisten kielisukulaistemme asuinsijoilta [Old photographs of the Volga-Finnic, Permian Finnic and Ob-Ugria peoples]. Helsinki 1980.
Leiris Michel: Phantom Afrika. Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933, Bd. 1. Frankfurt/Main 1980.
Le Pelley-Fontiny, Monique: Vie rurale et photographie. Charles Lhermitte et la Bretagne. In: Cuisinier (Hg.) 1980, S. 101-111.
Locati, Annalisa/Spini, Sandro: Indagine etno/foto/grafica. In: La ricerca folklorica 2/1980, S. 42-65.
Masteller, Richard N.: Photography as Popular Culture. In: Thomas Inge (Hg.): Handbook of American Popular Culture, Vol. 2. Westport-London 1980, S. 237-256.
Minervini, Enzo: Fotografia: tra documento e interpretrazione. In: La ricerca folklorica 2/1980, S. 33-44.
Mitchell, William J. T. (Hg.): The Language of Images. London/Chicago 1980.
Musello, Christopher: Studying the Home Made: An Exploration of Family Photography and Visual Communication. In: Studies of Visual Communication 6/1981/1, S. 23-42.
Newhall, Beaumont (Hg.): Photography: Essays and Images. New York, The Museum of Modern Art, 1980.
Ohrn Becker, Karin: Dorothea Lange and the Documentary Tradition. Louisiana State University Press 1980.
Pierce, A. J./Pierce, D. K. (Hg.): Victorian and Edwardian Children from Old Photographs. London 1980.
Predali, Roberto: Lorenz Antonio Predali fotografo di privincia. Note per un altro uso della fotografia. In: La ricerca folklorica 1980/2, S. 101-108.
Puchner, Willy: Bilder österreichischer Landschaft. Der Wandel unserer Umwelt in der Gegenüberstellung von malerischer und photographischer Interpretation. Wien/München 1980.
Ranke, Winfried/Korff, Gottfried: Hauberg und Eisen. Landwirtschaft und Industrie im Siegerland um 1900. München 1980.
Ranke, Winfried/Korff, Gottfried: Photographie und Heimatkunde. In: Dies.: Hauberg und Eisen: Landwirtschaft und Industrie im Siegerland um 1900. München 1980, S. 9-16.
Sachsse, Rolf: Skizze zu Erich Retzlaff. In: Fotografie. Zeitschrift internationaler Fotokunst 4/1980/12, S. 48-51.
Sander, August: Menschen des 20. Jahrhunderts (Text von Ulrich Keller). München 1980.
Scharfe, Martin: Das Tübinger Ludwig-Uhland-Institut: Institutsgeschichte, Institutsgegenwart. In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung 11/Dezember 1980/42, S. 108-114.
Schmoll-Eisenwerth, Josef A.: Vom Sinn der Photographie. Texte aus den Jahren 1952-1980. München 1980.
Schwarz, Arturo: Man Ray. München 1980.
Scianna, Ferdinando: Il fotografo e l'antropologo. In: La ricerca folklorica 1980/2, S. 75-80.
Sebesta, Giuseppe: Fotografia e disegno nella ricerca etnografica. In: La ricerca folklorica 2/1980, S. 37-44.
Senn, Paul: Fotografien aus den Jahren 1930-1953. Auswahl und Einleitung von Guido Magnaguagno „Schweizer Photographie", hrsg. v. Hugo Loetscher. Bern 1980.
Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München/Wien 1980.
Stenbock-Fremot, Alexander Graf: Deutschland von unten. Reisen durch die proletarische Provinz 1930. Einführung von Friedhelm Farthmann. Bucher Report 7. Luzern/Frankfurt 1980.
Svanberg-Lundgren, Christina: Några arbetarbilder ur Sam. Lindskogs fotosammling [Einige Arbeiterbilder aus der Fotosammlung Sam. Lindkogs (1872-1953)]. Från bergslag och bondebygd. Örebro läns hembygdsförbunds årsbok. Örebro 34/1980, S. 65-89.
Volkstrachten aus Oberbayern, Österreich, Ungarn. Fotos von E. Groth-Schmachtenberger; Texte von Heide Nixdorff. Ausstellung im Freilichtmuseum des Bezirks Oberbayern in der Glentleiten, 15. Mai – 14. September 1980. München 1980.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Warnke, Martin: Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/Ders.: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. Frankfurt/Main 1980, S. 115-172

Wex, Marianne: „Weibliche" und „männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. Frankfurt/Main 1980.

Wildhaber, Robert über: Volkstrachten aus Oberbayern, Österreich, Ungarn. Fotos von E. Groth-Schmachtenberger; Texte von Heide Nixdorff. Ausstellung im Freilichtmuseum des Bezirks Oberbayern in der Glentleiten, 15. Mai - 14. September 1980. München 1980. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 76/1980, S. 385.

1981

Adams, Robert: Beauty in Photography: Essays in Defense of Traditional Values. New York 1981.

Anonym: Fotografiea e cultura popolare: ricerche in Romagna. In: La ricerica folklorica 3/1981, S. 103-108.

Bazin, André: Onthologie des photographischen Bildes. In: Wilfried Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Fotografie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt/Main 1981, S. 257-266.

Bellosi, Giuseppe/Zaffagnini, Giovanni: Fotografia e cultura popolare: ricerche in Romagna. In: La ricerca folklorica 1981/3, S. 103-108.

Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin 1981.

Bernard, Bruce: Foto-Entdeckungen 1840-1940. Unbekannte Meisterwerke bedeutender Fotografen in Farbe. Köln 1981.

Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert/Chamboredon, Jean-Claude/Lagneau, Gérard/Schnapper, Dominique: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt/Main 1981. (a)

Bourdieu, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Ders./Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1981, S. 25-85. (b)

Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In: Ders./Boltanski/Castel/Chamboredon/Lagneau/Schnapper 1981 S. 85-109. (c)

Bringéus, Nils-Arvid: Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap [Das Studium der volkstümlichen Bilderkunde]. Stockholm 1981.

Bringéus, Nils-Arvid: Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea 12/1981, S. 6-17.

Brückner, Wolfgang: „Bildlore" und nonverbale Kommunikation. In: Ethnologia Europaea 12/1981, S. 18-22.

Buddemeier, Heinz: Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils. Reinbek 1981.

Burgin, Victor: Thinking Photography. London 1981.

Ciaraldi, Stefania/Silvestrini, Elisabetta: L'archivo fotografico del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. In: La ricerca folklorica 3/1981, S. 95-100.

Daxelmüller, Christoph: Quellenkritische Anmerkungen zur Trachtenforschung am Beispiel Franken. In: Bayrische Blätter für Volkskunde 8/1981/4, S. 226-245.

Dean, Jeff: Architectural Photography: Techniques for Architects, Preservationists, Historians, Photographers, and Urban Planners. Nashville 1981.

Eco, Umberto, Critique of the Image. In: Burgin (Hg.) 1981, S. 32-38.

Eskildsen, Ute: The Princible of Portrait Presentation of Erna Lendvai-Dircksen, Paul Strand and Christopher Killip. In: Camera Austria 4/1981/80, S. 7-16.

Evans, Susan: Henry Bueman, Tuscon Photographer 1974-1912. In: History of Photography 5/1981, S. 59-81.

Gaede, Werner: Vom Wort zum Bild. Kreativmethoden der Visualisierung. München 1981.

Galassi, Peter: Before Photography: Painting and the Invention of Photography. New York 1981.

Gallini, Clara: Un ceremoniale fotografico. In: Schema 8/1981, S. 13-22.

Goldberg, Vicki: Photography in Print: Writings from 1816 to the Present. New York 1981.

Gombrich, Ernst Hans: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt/Main 1981.

Greußling, Fritz: Die seltsamen Wege der NS-Zigeunerkartei. In: pogrom 12/März-April/1981/80-81, S. 174.

Groos, Helmet: Bilder aus einer vergangenen Zeit. Der Wandel im dörflichen Leben seit den fünfziger Jahren. In: Heimatjahrbuch für das Land an der Dill 24/1981, S. 62-67.

Gruber, Renate/Gruber, L. Fritz: Das imaginäre Photo-Museum. Meisterwerke aus 140 Jahren Photographie. Köln 1981.

Hansen, Kjell: Nils Thomasson som fotograf. Jämten 74/1981(gedr. 1980), S. 25-46.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Ein Leben als Künstler und Ethnologe. Über Michel Leiris. Frankfurt/Paris 1981.

Hirsch, Julia: Family Photography. Content, Meaning and Effect. New York 1981.

Kunt, Ernö: Fényképek és parasztok. In: Fotómüvészet 4/1981, S. 3-23.

Maas, Ellen: Das Photomaton. Eine alte Idee wird vermarktet. In: Fotogeschichte 1/1981/1, S. 60-72.

Molderings, Herbert: Die Gesellschaft der Weimarer Republik im photographischen Portrait. In: Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. München 1981, S. 300-310.

Newhall, Beaumont: Museen und die Photographie. In: Renate Gruber/L. Fritz Gruber (Hg.): Das imaginäre Photo-Museum. Köln 1981.

Rinka, Erich: Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich. Leipzig 1981.

Scheuermeier, Paul: Fotografie e ricerca sul lavoro contadino in Italia 1919-1935. Hg. v. Instituto nazionale per la grafica calcografia. Milano 1981.

Seppilli, Tullio: Documentazione fotografica e scienze umane. In: La Ricerca Folklorica 1981/4, S. 121-123.

Steichen, Edward: A Life in Photography. Edward Steichen. New York 1981.

Stille, Eva: Kinderfotos als soziokulturelle Quelle. In: Fotogeschichte 1/1981/1, S. 29-40.

Wiegand, Wilfried: Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt/Main 1981.

1982

Allen, Barbara: The „Image on Glass": Technology, Tradition, and the Emergence of Folklore. In: Western Folklore 1982, S. 85-103.

Asmus, Gesine (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in das Berliner Wohnungselend 1901-1920. Reinbek 1982.

Asmus, Gesine: „Mißstände...ans Licht des Tages zerren." Zu den Photographien der Wohnungs-Enquête. In: Dies. 1982, S. 32-241.

Assion Peter: Zur Frühgeschichte der Fotografie im badischen Hinterland. In: Photographie auf dem Lande um 1900. Karl Weiß. Photograph in Buchen. Zwischen Neckar und Main, Bd. 21. Buchen 1982, S. 5-12.

Assion, Peter: Die Bedeutung des Bildarchives Karl Weiß für die Volkskunde In: Photographie auf dem Lande 1982, S. 33- 37.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Assion, Peter: Bäuerliches Leben im 19. und 20. Jahrhundert. In: Fotogeschichte 2/1982/6, S. 37-43.
Barrow, Thomas (Hg.): Reading into Photography, Selected Essays, 1959-1980. Albuquerque 1982.
Brandstätter, Christian: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Anmerkungen zum Werk des Wiener Amateurfotografen Hermann Drawe. In: Fotogeschichte 2/1982/6, S. 23-40.
Brauen, Martin (Hg.): Fremden-Bilder. Frühe ethnologische Fotografie. Die exotische Bilderflut. Zürich 1982.
Bringéus, Nils-Arvid: Volkstümliche Bilderkunde: Formale Kennzeichen von Bildinhalten. München 1982.
Brückner, Wolfgang: Ein Dorffotograf im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg. In: Fotogeschichte 2/1982/6, S. 41-48.
Burgin, Victor: Thinking Photography. London 1982.
Eskildsen, Ute: Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933. Stuttgart 1983.
Gailey, Alan/O Hógáin, Daithi (Hg.): Photographic Record - a Selection of Caoimhín Ó'Danachair´s Picture. In: Gold under the Furze. Studies in Folk Tradition Presented to Caoimhín Ò Danachair. Dublin 1982, S. 27-42.
Ginsburg, Madeleine: Victorian dress in photographs. London 1982.
Glaser, Hermann/Pützstück, Walther (Hg.): Ein deutsches Bilderbuch 1870-1918. Gesellschaft einer Epoche in alten Photographien. München 1982.
Hambourg, Maria Morris: The Work of Atget. Vol. 1-4. New York 1982.
Hartmann, Rudolf: Als Volkskundler im Südosten. Erinnerungen an ungarndeutsche Dörfer. In: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde 25/1982, S. 258-268.
Haus, Andreas: Fotografie und Wirklichkeit. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 5-11.
Heymann, Therese/Coles, Robert: Dorothea Lange: Ein Leben für die Fotografie. Aperture Foundation, New York 1982.
Hochreiter, Otto: Bäuerliches Leben in fotografischen Bildern. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 45-66.
Hoffmann, Detlef: Die zwei Gesichter des Krieges. Offizielle und private Fotografie im ersten Weltkrieg. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 21-28.
Hoffmann, Detlef: Private Fotos als Geschichtsquelle. In: Fotogeschichte 2/1982/6, S. 49-58.
Jakobsson, Greta: Karl Lärka berättar. [Karl Lärka erzählt]. Stockholm 1982. [Karl Lärka (1892-1981), Fotograf und Schilderer des Volkslebens in Dalekarlien].
Kjellberg, Anne: Som mor, så datter. I finstas hos fotografen i 1860-åra [Women's and girls clothes on photographies in the 1860's]. By og bygd 19/1981/82, S. 43-62.
Kluwe, Vincent: Gestaltung in der Fotografie und ihre Bildwirkung. Aspekte einer theoretisch und empirisch orientierten Fotosemiotik (Diss.). Berlin 1982.
Köpp, Ulrike: Symposium „Geschichtliche und theoretische Aspekte des Mediums Fotografie in den zwanziger Jahren" vom 6. bis 8. November 1980 in Leipzig und Dessau. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 25/1982, S. 202-203.
Lyman, Christopher: The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs by Edward S. Curtis. New York 1982.
Molderings, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik. Stuttgart 1982.
Newhall, Beaumont: The History of Photography: From 1839 to the Present. Revised edition. New York 1982.
Poignant, Rosalyn: Frühe ethnographische Fotografie. In: Brauen (Hg.) 1982, S. 11-43.
Rouillé, André: L' Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870. Paris 1982.
Sachsse, Rolf: Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920-1950. In: Fotogeschichte 2/1982/4, S. 55-63.
Sachsse, Rolf: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema. NS-Fotografie. In: Fotogeschichte 2/1982/5, S. 59-65.
Stark, Ewald: Fotografie. Das Schöne als Ziel. Zur Ästhetik und Psychologie der visuellen Wahrnehmung. Niederhausen 1982.
Szathmári, Ibolya V.: Egy esküvoi csoportkép tablójához [Zum Tableau eines Gruppenbildes] In: Néprajzi tanulmányok Dankó Imre tiszteletére. A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei, 39. Debrecen 1982.
Teckenberg, Wolfgang: Bildwirklichkeit und soziale Wirklichkeit. Der Einsatz von Fotos in der Soziologie. In: Soziale Welt 33/1982, S. 169-207.
Waibl, Gunther (Hg.): Mariner. Fotografen in Bruneck. Ein Stück Kulturgeschichte. Bruneck 1982.
Wirz, Albert: Beobachtete Beobachter: Zur Lektüre völkerkundlicher Fotografien. In: Brauen (Hg.) 1982, S. 44-60.

1983
Adam, Hans Christian: Architektur-, Landschafts- und Reisefotografie. Anmerkungen zur Bilderwelt des 19. Jahrhunderts. In: Fotogeschichte 9/1983/3, S. 57-78.
Adler, Christian: Achtung Touristen. Anmerkungen eines Verhaltensforschers zum Thema Ferntourismus nebst Anregungen zum besseren Verhalten im Ausland. Frankfurt/Main 1983.
Assion, Peter: Amerika-Auswanderung und Fotografie 1860-1930. In: Fotogeschichte 3/1983/7 (1983), S. 3-18.
Brückner, Wolfgang: Fotografie im fränkischen Trachtendorf 1905/15. In: Bausinger/Köstlin (Hg.) 1983, S. 258-265.
Clifford, James: Power and Dialogue in Ethnography. Marcel Griaule's Initiation. In: Stocking (Hg.) 1983, S. 121-156.
Coar, Valencia: A Century of Black Photographers 1840-1960. Rhode Island School of Design Press, 1983.
Cole, Douglas: „The Value of a Person Lies in His Herzensbildung": Franz Boas' Baffin Island Letter-Diary, 1883-1884. In: Stocking (Hg.) 1983, S. 13-52.
Deneke, Bernward: Erinnerungen und Wirklichkeit - zur Funktion der Fotografie im Alltag. In: Köstlin/Bausinger (Hg.) 1983. S. 241-257.
Falconer, John: Willoughby Wallace Hooper: „A Craze About Photography." In: The Photographic Collector, 4. Jg. London 1983, S. 258-287.
Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1983.
Gallini, Clara: Appunti su alcuni riti fotografici. In: La ricerca folklorica 1983/7, S. 145-149.
Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main 1983,
Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Die ersten Hundert Jahre. Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband 3. Frankfurt/Berlin/Wien 1983.
Heberstreit, Franz: Sozialdokumentarische Fotografie in Deutschland und Österreich, von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (Diss.). Graz 1983.
Hesse, Wolfgang: Arbeitsmittel und Bedeutungsträger. Funktionen von Fotografie in einem Werk des Bildhauers Fritz von Graevenitz. In: Fotogeschichte 3/1983/8, S. 53-64.
Homer, William Inness: Alfred Stieglitz and the Photo-Seccession. Boston 1983.
Hugger, Paul: Aus dem Bilderbuch eines Berner Oberlehrers. Bern 1983.
Jansson, Iréne: Att skildra en bygd – ett folk – en epok. Johan Alinder som kulturhistorisk fotograf [Eine Gegend – ein Volk – eine

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Epoche zu schildern. Johan Alinder (1878-1957) als kulturgeschichtlicher Fotograf]. In: Upplands formminnesförenings arsbok. Uppsala 1983, S. 63-99.
Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie, Bd. 3 (1945-1980) München 1983.
Kerbs, Diethart (Hg): Kinder auf der Straße. Berlin 1904-1932. Kreuzberg 1983.
Kerbs, Diethart: Historische Pressefotos im Dienst nationalsozialistischer Propaganda. In: Fotogeschichte 3/1983/10, S. 25-40.
Kerbs, Diethart/Uka, Walter/Walz-Richter, Brigitte: Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie. Berlin 1983.
Köstlin, Konrad/Bausinger, Hermann (Hg.): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs. Volkskunde-Kongreß in Regensburg 1981. Regensburger Schriften zur Volkskunde, Bd. 1. Regensburg 1983.
Korff, Gottfried: Bilder der Armut, Bilder zur Armut. In: Christoph Sachße/Florian Tennstedt (Hg.): Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte. Ein Bild-Lesebuch. Hamburg 1983, S. 13-31.
Krampen, Martin (Hg.): Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation? Reihe semiotischer Studien Bd. 1. Hildesheim/Zürich 1983.
Lencovic, Mario: Fotografij [Photographs from the surroundings of the village Brdovec-West Croatia]. Zaprešic 1983.
Maas, Ellen: Sportslady, elegante Dame und andere. Rennplätze 1910/11. In Fotogeschichte 3/1983/10, S. 13-24.
Ömann, Ulla: Porträttfotografen. En etnologisk studie av en fotograf, hans alteljé och bilder [The portrait photographer. An ethnological study of a photographer, his studio and his photographs]. Uppsala 1983.
Philipp, Claudia Gabriele: Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren. In: Fotogeschichte 3/1983/7, S. 39-56.
Puchner, Willy: Dorf-Bilder. Wien 1983.
Scheurer, Hans Julius: Medientheoretische Untersuchung der Fotografie im Kontext der Industrialisierung (Diss.). Osnabrück 1983.
Sjöstrand, Henry: Frinnaryd i Småland. Bygdefotografen Oskar Jaréns värld [Frinnaryd in Småland. The world of the local photographer Oskar Jarén]. Jönköping 1983.
Steen, Jürgen: Fotoalbum und Lebensgeschichte. In: Fotogeschichte 3/1983/10, S. 55-67.
Stein, Sally: Making Connections with the Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis. In: Afterimage 10/Mai 1983/10, S. 9-16.
Stocking, George W. (Hg.): Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork. History of Anthropology, Volume 1. History of Anthropology, Vol. I. Wisconsin/London 1983.
Stocking, George W.: The Ethnographer's Magic: Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski. In: Stocking (Hg.) 1983, S. 70-120.
Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 2, P. Wans (Malerei)/H. Mirbach H. (Fotografie), Alltag am Niederrhein, Dagelijks leven aan de Nederrijn, mit einer Einführung von Fr. J. v. d. Grinten. Kevelaer 1983.
Vossen, Rüdiger: Zigeuner. Roma, Sinti, Gitanos, Gypsies. Zwischen Verfolgung und Romanisierung. Frankfurt/Main 1983.

1984

Ballhaus, Edmund: Dorfentwicklung im Spiegel der Fotografie. In: Fotogeschichte 4/1984/14, S. 59-70.
Ballhaus, Edmund: Film und Fotografie. In: Volkskunde in Niedersachsen 1/1984, S. 34-40.
Bryson, Norman/Holly, Michael Ann/Moxey, Keith (Hg.): Visual Culture. Images and Interpretations. London 1984.
Drameus, Lena; Magnusson, Gerth: Skånsa arbetsbilder. Från tiden före andra värdlskriget [Photos aus dem Arbeitsleben in Schonen vor dem Ersten Weltkrieg]. Stockholm 1984.
Freier, Rolf: Der eingeschränkte Blick und die Fenster zur Welt. Zur politischen Ästhetik visueller Medien. Marburg 1984.
Frenzel, Rose-Marie: Bertha Wehnert-Beckmann, die erste Leipziger Fotografin. Urkunden, Dokumente und Bemerkungen zu ihrem Leben und Werken". In: Leipzig aus Vergangenheit und Gegenwart 3/1984, S. 22-24.
Gebhardt, Heinz: „Leichenporträts in treffender Ähnlichkeit." In: Siegrid Metken (Hg.): Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern. München 1984, S. 128-131.
Gernsheim, Helmut: Incunabla of British Photographic Literature: A Bibliography of English Books Illustrated with Original Photographs. London 1984.
Gombrich, Ernst Hans: Bild und Auge. Eine Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984.
Green, Jonathan: American Photography: A Critical History, 1945 to the Present, New York 1984.
Hales, Peter: Silver Cities: The Photography of American Urbanization. Philadelphia 1984.
Haworth-Booth, Mark: The Golden Age of British Photography 1839-1900. Philadelphia 1984.
Heller, Eva: Die Werbung wirkt. Theorien und Tatsachen. Frankfurt/Main 1984.
Hesse, Wolfgang: Tübingen um 1900. Der Fotograf Hermann Bauer. Tübinger Kataloge 22. Tübingen 1984.
Hesse, Wolfgang: „Tübinger Bilder." Ein Dokument des touristischen Blicks. In: Fotogeschichte 4/1984/14, S. 37-44.
Jeggle, Utz (Hg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 62. Tübingen 1984.
Jeggle, Utz: Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde. In: Ders. (Hg.) 1984, S. 11-46. (a)
Jeggle, Utz: Das Bild der Forschung. Anmerkungen zu einigen Darstellungen aus dem volkskundlichen Feld. In: Ders. (Hg.) 1984, S. 47-58. (b)
Jung, Bernhard: Jacob A. Riis: Sozialreformer und Fotograf. Über Fotografie und soziales Elend. In: Fotogeschichte 4/1984/14, S. 45-58.
Kerbs, Diethart: Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 4/1984/14, S. 88-95.
Koschatzky, Walter: Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Wien/Salzburg 1984.
Krech, Hartmut: Lichtbilder vom Menschen. Vom Typenbild zur anthropologischen Fotografie. In: Fotogeschichte 4/1984/14, S. 3-16.
Kulessa, Detlef: Vision und Dokumentation. Sozial-dokumentarische Photographie der 30er Jahre in den USA: Eine ikonologische Betrachtung. Frankfurt/Bern/New York/Paris 1984.
Kunt, Ernö: „Lichtbilder und Bauern." Ein Beitrag zu einer visuellen Anthropologia. In: Zeitschrift für Volkskunde 80/1984, S. 216-228.
Kunt, Ernö: Das Foto als Bauernbild in Ungarn. In: Volkskunst 7/1984/2, S. 11-13.
Lampert, Frédéric: Mythologies: la photographie de presse et ses legendes, pour une sémiologie de l'image d'information. Paris 1984.
Lindner, Rolf: Zur Ikonographie der ethnographischen Situation. In: Jeggle (Hg.) 1984, S. 73-79.
MacDowell, Marsha L.: Visual Descriptions of the Work Experience: Insider vs. Outsider Views of Art and Work. In: Western Folklore 43/1984/3, S. 178-192"

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Rühlig, Cornelia: Bloß ein paar Urlaubsfotos von „Knipsern". Kindheitsbilder eines bürgerlichen Mädchens (1926-1937). In: Fotogeschichte 4/1984/13, S. 41-50.
Sachsse, Rolf: Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert. München 1984.
Sachsse, Rolf: Der verfolgte Mitläufer. Alfons Illenberger, ein Stuttgarter Photograph im Dritten Reich. In: Stuttgart im Dritten Reich, Anpassung, Widerstand, Verfolgung. Die Jahre 1933-1939. Stuttgart 1984, S. 141-149.
Stiftung für die Photographie: Hans Staub. Schweizer Alltag; Eine Photochronik 1930-1945. Schweizer Photographie, Bd. 4. Bern 1984.
Texte et image. Actes du Colloque international de Chantilly, Paris 1984.
Theye, Thomas (Hg.): Wir und die Wilden. Einblicke in eine kannibalische Beziehung. Hamburg 1984.
Waller, Klaus: Klick. Fotografie zwischen Auflärung und Manipulation. Weinheim 1984.
Werneburg, Brigitte: Foto-Journalismus in der Weimarer Republik. In: Fotogeschichte 4/1984/15, S. 27-40.

1985

Adam, Hans Christian: Die erotische Daguerrotypie. In: Köhler/Barche (Hg.) 1985, S. 56-61.
Arnold, Otto: Otto Arnold. Photographie 1927-1938. Siegerländer Arbeitswelt. Bilddokumente einer südwestfälischen Kulturlandschaft. Siegen 1985.
Assion, Peter: Was Mythos unseres Volkes ist. Zum Werden und Wirken des NS-Volkskundlers Eugen Fehrle. In: Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 220-244.
Ballhaus, Edmund: Fotografie auf dem Land. Ein Beitrag zu einer Geschichte des Mediums „von unten". In Fotogeschichte 5/1985/17, S. 21-32.
Ballhaus, Edmund: Dorfentwicklung im Spiegel der Fotografie und im Bewußtsein der Bewohner am Beispiel Echte. Wiesbaden/Berlin 1985.
Ballhause, Walter: Licht und Schatten der dreißiger Jahre: Foto-Dokumente aus dem Alltag. München 1985.
Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt/Main 1985.
Becker, Karin: Forming a Profession: Ethical Implications of Photojournalistic Practice on German Picture Magazines, 1926-1933. In: Studies in Visual Communication 11/1985/2, S. 44-60.
Beitl, Klaus: 90 Jahre Österreichisches Museum für Volkskunde. Zentralmuseum und Museumsdezentralisation. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 88/1985, S. 227-248.
Berger, Maurice: FSA: The Illiterate Eye: Photographs from the Farm Security Administration. New York 1985.
Davatz, Jürg: Schweizer Trachtendarstellungen - Glarner Trachten: Trachtenbilderschenkung Ida Vischer-Jenny. Näfels. Museum des Landes 1985.
Eberhart, Helmut: Zwischen Realität und Romantik. Die Victor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz. In: Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 1-21.
Englert, Anton: Frühe Trachtenbilder aus unserer Heimat. In: Heimat am Hochrhein 1985, S. 189-192.
Freckmann, Klaus: Zur Foto-und Plandokumentation in der Hausforschung der 30er und 40er Jahre. Das Beispiel des ehemaligen „Bauernhofbüros". In: Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 40-50.
Girard, Réal (Hg.): Charles-François Lirette-Pèlerin. Photographie d'Amérique. Canadian Centre for Folk Culture Studies, National Museums of Canada, Bd. 58. Ottawa 1985.
Groth-Schmachtenberger, Erika: Unterfranken von fünf Jahrzehnten. Ein fotografisches Bilderbuch. Würzburg 1985.
Haberkorn, Heint: Anfänge der Fotografie. Entstehungsgeschichte eines neuen Mediums. Reinbek 1985.
Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/Main 1985.
Hesse, Wolfgang/Schröter, Christian: Sammeln als Wissenschaft. Fotografie und Film im „Institut für deutsche Volkskunde Tübingen" 1933-1945. In: Zeitschrift für Volkskunde 81/1985, S. 51-75.
Hoffman, Tamás: Un siècle d'histoire en cent photographies. In: Museum 37/1985/1, S. 13-15.
Hoffmann, Detlef: Fotografie als historisches Dokument. In: Fotogeschichte 5/1985/15, S. 3-14.
Jamin, Jean: Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues? In: Jacques Hainard/Roland Kaehr (Hg.): Temps perdu, temps retrouvé. Neuchâtel 1985, S. 51-74.
Kaufhold, Enno: Fotogeschichte als Institution? Zur Etablierung einer Medienwissenschaft. In: Fotogeschichte 5/1985/18, S. 3-8.
Kildegaard, Bjarne: Unlimited memory. Photography and the differentiation of familian intimacy. In: Ethnologia Scandinavica 1985, S. 71-89.
Köhler, Michael/Barche, Gisela (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. München 1985.
Köhler, Michael: Lebensreform durch Körperkultur. In: Köhler/Barche (Hg.) 1985, S. 289-303.
Krauss, Rosalind/Livingston, Jane: L'Amour Fou, Photography and Surrealism. New York 1985.
Kunstreich, Jan Siefke: Frühe Fotographien in Schleswig-Holstein. Kleine Schleswig-Holstein-Bücher, Bd. 36. Heide 1985.
Kunt, Ernö: Mítosz és fényképezés. In: Fotómuvészet 3/1985, S. 37-46.
Kuntz, Andreas: Der Bloße Leib. Bibliographie zu Nacktheit und Körperlichkeit. Europäische Hochschulschriften. Reihe XVIII: Kunstgeschichte, Bd. 41. Frankfurt/Bern/New York 1985.
Matteson, Irene: Bilden räddas. Tillvaratagande och restauering a äldre fotomaterial [Rescuing pictures. The care an restoration of early photographic material]. Stockholm 1985.
Pöttsch, Johannes: Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte zur Fotographie in Österreich vor dem Ersten Weltkrieg (Diss.). Wien 1985.
Scholz, Christoph: Fotografie der Arbeit. Soziologische Voraussetzungen einer Verwendung der Fotografie in der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit. Düsseldorf 1985.
Schütt, Miriam: Ästhetische Semiotik der Fotografie (nach Charles W. Morris). In: Fotogeschichte 5/1985/18, S. 57-61.
Steiger, Ricabeth/Taureg, Martin: Körperphantasien auf Reisen. Anmerkungen zum ethnographischen Akt. In: Köhler/Barche (Hg.) 1985, S. 116-136.
Theye, Thomas: Eine Reise in vergessene Schränke. Anmerkungen zu Fotosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen. In: Fotogeschichte 5/1985/17, S. 3-20.
Waibl, Gunther: Photographie und Geschichte: Sozialgeschichte der Photographie in Südtirol 1919-1945 (Diss.). Wien 1985.
Westerholz, Michael S.: Der Landkreis Deggendorf in alten Bildern: 700 Bilder von den Anfängen der Photographie bis 1940. Deggendorf 1985.
White, Stephen: John Thomson: Life and Photographs. London 1985.

1986

Assion, Peter: Neue Quellen zur Geschichte der Odenwälder Tracht. In: Volkskultur im Odenwald. Sammlung zur Volkskunde in Hessen, 27-28/1986, S. 7-24.
Ballhaus, Edmund: Volkskundliche Filmdokumentation in Niedersachsen. In: Niedersachsen 5/1986. S. 272-274.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ballhaus, Edmund: Abschied vom alten Dorf. Eine Dorfentwicklung von 1900 bis heute im Spiegel der Fotographie und in den Aussagen der Bewohner. Wiesbaden/Berlin 1986.

Boockmann, Hartmut: Dreimal Kulturgeschichte, Alltagsgeschichte, Geschichte der materiellen Kultur. In: Zeitschrift für Historische Forschung 13/1986, S. 201-215.

Bringéus, Nils-Arvid (Hg.): Man and Picture. Papers from The First International Symposium for Ethnographical Picture Research in Lund 1984. Lund 1986.

Collier, John Jr./Collier, Malcolm (Hg.)/Hall, Edward T. (Vorw.): Visual Anthropology: Photography as a Research Method. Albuquerque 1986.

Demointet, Jacqueline: Enrichissement des collections du Musée des arts et traditions populaires grâce à la RCP Aubrac. Étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain, Bd. 7. Paris 1986.

Gallini, Clara: Photographische Riten: Populare Religion im modernen Italien. In: Michael N. Ebertz/Franz Schultheis (Hg.): Volksfrömmigkeit in Europa. Beiträge zur Soziologie populärer Religiosität aus 14 Ländern. München 1986, S. 226-235.

Geary, Christraud M.: Photographs as Materials for African History: Some Methodological Considerations. In: History in Africa 13/1986, S. 89-116.

Hesse, Wolfgang: Mit Gott für Kaiser und Vaterland. Krieg und Kriegsbild Tübingen 1870/71. Tübingen 1986.

Honnef, Klaus (Hg.): Mode Welten. F. C. Gundlach. Photographien 1950 bis heute. Hamburg 1986.

Jacobeit, Sigrid: Bild und Alltag. Zur historischen Aussage von Fotoquellen. In: Journal für Geschichte 3, Mai/Juni 1986, S. 34-39.

Jeggle, Utz/Kaschuba, Wolfgang/Korff, Gottfried/Scharfe, Martin/Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Tübinger Beiträge zur Volkskultur. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 69. Tübingen 1986.

Kallinich, Joachim: „Fotos sind schön und schwer zugleich." Anmerkungen zu Fotografie und Lebensgeschichte. In: Jeggle/Kaschuba/Korff/Scharfe/Warneken (Hg.) 1986, S. 285-300.

Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei um 1900. Marburg 1986.

Kerbs, Diethart: Der „Kongreß der Heimatlosen." In: Vagabundenkongeß Stuttgart Mai 1929. Edition Photothek XVII, hrsg. von Diethart Kerbs. Berlin 1986, S. 31.

Kerbs, Diethart: Kinder auf der Straße. In: Ders. (Hg.): Willy Römer. Kinder auf der Straße, Berlin 1904-1932. Edition Photothek II. Berlin 1986, S. 31.

Kildegaard, Bjarne: Unlimited Memory. Photography and the Differentiation of Familiar Intimacy. In: Bringéus (Hg.) 1986, S. 71-89.

Korff, Gottfried: Maria in der technischen Welt. In: Jeggle/Kaschuba/Korff/Scharfe/Warneken (Hg.) 1986, S. 195-219.

Kunt, Ernö: Fotografie und Kulturforschung. In: Fotogeschichte 6/1986/22, S. 15-31.

Lederbogen, Jan: Fotografie als Völkerschau. In: Fotogeschichte 6/1986/22, S. 47-64.

Löfgren, Orvar: Wish You Were Here! Holiday Images and Picture Postcards. In: Bringéus (Hg.) Lund 1986, S. 90-107.

Löw, Raimund: Arbeiterbewegung und Zeitgeschichte im Bild 1867-1938. Fotobestände Wiener Archive und Bibliotheken. Wien 1986.

Malinowski, Bronislaw: Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes. Neuguinea 1914-1918. Frankfurt/Main 1986.

Marbot, Bernard/Rouillé, André: Le Corps et son Image. Photographies du Dix-Neuvième Siècle. Paris-La Rochelle 1986.

Muckenhaupt, Manfred: Text und Bild. Grundfrage der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht. Tübingen 1986.

Remmer, Asmus/Brunkert, Peter: Abseits der Rollbahn. Russische Impressionen 1942/1943. Husum 1986.

Rosengren, Annette: Fotografiet och antropologin [Photography and anthropology]. In: Antropologiska studier 40-41/1986, S. 3-10.

Ruppert, Wolfgang: Photographien als sozialgeschichtliche Quellen. In: Geschichtsdidaktik 11/1986, S. 62-76.

Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (Teil I). In: Fotogeschichte 6/1986/21, S. 3-12.

Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (Teil I). In: Fotogeschichte 6/1986/22, S. 3-10.

Yañez Polo, Miguel Angel/Ortiz Lara, Luis (Hg.): Actas del I congreso de historia de la fotografía Española. Sevilla 1986.

1987

Adam, Silvia. Visuelle Anthropologie – eine Bestandsaufnahme in Wort und Bild. Drittes AIW-Symposium in Göttingen vom 17.-21. Juni 1987. In: Zeitschrift für Volkskunde 83/1987/2, S. 261-263.

Ballhaus, Edmund: Der volkskundliche Film: Ein Beitrag zur Theorie- und Methodendiskussion. In: Hessische Blätter für Volkskunde 21/1987, S. 108-130.

Ballhaus, Edmund: Dunkle Ecken ausleuchten. Mit Fotografien auf der Suche nach der Vergangenheit. In: Gezeiten 8/1987, S. 22-32.

Bockhorn, Olaf: Wiener Volkskunde 1938-1945. In: Gerndt (Hg.) 1987, S. 229-237.

Boe, Liv Hilde. En gutts verden sett gjennom kameralinsen [Die Welt eines Jungen mit der Kamera-Linse gesehen]. In: Barns sosiale verden. Oslo 1987.

Bollmus, Reinhard: Zwei Volkskunden im Dritten Reich. Überlegungen eines Historikers. In: Gerndt (Hg.) 1987, S. 49-60.

Bruns, Brigitte: Die Fesselung des Blicks. Fotografinnen zwischen Weimarer Republik und Drittem Reich. In: Kairos der Fotographie. Mitteilungen des österreichischen Fotoarchivs 2/1987, S. 71-82.

Chalfen, Richard: Snapshot Versions of Life. Bowing Green/Ohio 1987.

Collier, John/Collier, Malcolm (Hg.): Visual anthropology. Photography as a research method. Albuquerque 1987.

Csupor, István: A fényképkészíttetés alkalmai és szokásai Cinkotán [Occasions and customs of taking photographs at Cincota]. In: Ethnographia 89/1987/1, S. 54-82.

Daniel, Pete: Official Images: New Deal Photography. Smithonian Institution Press, Washington D.C. 1987.

Döring, Alois: Volkskunde im Film. Die landes- und volkskundliche Filmdokumentation des Landschaftsverbandes Rheinland. In: Mit der Kamera in fremde Kulturen. Emsdetten 1987, S. 193-20.

Gerndt, Helge (Hg.): Volkskunde und Nationalsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung. Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 7. München 1987.

Gérôme, Noëlle: Georges Henri Rivière et la culture des usines. In: Ethnologie Française 17/1987, S. 11-22.

Goldberg, Vicki: Margaret Bourke-White. A Biography. London 1987.

Grieshofer, Franz: Bericht von der 1. Retrospektive über den volkskundlichen/ethnographischen Film der Regio Alpina in Bozen vom 18. bis 22. Februar 1987. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 41(90)/1987, S. 253-254.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Griffin, Michael: History and Ethnographic Method in Visual Communication Reserch. In: Taureg/Ruby (Hg.) 1987, S. 240-254.

Grundberg, Andy/Gauss, Kathleen: Photography and Art: Interactions Since 1946. New York 1987.

Hagspiel, Hermann: Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich? Die deutsch-französische Außenpolitik der zwanziger Jahre im innenpolitischen Kräftefeld beider Länder. Pariser Historische Studien, hrsg. vom Deutschen Historischen Institut Paris, Bd. 24. Bonn 1987.

Hahn, Betty: Spanish Photography Today. A Historical Overview. Albuquerque 1987.

Husmann, Rolf (Hg): Mit der Kamera in fremden Kulturen: Aspekte des Films in Ethnologie und Volkskunde. Interdisziplinäre Reihe, Bd. 1. Emsdetten 1987.

Jacobeit, Wolfgang: Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit in der DDR-Volkskunde. In: Gerndt (Hg.) 1987, S. 301-318.

Jacobeit, Sigrid/Thomas-Heinrich, Lieslotte: Kreuzweg Ravensbrück. Lebensbilder antifaschistischer Widerstandskämpferinnen. Leipzig 1987.

Janis Parry, Eugenia: The Photography of Gustave Le Gray. Chicago 1987.

Jeggle, Utz: Einleitung. In: Isac Chiva/Utz Jeggle (Hg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen. Frankfurt/New York/Paris 1987.

Jerábek, Richard: Etnograf fotografem [Ethnograph als Fotograf]. In: Ceský a slovenský lid ve fotografiích národoposcu. Strážnice: Ùstav lidového umeni, 1987.

Johler, Reinhard: Fotografie und Volkskunde in Italien. Ein „versuchter" Überblick. In: Fotogeschichte 7/1987/25, S. 61-65.

Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1 und 2. Köln 1987.

Kany, Roland: Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin. Studien zur deutschen Literatur 93. Tübingen 1987.

Kaufhold, Enno: Ungewollte Fotos. Vom Knipserbild zur Fotografie. In: Fotogeschichte 7/1987/24, S. 49-56.

Keller, Ulrich: Fotografien aus dem Warschauer Ghetto. Berlin 1987.

Korff, Gottfried: Bildung durch Bilder? Zu einigen neueren historischen Ausstellungen. In: Historische Zeitschrift, 244/1987, S. 93-114.

Kriznar, Naško: Prostor v etnografskem filmu [Space in the ethnographic film]. In: Glasnik Slovenskega Etnološkega Društva 27/1987, S. 51-54.

Kruse, Margret/Leppien, Helmut R.: Von der Amateurfotografie zur Kunstfotografie. In: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg. Hamburger Kunsthalle, 9. Dezember 1986 bis 1. Februar 1987. Hamburg 1986.

Kunt, Ernö: A fénykép a paraszság életében: Vizuális-antropológiai megközelítés. [Das Photo im Bauernleben: Eine visuell-anthropologische Annäherungsmethode]. In: Népi kulturá-népi társadalom 14/1987, S. 235-290.

Kunt, Ernö: Nép-rajz és foto-antropológia. Vizuális antropológiai jegyzetek paraszti használatú fényképekröl [Ethno-graphy and photo-anthropology: Visual anthropological notes on photos in peasant's usage]. In: Ethnographia 98/1987/1, S. 1-47.

Kunt, Ernö. Vizuális folklór - vizuális antropológia [Visuelle Folklore - Visuelle Anthropologie]. In: Folklór és tradició 3/1987, S. 70-74.

Kuntz; Andreas: Visuelle Anthropologie und die Erforschung der alltäglichen Sachkultur. In: Mit der Kamera in fremde Kulturen. Emsdetten 1987, S. 229-238.

Kuntz, Andreas: Zur optischen Dokumentation und Analyse berufs- und standesspezifischer Mentalitätsdarstellungen. In: Mit der Kamera in fremde Kulturen. Emsdetten 1987, S. 183-192.

Lukowski, Maciej: Polski film etnograficzny. [Polish ethnographic film]. Warzawa 1987.

Mettner, Martina: Die Autonomisierung der Fotografie. Fotografie als Mittel des Ausdrucks und der Realitätserfassung am Beispiel ausgewählter Fotografenkarrieren. Marburg 1987.

Pelko, Stojan: S filmam v realnost [Let the film head for reality!] In: Glasnik Slovenskega Etnološkega Društva 27/1987, S. 55-59.

Philipp, Claudia Gabriele: Deutsche Volkstrachten, Kunst- und Kulturgeschichte. Der Fotograf Hans Retzlaff 1902-1965. Marburg 1987.

Philipp, Claudia Gabriele: Die Ausstellung „The Family of Man" (1955). Fotografie als Weltsprache. In: Fotogeschichte 7/1987/23, S. 45-63.

Rasov, Grigor: Komplektuvane, obrabotka i izpolzuvane na fotodokumentite v naucnija arhiv na etnografskija institut. [Completion, processing and use of the photodocuments in the scientific archives of the ethnographic institute]. In: Bagarska Etnografija 12/1987/2, S. 61-67.

Richards, Eugene: Below the Line: Living Poor in America. New York 1987.

Roth, Martin: Heimatmuseum und nationalpolitische Erziehung. In: Gerndt (Hg.) 1987, S. 187-199.

Sachsse, Rolf: Propaganda für Industrie und Weltanschauung. Zur Verbindung von Bild und Technik in deutschen Photomessen. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus. Berlin 1987, S. 273-284.

Schaeffer, Jean-Marie: L'image précaire. Du dispositiv photographique. Paris 1987.

Scheurer, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotographie: Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987.

Sennett, Robert: The Nineteenth-Century Photographic Press. Cambridge 1987.

Taureg, Martin/Ruby, Jay (Hg.): Visual Explorations of the World. Selected Papers from the International Conference on Visual Communication, Philadelphia 1985. Aachen 1987.

Waibl, Gunther: Fotografie und Geschichte (Teil III). In: Fotogeschichte 7/1987/23, S. 3-12.

Waibl, Gunther: Das Auge des Regimes. Die Fotografie des Faschismus. In: Fotogeschichte 7/1987/25, S. 67-76.

Waltner, Lisl: Die Filme von Richard Wolfram aus den Jahren 1939-1942 und 1959. In: Wissenschaftlicher Film 36-37/1987. 145-154.

Weinlich, Edith: Fotodokumentation, Volkskultur und Lebensgeschichte. Bericht über ein volkskundliches Forschungprojekt. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 90/1987, S. 343-344.

Weinlich, Edith: Probleme der historischen Fotodokumentation: Zum Projekt „Volkskultur und Lebensgeschichte" anhand Burgenländischer Beispiele. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 14/1987, S. 129-142.

1988

Angehaltene Zeit: Fotografie aus der DDR. Niemandsland. Zeitschrift zwischen den Kulturen. 2/1988/7. Berlin 1988.

Ballhaus, Edmund/Brednich, Rolf Wilhelm: Der wissenschaftliche Film am Wendepunkt? Anmerkungen zum Stand und zu den Prespektiven des ethnologischen Films. In: Wissenschaftlicher Film 38/39/1988, S. 149-152.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt/Main 1988.

Bohannan, Paul/Glazer, Mark (Hg.): High Points in Anthropology. New York 1988.

Burt, Raymond L.: Friedrich S. Krauss 1859-1938. Mitteilungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Sonderband 3. Wien 1988.

Crary, Jonathan: Modernizing Vision. In: Foster (Hg.) 1988. S. 29-50.

Dehnert, Walter/Weber-Kellermann, Ingeborg: Perspektiven des volkskundlichen Films. Arbeitstagung vom 11.-14. Februar 1988 in Reinhausen bei Göttingen. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung 23/1988, S. 181-183.

Döring, Alois: Perspektiven des wissenschaftlichen Films in der Volkskunde. In: Zeitschrift für Volkskunde 84/1988, S. 245-247.

Firth, Raymond: Malinowski in the History of Social Anthropology. In: Roy F. Ellen (Hg.): Malinowski Between Two Worlds: The Polish Roots of an Anthropological Tradition. Cambridge 1988.

Flahertys Erben: Die Stunde der Ethnofilmer. Trickster, Bd. 16. München 1988.

Fleming, Paula/Luskey, Judith: The North American Indians in Early Photographs. New York 1988.

Foster, Hal (Hg.): Vision and Visuality. Seattle 1988.

Fricke, Adib: Krankheit zu fotografieren. Zur fotografischen Patientendokumentation. In: Fotogeschichte 8/1988/30, S. 51-64.

Fyfe, Gordon/Law, Jenkins (Hg.): Picturing Power: Visual Depiction and Social Realtions. London 1988.

Gammerdinger, Harry Albert: The use of film and videotape to document and present folklore. Ann Arbor 1988.

Ginzburg, Carlo: Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. In: Ders.: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. München 1988, S. 149-234.

Goldberg, Vicki: Maragaret Bourke-White. London 1988.

Grieshofer, Franz: „Perspektiven des wissenschaftlichen Films in der Volkskunde." Bericht über die volkskundliche Filmtagung in Reinhausen. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 91/1988, S. 205-206.

Herz, Rudolf/Halfbrodt, Dirk: Fotografie und Revolution. München 1918/19. Berlin 1988.

Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5. Hildesheim 1988.

Hubert, Rainer: Kulturfilm versus Quellenherstellung. Überlegungen anläßlich des Kolloquiums über Methoden und Technik des Gebrauchs von Film und Video zur ethnologischen Feldforschung, veranstaltet vom International Council for Traditional Music (ICTM) Doná Krupá CSSR, 18.-22. Mai 1988. In: Das Audiovisuelle Archiv (vormals: Schallarchiv) 23-24/1988, S. 46-49.

Jacobeit, Wolfgang/Jacobeit, Sigrid: Illustrierte Alltagsgeschichte des deutschen Volkes. 1810-1900. Köln 1988.

Jay, Martin: Scopic Regimes of Modernity. In: Foster (Hg.) 1988. S. 3-28.

Jeggle, Utz: Volkskunde im 20. Jahrhundert. In: Rolf W. Brednich (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Berlin 1988, S. 51-71.

Jungbluth, Uli: „Trotz intensiven Durchschauens habe ich keine braunen Flecken entdeckt." Über die Faszination schöner Bilder, ihren faschistischen Gebrauch und ihre konservative Neuauflage am Beispiel eines Westerwälder Bildbandes. In: Fotogeschichte 8/1988/28, S. 91-102.

Kampfhammer, Günther: Die Zukunft des wissenschaftlichen Films in der Volkskunde. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 15/1988, S. 214-216

Kosíková, Jirina: Dobová fotografie jako pramen studia interiéru delnického obydlí. [Die zeitgenössische Fotografie als Quelle für das Studium der Interieurs der Arbeiterbehausung]. In: Ceský Lid 75/1988, S. 105-111.

Kübler, Sabine: Paul Wolff – Frankfurt, Friedrich Seidenstücker – Berlin. Zwei Zeitgenossen fotografieren die 30er Jahre. In: Fotogeschichte 8/1988/28, S. 43-48.

Kunt, Ernö: Vizuális kulturá és vizuális mvészetek. Visuális antropológiai jegyzek 1 [Visuelle Kulturforschung und die visuellen Künste]. In: Herman Ottó Múzeum Évkönyve 27/1988 (1989), S. 275-284.

Lixfeld, Gisela: Frauenarbeit in Schramberg in Bilddokumenten. Zur Fotografie als Quelle der Frauenforschung. In: Frauenalltag – Frauenforschung. Frankfurt/Main 1988, S. 204-220.

Milton, Sybil: Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle. In: Fotogeschichte 8/1988/28, S. 61-90.

Paggi, S.: Il seminario die antropologia visiva del'Agrifilmfestival. In: Storia e Medicina Popolare 6/1988/2. S. 141-146.

Petrauskiene, M.: Fototekos apzvalga [Übersicht über die Fotothek]. In: Teorines praktines konferenvijos, skirtos Tarptautinei muzieju dienai, pranešimu tezes. Telšiai 1988, S. 22-26.

Regener, Susanne: Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert. Marburg 1988.

Schmidt, Gunnar: Realität und Kommentar. Zu einer Fotografie Erich Salomons. In: Fotogeschichte 8/1988/29, S. 76-85.

Schneider, Sigrid: Von der Verfügbarkeit der Bilder. Fotoreportagen aus dem spanischen Bürgerkrieg. In: Fotogeschichte 8/1988/29, S. 49-64.

Slemmons, Rod: Like a One-Eyed Cat: Photographs by Lee Friedlander, 1956-1987. New York 1988.

Sobieszek, Robert: The Art Of Persuasion: A History of Advertising Photography. New York 1988.

Szarkowski, John: Winogrand: Figments from the Real World. New York 1988.

Theye, Thomas: Vergessene Schränke: Fotosammlungen des 1. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen. In: Kulturkontakt-kulturkonflikt. Frankfurt/Main 1988, S. 545-553.

Trachtenberg, Alan: From Image to Story. Reading the File. In: Carl Fleischauer/Beverly Brannons (Hg.): Documenting America 1935-1943. Berkeley 1988, S. 43-73.

Warburg, Aby: Das Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff. Berlin 1988.

Weinlich, Edith A.: Siegendorf. Zur Geschichte und Rezeption privater Fotografie. In: Fotogeschichte 8/1988/30, S. 25-34.

Wissenschaftliche Filme. Teilverzeichnis Ethnologie, Europa. Wien: Österreichisches Bundesinstitut für den Wissenschaftlichen Film, 1988.

Wuggenig, Ulf: Die Fotobefragung. In: Henrik Kreutz (Hg.): Pragmatische Soziologie. Beiträge zur wissenschaftlichen Diagnose und praktischen Lösung gesellschaftlicher Gegenwartsprobleme. Forschungen zur Soziologie und Sozialanthropologie, Bd. 1. Opladen 1988, S. 333-354.

1989

Alzheimer, Heidrun/Brückner, Wolfgang: Franken und die Fotografie. In: Frankenland 41/1989, S. 275-304.

Aremar, Sven: Halmstadfotografer under 1800-talet [Halmstad photographers during the 19th century]. In: Halland 1989, S. 32-63.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Assion, Peter: Zur Geschichte der Fotografie in Baden. Ein Beitrag zum 150. Geburtstag der Lichtbildkunst. In: Badische Heimat 69/1989, S. 609-626.

Bätschmann, Oskar: Bild-Text: problematische Beziehungen. In: Kunstgeschichte - aber wie? Berlin 1989, S. 27-46.

Bausinger, Hermann: Identität. In: Ders./Utz Jeggle/Gottfried Korff/Martin Scharfe: Grundzüge der Volkskunde. Darmstadt 1989.

Boettcher, Horst: Schulphotographie damals und heute. 60 Jahre Schulphotographie. Landesbildstelle. Berlin 1989.

Bolton, Richard (Hg.): Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. Boston 1989.

Bronzini, Giovanni Battista: Storia di un paese per immagini. In: Lares 55/1989, S. 561.

Bruch, Rüdiger vom/Graf, Friedhelm/Hübinger, Gangolf: Einleitung: Kulturbegriff, Kulturkritik und Kulturwissenschaften um 1900. In: Dies. (Hg.): Kultur und Kulturwissenschaften um 1900. I. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft. Stuttgart 1989.

Brückner, Wolfgang (Hg.)/Alzheimer, Heidrun (Mitarb.): „Äußerst getroffen und schön." Historische Photographie in Unterfranken. Würzburg 1989.

Bunnell, Peter: Minor White: The Eye That Shapes. Princeton 1989.

Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München 1989.

Curtis, James: Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered. Philadelphia 1989.

Dewitz, Bodo von: Daquerre oder Talbot? Zur Konkurrenz der Verfahren im deutschen Sprachraum. In: Ders./Reinhard Matz (Hg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860. Köln/Heidelberg 1989, S. 12-39.

Enyeart, James (Hg.): Decade by Decade: Twentieth Century American Photography. Tucscon 1989.

Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Photographie. Göttingen 1989.

Fromm, Eleonore: Görner, Karen: Fotografien als Quelle zur Geschichte ländlicher Bekleidung. In: Frankenland 41/1989, S. 287-289.

Gries, R./Ilgen, V./Schindelbeck, D.: Gestylte Geschichte. Vom alltäglichen Umgang mit Geschichtsbildern. Münster 1989.

Heidtmann, Frank: Bibliographie der Photographie. Deutschsprachige Publikationen der Jahre 1839-1984. Technik–Theorie–Bild. München/London/New York/Paris 1989.

Hesse, Wolfgang: Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925). Tübingen 1989.

Hesse, Wolfgang: „Die alte Volkstracht in unserem Fabrikzeitalter." Der Tübinger Fotograf Paul Sinner. In: Schwäbische Heimat 1989/3, S. 198-207.

Hesse, Wolfgang: „Für frappante Aehnlichkeit wird garantirt." Frühe Tübinger Fotografie in einem Studentenalbum. In: Universitätsarchiv Tübingen (Hg.): Bausteine zur Tübinger Universitätsgeschichte, Folge 4, 1989, S. 91-110.

Hesse, Wolfgang: „Daguerreotyp 1839 gefertigt von Prof. Nörrenberger in Tübingen." In: Fotogeschichte 9/1989/33, S. 2-12.

Hezing-Pilzing, Ulrike. Über serielle Bildreihen. About files of photographs. In: Kunt (Hg.) 1989, S. 77-78.

Hjord, Bengt: När fotografen kom till stan [When the photographer came to town]. In: Sveriges släktforskarförbund. Årsbok 1989, S. 111-124.

Hlavác, L.: Dejiny slovenskej fotografie. Vydavatel'stvo Osveta. Bratislava 1989.

Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1838-1914. Düsseldorf 1989.

Hörmann, Barbara (Hg.): Das Porträt im 19. Jahrhundert – Fotografie und Malerei. Hersbruck 1989.

Holthusen, Andrea: Die Kultur der Kulturwissenschaftler: Empirische Untersuchung zum 'Fachhabitus' von Juristen und Kulturwissenschaftlern (Mag.). Tübingen 1989.

Hugger, Paul: Der Schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1989.

Hugger, Paul: Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns. In: Brigitte Bönisch-Brednich/Rolf W. Brednich/Helge Gerndt: Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses. Göttingen 1989, S. 233-242.

L'invention d'un regard (1839-1918). Cent cinquantaire de la photographie, XIXe siècle. Paris: Édition de la Réunion des musées nationaux 1989.

Jacob, Frank-Dietrich: Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde. In: Festschrift für Ernst-Heinz Lemper. Beiheft zum Görlitzer Magazin 1989, 3/1989, S. 14-24.

Jeggle, Utz: Kriegsbilder. Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg. Tübingen 1989.

Jeggle, Utz: Auf der Suche nach der Erinnerung. In: Brigitte Böhnisch-Brednich/Rolf W. Brednich/Helge Gerndt (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses. Göttingen 1989, S. 89-101.

Joppien, Rüdiger: „Eine schöne und auf dem Kontinent wohl einzige Sammlung" – Die Sammlung Ernst Juhl. In: Museum für Kunst und Gewerbe (Hg.) 1989, S. 19-31.

Jung, Helmut: „Für die Ähnlichkeit des Portraits wird gebürgt": Photographen in Oetttingen vor dem Ersten Weltkrieg. Oettingen 1989.

Kahleyss, Margot: Der Blick in die Fremde. Aufbau eines Photoarchivs im Museum für Völkerkunde Berlin. In: Schindlbeck (Hg.) 1989, S. 21-23.

Karasek, Erika: Ein Jahrhundert Engagement für die Volkskunde 1889-1989. In: Kleidung zwischen Tracht und Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889-1989. Berlin 1989, S. 5-27.

Kaufhold, Enno: Photographie und Malerei im Übergang. Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende. In: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.) 1989, S. 9-18.

Kovacevicová, Sona: Bild als historischer Beleg der Kontinuität der Volkskultur der Slowakei. In: Kunt (Hg.) 1989.

Krech, Hartmut: Ein Bild der Welt. Voraussetzungen der anthropologischen Photographie. Konstanz 1989.

Kulessa, Detlef: Vision und Dokumentation. Sozial-dokumentarische Photographie der 30er in den USA: Eine ikonologische Betrachtung. Frankfurt/Main 1989.

Kunt, Ernö (Hg.): Bild-Kunde – Volks-Kunde. Herman Ottó Múzeum. Miskolc 1989.

Kunt, Ernö: Ethno-gráfia és foto-gráfia. In: Bild-Kunde – Volkskunde. 1989, S. 121-144.

Martischnig, Michael: Die Rolle der Fotografie zur visuellen Dokumentation von Lebens- und Kulturgeschichte am Beispiel der Fotopioniere aus Mattersburg. In: Fotografie im Burgenland. Eisenstadt 1989, S. 5-23.

Meier, Helmut: Der heitere Ernst körperlicher Herrschaftsstrategien. „Weibliche" und „männliche" Posen auf privaten Urlaubsphotographien. Eine empirische Untersuchung (Mag.). Tübingen 1989.

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.): Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. Dokumente der Photographie, Bd. 3. Hamburg 1989.

Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989.

Opitz, Michael: Kunst der Genauigkeit. Wort und Bild in der Ethnographie. München 1989.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Opitz, Michael: Die visuelle Anthropologie und das Unsichtbare. In: Opitz 1989, S. 11-38.
Ortoleva, Peppino: Photographie und Geisteswissenschaften 1/2. In: Photographie und Gesellschaft 1989/1-2, S. 114-118.
Ortoleva, Peppino, Photographie und Geschichtswissenschaft, Teil I. In: Photographie und Gesellschaft 1/1989/1, S. 5-13.
Ortoleva, Peppino, Photographie und Geschichtswissenschaft, Teil II. In: Photographie und Gesellschaft 1/1989/2, S. 4-12.
Ortoleva, Peppino, Photographie und Geschichtswissenschaft, Teil III. In: Photographie und Gesellschaft 1/1989/3-4, S. 3-9.
Richter, Rudolf: Visuelle Soziologie. Das Beispiel Photographie. In: Photographie und Gesellschaft 1/1989/3-4, S. 50-62.
Roosens, Laurent/Salu, Luc (Hg.): History of Photography. A Bibliogaphy of Books. London/New York 1989.
Rouillé, André: Introduction. Photographie, Art et Industrie. In: Ders. (Hg.): La Photographie en France. Textes & Controverses: Une Anthologie 1816-1871, Paris 1989, 7-18.
Sachsse, Rolf: „Harmonie zwischen Kunst und Industrie." Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868). In: Bodo von Dewitz/Reinhard Matz (Hg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum. Köln/Heidelberg 1989
Schindlbeck, Markus (Hg.): Die ethnographische Linse. Photographien aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin. Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 48. Berlin 1989.
Siener, Joachim W.: Die Photographie und Stuttgart 1839-1900. Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen. Stuttgart 1989.
Sinisalo, Hannu: Valokuvattu kansa [People in photographs]. In: Kansa kuvastimessa: etnisyys ja identieetti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1989, S. 42-61.
Sjölin, Mats: Ta hand om dina bilder. En hjälp till självhjälp [Take good care of your pictures. About preservation and restoration of photographic materials]. Solna 1989.
Spielmann, Heinz (Hg.): 150 Jahre Photographie aus der Sammlung des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloß Gottorf, Schleswig. Neumünster 1989.
Steen, Uwe: Friedrich Brandt. Ein Pionier der Photographie in Schleswig-Holstein. Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek , Bd. 10. Heide 1989.
Stock, Irmela. Wandern mit der Kamera. Der Rhönklub entdeckt die Fotografie. In: Frankenland 41/1990, S. 290-298.
Theye, Thomas (Hg.): Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument. München 1989.
Theye, Thomas: „Wir wollen nicht glauben, sondern schauen." Zur Geschichte der ethnographischen Fotografie im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert. In: Ders. (Hg.) 1989, S. 60-119.
Trachtenberg, Alan: Reading American Photographs. New York 1989.
Trojer, Johannes (Hg.): Hubert Leischner, „Wunschbilder aus Villgraten." Photographien 1945-1948. Innervillgraten 1989.
Varnild, Ib: Det sande billede. Fotografiet som redskab for kulturhistorien [The true image]. In: Nationalmuseets arbejdsmark 1989, S. 175-190.
Weaver, Mike (Hg.): British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition. Cambridge/New York/Port Chester 1989.
Weinlich, Edith A.: Zur Geschichte privater Fotografie und zur gegenwärtigen Rezeption älterer privater Fotografie. In: Kunt (Hg.) 1989, S. 313-328.
Weinlich, Edith A: Lebensgeschichtliche Fotografie als sozial- und kulturgeschichtliche Quelle. Ein Versuch anhand fotografischer Beispiele aus Siegendorf im Burgenland. In: Der Kairos der Fotografie 4, Wien: Österreichisches Fotoarchiv 1989, S. 83-91.
Weise, Bernd: Pressefotografie. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze. In: Fotogeschichte 9/1989/31, S. 15-40.

1990
Les années 1950. Chefs-d'oeuvre de la photographie. Ausstellung 1990 im Salon du livre, Genf. Lausanne 1990.
Ballhaus, Edmund: Visuelle Anthropologie. Erste Ergebnisse eines neuen Studienschwerpunktes am Göttinger Seminar für Volkskunde. In: Volkskunde in Niedersachsen 7/1990/1, S. 36-41.
Ballhaus, Edmund: Abschied vom alten Dorf – Fotografische Reflexionen. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven. Schriftenreihe, Bd. 294/1. Bonn 1990, S. 457-464.
Barrett, Terry: Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images. Mayfield/California 1990.
Belting, Hans: Bild und Kult. München 1990.
Brückner, Wolfgang: „Äußerst getroffen und schön." Historische Fotographie in Unterfranken. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 17/1990, S. 10-20.
Fiedler, Jeanine (Hg.): Fotografie am Bauhaus. Überblick über eine Periode der Fotografie im 20. Jahrhundert. Berlin 1990.
Frecot, Janos: Die Grenzen der Reproduzierbarkeit. Die Fotografie im Museum. In: Fotogeschichte 10/1990/35, S. 61-66.
Harms, Wolfgang: Text und Bild, Bild und Text. Germanistische Symposien. Berichtsbände 11. Stuttgart 1990.
Haus, Andreas: Fotografie am Bauhaus: Die Entdeckung eines Mediums. In: Fiedler (Hg.) 1990, S. 126-183.
Henningsen, Gustav: Fotografiet i folkeminde forskningen (1839-1950) [The photograph in folklore research]. In: Folk og kultur 1990, S. 21-67.
Herrmann, Joachim /Maaß, Evelin (Hg.): Die Korrespondenz zwischen Heinrich Schliemann und Rudolf Virchow 1876-1890. Berlin 1990.
Hoppál, Mihály: Visual Anthropology in East Europe. In: Visual Anthropology 3/1990/1, S. 81-89.
Hugger, Paul/Schlumpf, Hans-Ulrich (Vorw.): „Der schöne Augenblick." Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1990.
Jakob, Volker: Das Buch als Statussymbol: Der Bürger und die Photographie. In: „Von den Musen wachgeküßt..." Als Westfalen lesen lernte. Paderborn 1990, S. 239-244.
Johnson, William S.: Nineteenth-Century Photography. An Annotated Bibliography 1839-1879. London 1990.
Kammermeier, Alois. Gehöftmalerei. In: Volkskunst 13/1990/3, S. 49-50.
Kemmer, Ursula: Das Esslinger Photohaus „Wilhelm Mayer". In: „Esslinger Studien" 29/1990, S. 219-242.
Korff, Gottfried/Roth, Martin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/Main 1990, S. 9-37.
Kunt, Ernö: Foto-Anthropologie. In: Bayerische Blätter für Volkskunde 17/1990, S. 174-176.
Kunt, Ernö/Weinlich, Edith A. (Mitarb.): Foto-Anthropologie. Bild und Mensch im ländlichen Ungarn der ersten Hälfe unseres Jahrhunderts. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 43. Würzburg 1990.
Lies, Elfriede: Die musikethnologischen Bildbelege der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien und das Projekt ihrer Katalogisierung. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes 39-40/1990/91, S. 290-294.
Maas, Ellen: Photobilder als Grundlage für Biographien. Ein Beitrag zur Analyse anonymer Photographien. In: W. Sparn (Hg.):

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Wer schreibt meine Lebensgeschichte? Gütersloh 190, S. 163-177.
Macias, Joçé: Die Entwicklung des Bildjournalismus. München/New York/London/Paris 1990.
Marczak, Bogumila: Dawna fotografia polskiej wsi w zbiorach achiwalnych. Zakladu Etnografii Instytutu [Ancient photography of Polish countryside in the archives of the ethnology Department at the Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences, Warzawa, as a source for folk culture research]. In: Etnografia Polska 34/1990/1-2, S. 201-206.
Mark, Mary Ellen: The Photo Essay. Washington, D.C. 1990.
Pohlmann, Ulrich: Die vergessenen Fotomuseen. Zur Geschichte realisierter und unausgeführter Vorhaben in Deutschland. In: Fotogeschichte 10/1990/35, S. 14-21.
Porter, Gaby: The Economy of Truth. Photography in Museums. Ten 8. Nr. 34, 1990, S. 20-33.
Ramseyer, Rudolf J.: Zibelemärit Martinimesse. Langnau 1990.
Regener, Susanne: Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 23-38.
Schmidt, Gunnar: Clérambault. Psychiater und Ethnofotograf. In: Fotogeschichte 10/1990/38, S. 39-51.
Schnelle-Schneyder, Marlene: Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellungen im 19. Jahrhundert. Marburg 1990.
Söderlind, Solfrid: Fotohistoria i Norden. Resonande bibliografi över källor och fotohistorisk forskning rörande perioden 1839-1865 [Photo history in Scandinavia 1839-1865. Bibliography]. Arbetsrapporter frå Tema K, 4. Linköping 1990.
Stahel, Urs/Heller, Martin: Wichtige Bilder. Fotografie in der Schweiz. Zürich 1990.
Sullivan, Constance (Hg.): Women Photographers. New York 1990.
Thomas, Ann: Lisette Model. National Gallery of Canada, Ottawa 1990.
Tobiassen, Anna Helene: Private photographic collections as an Ethnological Source. In: Ethnologia Europaea 20/1990, S. 81-94.
Treille, Sylvie: Colorations sur photographie: La photopeinture. In: Ethnologie Française 20/1990, S. 439-446.
Vovelle, Michel: Die Geschichtswissenschaft und die 'longue durée'. In: Jacques Le Goff (Hg.): Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft. Frankfurt/Main 1990, S. 103-136.
Wiener, Michael: Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918. München 1990.

1991
Beckmann, Ralf: Fotografie im ländlichen Raum – Fragen an einen Fellbacher Nachlaß. In: Schwäbische Heimat 3/1991, S. 231-240.
Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bilds vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991.
Bockhorn, Olaf: Filme des „SS-Ahnenerbes". In: Johler/Paulmichl/Plankensteiner (Hg.) 1991, S. 105-135.
Bönisch-Brednich, Brigitte (Hg.): Erinnern und Vergessen. Vorträge des 27. Deutschen Volkskundekongresses Göttingen 1989. Göttingen 1991.
Brandlmayr, Antonia: Photographien. Kleine Schriften der Abteilung Schloß Trautenfels am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum 21. Trautenfels 1991.
Bredekamp, Horst/Diers, Michael/Schoell-Glass, Charlotte (Hg.): Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990. Weinheim 1991.
Bredekamp, Horst: „Du lebst und thust mir nichts." Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs. In: Ders./Diers/Schoell-Glass (Hg.) 1991, S. 1-7.
Dewitz, Bodo von: Frühe Reisephotographie. In: Kunst & Antiquitäten 5/1991, S. 28-33.
Domsich, Johannes: Visualisierung – ein kulturelles Defizit? Der Konflikt von Sprache, Schrift und Bild. Wien 1991.
Faber, Monika: Von der Aktfotografie zur Nacktfotografie. Zur Entwicklung der Künstlerfotografie seit 1960. In: Köhler/Barche (Hg.) 1991, S. 141-146.
Finnemann, Niels Ole/Regener, Susanne/Thomsen, Bodil Marie (Hg.): Synets medier. Aarhus 1991.
Forster, Kurt W.: Die Hamburg-Amerika-Linie, oder: Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten. In: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass (Hg.) 1991, S. 11-37.
Galassi, Peter: Pleasures and terrors of domestic comfort. New York 1991.
Garriques, Emmanuel: Introduction. Le savoir ethnographique de la photographie. In: L'Ethnographie, 109/1991, S. 11-54.
Gerlich, Robert: Fotographie in Burghausen. Burghausen 1991.
Gränitz, Ida: Franz Beer. Photograph 1896-1979. Ausstellung des Vorarlberger Landesmuseums und der Stadt Dornbirn im Landeshauptmann-Rhomberg-Haus vom 13. Juni bis 21. Juli 1991. Bregenz 1991.
Guimond, James: American Photography and the American Dream. Chapel Hill 1991.
Hinsey, C. M.: The World as a Market Place. Commodification of the Exotic at the World's Columbian Exposition. In: Ivan Karp/Steven Lorraine (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington 1991.
Hofer, Tamás: Construction of the ‚Folk Cultural Heritage' in Hungary and Rival Versions of National Identity. In: Ethnologia Europaea 21/1991, S. 145-170.
Hoffmann, Konrad: Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung. In: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S. 261-267.
Hohmann, Joachim S.: Robert Ritter und die Erben der Kriminalbiologie. „Zigeunerforschung" im Nationalsozialismus und in Westdeutschland im Zeichen des Rassismus. Frankfurt/Main/Bern/New York 1991.
Hugger, Paul: Die Bedeutung der Photographie als Dokument des privaten Erinnerns. In: Bönisch-Brednich (Hg.) 1991, S. 235-242.
Hugger, Paul: Rudolf Zinggeler. Ein Zürcher Industrieller erwandert die Schweiz. Fotografien von 1890-1936. Basel 1991.
Jacob, Frank-Dietrich: Zur historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik. In: Brigitte Tolkemitt/Rainer Wohlfeil (Hg.): Historische Bildkunde. Probleme – Wege Beispiele. Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12. Berlin 1991, S. 49-61.
Jäger, Gottfried: Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965 bis 1990. München 1991.
Jagschitz, Gerhard: Visual History. Das Audiovisuelle Archiv vormals Schallarchiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs 1991/29-30 (Mai 1992), S. 23-51.
Jeggle, Utz: Auf der Suche nach Erinnerung. In: Bönisch-Brednich (Hg.) 1991, S. 89-101.
Jerábek, Richard: Národopis na holickách [Die Volkskunde in Verlegenheit]. In: Umení a remesla 1-2/1991, S. 7-9.
Johler, Reihard/Paulmichl, Ludwig/Plankensteiner, Barbara (Hg.): Südtirol im Auge der Ethnographen. Wien 1991.
Kemp, K.: Die Sänfte am See. Landschaftsphotographie um 1860, ein schwieriges Unterfangen. In: Kultur und Technik 16/1991/1, S. 10-17.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Knauer, Martin: „Dokumentsinn“ - „historischer Dokumentensinn“. Überlegungen zu einer historischen Ikonologie. In: Brigitte Tolkemitt/Rainer Wohlfeil (Hg.): Historische Bildkunde. Probleme – Wege Beispiele. Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12. Berlin 1991, S. 37-47.

Köhler, Michael/Barche, Gisela (Hg.): Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter. Ästhetik, Geschichte, Ideologie. München 1991.

Lecoeuvre, Fabien/Takodjerad, Brunov: Les années roman-photos. Paris 1991.

Leinberger, Michael: Familie und Fotografie. Zwei außerkulturelle Phänomene? In: Fotogeschichte 11/1991/41, S. 31-46.

Lichtwark, Alfred: Die Bedeutung der Amateurfotografie. In: Ders.: Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften, hrsg. von Eckehard Schaar. Frankfurt/Main 1991, S. 96-109.

Maas, Ellen: Wie sich die Bilder gleichen... Typen ihrer Zeit in Scherenschnitt und Photographie 1900-1945. Aschaffenburg 1991.

Maier, Helmut: Der heitere Ernst körperlicher Herrschaftsstrategien. Über „weibliche“ und „männliche“ Posen auf privaten Urlaubsfotografien. In: Fotogeschichte 11/1991/41, S. 47-59.

Matt, Werner: Franz Beer – Eine Lebensskizze. In: Gränitz (Hg.) 1991, S. 109-111.

Mieth, Hansel/Hagel, Otto: Simple Life. Fotografien aus Amerika/Photographs from America. Stuttgart 1991.

Norman, Wilbert Reuben: Photography as a Research Tool. In: Visual Anthropology 4/1994, S. 193-216.

Oesterle, Anka: „SS-Ahnenerbe“ und „Kulturkommission Südtirol“. In: Johler/Paulmichl/Plankensteiner (Hg.) 1991, S. 76-90.

Palmquist, Peter E. (Hg.): Photographers: A Sourcebook for Historical Research. Brownsville 1991.

Pfennig, Gerhardt: Kirchheimer Photographen im 19. Jahrhundert. In: Schriftenreihe des Stadtarchivs Kirchheim unter Teck 13/1991, S. 157-181.

Regener, Susanne: Atelierfotografi: Demokratisering og standardisering af ansigtet. In: Finnemann/Regener/Thomsen (Hg.) 1991, S. 45-71.

Reuter, Marion: Haller Fotografen im 19. Jahrhundert. In: Hall im 19. Jahrhundert. Simaringen 1991, S. 161-168.

Rexer, Martin: Die Fotosammlung Max Lohss. Eine quellenkritische Analyse volkskundlicher Bilder (Mag.). Tübingen 1991.

Rosen, Jeff: Das große Rahmenkomplott. Zur Institutionalisierung der modernen Fotografie am Beispiel von Alfred Stieglitz' „Photo-Secession“. In: Fotogeschichte 11/1991/42, S. 17-30.

Rosengren, Annette: Fotografie och dokumentation [Photography and documentation]. In: Verbalt. Visuellt. Matereillt. Musernas dukumentation och insamling. Stockholm 1991, S. 44-63.

Schurig, Roland: Spiegel vergangener Zeiten. Leben und Werk der Lichtbildner-Familie Weber in Winnenden (1864-1957). Remshalden 1991.

Schwartz, Albert (Fotos)/Klünner, Hans-Werner (Mitarb.)/ Demps, Laurens (Vorw.): Schwartz, Friedrich, Ferdinand, Albert. Berlin 1856-1896. Berlin 1991.

Schwinn, Peter: „SS-Ahnenerbe“ und „Volkstumsarbeit“. In: Johler/Paulmichl/Plankensteiner (Hg.) 1991, S. 91-104

Seltzer, Andreas: Die Liebe zur Fotografie. Über den Umgang von Verlegern, Autoren und Amateuren mit der Aktfotografie. In: Köhler/Barche (Hg.) 1991, S. 393-398.

Sheldon, James/Reynolds, Jock: Motion and Document, Sequence and Time, Edweard Muybridge and Contemporary American Photography. Andover 1991.

Solomon-Godeau, Abigail: Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices; foreword by Linda Nochlin. Minneapolis 1991.

Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie im 19. Jahrhundert. Marburg 1991.

Tarcai, Béla: A miskolci fotográfia múltjából: Egy polgárcsalád a századfordulón. [Aus der Geschichte der Fotografie in Miskolc: Eine Bürgerfamilie um die Jahrhundertwende]. In: Herman Ottó Múzeum Évkönyve 30-31/1991/92, S. 375-393.

Thiriez, Régine: Ernst Ohlmer, ein Amateur-Fotograf im alten Peking. In: Hildesheimer Heimatkalender 1991, S. 87-92.

Till, Wolfgang: Zwei galante Sammler aus Wien. Anton Parchinger und Peter Altenberg. In: Köhler/Barche (Hg.) 1991, S. 285-288.

Tobiassen, Anna Helene: Fokus på fotografier – tidsoppfattelse og motivframstilling [Focus on photographies – concept of time and presentation of photographic motives]. In: Dugnad 17/1991/ 2-3, S. 87-101.

Tolkemitt, Brigitte/Rainer Wohlfeil (Hg.): Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele. Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12. Berlin 1991.

Tschofen, Bernhard: „Trotz aller Ungunst der Zeit.“ Anmerkungen zu einer Geschichte der Tracht in Vorarlberg. In: Kleider und Leute. Hohenems 1991, S. 324-356.

Vareikis, Egidijus: Fotografia – lietuviškas menas [Photography - Lithuanian art]. In: Naujasis zidinys 5/1991, S. 53-55.

Waibl, Gunter: Photographie in Südtirol während des Faschismus. In: Johler/Paulmichl/Plankensteiner (Hg.) 1991, S. 137-153.

Wuttke, Dieter: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. In: Kulturforum Warburg (Hg.): Aby Warburg. Von Michelangelo bis zu den Puebloindianern. Warburger Schriften, Bd. 5. Warburg 1991, S. 23-56.

Wyss, Nikolaus: Vorwort. In: Rudolf Zinggeler 1991.

Younger, Dan (Hg.): Multiple Views. Logan Grant Essays on Photography, 1983- 1989. Albuquerque 1991.

Zeul, Cornelia: Zwischen „weiblich“ und „männlich“. Narren-Freiheit auf privaten Fotos. In: Fotogeschichte 11/1991/42, S. 31-42.

Zinggeler, Rudolf: Ein Züricher Industrieller erwandert die Schweiz. Fotografien von 1890-1936. Einleitung und Auswahl der Fotos von Nikolaus Wyss. Basel 1991.

1992

Barr, Susan: Vitenskapelige ekspedisjoners fotografering fra 1906 og fremover [Photographs by scientific expeditions in Svalbard from 1906]. In: Dugnad 18/4/1992, S. 5-16.

Becker, Karin: Picturing Our Past. An Archive Constructs a National Culture. In: Journal of American Folklore 105(415), Winter 1992, S. 3-18.

Beitl, Klaus/Chiva, Isac (Hg.): Wörter und Sachen. Österreichische und deutsche Beiträge zur Ethnographie und Dialektologie Frankreichs. Ein französisch-deutsch-österreichisches Projekt. Wien 1992.

Bildet lever! Bidrag til norsk fotohistorie [The pictures lives: contributions to Norwegian history of photography]. Oslo 1992.

Björklund, Anders: Sjöhistoriska museets fotoarkiv [The photo archive at the Maritime Historical Museum]. In: Sjöhistorisk årsbok 1992/93, S. 9-13.

Crawford, Peter Jan/Turton, David (Hg.): Film as Ethnography. Manchester 1992.

Dürr, Michael/Kasten, Erich/Renner, Egon (Hg.): Franz Boas: Ethnologe, Anthropologe, Sprachwissenschaftler. Ein Wegbereiter der modernen Wissenschaft. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 17. Dezember 1992 – 6. März 1993. Berlin 1992.

Dvorácek, Petrv: Rubikon národopisné fotografie. Zivot objektivem Jindricha Štreita [Rubikon der volkskundlichen Fotografie.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Das Leben durch das Objektiv von Jindich Štreit gesehen]. In: Národopisná revue 1992, S. 69-76.
Dvoraková, Hana: Zapomenutý fotograf Josef Šíma. [Der vergessene Fotograf Josef Šíma]. In: Národopisná revue 1992, S. 117-124.
Erlandsen, Roger (Hg.): Fotografi – medium – middel – mål [Photography as medium – instrument - purpose]. Oslo 1992.
Etholén, Katriina: Valokuvin kerrottua: suomalaiset kulttuurientutkijat ja valokuvaus pioneeriajoista vakiintumiseen [What the photos tell: photography and the Finnish study of culture form the late 19th to the early 20th century]. In: Suomen antropologi 17/1992, S. 30-46.
Grimm, Stefan: Mit der Gabe des künstlerischen Blicks. Der Fotograf und Fabrikant Wilhelm Nottebrock (1875-1946). In: Gütersloher Beiträge zur Heimat- und Landeskunde 36-37/1992, S. 787-793.
Haffner, Dorothee (Bearb.)/Kückels, Barbara (Bearb.): Carl Andreas Abel. Der Beobachter hinter der Kamera. Handwerk und Industrie an Rhein und Ruhr. Köln 1992.
Hoffmann, Detlef: Ein Foto aus dem Ghetto Lodz oder: Wie die Bilder zerrinnen. In: Hanno Loewy (Hg.): Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Reinbeck 1992, S. 233-247.
Hugger, Paul (Hg.)/Bättig, Christoph (Mitarb.): Bündner Fotografen. Biographien und Werkbeispiele. Begleitpublikation zur Ausstellung über Bündner Landschaftsfotografen im Bündner Kunstmuseum, Chur 27. Juni bis 1. November 1992. Chur 1992.
Hyatt, Kenton S.: Documentary Images: Visual Information made to Order. In: Visual Sociology 7/1992, S. 68-79.
Kasten, Erich: Franz Boas: Ein engagierter Wissenschaftler in der Auseinandersetzung mit seiner Zeit. In: Dürr/Kasten/Renner (Hg.) 1992, S. 7-37.
Kasten, Erich: Masken, Mythen und Indianer: Franz Boas' Ethnographie und Museumsmethode. In: Dürr/Kasten/Renner (Hg.) 1992, S. 79-102.
Knötsch, Carol Cathleen: Franz Boas als teilnehmender Beobachter in der Arktis. In: Dürr/Kasten/Renner (Hg.) 1992, S. 57-78.
Köstlin, Konrad: Industrielle Bildproduktion und die Vereinzelung des Fremden. In: Schönere Heimat 81/1992, S. 151-154.
Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst" im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 15/1992, S. 23-49.
Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg: Rettet die Bilder. Fotografie im Museum. Museumsmagazin 6. Stuttgart 1992.
Lötscher, Hugo (Hg.)/Sütterlin, Georg (Text)/Binder, Walter (Ill.)/Schweizerische Stiftung für Photographie: Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute. Bern 1992.
Müller, Heidi: Die Sammlungskonzeption des Museums für Deutsche Volkskunde von der Gründung 1889 bis zum Ersten Weltkrieg. In: Jahrbuch der Berliner Museen 34/1992, S. 186-194.
Pavlíštík, Karel: Zivot objektivem Lúba Stacha [Das Leben durch das Objektiv gesehen]. In: Národopisná revue 1992, S. 165-172.
Pink, Sarah: Nouvelles perspectives après une formation en Anthropologie Visuelle. In: Journal des Anthropologues Printemps, 1992/47-48.
Rautert, Timm: Gehäuse des Unsichtbaren [High-Tech-Arbeitswelten]. Essen 1992.
Regener, Susanne: Darstellungen des Anderen. Zur fotographischen Dokumentation von Frauen in Polizeiwesen und Psychiatrie. In: Bettina Heinrich (Hg.): Gestaltungsspielräume. Frauen in Museum und Kulturforschung. Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 10. Tübingen 1992, S. 249-264.
Regener, Susanne: Porträts der Polizei. In: Wiener Zeitung, Extra, 10. Juli 1992.
Regener, Susanne: Verbrecherbilder: Fotoporträts der Polizei und Physiognomisierung des Kriminellen. In: Ethnologia Europaea, 22/1992, S. 67-85.
Renger-Patzsch, Albert: Joy Before the Object. Essay by Donald Kuspit. Aperture 1992.
Rieser, Susanne: Wahrnehmung und Repräsentation der Gebirgswelt. Zur Geschichte des Blicks auf die Berge an Beispielen der frühen Tiroler Gebirgsfotografie. In: Tiroler Heimat 56/1992, S. 83-91.
Roth, Martin: Volkskunde der 1920er und 1930er Jahre. Ideologiegeschichtliche Implikationen. In Beitl/Chiva (Hg.) 1992, S. 45-57.
Scherer, Joanna C.: The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry in Anthropology and Photography. New Haven/London 1992.
Schnür, Natalie: Sozialdokumentarische Photographie – ihre Anfänge und Entwicklung bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich. Wien 1992.
Teitelbaum, Mathew (Hg.): Montage and Modern Life 1919-1942. Boston, 1992.
Thurner, Ingrid: „Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen." Tourismus und Fotografie. In: Fotogeschichte 12/1992/44, S. 23-42.
Tobiassen, Anna Helene: Brudefotografienes lange vei til modernitet [The bridal photographies long way to modernity]. In: Dugnad 18/1/1992, S. 54-62.
Tobiassen, Anna Helene: Fotografier og nostalgi. En viktig side ved vårt forhold til fortiden [Photographies and nostalgia. An important side to our relation with the past]. In: Dugnad 18/1992/1, S. 27-34.
Tobiassen, Anna Helene: Fotografiet – kulisse eller egenverdi? [The photography – stage scene or of value on its own?]. In: Fotografie medium - middel – mål. Sekretariatet for fotoregistering, 18/1. Oslo 1992, S. 89-99.
Warburg, Aby M.: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1992, S. 199-304.
Warfvinge, Svante: Bror Adolf Söderström. Apotekare och fotograf [Bror Adolf Söderström. Pharmacist and photographer in Karlskrona]. In: Blekingeboken 1992, S. 51-57.
Weisi, Waltraud (Hg.): „Damals ...". Alte Photographien aus dem Bezirk Deutschlandsberg. Deutschlandsberg 1992.

1993

Arnaudin, Felix: Imagier de la Grande Lande. Ultreïa 1993.
Balázs, Orbán/Kolta, Magdolna: Orbán Balász összes fényképe a Székelyföldrl [All photos of Orban Balász from Székelyföld]. Budapest 1993.
Bali, János: A paraszti privátfotózás kutatása egy mikrovizsgálat alapján [Research of the peasant privat photography on the basis of a mikro-examination]. In: Miskolci Herman Ottó Múzem Közleményei 28/1993, S. 18-25.
Baqué, Dominique: Les documents le la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939. Paris 1993.
Barr, Susan: Turistfotograafier fra Svalbard. In: Bildet lever! Bidrag til norsk fotohistorie 6, Oslo 1993.
Becker, Karin: The Photographic Archive and the Construction of National Culture. In: Ethnologia Scandinavica 23/1993, S. 114-30.
Becker, Karin: The Aesthetics of Amateur Photography. In: Adomus (arbetsgrupp för dokumentär fotografi vid svenska museer) 15/1993, S. 19-24.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Becker, Karin/Drakos, Georg: Spöket på färgfabriken. Om video i forskning och undervisning. In: nord nytt (nordisk tidsskrift for folkelivsforskning) 52/1993, S. 63-71.

Becker, Karin: Det skarpa perspektivet-könsfrågan i dokumentärfotografin. In: Kvinnovetenskaplig tidskrift, 1993/3-4, S. 17-35.

Björklund, Anders: Sjöhistoriska museets fotoarkiv [The photo archive at the Maritime Historical Museum]. In: Sjöhistorisk årsbok 1992/93, S. 9-13.

Bódi, Zsuzsa: A cigányság történetének képi forrásai. [The photograph-source of the history of gipsy]. In: Közös út 1/1993/1, S. 12-13.

Bonhomme, Marie/Jean-Brunhes Delamarre, Mariel: La méthode des missions des Archives de la Planète. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, 194-219.

Bringéus, Nils-Arvid: Bild und Text. Eine Einführung in das Problemfeld. In: Bild und Text. Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore, Reihe B, Folklore 5. Bratislava 1993, S. 26-36.

Campbell, Ann-Mari/Gauffin, Monica: Fotografer i Örkelljunga. Skrifter/utg. av Örkelljunga hembydsförening, 21. Örkelljunga 1993.

Constantine, Mildred: Tina Modotti - A Fragile Life. Chronicle Books. San Francisco 1993.

Delamarre, Mariel Jean-Brunhes/Beausoleil, Jeanne: Deux témoins de leurs temps: Albert Kahn et Jean Brunhes. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 91-107.

Doughty, Dick: Constructing Palestinians: Visual Rhetoric and Work Organization in a News Magazine Documentary. In: Visual Sociology 8/1993/2, S. 4-20.

Eli Lotar. Hrsg. vom Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou. Paris 1993.

Filiod, Jean-Paul: Impressions d'un chercheur peu photographe. In: Journal des anthropologues 53/54/55/1993/94, S. 197-204.

Forster, Hal: Postmodernism in Parallax. In: October, 63/1993, S. 5-6.

Franciolli, Marco (Hg.): Roberto Donetta. Pioniere della fotografia nel Ticino di inizio secolo. Ausstellung vom 24. April – 6. Juli 1993 im Museo cantonale d´arte. Milano u.a. 1993.

Fremde Heimat. Deutsche in Ostasien, 1910-1940. Sonderheft Fotogeschichte 13/1993/50.

Gombrich, Ernst Hans: Die Kunst Bilder zum Sprechen zu bringen. Stuttgart 1993,

Grindland, Kari: Post-mortem-fotografier. Noen skjebner far Smalllenenes Amt [Post-mortem-photography. Some destinies from Smaalenenes Amt]. In: Bildet lever! Bidrag til norsk fotohistoire 6, Oslo 1993, S. 65-80.

Harris, Christopher-John: Fra ukjent arbeider til beste borgerskap. Et foto fra Gamle Bergens billedsamling identifisier [From anonymous worker to high bourgeoisie. Identification of a photograph from Gamle Bergen´s photo collection]. In: Gamle Bergen, Årbok 1993, S. 62-70.

Hugger, Paul: „Heile Welt für packende Bilder." In: Terra Grischuna. Zeitschrift für Natur, Kultur und Freizeit in Graubünden 52/1993/6, S. 32-37.

Jeggle, Utz: Das Fremde im Eigenen. In: Alois Wierlacher (Hg.): Kulturthema Fremdheit. München 1993.

Jerábek, Richard: Wort im Bild – Bild als Wort. In: Bild und Text. Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore, Reihe B, Folklore 5. Bratislava 1993, S. 95-99.

Karlíková, Jana: Osobnosti trencinanskej fotografie. K dejinám fotografie od 2. polovice 19. storocia [Persönlichkeiten der Trentschiner Fotografie. Zur Geschichte der Fotografie seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts]. In: Trencín. Vlastivedná monografia 1., Alfa, Bratislava 1993, S. 355-364.

Kinz, Maria: Photoalbum 1918-1938. Der Alltag war nicht immer grau. Wien 1993.

Klein, Barbro/Becker, Karin: Fences, Fertilizers and Foreigners: Moral Dilemmas in the Swedish Cultural Landscape, Journal of Folklore Research, 30/1993, S. 45-60.

Köstlin, Konrad: Behutsame Annäherung an eine alte Photographie. In: Eghalanda halt´s enk z´samm. Marktredwitz 1993, S. 7-14.

Krauss, Rosalind E.: The Optical Unconscious. Cambridge/Mass. 1993.

Kuspit, Donald: Albert Renger-Patzsch. A Critical-Biographical Profile. In: Aperture, 131/Spring 1993, S. 4-75.

Lábadi, Károly: Izabella, a képíró [Isabella und ihre Lichtbilder]. In: Ethnographia 104/1993/1, S. 181-188.

Lesourd, Michel: L'appropriation du monde. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 15-51.

Lévi-Strauss, Claude: Der Blick aus der Ferne. Frankfurt/Main 1993.

Lisbonis, Odile: Les manuels scolaires de Jean Brunhes: des „leçons de choses" à la géographie humaine. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 266-286.

Lüdke, A.: Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? In: Historische Anthropologie 1993/3, S. 394-430.

Lundström, Jan-Erik: Vad är fotografi? Prospekt, Fotografiska museets visioner, en bit in i 90-talet. Bulletin från Moderna museet 1993/2, S. 10-11.

Mendibil, Didier: Jean Brunhes, photographe-iconographe. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 140-151.

Mott, Tony: Gärten und Photographie. In: Mosser, Monique/u.a.: Die Gartenkunst des Abendlandes. Stuttgart 1993, S. 467-478.

Musée Albert Kahn (Hg.): Jean Brunhes autour du monde. Regards d'un géographe/regards de la géographie. Paris 1993.

Odermatt, Arnold: Meine Welt. Photographien 1939–1993. Persönlich gefärbte Chronik eines Polizisten aus dem Kanton Nidwalden. Bern 1993.

Person, Christian A.: Alfred Stieglitz. Camera Notes. New York/ London 1993.

Petzoldt, Leander: Bild und Text (Einführungsreferat). In: Petzoldt/Schneider/Streng (Hg.) 1993, S. 9-14.

Petzoldt, Leander/Schneider, Ingo/Streng, Petra (Hg.): Bild und Text. Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore, Reihe B, Folklore 5. Internationale Konferenz des Komitees für ethnologische Bildforschung in der Societé internationale d´Ethnologie et de Folklore (SIEF) vom 2. bis 6. Oktober 1990. Bratislava 1993.

Piault, Colette: Regards sur les sociétés européennes. Passé et futur. In: Journal des anthropologues 52/1993, S. 105-109.

Piault, Colette: La société française d´anthropologie visuelle. Faisons le point. In: Journal des anthropologues 53-54-55/1993/94, S. 191-195.

Prins, Janina: Regards sur les sociétés européennes. Passé et futur. In: Journal des anthropologues 52/1993, S. 111-114.

Regener, Susanne: Totenmasken. In: Ethnologia Europaea 23/ 1993, S. 153-169.

Reiakvam, Oddlaug: Reframing the family photograph. In: Journal of popular culture 26/1993/4, S. 39-97.

Reiakvam, Oddlaug: Familielivet. Fotografisk sett [The family. Seen through the photo lense.]. In: Bilder lever! Bidrag til norsk fotohistorie 6, Oslo 1993, S. 35-49.

Reiakvam, Oddlaug: Knud Knudsen. „Ljosskrivar" i Jotunheimen [Knud Knudsen. The „poet of light" at Jotunheimen]. In: Norveig 36/1993/1, S. 35-52.

Robic, Marie-Claire: Jean Brunhes, un „géo-photo-graphe" expert aux Archives de la Planète. In: Musée Albert Kahn (Hg.) 1993, S. 109-137.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Schmid, Adolf: Trutpert Schneider & Söhne. Europas erfolgreichste frühe Photographen. In: Badische Heimat 73/1993, S. 99-105.
Schürpf, Markus: Harte Zeiten. Schweizer Meisterphotographien der 30er und 40er Jahre. Langenthal 1993.
Schweier, Gerhard: Die Anfänge der Fotografie in Heidenheim. In: Jahrbuch des Heimat- und Altertumsvereins Heidenheim an der Brenz 1993/94, S. 191-198.
Szabó, Antónia: Szálljon házatokra egek harmatja. Fényképek a két Homoródmente vidékérl [Photos from countries of two Homorodmentes]. Debrecen 1993.
Tagg, John: The Burden of Representation: Essays on Photographs and Histories. Minneapolis 1993.
Tobiassen, Anna Helene: Private fotosamlinger som etnologisk kilde [Private collections of photos as source for ethnological research]. In: Bildet lever! Bidrag til norsk fotohistorie 6, Oslo 1993, S. 51- 64.
Tobiassen, Anne Helene: Våre fotosamlinger som fritidens speil [Our photo collections as mirrors of leisure time] In: Den mangfoldige fritiden, Oslo 1993, S. 170-184.
Tóth, Judit: Privátfoto-kutatás Égerszögön. [Research of the private photography in Égerszög]. In: Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 28/1993, S. 40-44.
Warburg, Aby M.: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium, hrsg. von Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber und Herwart Nöldeke. Hamburg 1993.
Weiß, Erich: Geschichte und Gegenwart der Bamberger Arbeiterfotografie. In: Arbeiterkulturen. Vorbei das Elend – aus der Traum? Düsseldorf 1993, S. 291-300.

1994
Ågren, Per-Uno: Country photographers. In: Swedish folk art. All tradition is change. New York 1994, S. 112-127.
Apolito, Paolo: L'apparizione catturata. Fotografia, visione, televisione. In: La ricerca folklorica 29/1994, S. 111-118.
Armbrüster, Ingeborg: Frühe Photographie in Rosenheim. Der Hofphotograph Franz Xaver Simson. Beiträge zur Stadtgeschichte 3. Rosenheim 1994.
Assion, Peter: Von der Weimarer Republik ins „Dritte Reich". Befunde zur Volkskunde der 1920er und 1930er Jahre. In: Jacobeit/Lixfeld/Bockhorn/Dow (Hg.) 1994, S. 33-85.
Ausstellungskatatalog: Erich Lessing – Photographie. Die ersten 50 Jahre. 183. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien 1994.
Barbichon, Guy: Usages de l'image. Faire, dire. In: Ethnologie française 24/1994, S. 169-175.
Bazin, Luc: Mémoire visuelle régionale ou „l'image amnésique". L'ethnologie, les archives cinématographiques et photographiques. In: Terrain 22/1994, S. 151.
Becker, Karin: I vår natur. Fotografin och det svenska landskapet .[In our nature. Photography and the Swedish landscape]. In: I människans hand. Fotografier kring det ekologiska landskapet. EKODOK-90. Stockholm: Nordiska museet, 1994, S. 25-30.
Berg, Ronald: Die Photographie als alltagshistorische Quelle. In: Berliner Geschichtswerkstatt (Hg.): Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Zur Theorie und Praxis von Alltagsgeschichte. Münster 1994, S. 187-198.
Bockhorn, Olaf: „Diese Bauten stellen...die Urform des ostgermanischen Hauses dar." Zur Tätigkeit der Arbeitsgruppe „Bauernhausaufnahme" in der Gottschee im Jahre 1941. In: Burckhard Pöttler/Helmut Eberhart/Elisabeth Katschnig-Fasch (Hg.): Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag. Graz 1994, S. 23-32.
Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994.
Brednich, Rolf Wilhelm: Quellen und Methoden. In: Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Europäische Ethnologie. Berlin 1994, S. 73-95.
Brednich, Rolf Wilhelm: Bildforschung. In: Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Europäische Ethnologie. Berlin 1994, S. 189-210.
Brink, Cornelia: Andenken, Dokument: Eine Fotografie anschauen. In: Gedenkstätten-Rundbrief (Berlin) 64/1994, S. 3-6.
Chaplin, Elisabeth: Sociology and Visual Representation. London 1994.
Christiani, Franz-Josef: Blicke in die ferne Welt. Fotosammlung des Braunschweiger Bürgers Carl Götting aus der Zeit zwischen 1870 und 1885. Brauschweiger Werkstücke 90. Braunschweig 1994.
Dahlmann, Eva: En tidsepok i bild. Foto KW Gullers [Photographs by KW Gullers]. In: Fataburen 1994, S. 172-191.
Dewitz, Bodo von: Zur Geschichte der Kriegsphotographie des Ersten Weltkrieges. In: Rainer Rother (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Berlin 1994, S. 163-176.
Duden, Barbara: Die Kodak und der Stellungskrieg. Versuch einer Situierung von Weltkriegsfotografien. In: Bios 7/1994/1, S. 64-82.
Feldmann, Hans-Peter. Porträt. München 1994.
Filiod, Jean-Paul: Impressions d'un chercheur peu photographe. In: Journal des anthropologues 53/54/55/1993/94, S. 197-204.
Fürészné, Molnár Anikó/Somorjai, József (Hg.): Érték a fotóban. Országos Fotótörténeti Konferencia elöadásainak anyaga, Tata, 1993. Tudományos f zetek, 9 [Reports of the Conference of National Photo History, Tata, 1993]. Tata 1994.
Gacnik, Ales/Gacnik, Stanka: Fotografija kot totalna informacija in vir znanja. In: Glasnik SED 34/1994/3. Ljubljana 1994, S. 34-35.
Giedraitis, Liudvikas: Kas ieško, tas randa [He finds who looks for]. In: Liaudies kultura, 3/1994, S. 42-47.
Gorsen, Peter: Zur Problematik der Archetypen in der Kunstgeschichte. Carl Gustav Jung und Aby Warburg. In: Kunstforum International, Bd. 127, Juli-September 1994, S. 238-244.
Greenough, Sarah/Brookman, Philip (Hg.): Robert Frank. Zürich/Berlin/New York 1994.
Greenough, Sarah: Fragments that Make a Whole Meaning in Photographic Sequences. In: Dies./Brookman (Hg.) 1994, S. 96-125.
Haus, Andreas: Foto, Propaganda, Heimat. In: Fotogeschichte 14/1994/53, S. 3-14.
Hennigsen, Gustav: Photography in Danish folklore research (1839-1950). In: Arv 50/1994, S. 133-176.
Herz, Rudolf: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führermythos. München 1994.
Hoffmann, Detlef: Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager. In: Fotogeschichte 14/1994/54, S. 3-20.
Hugger, Paul: Otto Pfenninger: Lebenswege. Spuren eines Fotografen. Zürich 1994.
Hugger, Paul: Ernst Hiltbrunner 1900-1994. Dorf- und Wanderphotograph. In: Jahrbuch des Oberaargaus 37/1994, S. 29-48.
Hugger, Paul: Das Kohlebergwerk in Schwarzenmatt in Boltingen (BE). Eine fotografische Biografie 1942-1948. Basel 1994.
Jacobeit, Wolfgang/Lixfeld, Hannjost/Bockhorn, Olaf/Dow, James R. (Mitarb.) (Hg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar 1994
Kerbs, Diethart: Das „Projekt Bilddokumentation". Entstehung, Zielsetzung und Arbeit in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpom-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

mern und Sachsen-Anhalt 1993, 1994, 1995. In: Fotogeschichte 14/1994/53, S. 55-67.
Klein, Barbro/Becker, Karin: Folk Art in the Backyards and Front Yards of the Industrial World. I B. Klein och M. Widbom (red.), Swedish Folk Art: All Tradition is Change. New York 1994 S. 165-74.
Kovacevicová, Sona: Znaková funkcia fotografie v rodinnom a spolocenskom zivote [Sign function of photographs in the life of family and society]. In: Etnografia 35/1994, S. 99-118.
Kozloff, Max: Lone Visions, Crowded Frames. Essays on Photography. Albuquerque 1994.
Krauss, Rolf H.: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen. Ein historischer Abriss. Marburg 1994.
Kruse, Hans/Jobs-Björklöf, Kersti/Andersson, Roland (Hg.): Med hyrbil och kamera till Dalarna 1910. Färfotografier ur Albert Kahn arkiv, Paris [With rented car and camera to the province of Dalarna 1910. Colour photographies from the archives of Albert Kahn, Paris]. Leksand 1994.
Kummels, Ingrid/Schäfer, Manfred: Ethics in visual anthropology. Our changing pictures of the Rarámuri. In: Anthropological Journal on European Cultures 3/1994/2, S. 117-132.
Lixfeld, Hannjost: Aufbau und Aufgaben von Rosenbergs Reichsarbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde. In: Jacobeit/Lixfeld/Bockhorn (Hg.) 1994, S. 205-216.
Lundin, Susanne. Mötet med bilden. Fotografiet som källa i arbetarhistorisk forskning [Meeting with the picture. The photograph as a source for working-history research]. In: Dagsverken. 13 essäer i arbetets historia. Lund 1994, S. 290-313.
Maynard, Patrick: The Engine of Visualization: Thinking through Photography. London 1994.
Mitchell, William J.: Picture Theory. Essays on verbal and visual Representation. Chicago 1994.
Molino, Jean: Une infinie diversité de traces, de formes, de conduit. In: Ethnologie française 24/1994, S. 177-185.
Neu-Kock, Roswitha: Über die Anfänge musealer Sachfotografie. In: Rundbrief Fotografie, NF 4/1994, S. 22-27.
Paczkowski, Renate: Richard Vöge (1865-1945). Ein Vertreter der frühen Landschaftsfotografie in Holstein. In: Jahrbuch für Heimatkunde im Kreis Plön 1994, S. 87-97.
Piault, Colette, La société française d´anthropologie visuelle. Faisons le point. In: Journal des anthropologues 53/54/55/1993/94, S. 191-195.
Reiakvam, Oddlaug: „... at studere sig ind i almuens kår og sæder". Knud Knudsens kvardagsportrett [Knud Knudsen´s photographies of daily life]. Stabekk 1994.
Reschke, Wolfgang: Soldatenfotografien 1900-1920. In: Steinburger Jahrbuch 1994, S. 26-46.
Rosenblum, Naomi: A History of Women Photographers. Abbeville Press 1994.
Samuel, Raphael: The Eye of History. In: Theatres of Memory, Bd. 1. London 1994, S. 315-336.
Santos, Manuel: Fotografía contemporánea Española 1970-1990. Madrid 1994.
Schaber, Irme: Greta Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie. Marburg 1994.
Schilling, Heinz (Hg.): Fieldwork. Kulturanthropologische Recherchen in Europa. Ein Foto-Album. Kulturanthropologische Notizen, Bd. 47. Frankfurt 1994.
Schmidt, Marjen: Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren – Archivieren – Präsentieren. Erarbeitet im Rahmen eines zweijährigen Restaurierungsprojektes der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern und des Münchner Stadtmuseums. Museums-Bausteine 29. München 1994.
Schweier, Gerhard: Die Anfänge der Fotografie in Heidenheim. In: Jahrbuch des Heimat- und Altertumsvereins Heidenheim an der Brenz 1993/94, S. 191-198.
Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Im Lichte der Dunkelkammer. Die Schweiz in Photographien des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog. Révélations de la chambre noire. La Suisse du XIXe siècle à travers les photographies de la collection Herzog. Basel 1994.
Starl, Timm: Die Bilderwelt der Knipser. Eine empirische Untersuchung zur privaten Fotografie. In: Fotogeschichte 14/1994/52, S. 59-68.
Sýkorová, L´uba: Pozostalost' Karola Plicku [Posession of Karol Plicka]. In: Zborník slovenského národneho múzea, Etnografia 35/1994, S. 99-118.
Tenfelde, Klaus (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter. München 1994.
Thorbech, Åsa: Vardagsnära bilder. Om fotografen Gunnar Lundh [Every day pictures. On the photographer Gunnar Lundh]. In: Fataburen 1994, S. 124-141.
Walter, Karin: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbildproduktion. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 56. Würzburg 1994.
Weid, Inge: Historische Fotografien als Quelle der Kleidungsforschung. In: Thüringer Hefte für Volkskunde 3/1994, S. 53-63.
Werneburg, Brigitte: Die veränderte Welt: Der gefährliche anstelle des entscheidenden Augenblicks. Ernst Jüngers Überlegungen zur Fotografie. In: Fotogeschichte 14/1994/51, S. 51-67.
Wiegand, Thomas: Ferdinand Tellgmann. Gewerbsmäßiges Portraitieren in Malerei und Fotografie um 1850. Kassel 1994.
Wolf, Herta: Gewollte Erinnerungswert oder antiquarische Historie. Über die Frage, was der Begriff „Erinnerung" in der Fotografie – auch – zu bedeuten vermag. In: Fotogeschichte 14/194/53, S. 69-77.
Wuggenig, Ulf: Soziale Strukturierungen der häuslichen Objektwelt. Ergebnisse einer Photobefragung. In: Ingo Mörth/Gerhard Fröhlich (Hg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt/New York, 1994, S. 207-228.
Zappa, Fernando/Durisch, Giancarlo: Il Ticino della poverte gente. L'illusione del progresso. Locarno 1994.
Zettler, Hela/Mauter, Horst (Hg.)/Märkisches Museum Berlin: Berlin in frühen Photographien. 1844-1900. Berlin 1994.
Ziehe, Irene: „Dem Trachtenmuseum zu Berlin gewidmet..." Die Anfänge der Fotosammlung des Museums für Volkskunde Berlin. In: Fotogeschichte 14/1994/52, S. 15-26.
Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie" am 24. und 25. Juni 1994 im Reiß-Museum der Stadt Mannheim. Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2/1994.

1995
Abry-Deffayet, Dominique: Pierre au Merle, l'original du Fer à Cheval (Sixt, Haute Savoie). In: Le Monde alpin et rhodanien, 1995/2-4, S. 235-346.
Amelunxen, Hubertus von/Iglhaut, Stefan/Rötzer, Florian/Cassel, Alexis (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Katalogbuch. Ein Projekt des Siemens Kulturprogramms. Dresden/Basel 1995.
Andersson, Olle: Nils Thomassons bilder. In: Jämten 88/1995, S. 54-61.
Antonietti, Thomas: Photographie et pratique ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisanne. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 37-55.
Arrouye, Jean: Infelix Arnaudin, ou le romantisme ethnologique. In: Le Monde alpin et rhodanien. 1995/2-4, S. 203-220.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Barbuelti, Gege: Photographier l´homme. Pour un axiomatique anthropologique de la photographie. La Verifiche de Ugo Mulas (1971-1972). In: Le Monde alpin et rhodanien, 1995/2-4, S. 57-79.

Beaugé, Gilbert: De l'apparence des caractères au caractère des apparences. Photographie et anthropologie, 1839-1912. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 81-144.

Becker, Karin: Medierna och de rituella processerna. I Barbro Klein (red. och övers.), När gatan blir vår! Om ritualer på offentliga platser. Stockholm 1995.

Becker, Karin: Media and The Ritual Process, Media, Culture and Society. Stockhom 1995.

Becker, Karin: Photographs from the Field: A Critical Reassessment. Picture Research Group (red.). Roskilde 1995.

Berwing, Margit: Vom „Einfrieren" der verlorenen Zeit. Familienfotos als Symbole der Einmaligkeit. In: Elisabeth Fendl/Renate Glaser/Klara Löffler (Hg.): Zeitspezifisches. Konrad Köstlin zum 8. Mai 1995. Regensburg 1995, S. 91-99.

Bockhorn, Olaf/Eberhart, Helmut: Volkskunde im Reichsgau Salzburg. Institutionen-Personen-Tendenzen. In: Haas (Hg.): 1995/96, S. 57-80.

Bringéus, Nils-Arvid: Bilder kennen keine Grenzen. In: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Wege nach Europa. Ansätze und Problemfelder in den Museen. Berlin 1995, S. 33-41.

Brink, Cornelia: Ortsbesichtigung. Zeitgenössische Fotografien von Auschwitz. In: Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur und Museumswesen, Bd. 2, 1995/96, S. 117-135.

Brink, Cornelia: Beim Sichten des fotografischen Nachlasses. Privatfotos in Auschwitz. In: Fotogeschichte 15/1995/55, S. 3-10.

Bronzini, Giovanni Battista: La fotografia come racconto. In: Lares. 61/1995, S. 251-254.

Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/Main 1995.

Cavanna, Pierangelo: Culture photographique et société en Piémont. 1839-1898. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 145-160.

Coles, Robert: Essay. In: Lange 1995.

Dahmen, Andrea. Ein (fast) vergessener Fotobestand. Die Fotos der ADV-Erhebung zur alten bäuerlichen Arbeit. In: KulTour. 6/1995/2, S. 58-60.

Devereaux, Leslie/Hillman, Roger: Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography. Berkeley/Los Angeles/London 1995.

Domröse, Ulrich (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie. Berlin 1995.

Faeta, Francesco: Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media. Milano 1995.

Faeta, Francesco: Ernesto de Martino e l'etnografia visiva. Appunti per la definizione di un percorso critico. In: Ossimori 7/1995, S. 49-54.

Garimoldi, Guiseppe: La photographie et la découverte de la montagne par l'alpinisme. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 175-190.

Garnert, Jan: Rethinking visual representation. Notes on the folklorist and photographer Nils Keyland. In: Nordisk museologi 1995/2, S. 169-190.

Göttsch, Silke : „Die schwere Kunst des Sehens." Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900. In: Carola Lipp (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählungen, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag 1995. Frankfurt/New York 1995, S. 395-405.

Granet-Abisset, Anne-Marie: L'historien et la photographie. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 19-36.

Haas, Walburga (Hg.): Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus in Salzburg. Bericht zur Tagung am 18. und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz. Salzburger Beiträge zur Volkskunde, Bd. 8. Salzburg 1995/96, S. 57-80.

Hägele, Ulrich: Wenn Hitler Anstreicher geblieben wäre...Fotomontagen gegen Krieg und Faschismus in der französischen Wochenzeitung Marianne. In: Fotogeschichte 15/1995/56, S. 47-60.

Hamburger Kunsthalle/Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck (Hg.): Die Neue Sicht der Dinge. Carl Georg Heises Lübecker Fotosammlung aus den 20er Jahren. Hamburg 1995.

Hamilton, Peter: Robert Doisneau. A Photographer's Life. London/Paris 1995.

Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder: Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. Aus d. Engl. v. Michael Bischoff. München 1995.

Herzog, Peter: Die Photographie als Mittel bürgerlicher Selbstadarstellung. In: Soll und Haben. Zürich 1995, S. 179-197.

Hüppauf, Bernd: Der entleerte Blick hinter der Kamera. In: Hannes Heer/Klaus Naumann: Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht. Hamburg 1995, S. 504-527.

Hugger, Paul: Das Berner Oberland und seine Fotografen. Von gleissenden Firnen, smarten Touristen und formvollendeten Kühen. Thun 1995.

Hugger, Paul: Die Bündner Landschaftsfotografie der ersten Jahrhunderthälfte und ihr soziokulturelles Umfeld. In: Andreas Volk (Hg.): Vom Bild zum Text. Die Fotografiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1995, S. 25-43.

Jacobeit, Sigrid und Wolfgang: Illustrierte Alltags- und Sozialgeschichte Deutschlands. 1900-1945. Münster 1995.

Jencks, Chris (Hg.): Visual Culture. London 1995.

Jerábek, Richard: Valašso v dokumentárni fotografii z doby Národopisné výstavy ceskoslovanské [Die Walachei in der dokumentarischen Fotografie aus der Zeit der Tschechoslawischen Volkskundlichen Ausstellung]. In: Národopisná revue 3-4/1995, S. 139-156/S. 229-230.

Jézéquel, Hervé: La photographie dans la fête foraine. In: Ethnologie Française, 25/1995, S. 689-695.

Kahleyss, Margot: Bilder aus der Ferne – Einleitende Bemerkungen zu „Ethnologie und Fotografie". In: Rundbrief Fotografie NF 7/1995, S. 37-47.

Kaufhold, Enno/Berlinische Galerie: Photographische Sammlung: Heinrich Zille. Photograph der Moderne. München 1995.

Kerbiriou, Anne-Hélène: Le corpus photographique des missionaires oblats (nord-ouest Canadien, 1880-1930). Essai sur les représentations de l'alterité. In: Folklore Canadien – Canadien Folklore. 17/1995/1, S. 43-62.

Köstlin, Konrad: Photographierte Erinnerung? Bemerkungen zur Erinnerung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Ursula Brunold Bigler/Hermann Bausinger (Hg.): Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag. Frankfurt/Bern 1995, S. 395-410.

Krauss, Rolf H.: Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie. Stuttgart 1995.

Krauss, Rosalind: Cindy Sherman, 1975-1993. New York 1995.

Kunt, Ernö: Fotoantropológia. Fényképezés és kultúrakutatás. [Fotoanthropologie]. Miskolc 1995.

Lange, Dorothea: Ein Leben für die Fotografie. New York 1995.

Lederbogen, Jan: Frühe Fotografie auf Samoa zwischen Wissenschaftsanspruch und kolonialem Denken. In: Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa 1875-1925 (Ausstellungskat.). Köln 1995, S. 41-52.

Lévi-Strauss, Claude: Brasilianisches Album. München 1995.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Lister, Martin (Hg.): The Photographic Image in Digital Culture. London 1995.
Lister, Martin: Introductory Essay. In: Ders. 1995, S. 1-28.
Lixfeld, Gisela (Hg.)/Becker, Karin/Kühnenberger, Iris (Mitarb.): Das handwerkliche Lichtbild. Fotogeschichte im Spiegel eines lokalen Bildarchivs. Schriften des Stadtmuseums Schramberg, Bd. 16. Schramberg 1995.
Lobenhofer-Hirschbold, Franziska: Das Foto als Quelle. Auswertung einer Öffentlichkeitsaktion. In: Sauber! Hygiene früher in Oberbayern. München 1995, S. 114-123.
Lohaus, Michael: Das Leben und Werk von Erna Lendvai-Dircksen bis zum Beginn der 30er Jahre (Magisterarbeit). Bad Godesberg 1995.
Loiperdinger, Martin/Herz, Rudolf/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München 1995.
Lundström, Jan-Erik: Fotografihistorier: Fotografiska museets samlingar i urval. Umeå: Bildmuseet, Umeå universitet 1995.
Majastre, Jean Olivier: Regards sur un regard. In: Le Monde alpin et rhodanien, 1995/2-4, S. 191-201.
Marcenaro, Guiseppe: Alphonse Bernoud et les photographes ambulants sur la côte ligure. 1839-1870. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 161-174.
Maresca, Sylvain: Traquez le naturel, il revient mis en scène. Des agricultrices en quête d'images. In: L'Ethnographie 91/1995/1, S. 131-145.
Neumaier, Diane (Hg.): Reframings: New American Feminist Photographies. Philadelphia 1995.
Pelen, Jean-Noël: D'Arnaudin, de ses photographies, de l'interpretation. Contrepoint á l'article de Jean Arrouye. Infelix Arnaudin ou le romantisme ethonologique. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 269-278.
Petterson, Mats: „Daguerréotypisten" Lars Jesper Benzelstierna. Om wendisten och krigshjälten från Algeriet som introducerade fotokosten i Sverige och tillverkade vaxblommor till skånska dubbelfönster [Lars Jesper Benzelstierna and the daguerre photographic method in Sweden]. In: Föreningen Gamla Kristianstad. Årsbok 1995, S. 31-48.
Photothèques à caractère ethnographique ou historique. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 279-292.
Pfrunder, Peter: Ernst Brunner. Photographien 1936-1962. Basel 1995.
Puttnies, Hans: Sergei Lobovikov. Ein russischer Meister der Kunstfotografie. München/New York 1995.
Rexer, Martin: Man wird in vielen Fällen mehr aus ihnen herauslesen können... Zur Entstehungsgeschichte volkskundlicher Fotosammlungen. In: Beiträge zur Volkskunde in Baden-Württemberg 6/1995, S. 113-138.
Robins, Kevin: Will Image Move Us Still? In: Lister (Hg.) 1995, S. 29-50.
Rusted, Brian: Farming a house, photography and the performance of heritage. In: Folklore Canadien-Canadien Folklore 17/1995/2, S. 139-158.
Schmidt, Marjen: Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren, Archivieren, Präsentieren. Museums-Bausteine 2. München 1995.
Sengl, Maria-Luise: Zeit im Bild. Die Fotografie einer alten Frau. In: Elisabeth Fendl/Renate Glaser/Klara Löffler (Hg.): Zeitspezifisches. Konrad Köstlin zum 8. Mai 1995. Regensburg 1995, S. 101-110.
Sinisalo, Hannu: Kyläkuvaajen otokset kulttuurin kuvastajana [Villages photographers as cultural reflections]. In: Kuva, teksti ja kulttuurinen näkeminen. Helsinki 1995, S. 62-89.
Starl, Timm: Themen und Motive der privaten Fotografie. In: Soll und Haben. Zürich 1995, S. 161-178.
Starl, Timm: Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München 1995.
Strasser, Christian: Hundert Jahre Film 1895-1995. Salzburger Film- und Fotopioniere. Schriftenreihe des Landespressebüros Salzburg, Sonderpublikationen, Bd. 118. Salzburg 1995.
Thorbech, Åsa: Kameran som traditionens spegel [The camera as a mirror of tradition]. In: Fataburen 1995, S. 277-282.
Tiberi, Dominique: Album de famille, autoportraits et visage des colonies. In: Le Monde alpin et rhodanien 1995/2-4, S. 221-234.
Tobiasseen, Anna Helene: På talefot med fotografiene vå [On speaking terms with photos]. Oslo 1995.
Todorovová, Jirina: Fotografie z cest Josefa Korenského ulozené v Nábrstkove muzeu [Reisefotografien von Josef Korenskýs in den Sammlungen des Néprstek-Museums]. In: Starozitnosti a uzité umení. 9/1995, S. 22-23.
Tuomisto, Anja/Uusikylä, Heli: Kuva ja kulttuuri. Tutkimuksen lähtökohtia [Picture and culture. Point of departure for research]. In: Kuva, teksi ja kulttuurinen näkeminen. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1995, S. 9-23.
Volk, Andreas (Hg.): Vom Bild zum Text. Die Fotografiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1995.
Walter, Karin: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte 56. Würzburg 1995.
Waltner, Lisl: Visuelle Medien als Forschungsinstrumente in der Volkskunde. In: Österreichisches Volksliedwerk (Hg.): Sommerakademie Volkskultur 1994. Wien 1995, S. 288-299.
Weid, Inge: Historische Fotografien als Quelle für die Kleidungsforschung. In: Thüringer Hefte für Volkskunde 3/1995, S. 53-64.
Weingart, Peter: Doppel-Leben. Ludwig Ferdinand Clauss: Zwischen Rassenforschung und Widerstand. Frankfurt/New York 1995.
Weißmann, Karlheinz: Der Weg in den Abgrund. Deutschland unter Hitler 1933 bis 1945. Berlin 1995.
Welzer, Harald: Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen 1995.
Willis, Anne-Marie: Photography and Film. Figures in/of History. In: Leslie Devereaux/Roger Hillman: Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography. Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 77-93.
Wrocklage, Ute: Fotografie und Holocaust. Eine Bibliographie. In: Fotogeschichte 15/1995/55, S. 43-72.

1996

Augé, Marc: Paris Années 30. Roger-Viollet. Paris 1996.
Bachmann, Dieter/Schwartz, Daniel: Der geduldige Planet. Eine Weltgeschichte. 225 Fotografien aus der Zeitschrift „du". Zürich 1996.
Bärtschi-Baumann, Sylvia: Chronisten des Aufbruchs. Zur Bildkultur der St. Gallener und Appenzeller Fotografen 1839-1950. Zürich 1996.
Bartl, Katja/Blaschka, Martina/Kuhn, Christa: Einmal Heimat und zurück. In: Köhle-Hezinger (Hg.) 1996, S. 37-68.
Becker, Siegfried: Todesbilder. Zur medialen Vermittlung von Gewalt in ethnischen Konflikten. In: Zsuzsa Szarvas (Hg.): Traum vom Denken. In memoriam Ernö Kunt. Miskolc 1996, S. 27-46.
Beránková, Helena: Fotografie z pozostalosti Františka Kretze [Photographien aus dem Nachlaß von Frantisek Kretz]. In: Folia ethnographica, 30/1996, S. 97-102.
Brink, Cornelia: „Ungläubig stehen oft Leute vor den Bildern von Leichenhaufen abgemagerter Skelette...". KZ-Fotografien auf Plakaten – Deutschland 1945. In: Fritz Bauer Institut (Hg.):

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Auschwitz: Geschichte, Rezeption und Wirkung. Jahrbuch 1996 zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Frankfurt/M. 1996, S. 189-222.

Brückner, Wolfgang: „Angewandte Volkskunde“ zwischen Heimatschutz und Moderne. In: Walburga Haas (Hg.): Volkskunde und Brauchtumspflege im Nationalsozialismus. Salzburger Beiträge für Volkskunde, Bd. 8. Salzburg 1996, S. 9-26.

Dewitz, Bodo von/Scotti, Roland (Hg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Köln 1996.

Faeta, Francesco: Nelle Indie di quaggiù. Fotografie 1970-1995. Mailand 1996.

Faeta, Francesco: L'immagine e il senso. Qualche appunto propedeutico sull'uso della fotografia in etnografia e antropologia. In: E. Spera/F. Magnelli (Hg.): Un laboratorio tra i castagni. Teorie e metodi della rilevazione demoantropologica. Perugia 1996.

Frahm, Margit: Geschlechterverhältnisse in der privaten Fotografie. Zur Konzeption der „Zeitschnitte“ in der Ausstellung „Kulturgeschichte der Geschlechterbeziehungen“ im Museum der Arbeit (Mag.). Hamburg 1996.

Garrigues, Emmanuel: La photographie comme matrice de recherches. In: L'Ethnographie 120/1996, S. 7-20.

Garrigues, Emmanuel: Voyage à travers les albums de famille. In: L'Ethnographie 120/1996, S. 21-162.

Golden, Nan: I'll Be Your Mirror. New York 1996.

Hägele, Ulrich: Optische Internierung des Menschen. Patientenphotos aus der Tübinger Nervenklinik 1920 bis 1950. In: Hermann J. Pretsch (Hg.): „Euthanasie.“ Krankenmorde in Südwestdeutschland. Die nationalsozialistische „Aktion T 4“ in Württemberg 1940 bis 1945. Zwiefalten 1996, S. 135-142.

Heilig, Monica/Heilig, Walter (Hg.): Eugen Heilig. Arbeiterfotograf 1911-1936. Berlin 1996.

Heron, Liz/Williams, Val (Hg.): Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present. London (I.B. Tauris) 1996.

Hudelja, Mihaela: Teoreticne (pred)postavke o fotografiji in njena aplikavnost v etnološki vedi. In: Glasnik SED 36/1996/2-3. Ljubljana 1996, S. 14-16.

Hugger, Paul: Bündner Photographen als Landschaftsinterpreten. Recherchen im Umfeld einer Ausstellung. In: Vom Bild zum Text. Zürich 1996, S. 54-81.

Jacknis, Ira: Ethnographic Object and Object of Ethnology. In: George W. Stocking (Hg.): Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition. History of Anthropology, Bd. 8. Madison/London 1996, S. 185-214.

Jäger, Jens: „Unter Javas Sonne.“ Photographie und europäische Tropenerfahrung im 19. Jahrhundert. In: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag 4/1996, S. 78-92.

Jäger, Jens: Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860. Opladen 1996.

Köhle-Hezinger, Christel (Hg.): Neue Siedlungen – Neue Fragen. Eine Folgestudie über Heimatvertriebene in Baden-Württemberg – 40 Jahre danach. Tübingen 1996.

Korff, Gottfried: Volkskunst: ein mythomoteur? In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 92/1996, S. 221-234.

Kozár, Mária M.: Pável Àgoston „népies tárgyú fenykepfelvételei“ [Die Fotoaufnahmen des volkstümlichen Themas von Agiston Pável]. In: Vasi Szemle 50/1996/1, S. 13-18.

Leiris, Michel: Tagebücher 1922-1989, herausgegeben und kommentiert von Jean Jamin. Graz/Wien 1996.

López Mondéjar, Publio: Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las Fuentes de la Memoria III. Barcelona/Madrid 1996.

Maas, Ellen: Photographisches Totengedenken. Funde in alten Familiennachlässen. In: B. Knupp/W. Stille (Hg.): Sterben und Tod in der Medizin. Stuttgart 1996, S. 56-65.

Maresca, Sylvain: La photographie. Un miroir des sciences sociales. Paris 1996.

Menapace, Floriano (Hg.): Una storia per immagini. la fotografia come bene culturale. Beni Artisici e Strorici del Trentino, Bd. 3. Trento 1996.

Mesenhöller, Peter: Störende Fenster. W.W. Hoopers Photographien der Hungersnot in Madras 1876-78. In: von Dewitz/Scotti (Hg.) 1996, S. 373-379.

Naváková, Lenka: Lidový kroj na Morave ve fotografii na príkladu kolorovaného fotoalba z prelomu 19. a 20. století [Die Volkstrachten in Mähren in Fotografie am Beispiel des kolorierten Fotoalbums aus der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts]. In: Folia ethnographica. 30/1996, S. 33-40.

Oberlik, Gerhard (Vorw.): Sie waren im Bilde. Die Protokolle der Marburger Photographischen Gesellschaft (1896-1901). Marburg/Lahn, 1996.

Perret, René: Martin Imboden. Ein vergessener Fotograf. Stans 1996.

Pink, Sarah: ‚Una excursion fotográfica en la vida socio-visual de la gente del mundo del toreo: investigación fotográfica como proceso antropológico.‘ In: M. Garcia Alonso (Hg.): Antropologia de los Sentidos: La Vista Celeste. Madrid 1996.

Pohlmann, Ulrich: Von der Künstlerstudie zur Kunstfotografie. In: von Dewitz/Scotti (Hg.) 1996, S. 413-444.

Regener, Susanne: Frauen, Phantome und Hellseher: Zur Geschichte der Physiognomik des Weiblichen. In: Claudia Schmölders (Hg.): Der exzentrische Blick: Gespräch über Physiognomik. Berlin 1996, S. 187-212.

Robins, Kevin: Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision. London 1996.

Rödl-Steinbauer, Johanna: Fotos aus der Nachkriegszeit. Aufnahmen des Fotografen Johann Rödel aus Teublitz aus den Jahren 1947-1952. In: Jahresband zur Kultur und Geschichte im Landkreis Schwandorf 7/1996, S. 64-72.

Santschi, Catherine/Auer, Michèle: Jean Gabriel Eynard, au temps du daguerréotype, Genève 1840-1860. Photoarchives, Bd. 4. Neuchâtel 1996.

Schroeder, Ralph: Possible Worlds: The Social Dynamic of Virtual Reality Technologies. Boulder 1996.

Starl, Timm: Zur Inventarisierung von Fotoalben. In: Museumsblatt 19/1996, S. 18-22.

Sukop, Sylvia: Die soziale Wirklichkeit als Bild. John Thomsons Street Life in London. In: von Dewitz/Scotti (Hg.) 1996, S. 201-209.

Szarvas, Zsuzsa (Hg.): Traum vom Denken. In memoriam Ernö Kunt. Hefte des Instituts für kulturelle und visuelle Anthropologie an der Universität zu Miskolc 2. Miskolc 1996.

Tobiassen, Anna Helene: Fotografier og minet, to sider av samme sak [Fotografie und Erinnerung] In: Minnet. Oslo: Norsk etnologisk gransing, 1996, S. 53-65.

Volk, Andreas (Hg.): Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis. Zürich 1996.

Walter, Karin: Landschaftsfotografien auf Postkarten. In: Traum vom Denken. In memoriam Ernö Kunt. Miskolc 1996, S. 299-322.

Walter, Karin: Die schöne Vierländerin. Eine Tracht wird zum Symbol. Hamburg 1996.

Werneburg, Brigitte: Diverse Sprünge. Frauen, Sport und Fotografie. In: Fotogeschichte 16/1996/62, S. 3-12.

Westphal, Martin: Die Fotografie als volkskundliche Bildquelle. Anmerkungen zu einem Ausstellungsprojekt in den Museen im

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kulturzentrum Rendsburg. In: Schleswig Holstein 7-8/1996, S. 76-81.

Ziehe, Irene: Hans Hahne (1875-1935), sein Leben und Wirken. Biographie eines völkischen Wissenschaftlers. Veröffentlichungen des Landesamtes für archäologische Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, Bd. 49, hrsg. von Siegfried Fröhlich. Halle/Saale 1996.

1997

Arani, Miriam Yegane: Aus den Augen aus dem Sinn? Publizierte Fotografien aus dem besetzten Warschau 1939 bis 1945 (1) und (2). In: Fotogeschichte 17/1997/65, S. 33-58; 17/1997/66, S. 33-50.

Artoni, Ambrogio: Theaterwissenschaften und visuelle Anthropologie. Aus der Arbeit des C.L.A.U., Turin. In: Hessische Blätter für Volks-und Kulturforschung 32/1997, S. 147-155.

Banks, Marcus/Morphy, Howard: Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In: Dies.: Rethinking Visual Anthropology. New Haven 1997.

Batchen, Geoffrey: Burning with Desire: The Conception of Photography. Boston 1997.

Becker, Karin: Das Bildarchiv und die Konstruktion von Kultur. In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997/2, S. 235-253.

Bellwald, Werner: Zur Konstruktion von Heimat. Die Entdeckungen lokaler 'Volkskultur' und ihr Aufstieg in die nationale Symbolkultur. Die Beispiele Hérens und Lötschen (Schweiz). Kantonales Museums für Geschichte und Ethnographie. Forschungsstelle für regionale Gegenwartsethnologie. Ethnologische Reihe 5. Sitten (Wallis) 1997.

Berwig-Wittl, Margit: „Schöner Schein“ und „Wahres Leben“. Die Fotografien von Johann Rödel, 1947-1952. In: Menschen im Atelier. Die Fotos von Johann Rödel, Teublitz 1947-1952. Oberpfälzer Volkskundemuseum. Burglengenfeld 1997, S. 21-50.

Brink, Cornelia: Bilder einer Ausstellung. Einige Fragen zu Fotografien im Museum. In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997/2, S. 249-234.

Brückle, Wolfgang: Politisierung des Angesichts. Zur Semantik des fotografischen Porträts in der Weimarer Republik. In: Fotogeschichte. 17/1997/65, S. 3-24.

Brückner, Wolfgang: Heimatkunst. Die Entdeckung der Volkskunst zwischen Heimatwerk-Bewegung und Volkswerk-Forschung. In: Katharina Weigand (Hg.): Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeiten. Alpines Museum des Deutschen Alpenvereins. Schriftenreihe, Bd. 2. München 1997, S. 147-164.

Buchner-Fuhs, Jutta: Die Fotobefragung. Eine kulturwissenschaftliche Interviewmethode? In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997/2, S. 189-216.

Chalfen, Richard:Sorrida, prego! La costruzione visuale della vita quotidiana. Mailand 1997.

Constantini, Paolo: Lamberto Vitali. Ein moderner Historiker der Fotografie. In: Fotogeschichte 17/1997/64, S. 19-26.

Conti, Giovanni: Fotografie di argomento etnologico in Toscana. Le immagini scattate dai non etnologi. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 223-238.

Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Bonn 1997.

Deneke, Bernward: Volkskunst und nationale Identität. In: Herbert Nikitsch/Bernhard Tschofen (Hg.): Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien. Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, hrsg. von Klaus Beitl, Bd. 14. Wien 1997, S. 13-38.

DeSimoni, Emilia: L'Archivio Fotografico Moderno del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 51-73.

Dewitz, Bodo von: „Sich von einer Arbeit durch eine andere erholen...“ Erich Stenger und seine Geschichte der Fotografie. In: Fotogeschichte 17/1997/64, S. 3-17.

Eifert-Körnig, Anna M. (Hg.): Kraft des Bildes. Poesie und Kalkül in der Bilderwelt eines Dorfphotographen. In: Claudio Hills (Hg.): Von Königskindern und anderen. Friedrich Pöhler, ein Photograph in Wilmersdorf. Salzburg/Wien 1997, S. 140-149.

Faber, Michael/Schütze, Manuela/Konrads, Ingo: Aufnahme! Fotografie und Erforschung ungarischen und rumänischen Volkslebens. Führer und Schriften des Rheinischen Freilichtmuseums und Landesmuseums für Volkskunde Kommern, Bd. 56. Köln 1997.

Faeta, Francesco/Ricci, Antonello (Hg.): Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia. Roma 1997.

Faeta, Francesco: Il sonno sotto le stelle. Le prime fotografie etnografiche demartiniane in Lucania. In: Ders./Ricci (Hg.) 1997, S. 259-290.

Faeta, Francesco: Immagini della società italiana nell'ultimo trentennio. Presentazione e cura critica di un'anologia di immagini. In: R. Boudon/A. Touraine (Hg.): Sociologia. Enciclopedia tematica aperta. Mailand 1997, S. 169-264.

Fogarasi, Klára: A vizuális kommunikácio formái a századforduló fényképeinek vizsgálata alapján [Formen der visuellen Kommunikation aufgrund der Untersuchung von Fotos aus der Jahrhundertwende]. In: Európából Európába 1997, S. 377-388.

Fogarasi, Klára: Az akvarelltöl az emlékfotográfiáig. A képi müfajok változásai a néprajzi (jellegü) felvételek körében a fotográfia megjelenésétöl a 20 szád második évtizedéig [From aquarelle to memorial photograph. Changes in visual recording and representation in the field of ethnography and the 1920s]. In: Néprajzi Értesítö 79/1997, S. 141-156.

Frizot, Michel: Ein Buch als Geschichte und die Geschichte der Bücher. Zur Konzeption von „La Nouvelle Histoire de la Photographie“. In: Fotogeschichte 17/1997/64, S. 27-30.

Fuhs, Burkhard: Fotografie und qualitative Forschung. Zur Verwendung fotografischer Quellen in den Erziehungswissenschaften. In: B. Friebertshäuser/A. Prengel (Hg.): Handbuch qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim/München 1997, S. 265-285.

Greistel, Heimo/Marx, Erich (Hg.): Salzburger Photographien 1900-1950 des Josef Kettenhuemer. Stadt Salzburg und Umland. Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg, Bd. 8. Salzburg 1997.

Gruber, Thomas/Schnöll, Hermann (Hg.): Architektur ist überall. Die ganze Stadt. Ein Salzburger Fotoprojekt. Salzburg 1997.

Haefeli, Ueli. Rekonstruktionen historischer Landschaftsfotografien. Der Beitrag einer neuen Methode zum umweltgeschichtlichen Diskurs. In: Traverse 4/1997/2, S. 68-82.

Hägele, Ulrich: Bildsymbol und Wirklichkeit. Über den öffentlichen Umgang mit Fotografie. In: Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. 30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995. Münster 1997, S. 459-470.

Hägele, Ulrich: Visuelle Tradierung des Populären. Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie. In: Zeitschrift für Volkskunde 93/1997/2, S. 159-188.

Hesse, Wolfgang: Die Fotografie: Stiefkind der Archive? In: Landesarchivdirektion Baden-Württemberg (Hg.): Bestandserhaltung, Herausforderung und Chancen. Stuttgart 1997, S. 79-86.

Hille, Nicola: Macht der Bilder. Bilder der Macht. Beispiele politischer Fotomontage der 30er Jahre. In: Fotogeschichte 17/1997/66, S. 33-50.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Hills, Claudio (Hg.): Von Königskindern und anderen. Friedrich Pöhler, ein Photograph in Wilmersdorf. Salzburg/Wien 1997, S. 140-149.

Hoffmann, Detlef: „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit." Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte 17/1997/63, S. 57-68.

Honnef, Klaus/Weyers, Frank (Hg.): Wir haben Deutschland verlassen müssen. Fotografen und ihre Bilder 1928-1997. Köln 1997.

Hugger, Paul/Vogel, Fritz Franz: Wasser Wurzeln in den Wolken. Fotografien von Jacques Ritz. Adliswil 1997.

Jeggle, Utz (Hg.): Schwabenbilder: Zur Konstruktion eines Regionalcharakters . Tübingen 1997.

Keller, Ulrich: Fotogeschichten. Modellbeschreibung und Trauerarbeit. In: Fotogeschichte. 17/1997/63, S. 11-30.

Kerbs, Diethart/Schleußner, Sophie: Fotografie und Gedächtnis. Eine Bilddokumentation: Sachsen-Anhalt. Berlin 1997.

Kismaric, Susan: Manuel Alvarez Bravo. New York 1997.

Klinner, Helmut W. (Hg.): Korbinian Christa (1854-1916). Oberammergau in den Aufnahmen seines ersten Fotografen. Horb/Neckar 1997.

Kohl, Irene: Die Trachtenbildnisse im Hochzeitsgeschenk an Kaiserin Elisabeth 1854. In: Österreich-Ungarn in Lied und Bild. Brandstätter, 1997.

Korff, Gottfried: Bemerkungen zur aktuellen Ikonographie der Armut. In: Siegfried Müller/Ulrich Otto: Armut im Sozialstaat. Gesellschaftliche Konsequenzen. Berlin 1997, S. 281-301.

Korff, Gottfried: Einstein, Prinzhorn, Geist. Nichtvolkskundliche Ansätze zu einer Volkskunst-Theorie der Zwischenkriegszeit. In: Nikitsch/Tschofen (Hg.) 1997, S. 379-390.

Krüger, Klaus: Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 4. Göttingen 1997, S. 53-86.

Lerchenmüller, Joachim: „Keltischer Sprengstoff": Eine wissenschaftsgeschichtliche Studie über die deutsche Keltologie von 1900 bis 1945. Tübingen 1997.

Lombardi-Satriani, Luigi M.: Omaggio a Hegel. Sguardo e realità antropologica. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 125-137.

Lusini, Sauro: Fotografia, antropologia e archivi. Alcune riflessioni a margine dell'attività dell'Archivio Fotografico Toscano. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 95-121.

Maas, Ellen/Grimm, Barbara: Frauen im Bild 1920-1930. Eine deutsche Photogalerie. Schriftenreihe des Geschichts- und Museumsvereins Lohr/Main, Bd. 30. Lohr/Main 1997.

Maas, Ellen: Das Photoarchiv Ellen Maas in der volkskundlichen Lehre und Forschung. In: Maas/Grimm (Hg.) 1997, S. 99-101.

Mazzacane, Lello: Il Mostro di Galton. Fotografia e dato visivo nell'apparato delle scienze antropologiche di fine Ottocento. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 239-258.

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Die Beharrungskraft pädagogischer Formen. Bilder von Unterricht in der Fotografie der Nachkriegszeit (1945 bis 1960/61). In: D. Benner/H. Merkens/T. Gatzemann (Hg.): Pädagogische Eigenlogiken im Transformationsprozess von SBZ, DDR und neuen Ländern. Schriftenreihe Humboldt-Universität, Institut für Allgemeine Pädagogik. Berlin 1997, S. 298-329.

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Die erzieherische Funktion von Wandlosungen in Schulräumen der fünfziger Jahre in der DDR. In: S. Häder/H.-E.Tenorth (Hg.): Bildungsgeschichte einer Diktatur. Bildung und Erziehung in SBZ und DDR im historisch-gesellschaftlichen Kontext. Weinheim 1997, S. 383-399.

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Der Blick des Fotografen. Pädagogische Perspektiven in der Fotografie. In: Hanno Schmitt/Jörg-W. Link/Frank Tosch (Hg.): Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte. Bad Heilbrunn/Obb. 1997, S. 353-373.

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Fahnenappell – Entwicklung und Wirkungen eines Ordnungsrituals. Fotografie als Quelle in der bildungsgeschichtlichen Forschung. In: Fotogeschichte 17/1997/66, S. 57-63.

Miraglia, Marina: La documentazione etnofotografica sul Mezzogiorno italiano. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 155-188.

Moore, Jerry D.: Bronislaw Malinowski: The Functions of Culture. In: Ders.: Visions of Culture. An Introduction to Anthropological Theories and Theorists. Walnut Creek/London/New Delhi 1997, S. 128-139.

Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Populari di Roma (Hg.): Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia. Rom 1997.

Nagy, Ibolya: A nyilvánosságra szánt fényképek bemutatásának köuösségi szabályozottsága [Community rules introducing photos for the public]. In: Néprajzi Értesítö 79/1997, S. 155-188.

Naranjo, Juan: Photography and Ethnography in Spain. In: History of Photography 21/1997/1, S. 73-80.

Nikitsch, Herbert/Tschofen, Bernhard (Hg.): Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien. Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 14, hrsg. von Klaus Beitl. Wien 1997.

Pagenstecher, Cord: Vergessene Opfer. Zwangsarbeiter im Nationalsozialismus auf öffentlichen und privaten Fotos. In: Fotogeschichte 17/1997/65, S. 59-72.

Pink, Sarah: ‚Visual Histories of Success' In: Elizabeth Edwards: History of Photography. O.O. 1997.

Reiakvam, Oddlaug: „...at studere sig ind i almuens kår og sæder." Knud Knudsens kvardagsportrett [Knud Knudsen's photographies from daily life]. In: Etnologi av hjartans lyst. Artiklar og førelesingar. Bergen 1997, S. 128-139.

Reiakvam, Oddlaug: „Glimt som ble en evighet i papp." Familiefotografi, biografi [The familiy photography. Family biography]. In: Etnologi av hjartans lyst. Artiklar og førelesingar. Bergen 1997, S. 47-63.

Reiakvam, Oddlaug: Bilde, kvardad og estetikk. Eit norsk forskingsfelt [Photos, everyday life and aesthetics. A Norwegian research field]. In: Etnologi av hjartans lyst. Artiklar og førelesingar. Bergen 1997, S. 140-151.

Reiakvam, Oddlaug: Fotografiet i etnologien. Dokumentasjon. Kommunikasjon [The photography in ethnology. Documentation and communication]. In: Etnologi av hjartans lyst. Artiklar og førelesingar. Bergen 1997, S. 39-46.

Rexer, Martin: Ansichten und Andenken. Photograph Pöhler, Wilhelmsdorf, Württemberg, 1909-1910. In: Von Königskindern und anderen. Friedrich Pöhler, ein Photograph in Wilmersdorf. Salzburg/Wien 1997, S. 130-139.

Ricci, Antonello: Fotografia e ricerca etnomusicologica nel Mezzogiorno d'Italia. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 189-220.

Richard, Philippe/Lozza, Brigitte: Ethnophoto. Thésaurus pour l'analyse de la photographie ethnographique du domaine français. Paris 1997.

Rödl-Steinbauer, Johanna: Fotos aus der Nachkriegszeit. Aufnahmen des Fotografen Johann Rödel aus Teublitz aus den Jahren 1947-1952. In: Menschen im Atelier. Die Fotos von Johann Rödel, Teublitz 1947-1952. Oberpfälzer Volkskundemuseum. Burglengenfeld 1997, S. 9- 20.

Rosenblum, Naomi: A World History of Photography. New York 1997.

Ruchatz, Jens: Momentaufnahme und Kunst. Eine historische Begegnung. In: Fotogeschichte 17/1997/66, S. 3-22.

Ryan, James R.: Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire. Chicago 1997.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Schiffer-Ekhart, Armgard: Die Fotografie als visuelle Brücke zwischen Wissenschaft und Kunst. In: Landesmuseum Joanneum Graz. Jahresbericht 1996. NF 26/1997, S. 125-144.

Schmitt, Jean-Claude: L'historien et les images. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4. Göttingen 1997, S. 7-51.

Schwa, Schlomo: Fotografierte Zeit. Boris Carmi. Ariel 1/1996, S. 56-60.

Seifert, Manfred: Der Wähler im Bild. Zum Symbolgehalt von Fotografien in deutschen Zeitungen zu den Wahlen 1994. In: Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur. 30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995. Münster 1997, S. 471-482.

Serini, Daniela/Gatta, Secondino: La fotografia storico-antropologica e le sue problematiche. Le collezioni del Museo „L. Pigorini". In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 75-93.

Silvestrini, Elisabetta: L'Archivio Fotografico Storio del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma. In: Lo specchio infedele. Materiali per lo studio della fotografia etnografica in Italia. Roma 1997, S. 27-50.

Solomon-Godeau, Abigail: Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht. In: Fotogeschichte 17/1997/63, S. 45-50.

Stadler, Arnold: Sehnsucht. Photographien aus den Tagen von 1909-1910, Oberschwaben. In: Von Königskindern und anderen. Friedrich Pöhler, ein Photograph in Wilmersdorf. Salzburg/Wien 1997, S. 8-13.

Starl, Timm: Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Österreich und Deutschland In: Fotogeschichte 17/1997/63, S. 3-10.

Technisches Halloren- und Salinemuseum Halle/Saale (Hg.): Das unheimliche Idyll. Fotografien aus Mitteldeutschland 1928 bis 1943. Halle/Saale 1997.

Tenorth, Heinz-Elmar: Das Unsichtbare zeigen, das Sichtbare verstehen. Fotografien als Quelle zur Analyse von Erziehungsverhältnissen. In: Fotogeschichte 17/1997/66, S. 51-56.

Tosi, Virgilio: Materiali die Antropologia Visiva: La fotografia e il cinema. Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 291-298.

Tschofen, Bernhard: „Alpen-Heimat – Comparativus qua natura." Kulturwissenschaftliches über eine natürliche Steigerungsform. In: Weigand (Hg.) 1997, S. 319-335

Tupitsyn, Margarita: Die Geschichtsschreibung der sowjetischen Fotografie im In- und Ausland. In Fotogeschichte 17/1997/63, S. 51-56.

Waibl, Gunther: Faschistische und nationalsozialistische Fotografie im Vergleich. In: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Hrsg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD. Bonn 1997, S. 150-161.

Walker, John A./Chaplin, Sarah: Visual culture: an introduction. Manchester 1997.

Weaver, Mike: Die Konzeption der internationalen Zeitschrift „History of Photography". In: Fotogeschichte 17/1997/64, S. 31-34.

Weigand, Katharina (Hg.): Heimat. Konstanten und Wandel im 19./20. Jahrhundert. Vorstellungen und Wirklichkeiten. Alpines Museum des Deutschen Alpenvereins. Schriftenreihe, Bd 2. München 1997.

Weise, Bernd: Fotojournalismus. Erster Weltkrieg-Weimarer Republik. In: Deutsche Fotografie 1997, S. 72-87.

Wolf, Herta: Positivismus, Historismus, Fotografie. Zu verschiedenen Aspekten der Gleichsetzung von Geschichte und Fotografie. In: Fotogeschichte 17/1997/63, S. 31-44

Wollinger, Susanne: Att skriva med ljuset. Om fotografiet som blickfång och språkrör [To write with the light. On how to use photography in cultural science studies]. In: Nord nytt 66-67/1997, S. 5-20.

Zannier, Italo: La documentazione etnofotografica sull'Italia Settentrionale. In: Faeta/Ricci (Hg.) 1997, S. 139-153.

Ziehe, Irene: Die Landesanstalt für Vorgeschichte Halle und ihr Bildarchiv. Zur Geschichte der Landesanstalt. In: Technisches Halloren- und Salinemuseum Halle/Saale (Hg.) 1997, S. 72-89.

1998

Amelunxen, Hubertus von: Hermann, Krones Lehrtafeln zur Geschichte... In: Hesse (Hg.) 1998, S. 17-20.

Anzensberger, Rosemarie/Looslie, Sabina: Sammlung Eckhard Bohtz. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 46-47.

Baumann, Werner: Aus-Schnitt aus der Wirklichkeit? Eine Fotografie als historische Quelle. In: Traverse. Zeitschrift für Geschichte 5/1998/2, S. 157-167.

Beer, Helmut/Diefenbacher, Michael: Fotoschätze aus dem Stadtarchiv. Die Sammlungen des Bild-, Film- und Tonarchivs im Stadtarchiv Nürnberg. Nürnberg 1998.

Breitbach, Olaf: Der sichtbare Mikrokosmos. Zur Geschichte der Mikrofotografie im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 131-142.

Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945. Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, Bd. 14. Berlin 1998.

Brink, Cornelia: Ein „Bilderbuch für Vergeßliche": Richard Errells und Ernst Loewys fotografische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. In: Rundbrief Fotografie, Sonderheft: Fotografie gedruckt, 1998, S. 69-76.

Brink, Cornelia: „Warschauer Ghetto" – „Auschwitz – Bilder und Dokumente": Zwei Ausstellungen begleiten den Frankfurter Auschwitz-Prozeß 1963-65. In: Informationen, hrsg. vom Studienkreis: Deutscher Widerstand 47/1998, S. 7-15.

Brink, Cornelia: Verfallen? Vergessen? Die Gedenkstätte Auschwitz in bundesdeutschen Medien zwischen 1989 und 1993. In: Detlef Hoffmann (Hg.): Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945-1995. Frankfurt/M. 1998, S. 310-323.

Busch, Bernd: Fotografie im 19. Jahrhundert. Kunst, Industrie, Wissenschaft. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 9-20.

Calcoen, R.: SM De Volksdrukkerij. Fotocollectie Vankenhove. In: AMSAB Tijdingen 1998/4, S. 70-81.

Cartier-Bresson, Henri: Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen. Berlin 1998.

Dahlman, Eva: Bertha Valerius. Fotopionjär och konstnär [Bertha Valerius. Pioneer photographer and artist]. In: Från Amalia Lindegren till Julia Beck. Kvinnliga konstnärer på Konstakademien 1847-1872. Stockholm: Akademien för de fria konsterna, 1997, S. 44-49.

Farkašová, E.: Pravdy a nepravdy rodinnej fotografie. In: Etudy o bolesti. Bratislava 1998.

Fogarasi, Klára: A kalotaszegi fotográfiák és installációk változásai a 20. század elsö felében [Changes in Kalotaszeg photographs and fittings in the first half of the 20th century]. In: Néprajzi Értesítö 80/1998, S. 133-150.

Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998.

Frizot, Michel: Eugène Atget, Fotograf. In: Frizot (Hg.) 1998.

Gombrich, Ernst Hans: Introduction. In: Henri Cartier-Bresson: Tête à tête. Portraits. Boston/New York 1998.

Gros, Christophe: Instruire et plaire, ou la mise en valeur des collections photographiques via banques d'image, expositions et albums d'études. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 41-45.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Hägele, Ulrich: Fotodeutsche. Zur Ikonographie einer Nation in französischen Illustrierten 1930-1940. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen, Bd. 88. Tübingen 1998.

Hägele, Ulrich (Hg.): Sinti und Roma und Wir. Ausgrenzung, Internierung und Verfolgung einer Minderheit. Kleine Tübinger Schriften, Bd. 25. Tübingen 1998.

Hägele, Ulrich: Der zerstörte Blick. Fotografie im Dienste unmenschlicher Wissenschaft. In: Ders. (Hg.) 1998, S. 95-121.

Heltai, Gyöngyi: Tendenciák a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban [Tendencies in contemporary visual anthropology]. In: Tabula 1/1998/1-2, S. 106-129.

Hesse, Wolfgang/Starl, Timm (Hg.): Der Photopionier Hermann Krone. Photographie und Apparatur, Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert. Marburg 1998.

Hesse, Wolfgang (Hg.): Hermann Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium. Dresden 1998.

Jacobs, M.: Met een knipoog van Maria in de spektakelstal. Albert Piette, fotografie en de kleinmenselijke modus [A wink of Mother Mary in the stable. Albert Piette, photography and alternative modes of view]. In: Oostvlaamse Zanten 73/1998/4, S. 292-308.

Jaworek, Wolfgang: Wahrnehmungsapparaturen und Marketinginstrumente. Präsentationsmittel von Fotografie im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 117-130.

Jeggle, Utz: Geschichtsbilder. In: Hägele (Hg.) 1998, S. 178-180.

Jézéquel, Hervé: Photographie et témoigne. In: Ethnologie Française 28/1998, S. 115-126.

Karalus, Christine: Spuren, Täter und Orte. Das Berliner Verbrecheralbum von 1896 bis 1908. In: Fotogeschichte 18/1998/70, S. 45-54.

Keller, Ulrich: Nachahmen, Aufzeichnen, Erleben. Zu Krones Stellung in der Geschichte der Kunstreproduktion. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 189-201.

Klein, Konrad (Hg.): Grüße aus dem Bärenland. Siebenbürgen in alten Ansichtskarten. Veröffentlichungen des Südostdeuteschen Kulturwerks, Reihe A, Kultur und Dichtung 55. München 1998.

Klein, Simone: „Ganz besonders ersuche ich noch auf den Ton meiner Bilder regardieren zu wollen..." Hermann Krones Porträtfotografien 1851 bis 1870. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 65-76.

Koenig, Thilo: Die andere Seite der Gesellschaft. Die Erforschung des Sozialen. In: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998, S. 347-358.

Krase, Andreas: Das topografische Stereotyp. Städtebilder im beginnenden Industriezeitalter. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 77-86.

Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München 1998.

Kuhlmann-Hodick, Petra: „...hic primus luce pinxit..." Zur frühen Landschaftsfotografie von Hermann Krone. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 87-105.

Freddy Langer: Amerikas Elendsmadonna. Eine Vorschau auf die New Yorker Fotografie-Auktionen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. September 1998.

Lehmann, Hans-Ulrich: Fotografie in Dresden 1839-1917. Hermann Krone in seinem Umfeld. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 21-30.

Leimgruber, Walter: Seitenblicke. Eine Alltagsgeschichte in Bildern. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 25-29.

Leimgruber, Walter: Der arme Franz. Eine Bild-Geschichte. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 30-32.

Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Die Bildungsbewegung im Medium der Fotografie. Jugend im Gebirge. In: St. Hellekamps (Hg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Weinheim 1998, S. 129-144.

Mirzoeff, Nicholas (Hg.): The Visual Culture Reader. London 1998.

Mirzoeff, Nicholas: The Subjekt of Visual Culture. In: Ders. (Hg.) 1998, S. 24-36.

Mitchell, William J. T.: Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. In: Mirzoeff (Hg.) 1998, S. 86-101.

Nesbit, Molly: Der Fotograf und die Geschichte. Eugène Atget. In: Frizot (Hg.) 1998, S. 398-409.

Oesterle, Anka: Verwischte Spuren - Robert Ritter. Eine biographische Rückblende. In: Hägele 1998, S. 37-74.

Pagenstecher, Cord: Knipsen im Lager? Privatfotos eines niederländischen Zwangsarbeiters im nationalsozialistischen Berlin. In: Fotogeschichte 18/1998/70, S. 51-60.

Peters, Dorothea: Zwischen „Stillem Glück" und „Herbst am Landwehrkanal". Zur Heliogravurreproduktion der Graphischen Kunstanstalt Meisenbach, Riffarth & Co. In: Fotogeschichte 18/1998/70, S. 31-45.

Pfrunder, Peter/Binder, Walter (Hg.): Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 – eine Photochronik. Zürich 1998.

Pink, Sarah: 'From ritual performance to media commodity'. In: F. Hughes-Freeland (Hg.): Ritual, Performance, Media. London 1998.

Pohlmann, Ulrich: Das „Historische Lehrmuseum für Photographie" von Hermann Krone. Der museale Blick auf die Fotografie im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 203-214.

Pollmeier, Klaus: Mit Eisen, Silber und Tinte. Die Lichtpausverfahren auf Hermann Krones Lehrtafeln. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 106-116.

Prosser, Jon (Hg.): Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers. London 1998.

Regener, Susanne: Preisausschreiben für Rassenbilder. In: Wiener Zeitung, Extra, 16. Januar 1998.

Regener, Susanne: Kranke im Nationalsozialismus. In: Wiener Zeitung, Extra, 28. August 1998.

Regener, Susanne: Vom sprechenden zum stummen Bild: Zur Geschichte der psychiatrischen Fotografie. In: Marianne Schuller/Claudia Reiche/Gunnar Schmidt (Hg.): BildKörper: Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin. Hamburg 1998, S. 185-209.

Renggli, Cornelia: Josef Dhinden-Pfyl (1863-1931). In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 38-40.

Rogoff, Irit: Studying Visual Culture. In: Mirzoeff (Hg.) 1998, S. 14-26.

Ruchatz, Jens: Ein Foto kommt selten allein. Serielle Aspekte der Fotografie im 19. Jahrhundert. In: Fotogeschichte 18/1998/68-69, S. 31-46.

Schürpf, Markus: Fotografie in Langenthal 1857-1998. Langenthal 1998.

Sobchack, Vivian: Synthetic Vision. The Dialectical Imperative of Luis Buñuel's Las Hurdes. In: Barry K. Grant/Jeanette Sloniowski (Hg.): Documenting the Documentary. Close Readings of Dokumentary Film and Video. Detroit 1998, S. 70-82.

Spreer, Barbara: Funktion und Wirkung von Fotografie im historischen Museum: eine interpretierend-beschreibende Analyse der Fotografie am Beispiel des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (Mag.). Tübingen 1998.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Starl, Timm: Bilderatlas und Handbuch. Zu einigen Aspekten der fotogeschichtlichen Darstellung bei Josef Maria Eder und Hermann Krone. In: Fotogeschichte 18/1998/68, S. 215-224.

Steen, Uwe: Joseph und Heinrich Weninger. Reisende Daguerreotypisten aus Österreich. In: Fotogeschichte 18/1998/70, S. 3-20.

Steiger, Ricabeth: On the uses of documentary. The photography of Ernst Brunner. In: Visual Sociology 13/1998/1, S. 25-47.

Ströbele, Werner: Reise nach Reutlingen. Stereoskopbilder des norwegischen Fotografen Knud Knudsen. Reutlingen 1998.

Vandewalle, A.: De verzameling foto's en prentbriefkaarten van het Stadsarchief [A collection of photographs and picture postcards of the City Archives]. In: Brugs Ommeland. Driemaandelijks heemkundig tijdschrift voor Brugge en ommeland 38/1998/4, S. 343-353.

Verdan, Jean-Paul: Chasés, Croisés, ou: Quand la photographie résiste aux sollicitations. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 85-89.

Vogel, Fritz Franz: Samuel Albert Buss (1809-1877) und seine Familie, aufgenommen wohl im Sommer/Herbst 1861 in Aarberg/BE. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse/Folclore svizzero 88/1998, S. 33-37.

Vrzgulová, Monika: K interpretácii zitova stredných vrstiev na zobrazeniach mesta [To the interpretation of the life of the middle classes on the images of town]. In Slovenský národopis 46/1998/1, S. 60-74.

Wanono, Nadine/Renaudeau, Michel: Die Dogon. Tänze, Masken, Rituale. München 1998.

Warneken, Bernd Jürgen/Abel, Viola/Besenfelder, Sabine (Hg.): Das Outfit der Wissenschaft. Zur symbolischen Repräsentation akademischer Fächer am Beispiel Jura, Botanik und empirischer Kulturwissenschaft. Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses vom 24. April bis 1. Juni 1998. Tübingen 1998.

Wörner, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster 1998.

Wolbert, Barbara: Der Anthropologe als Photograph. Bemerkungen zu einem blinden Fleck der visuellen Anthropologie. In: Historische Anthropologie 6/1998, S. 200-216.

Wünsche, K.: Das Foto: Notar und Geständnis. In: St. Hellekamps (Hg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Weinheim 1998, S. 145-156.

Young, Michael: Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography 1915-1918. Chicago/London 1998.

1999

Ballhaus, Edmund: Visuelle Anthropologie II: Die Gesellschaft für den Kulturwissenschaftlichen Film (GfkF). In: Volkskunde in Niedersachsen 16/1999/2, S. 98-102.

Bendavid-Val, Leah: Propaganda & Dreams. Photographing the 1930s in the USSR and the US. Zürich/New York 1999.

Binder, Helge/Irion, Klaus/Schulz, Oliver: Die Biographie eines Bildes. In: Hägele/König (Hg.) 1999, S. 93-97.

Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. München 1999.

Bopp, Petra: „Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos?“ In: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944“. Hamburg 1999, S. 198-229.

Bradford, David: Drive-By-Shootings. Photographs by a New York Taxi Driver. Köln 1999.

Brink, Cornelia: Buchenwald 1945. Blicke auf ein Foto. In: Freibeuter 80/1999, S. 87-93.

Brink, Cornelia: How to bridge the gap? Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens. In: I. Eschbach/S. Jacobeit/S. Lanwerd (Hg.): Die Sprache des Gedenkens. Berlin 1999, S. 108- 119.

Caspers, Martha: Modefotografie und Presse. In: Almut Junker (Hg.): Frankfurt Macht Mode 1933-1945. Marburg 1999, S. 43-72.

Cestelli Guidi, Benedetta/Mann, Nicholas (Hg.): Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896. Hamburg/München 1999.

Cestelli Guidi, Benedetta: Aby Warburgs Reise nach Amerika in Photographien. In: Dies./Mann (Hg.) 1999, S. 28-47.

Das Photo als historische Quelle, Erschließung der gleichnamigen Tagung des Hamburger Instituts für Sozialforschung und des Bundesarchivs Koblenz, abgedruckt in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 50/1999, S. 713-714.

Doelker, Christian: Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. Stuttgart 1999.

Fata, Márta: Rudolf Hartmann – Das Auge des Volkskundlers. Fotowanderfahrten in Ungarn im Spannungsfeld von Sprachinselforschung und Interethik. Tübingen 1999.

Gingrich, Andre: Erkundungen: Themen der ethnologischen Forschung. Wien/Köln/Weimar 1999.

Gorgus, Nina: Die Photographische Kunstanstalt Emil Puls in Altona. Spezialität: Architektur, Interieur, Industrie und Landschaft. Hrsg. von Gerhard Kaufmann für das Altonaer Museum. Hamburg 1999.

Guibert, Hervé: La photo inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985. Paris 1999.

Guibert, Hervé: Eugène Atget, photographe. Le vieux Paris démoli [1978]. In: Ders. 1999, S. 36-39.

Guibert, Hervé: Entretien avec Brassaï. Un grand reportage sur la vie humaine [1982]. In: Ders. 1999, S. 367-369.

Hägele, Ulrich/König, Gudrun M. (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1999.

Heintze, Beatrix: Die Konstruktion des angolanischen „Eingeborenen“ durch die Fotografie. In: Fotogeschichte 19/1999/71, S. 3-14.

Helferich, Michaela: Ein fotografischer Spaziergang. In: Falk Blask (Hg.): Geteilte Nachbarschaft. Erkundungen im ehemaligen Grenzgebiet Treptow und Neukölln. Berliner Blätter, Heft 20, 1999, Ethnographische und Ethnologische Studien, Bd. 2. Berlin 1999, S. 201-210.

Heywood, Ian/Sandywell, Barry: Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual. London 1999.

König, Gudrun M.: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900. In: Christel Köhle-Hezinger/Martin Scharfe/Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. 31. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Marburg 1997. Münster/New York/München/Berlin 1999, S. 414-424.

Jones, Ian: Aby Warburg als Fotograf. In: Cestelli Guidi/Mann 1999, S. 48-52.

Linke, Uli: German Bodies. Race and Representation after Hitler. New York/London 1999.

Marschik, Matthias: Ein fesselndes Schauspiel der Widersprüchlichkeiten. Erotik in den Jahren des Nationalsozialismus. In: Fotogeschichte 19/1999/73, S. 39-60.

Matt, Werner: „Zum Gedächtnis der Menschen werden.“ Die Arbeit mit Fotografien und Interviews im Stadtarchiv Dornbirn. In: Werner Matt/Hanno Platzgummer: Ortsgeschichten. Fotoausstellungen 1992-1998. Dornbirner Schriften, Beiträge zur Stadtkunde, Bd. 25. Dornbirn 1999, S. 11-19.

Mehl, Heinrich: 100 Jahre Fotografie in Angeln. Die Fotografenfamilie Renner. In: Ders. (Hg.): Altes Handwerk in Schleswig-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Holstein. Werkzeug und Arbeitsformen im Wandel. Heide 1999, S. 129-154.
Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Kinderblicke? fotografisch. In: Johannes Bilstein/Eckhard Liebau/Matthias Winzen: Kind. Köln 1999.
Mietzner, Ulrike/Pilarczyk, Ulrike: Der gebannte Moment. Jugendliche als Fotografen. In: Johannes Bilstein (Hg.): Pädagogische Zeit. o.O. 1999.
Mirzoeff, Nicholas: An Introduction to Visual Culture. London/New York 1999.
Mondéjar, Publio López: Spanische Fotografie zur Zeit Francos. Köln 1999.
Ohlsson, Stefan/Webb, John S./Westerlund, Bo: Digital bild: Kreativt bildskapande met dator. Stockholm 1999.
Ottenbacher, Albert: Eugenie Goldstern. Eine Biographie. Wien 1999.
Petersen, Vinca: No System. Göttingen 1999.
Philipp, Claudia Gabriele: „The thunderous 'Gummidruck' of the Teutons..." Zur Bedeutung der Hamburger Schule für die Kunstfotografie um 1900. In: Karlheinz W. Kopanski/Dies. (Hg.): Sergej Lobovikov und die Brüder Hofmeister. Meisterwerke russischer und deutscher Kunstfotografie um 1900. München/London/New York 1999, S. 16-25.
Pink, Sarah: A Woman, a Camera and the World of Bullfighting: visual culture, experience and the production of anthropological knowledge. In: Visual Anthropology 12/1999/4.
Pink, Sarah: Panos for the Brancus: interweaving cultures, producing cloth, visualising experience, making anthropology. In: Journal of Material Culture 4/1999/2.
Regener, Susanne: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Erfassung des Kriminellen. München 1999.
Regener, Susanne: Metaphysik des Bösen: Zur Anschauungspraxis von Kriminalmuseen. In: Heidrun Kaupen-Haas/Christian Saller (Hg.): Wissenschaftlicher Rassismus: Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften, Frankfurt/New York 1999, S. 304-324.
Rehning, Jeanne E.: Das „Photographische Atelier" im Warenhaus. Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 71. Würzburg 1999.
Schroeder, Ralph: Social Life in Virtual Worlds: Structure and Interaction in Multi-User Virtual Reality. In: Communications & Strategies 33/1999/1, S. 137-150.
Sichel, Kim: Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull. München 1999.
Steiger, Ricabeth: Aufgabe und Funktion von Fotografien im familiären Umfeld. Familien Lorenz und Schmidt aus Filisur (Schweiz). In: Fotogeschichte 19/1999/71, S. 51-60.
Sullivan, Gerald: Margaret Mead, Gregory Bateson and Highland Bali: Fieldwork Photographs of Bayung Gede, 1936-1939. Chicago 1999.
Szeless, Margarethe: Sozialdokumentation und Narrativisierung. Der Lichtbildervortrag „Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens". In: Fotogeschichte 19/1999/74, S. 35-44.
Tschofen, Bernhard: Berg, Kultur, Moderne: Volkskundliches aus den Alpen. Wien 1999.
Ziehe, Irene: Fotografieren. Bewahren. Erinnern. Zum Phänomen des „Knipsens". In: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Faszination Bild. Kultur Kontakte Europa. Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Bd. 1. Berlin 1999, S. 97-114.

2000

Ballhaus, Edmund: Studentisches Fotoprojekt: Stereotypen, Inszenierungen und Realitäten. Momentaufnahmen einer ostfriesischen Landschaft. In: Volkskunde in Niedersachsen, 17/2000/1, S. 56-59.
Ballhaus, Edmund (Hg.): Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit. Münster 2000.
Becker, Howard S.: Visual Sociology, Documentary, Photography and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context. In: Visual Sociology 10/2000/1-2, S. 5-14.
Becker, Karin/Ekecrantz, Jan/Olsson, Tom (Hg.): Picturing Politics: Visual and Textual Formations of Modernity in the Swedish Press. Skriftserien 2000/1, Journalistik, medier och kommunikation (JMK), Stockholms universitet. Stockholm 2000.
Becker, Karin: „Populära passager. Medierna i det moderna konsumtionsrummet", Nordicom-Information, 22/2000/1.
Becker, Karin: „The changing picture on/of the newspaper page." In: Becker/Ekecrantz/Olsson 2000.
Becker, Karin: „Visualizing events on the front page." In: Becker/Ekecrantz/Olsson 2000.
Beitl, Matthias/Plöckinger, Veronika (Hg.): familienFOTOfamilie. Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee vom 16. April bis 5. November 2000. Kittsee 2000.
Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung „Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944". o. O. November 2000.
Berner, Heiko: Spanien – Bilder der Vergangenheit: Zum Wandel der franquistischen Ideologie in den 1950er und 60er Jahren. Eine Untersuchung anhand fotografischer Quellen (Mag.). Tübingen 2000.
Berwing-Wittl, Margit: „Versteinerte Mienen." Ländliche Familienfotos aus dem Bestand des Oberpfälzer Volkskundemuseums Burglengenfeld. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2000, S. 101-110.
Breuss, Susanne: Erinnerung und schöner Schein. Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2000, S. 27-64.
Brink, Cornelia: „Auschwitz in der Paulskirche." Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre. Marburg 2000.
Brink, Cornelia: Secular Icons. Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps. In: History and Memory 1/2000, S. 135-150.
Brink, Cornelia: Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens. In: Jahrbuch für Volkskunde, hrsg. von W. Brückner. Würzburg 2000, S. 119-134.
Dewitz, Bodo von/Schuller-Procopovici, Karin (Hg.): David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photzographie im 19. Jahrhundert. Göttingen 2000.
Fogarasi, Klára: Az együttlét és a szétszakítottság ideje – arcképversek. In: Fejös Zoltán (Hg.): A megfoghatatlan idö. Budapest, Néprajzi Múseum 2000, S. 391-408.
Haibl, Michaela: Zerrbild als Stereotyp. Visuelle Darstellungen von Juden zwischen 1850 und 1900. Berlin 2000.
Hoffmann-Curtius, Kathrin: Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten. In: Fotogeschichte 20/2000/78, S. 63-76.
Holzer, Anton: Die Kamera und der Henker. Tod, Blick und Fotografie. In: Fotogeschichte 20/2000/78, S. 43-62.
Jacobeit, Wolfgang: Von West nach Ost und zurück. Autobiographisches eines Grenzgängers zwischen Tradition und Novation. Münster 2000.
Jahn, Peter/Schmiegelt, Ulrike (Hg.): Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945. Berlin 2000.
Jahn, Peter: Bilder im Kopf – Bilder auf dem Papier. In: Ders./Schmiegelt 2000, S. 8-12.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung. Historische Einführungen, Bd. 7. Tübingen 2000.

Krauss, Rosalind: Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale. In: Hubertus v. Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV 1980-1995. München 2000, S. 260-277.

Lindner, Rolf: Die Stunde der Cultural Studies. Wien 2000.

Macho, Thomas: Bilder und Tod. Die Zeit der Fotografie. In: Fotogeschichte 20/2000/78, S. 5-14.

Mayer-Gürr, Dieter (Hg.): Fotografie & Geschichte. Timm Starl zum 60. Geburtstag. Marburg 2000.

Overdick, Thomas: Symbole einer Landschaft: Fischland-Darß-Zingst in volkskundlichen Photographien. Bericht über eine Ausstellung im Freilichtmuseum Klockenhagen. In: VOKUS 10/2000/1, S. 272-287.

Overdick, Thomas: Photographing Culture: Photographie als Instrument und Medium volkskundlicher Forschung und Repräsentation (Mag.). Hamburg 2000.

Regener, Susanne: Jenseits bürgerlicher Normalität. Zwischen Dokumentation und Voyeurismus. Fotografien psychischer Patienten. In: Fotogeschichte 20/2000/76, S. 13-24.

Regener, Susanne: Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien. In: Fotogeschichte 20/2000/78, S. 27-42.

Ruby, Jay: Picturing Culture. Chicago 2000.

Scharfe, Martin: Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: kritische berichte 28/2000/1, S. 62-68.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Der Schleier als Fetisch. Bildbegriff und Weiblichkeit in der kolonialen und postkolonialen Fotografie. In: Fotogeschichte 20/2000/76, S. 25-38.

Schmiegelt, Ulrike: „Macht Euch um mich keine Sorgen...“ In: Jahn/Dies.(Hg.) 2000, S. 23-31.

Schürpf, Markus: Fotografie im Emmental. Idyll und Realität. Hrsg. von Thomas Pfister. Bern 2000.

Starl, Timm: Jenseits des guten Geschmacks. Kitsch und Fotografie. Ungeordnete Überlegungen zu einer häufigen Erscheinung. In: Fotogeschichte 20/2000/76, S. 39-48.

Wyss, Beat: Das indexialische Bild. In: Fotogeschichte 20/2000/76, S. 3-12.

2001

Albers, Irene: ‚Die Interpretation des Fremden durch Mimesis‘: Michel Leiris’ Ethnographie und Poetik der Besessenheit. In: Elisabeth Vogel/Wolfram Lutterer/Antonia Napp (Hg.): Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. Würburg 2003, S. 227-248.

Aspers, Patrik: Market in Vogue. A Phenomenological Study of Fashion Photography. Stockholm 2001.

Banks, Marcus: Visual Methods in Social Research. London 2001.

Becker, Karin/Bjurström, Erling/Fornäs, Johan/Ganetz, Hillevi: Passager. Medier och kultur i ett köpcentrum, Stockholm 2001.

Becker, Karin/Bjurström, Erling/Fornäs, Johan/Ganetz, Hillevi (Hg.): Passager. Medier och kultur i ett köpcentrum. Stockholm 2001

Becker, Karin: „Bara titta – Solna Centrum som visuell arena.“ In: Becker/Bjurström/Fornäs/Ganetz (Hg.) 2001, S. 179-208.

Becker, Karin: „Fotografen och flanören.“ In: Becker/Bjurström/Fornäs/Ganetz (Hg.) 2001, S. 239-265.

Becker, Karin: „Creative culture as life form.“ In: Folke Snickars (Hg.): Culture, Society and Market, Report from the Swedish National Council for Cultural Affairs 2001/6. Stockholm 2001, S. 79-90.

Beitl, Klaus/Plöckinger, Veronika (Hg.): Forschungsfeld Familienfotografie. Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu einem populären Bildmedium. Kittseer Schriften zur Volkskunde, Bd. 14. Wien 2001.

Beitl, Klaus: Famille/images. Ein Streifzug durch die französische Fachliteratur über Familienfotografie. In: Ders./Plöckinger (Hg.) 2001, S. 31-39.

Beitl, Klaus: Eugenie Goldstern (1884-1942). Verlobungs-, Hochzeits- und Bestattungsbräuche in der Maurienne (Savoyen, Frühling/Sommer 1914. Hinterlassene Schriften bearbeitet und „restituiert“). In: Freddy Raphaël (Hg.): „...das Flüstern eines leisen Wehens...“ Beiträge zur Kultur und Lebenswelt europäischer Juden. Festschrift für Utz Jeggle. Konstanz 2001, 186-197.

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.

Berg, Ronald: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes. München 2001.

Bergströmm, Bo: Effektiv visuell kommunkation. Stockholm 2001.

Botiková, Marta: Familie und ethnographische Fotografie in der Slowakei. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 41-47.

Breuss, Susanne: Fotografie und Volkskunde/Europäische Ethnologie. Einige Überlegungen zur Einführung in das Kolloquium. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 9-14.

Brinkschulte, Eva/Lemke Muniz de Faria, Yara: Patienten im Atelier. Die fotografische Sammlung des Arztes Heimann Wolff Berend 1858 bis 1865. In: Fotogeschichte 21/2001/80, S. 17-26.

Dvoráková, Hana: Entstehung der ethnographischen Foto- und Filmsammlung am Mährischen Landesmuseum in Brünn. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 15-19.

Faeta, Francesco: Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX. Palermo 2001.

Familienbild – Ansichten von und über Familie, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst e.V. Berlin 2001.

Feldmann, Hans-Peter: 100 Jahre. Mit 101 Photographien des Verfassers. München 2001.

Gillan, Rose (Hg.): Visual Methodologies. London 2001.

Gosling, Ray: Introduction. Mayne 2001.

Gregory, Richard L.: Auge und Gehirn – Psychologie des Sehens. Reinbek 2001

Griffiths, Philip Jones: Vietnam Inc. London 2001.

Grimshaw, Anna: The Ethnographer’s Eye: Ways od Seeing in Modern Anthropology. Cambridge 2001.

Gunthert, André: Klinik des Sehens. Albert Londe, Wegbereiter der medizinischen Fotografie. In: Fotogeschichte 21/2001/80, S. 27-40.

Hägele, Ulrich: Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde. In: Katharina Eisch/Marion Hamm (Hg.): Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse. Tübingen 2001, S. 306-337.

Hägele, Ulrich: Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 104/2001, S. 263-312.

Hägele, Ulrich: Visualisierung zwischen Folklore, völkischer Wissenschaft und ethnographischem Forschungsfeld. DFG-Projekt „Fachgeschichte der volkskundlichen Fotografie“ (Teil I). In: Rundbrief Fotografie 8/2001/4, S. 30-36.

Hägele, Ulrich: Die Visualisierung des „Volkskörpers.“ Fotografie und Volkskunde in der NS-Zeit. In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 5-20.

Hägele, Ulrich: Über die Grenzen der Visuellen Anthropologie. Anmerkungen zu den Familienfotos aus dem Kriegsgefangenenlager Wieselburg/Niederösterreich (1914-1918). In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 109-128.

Hägele, Ulrich: Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde. In: Silke Göttsch/Albrecht Leh-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

mann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 277-300.
Harper, Douglas: Changing Works: Visions of a Lost Agriculture. Chicago 2001.
Hartinger, Walter: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Silke Göttsch/Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 79-98.
Herzánová, L'uba: Familiengeschichten – Geschichte einer Familie. Gedanken über das Familienalbum. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 49-59.
Hoffmann-Curtius, Katrin: Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten. In: Fotogeschichte 20/2000/78, S. 63-76.
Holzer, Anton: Das Familienalbum im Exil. Zur Fotografie in den Texten von Dubravka Ugrešic. In: Fotogeschichte 21/2001/79, S. 41-57.
Holzer, Anton: Die Wahrheit eines Schürzenmusters. Avantgarde und Folklore in der Zwischenkriegszeit. In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 51-60.
Horácová, Tamara/Maurer, Ewald/Hofleitner, Johanna/Maurer-Horak, Ruth (Hg.): Image: /images. Positionen zur zeitgenössischen Fotografie. Wien 2001.
Hugger, Paul: Bemerkungen zur wissenschaftlichen Fotoszene in der Schweiz. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 21-30.
Hugger, Paul: Der „Dorffotograf" – verkannt und doch kulturprägend. Eine Laudatio. In: Elsbeth Kuchen (Hg.): Foto Schönwetter Glarus. Fotografien und 16 mm-Filme aus dem Nachlass Schönwetter 1897-1996. Näfels 2001, S. 53-57.
Johler, Reinhard: Völkische Imgaginationen. Zur Archaik von Bild und Brauch. In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 33-40.
Kathan, Bernhard: Objekt, Objektiv und Abbildung. Medizin und Fotografie. In: Fotogeschichte 21/2001/80, S. 3-16.
Kerbs, Diethart: Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform. In: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900. Köln/Weimar/Wien 2001.
Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocausts in der deutschen Erinnerungskultur. Hamburg 2001.
Köstlin, Elsbeth: Brauchtum und Politik. Die fotografischen Dokumente des „SS-Ahnenerbes" in Südtirol. In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 21-26.
Köstlin, Konrad: Der Norden im Süden. Germanische Projektionen in der volkskundlichen Fotografie. In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 41-50.
Kuchen, Elsbeth/Roessler, Kaba (Hg.): Foto Schönwetter Glarus. Fotografien und 16 mm-Filme aus dem Nachlass Schönwetter 1897-1996. Zürich 2001.
Lackner, Mónika: Fotografie als Medium der Kommunikation am Beispiel von ungarndeutschen Familien. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 127-139.
Lauterbach, Burkhart: Expressive Bilder. Die photographischen Erzählungen von Robert Doisneau (1912-1994) über Paris und seine Banlieu. In: Fotogeschichte 21/2001/79, S. 25-40.
Lecek, Suzanna: Die fehlende Wirklichkeit: Familienfotografie in Kroatien während der Zwischenkriegszeit. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 95-108.
Van Leeuven, Theo/Jewit, Carey (Hg.): Handbook of Visual Analsysis. London 2001.
Lugon, Olivier: Le style documentaire. D'Augst Sander à Walker Evans 1920-1945. Paris 2001.
Maas, Ellen: Fotografien. In: Geschenkt! Zur Kulturgeschichte des Schenkens. Begleitbuch zur gleichnahmigen Ausstellung, Landesmuseum Schloß Guttorf. Heide 2001, S. 69-73.
Mayne, Roger: Photographs. London 2001.
Mehl, Heinrich (Hg.): Maurer, Maler, Zimmermann. Altes Bauhandwerk. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Volkskundliche Sammlungen, Bd. 6. Heide 2001.
Overdick, Thomas: Fotografie und Volkskunde: Annäherung an eine vernachlässigte Praxis. In: Rundbrief Fotografie NF 8/2001/1, S. 37-40.
Pink, Sarah: Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research. London 2001.
Pink, Sarah: ‚More Visualising, more Methodologies: on video, reflexivity and qualitative research.' In: The Sociological Review 49/2001/4, S. 586-599.
Regener, Susanne: Bartfrauen – Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie. In: Annette Keck/Nicolas Pethes (Hg.): Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen. Bielefeld 2001, S. 81-96.
Regener, Susanne: Mediale Transformationen eines (vermeintlichen) Serienmörders: Der Fall Bruno Lüdke. In: Kriminologisches Journal, 33 (2001), S. 7-27.
Regener, Susanne: Physiognomie des Todes: Über Totenabbildungen. In: Dorle Dracklé (Hg.): Bilder vom Tod. Hamburg 2001, S. 49-65. (mit CD-Rom)
Rosenhaft, Eve: Gefühl, Gewalt und Melancholie in den Humanwissenschaften. Der „Zigeunerforscher" Hanns Weltzel und die Ambivalenz des ethnologischen Blicks. In: SOWIE 3/2001, S. 22-34.
Rossitti, Marco: L'immagine dell'uomo. Udine 2001.
Schmoll, Friedemann: Erinnerung an die Natur. Studien zur Geschichte des Naturschutzes um 1900 (Habil.). Tübingen 2001.
Schwaberg, Günther: Im Ghetto von Warschau. Heinrich Jösts Fotografien. Göttingen 2001.
Sontag, Susan: Witnessing. In: Don McCullin. London 2001.
Sosic, Barbara: Familienfotos als Quelle für weitere ethnologische Forschung. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 77-93.
Steinlechner, Giesela: Leibesvisitationen. Patienten-Fotografien aus den frühen 20er Jahren. In: Fotogeschichte 21/2001/80, S. 59-68.
Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001.
Sturani, Enrico: Das Fremde im Bild.Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten. In: Fotogeschichte 21/2001/79, S. 13-24.
Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde (Hg.): Das volkskundliche Foto: Südtirol 1940/41. Realität, Wirklichkeit, Poesie. Bozen 2001.
Tschofen, Bernhard: „Ich schweigte und photographierte." Richard Wolfram – Volkskunde im Geiste des „Photostosstrupps". In: Fotogeschichte 21/2001/82, S. 27-32.
Vrzgulová, Monika: Zur Interpretation der Lebensweise städtischer Mittelschichten im Spiegel der Fotografie: Trenin (Westslowakei) 1918-1938. In: Beitl/Plöckinger (Hg.) 2001, S. 61-76.
Wagner, Jon: Contrasting Images, Complementary Trajectories: Sociology, Visual Sociology and Visual Research. In: Sociological Imagination 38/2001/1-2, S. 7-28.
Weiss, Ann: Das letzte Album. Familienbilder aus Auschwitz. Aus dem Amerikanischen von Helmut Reuter. München 2001.

2002
Albers, Irene (Hg.): Das Magische Auge der Kamera. Ethnologie der Fotografie. In: Fotogeschichte 22/2002/84.
Albers, Irene: Phantom, Maske, Fetisch. Michel Leiris' surrealistische Ethnographie der Fotografie. In: Fotogeschichte 22/2002/84, S. 47-57.
Albers, Irene: Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas. München 2002.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Albers, Irene/Pagni, Andrea/Winter, Ulrich (Hg.): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. Tübingen 2002.

Antonietti, Thomas: Fotografie und ethnographische Praxis. Zum Gebrauch der Fotografie in der Volkskunde des Wallis. In: Ders./Werner Bellwald (Hg.): Vom Ding zum Mensch. Theorie und Praxis volkskundlicher Museumsarbeit. Das Beispiel Wallis. Baden 2002, S. 196-214.

Arani, Miriam Yegane: „Und an den Fotos entzündete sich die Kritik." Die „Wehrmachtsausstellung", deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht. In: Fotogeschichte 22/2002/85-86, S. 97-124.

Assmann, Aleida: Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Huber/Lockemann/Scheibel (Hg.) 2002, S. 209-222.

Baer, Ulrich: Spectral Evidence. The Photography of Trauma. Cambridge-Mass./London 2002.

Ballhaus, Edmund: Soziale Quartiere in einer Mittelstadt. Ein Arbeitsbericht von Edmund Ballhaus und Projekteilnehmer/innen. In: Volkskunde in Niedersachsen 19/2002/1, S. 30-42.

Besenfelder, Sabine: „Staatsnotwendige Wissenschaft." Die Tübinger Volkskunde in den 1930er und 1940er Jahren. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 94. Tübingen 2002.

Boll, Bernd: Das Adlerauge des Soldaten. Zur Fotopraxis deutscher Amateure im Zweiten Weltkrieg. In: Fotogeschichte 22/2002/85-86, S. 75-88.

Borhan, Pierre (Hg.): Dorothea Lange. The Heart and Mind of a Photographer. Boston/London/New York 2002.

Bourdieu, Pierre: Ein soziologischer Selbstversuch. Frankfurt/Main 2002.

Brassaï: Graffiti. Paris 2002.

Buchli, Victor (Hg.): The Material Culture Reader. Oxford/New York 2002.

Dant, Tim/Gilloch, Graeme: Pictures of the past. Benjamin and Barthes on photography and history. In: European Journal of Cultural Studies 5/2002/1, S. 5-23.

Davidson, Bruce: Civil Rights Photographs 1961-1965. Los Angeles 2002.

Feldmann, Hans-Peter: 272 Pages. Köln 2002.

Foto als historische Quelle. In: Hamburger Institut für Sozialforschung (Hg.): Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944. Hamburg 2002, S. 107-122.

Foucault, Michel: Die photogene Malerei. In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften. Zweiter Band. Franfurt/Main 2002, S. 871-882.

Girardin, Daniel: Itinéraires photographiques. In: Terre d'ombres 1915-1965. Itinéraire photographique de Gustave Roud. Genf 2002, S. 5-13.

Gorgus, Nina: Der Tod Pierre Bourdieus in der französischen Presse. In: Tübinger Korrespondenzblatt 53/2002, S. 50-54.

Gugerli, David/Orland, Barbara (Hg.): Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit. Zürich 2002.

Guschker, Stefan: Bilderwelt und Lebenswirklichkeit. Europäische Hochschulschriften, Reihe 22 Soziologie. Frankfurt/Main 2002.

Hägele, Ulrich: Mit der Kamera ins Forschungsfeld. Tendenzen der volkskundlichen Fotografie nach 1945. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 98/2002, S. 357-385.

Hägele, Ulrich: Fotografien als Artefakte der Erinnerung. Botho Walldorfs Bilder von der Hohenzollerischen Landesbahn. In: Botho Walldorf: Lebenswelt um 1900 Geborener in Gammertingen. Gammertingen 2002, S. 316-318.

Hägele, Ulrich: Visualisierung zwischen Folklore, völkischer Wissenschaft und ethnographischem Forschungsfeld. DFG-Projekt „Fachgeschichte der volkskundlichen Fotografie" (Teil II). In: Rundbrief Fotografie 9/2002/1, S. 32-36; (Teil III) in: Rundbrief Fotografie 9/2002/2, S. 35-38.

Hägele, Ulrich/Wiesenhofer, Franz: Zensurierte Bildergrüße. Familienfotos russischer Kriegsgefangener 1915-1918. documenta ethnographica 3. Ausstellungskatalog. Wien 2002.

Hägele, Ulrich: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Afghanistan – Ikonographie des fotografischen Kriegsberichts. www.tvv-verlag.de, 1. November 2002.

Hagner, Michael: Mikro-Anthropologie und Fotografie. Gustav Fritschs Haarspaltereien und die Klassifizierung der Rassen. In: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/Main 2002, S. 252-284.

Hauschild, Thomas: Zur Kritik der postkolonialen Kritik. Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien. In: Fotogeschichte 22/2002/84, S. 13-32.

Hickey, Maeve/Taylor, Lawrence: Ambos Nogales. Intimate Portraits of the U.S.-Mexico Border. Santa Fe 2002.

Hight, Eleanor M./Sampson Gary D. (Hg.): Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place. London 2002.

Hight, Eleanor M./Sampson, Gary D.: Photography, ‚Race', and Post-Colonial Theory. In: Hight/Sampson (Hg.) 2002, S. 1-19.

Holzer, Anton: Augenzeugen. Der Krieg gegen Zivilisten. Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg. In: Fotogeschichte 22/2002/85-86, S. 45-74.

Hülsen-Esch, Andrea von; Schmitt, Jean-Claude (Hg.): Die Methodik der Bildinterpretation/Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000, 2 Bde. Göttingen 2002.

Huber, Hans Dieter/Lockemann, Bettina/Scheibel, Michael (Hg.): Bild – Medien – Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München 2002.

Hüppauf, Bernd: Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen. In: Fotogeschichte 22/2002/85-86, S. 7-22.

Hugger, Paul: Emil Brunner – Zu Leben und Werk. In: Tausend Blicke. Kinderporträts von Emil Brunner aus dem Bündner Oberland 1943/44. Zürich 2002, S. 13-20.

Hugger, Paul: Keine eisige Kälte. Der glasige Blick. Heimat auf Rädern. L'arbre généalogique. In: Fritz Franz Vogel (Hg.): Bild. Legenden. 99 Texte zur historischen und zeitgenössischen Fotografie. Zürich 2002, S. 161, 168-169, 187.

Jakob, Volker/Goebel, Ruth: Menschen vom Lande. Ignaz Bökkenhoff. Westfälische Bildsammlungen, Bd. 3. Essen 2002.

Jordan, Stefan (Hg.): Lexikon der Geschichtswissenschaft: Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2002.

Kemp, Cornelia/Witzgall, Susanne: Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Portraits. München 2002.

Knoch, Habbo: Das Unsichtbare und der Medienkrieg. Gewaltbilder, Kriegsfotografie und Öffentlichkeit 1850 bis 1950. In: Fotogeschichte 22/2002/85-86, S. 23-30.

Korff, Gottfried: Bildlichkeit, Nacktheit und Scham. In: neue praxis. Zeitschrift für Sozialarbeit, Sozialpädagogik und Sozialpolitik 32/2002/2, S. 145-149.

Kulturverein Hohe Börde e.V. (Hg.): Max Bösche, dem Heimatfreund zum 100. Geburtstag. Hohenwarsleben 2002.

Langer, Freddy (Hg.): Fotografie! Das 19. Jahrhundert. München 2002.

Marazzi, Antonio: Antropologia della visione. Rom 2002.

Paul, Gerhard/Goldberg, Bettina: Matrosenanzug – Davidstern. Bilder jüdischen Lebens aus der Provinz. Neumünster 2002.

Pink, Sarah/Kurti, L./Afonso, A. I.: The visual and virtual in contemporary European learning contexts' introduction to Visual teaching, Virtual learning: Anthropology and Pedagogy in Europe, a Special Issue of Anthropology in Action. O.O.2002.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Orsi, Enrico: Preghiere di fango. Un racconto fotografico. Rom 2002.
Pinney, Christopher: Visual Culture. In: Buchli 2002, S. 81-86.
Regener, Susanne: Phantombilder. In: Das zweite Gesicht/The Other Face: Metamorphoses of the Photographic Portrait, ed. by Cornelia Kemp/Susanne Witzgall, München/Berlin/London/New York 2002, S. 159-163.
Regener, Susanne/Rainer, Arnulf: Wien Westbahnhof – Automatenportraits 1968-70. In: EIKON: Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Heft 39/40 (2002).
Regener, Susanne: Bin Laden als Teufel, vera ikon und Phantom. In: EIKON: Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst 39-40/2002.
Regener, Susanne: Anonyme Fotografien aus der Anstalt Weilmünster 1905-1914. In: Bettina Brand-Claussen/Thomas Röske (Hg.): Ins Gesicht sehen, Bd.1. Heidelberg 2002.
Sachsse, Rolf: Bilder gebrauchen. Am Ende der Photographie? http://www.puk.de/virtual-museum/magazin/06/sachsse.html, 2. September 2002.
Sander, August: Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband. Mit Beiträgen von Susanne Lange, Janos Frecot, L. Fritz Gruber, Klaus Honnef und Thomas Wiegand. München 2002.
Schiffer, Wolfgang: Bauern-Bilder. Fotografien aus 50 Jahren Landwirtschaft. Hrsg. Von Gisbert Strotdrees und Heinz-Günter Topüth. Münster/Frankfurt/Stuttgart 2002.
Schweizerische Stiftung für die Photographie (Hg.): Tausend Blicke. Kinderportraits von Emil Brunner aus dem Bündner Oberland 1943/44. Mit Erinnerungen der Porträtierten und Texten von Erika Hössli, Paul Hugger und Peter Pfrunder. Zürich 2002.
Spinner, Helmut F.: Ein Wort sagt mehr als tausend Bilder? Entwurf einer Wissenstheorie des Bildes. In: Hans Dieter Huber/Bettina Lockemann/Michael Scheibel (Hg.): Bild – Medien – Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München 2002, S. 175-208.
Stourdzé, Sam: Dorothea Lange: Homage to Reality. In: Borhan (Hg.) 2002, S. 186-192.
Sturken, Marita/Cartwright, Lisa: Practises of Looking: An Introduction to Visual Culture. Oxford 2002.
Sverisson, Árni: Digital fotografi: tekniska och visuella innovationer, perspektiv och kontaktnätverk. Sociolgisk forskning 2/2002.
Terre d'ombres 1915-1965. Itinéraire photographique de Gustave Roud. Genf 2002.
Timm, Elisabeth: Mehr Bourdieu! In: Tübinger Korrespondenzblatt 53/2002, S. 55-66.
Trachman, Michail: Diesseits/jenseits der Front. Kriegsfotografie 1941-1945, hrsg. vom Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst. mit Texten von Valerij Stignejew und Peter Jahn. Berlin 2002.
Vogel, Fritz Franz (Hg.): BILD. Legenden. 99 Texte zu historischen und zeitgenössischen Fotografien. Zürich 2002.
Walldorf, Botho: Lebenswelt um 1900 Geborener in Gammertingen. Gammertingen 2002.
Werckmeister, Otto Karl: Ästhetik der Apokalypse. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Januar 2002.
Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/Main 2002.

2003
Allweier, Sabine: Fotografie und Heimat. In: Haug (Hg.) 2003, S. 23-26.
Blank, Margot (Hg.): Beutestücke. Kriegsgefangene in der deutschen und sowjetischen Fotografie 1941-1945. Berlin 2003.
Bopp, Petra: Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten. In: Holzer (Hg.) 2003, S. 97-117.
Bothien, Horst-Pierre (Hg.): Adolf Hitler am „Deutschen Rhein." NS-Prominenz aus Sicht eines Hobbyfotografen. Essen 2003.
Brandt, Kersten/Loewy, Hanno: Hinter den Bildern. Ausgelöschte Geschichten und die Suche nach ihren Spuren. Recherchen zu den Bildern der Deportierten im Museum Auschwitz-Birkenau. In: Fotogeschichte 23/2003/87, S. 29-42.
Brink, Cornelia: Was zeigt das Foto im Museum? Überlegungen zum musealen Gebrauch fotografischer Bilder. In: Haug (Hg.) 2003, S. 14-18.
Buchner-Fuhs, Jutta: Fotografierte Dinge – visualisierte Erzählanreize. In: Jan Carstensen (Hg.) Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen. Münster/New York/München/Berlin 2003, S. 65-70.
Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003.
Club Fotoamatori Mattarello: Le radici del futuro. Appunti su un paesaggio che cambia. Mantova 2003.
Crouch, David/Lübbren, Nina (Hg.): Visual Culture and Tourism. Oxford/New York 2003.
Davidson, Bruce: East 100th Street, New York. Los Angeles 2003.
Ehrenspeck, Yvonne/Schäffer, Burkhard (Hg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Oplanden 2003.
Eskidsen, Ute (Hg.): „Was ich von ihnen gesehen und was man mir von ihnen erzählt hat." Der fotografierte Mensch in Bildern der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang. Göttingen 2003.
Esposito, Vincenzo: Annabella Rossi e öa fotografia. Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolari. Rom 2003.
Faeta, Francesco: Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva (nuova edizione riveduta e ampliata). Rom 2003.
Faeta, Francesco: Arturo Zavattini fotografo in Lucania. Rom 2003.
Filzmaier, Birgit: Fotografische Sammlungen und Institutionen in der Schweiz – neue Entwicklungen. In: Fotogeschichte 23/2003/90, S. 79.
Floch, Jean-Marie: Le forme dell'impronta. Cinque fotografie di Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stiegliz, Strand. Rom 2003.
Frisinghelli, Christine: Anmerkungen zu den fotografischen Dokumentationen von Pierre Bourdieu. In: Schultheis/Dies. (Hg.) 2003, S. 217-230.
Frosh, Paul: The Image Factory. Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry. Oxford/New York 2003.
Gorgus, Nina: Le magicien des vitrines: Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris 2003.
Grasseni, Cristina: Lo sguardo della mano. Pratiche della località e antropologia della visione in una comunità montana lombarda. Bergamo 2003.
Grivel, Charles/Gunthert, André/Stiegler, Bernd (Hg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816-1914. München 2003.
Haberkorn, Ursula: Dämmerung im Osten. Boris Michailovs Ansichten der postsowjetischen Gesellschaft. In: Fotogeschichte 23/2003/89, S. 23-38.
Halfbrodt, Dirk/Pohlmann, Ulrich (Hg.): Philipp Kester – Fotojournalist, New York, Berlin, München 1903-1935. Berlin 2003.
Harrison, Roger: heile welt – harte arbeit. die geschichte einer älpler-familie in der schweiz/idyllic world – daily toil. the story of a family farming in the mountains of switzerland. Goldau 2003.
Haug, Elisabeth (Hg.): Gut Licht! Fotografie in Baden 1840-1930. Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmu-

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

seums Karlsruhe, Bd. 6, hrsg. von Harald Siebenmorgen. Karlsruhe 2003.
Holzer, Anton (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie. Marburg 2003.
Holzer, Anton: Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs. In: Ders. (Hg.) 2003, S. 57-70.
Holzer, Anton: Fotografien, gewendet. Sieben unvollständige Geschichten. In: Fotogeschichte 23/2003/87, S. 17-28.
Holzer, Anton: Reise ohne Wiederkehr. Die Antarktisexpedition des Schweizers Xavier Mertz (1911-1913). In: Fotogeschichte 23/2003/90, S. 21-38.
Hugger, Paul: Lust und Last. Der Schweizer Kapuziner Mathäus Keust (1828-1898) als Fotopionier. In: Fotogeschichte 23/2003/90, S. 3-10.
Hugger, Paul: Das „verschwiegene" Archiv. Zu einer verkannten staatlichen Fotosammlung in der Schweiz. In: Fotogeschichte 23/2003/90, S. 43-46.
Korff, Gottfried: Kulturforschung im Souterrain. Aby Warburg und die Volkskunde. In: Kaspar Maase/Bernd Jürgen Warneken (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 143-178.
Kruckenhauser, Stefan: In weiten Linien... Das fotografische Lebenswerk. Ediert und herausgegeben von Kurt Kaindl. Salzburg 2003.
Iammarrone, Giuseppe: Le farchie. Pescara 2003.
Lorenz, Robert: Kanalfahrt. Ein Reisebericht in Bildern. In: Falk Blask/Wolfgang Kaschuba (Hg.): Europa an der Grenze. Ost Odra West Oder. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge 30/2003 Sonderheft, S. 118-140.
Luraschi, Natascha: Fotografie und Fürsorge. Der Blick auf eine soziale Institution am Beispiel der Basler ‚Suppenanstalt zum Silberberg'. (Lizentiatsarbeit) Basel 2003.
Mallmann, Klaus-Michael/Rieß, Volker/Pyta, Wolfram (Hg.): Deutscher Osten 1939-1945. Der Weltanschauungskrieg in Photos und Texten. Darmstadt 2003.
Marcolli, Patrick: Heimatbilder. Über Schweizer Gegenwartsfotografie. In: Fotogeschichte 23/2003/90, S. 55-60.
Menzel, Katharina: „Frauen helfen siegen." Frauenarbeit in der Fotopropaganda des Ersten und Zweiten Weltkriegs. In: Holzer (Hg.) 2003, S. 71-96.
Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden. Konstanz 2003.
Pinney, Christopher/Peterson, Nicolas (Hg.): Photography's Other Histories. Durham/London 2003.
Quintavalle, Arturo Carlo/Maffioli, Monica: Fratello Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo. 1852-2002. Florenz 2003.
Regener, Susanne: Fotografie/Geschichte. Theoretische Überlegungen zu einer unbedingten Konjunktion. Vortrag, am 22. Mai 2003 in Erfurt gehalten im Rahmen des Kongresses „DDR im Bild". www.susanne-regener.de, 26. Juni 2003.
Ribbat, Christoph: Blickkontakt. Zur Beziehungsgeschichte amerikanischer Literatur und Fotografie. München 2003.
Roeck, Bernd: Visual Turn. Kulturgeschichte und die Bilder. In: Geschichte und Gesellschaft 29/2003, S. 294-315.
Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003.
Sachsse, Rolf: Fotografie: Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation Köln 2003
Sachsse, Rolf: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. Berlin 2003.
Sachsse, Rolf: Kunstfotografisches Zwielicht. Eine kleine Geschichte der Dämmerungsfotografie. In: Fotogeschichte 23/2003/89, S. 3-12.
Schmid, Gunnar: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte. München 2003.
Schneider, Ulrike: „Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt..." Der Sonnenuntergang als fotografisches Motiv. In: Fotogeschichte 23/2003/89, S. 13-22.
Schröder, Jens: Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern. In: Fotogeschichte 23/2003/88, S. 3-16.
Schultheis, Franz/Frisinghelli, Christine (Hg.): Pierre Bourdieu in Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung. Graz 2003.
Schultheis, Franz: Pierre Bourdieu und Algerien. Eine Wahlverwandtschaft. In: Ders./Frisinghelli (Hg.) 2003, S. 9-20.
Schwärzler, Monika: Wach- und Dämmerzustände der Kamer. In: Fotogeschichte 23/2003/89, S. 39-47.
Solomon-Godeau, Abigail: Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt/Main 2003, S. 53-74.
Starl, Timm: Die Kehrseite der Geschichte. Karl Pawek: Priesterzögling, Zeitschriftengründer, NSDAP-Anwärter, Kriegsverbrecher, Psychopath, Ausstellungsmacher, Kulturpreisträger. In: Fotogeschichte 23/2003/87, S. 65-69.
Stiegler, Bernd: Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Geschichte der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart. In: Fotogeschichte 23/2003/88, S. 17-28.
„Wer sind Sie, Henri Cartier-Bresson?" München 2003.
Ziehe, Irene: Private Fotografien in musealen Sammlungen. Beispiel Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin. In: Jan Carstensen (Hg.) Die Dinge umgehen? Sammeln und Forschen in kulturhistorischen Museen. Münster/New York/München/Berlin 2003, S. 71-76.

2004

Albers, Irene/Pfeiffer, Helmut (Hg.): Michel Leiris. Szenen der Transgression. München 2004.
Alsheimer, Rainer: Bild als missionarisches Traktat. Protestantische Fotos im 19. Jahrhundert aus Westafrika. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 149-166.
Back, Jean/Schmidt-Linsenhoff (Hg.): The Family of Man 1955-2001. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung. Marburg 2004.
Beck, Jean/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): The Family of Man. Humanismus und Postmoderne: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung. Marburg 2004.
Beil, Christine: Der ausgestellte Krieg. Präsentationen des Ersten Weltkriegs 1914-1939. Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Bd. 97. Tübingen 2004.
Brückner, Wolfgang: Historische Fotografie und Volkskunde. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 5-16.
Canal, Gemma Orobitg: Photography in the Field: Word and Image in Ethnographic Research. In: Pink/Kürti/Afonso (Hg.) 2004, S. 31-46.
Coover, Roderick: Working With Images, Images of Work: Using Digital Interface, Photography and Hypertext in Ethnography. In: Pink/Kürti/Afonso (Hg.) 2004, S. 185-203.
Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.): Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images. London/New York 2004.
Edwards, Elizabeth/Hart, Janice: Mixed Box: The Cultural Biography of a Box of ‚Ethnographic' Photographs. In: Diess. (Hg.) 2004, S. 47-61.
Feldmann, Hans-Peter: Das kleine Mövenbuch/The Little Seagull Book. O.O. 2004.
Hägele, Ulrich: Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkskundlicher Fotografie. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 27-48.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Hägele, Ulrich: Hinter der Front: Zur Ikonographie von Armut und Folklore in Willy Römers Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg in Rußland, 1916. In: Diethart Kerbs (Hg.) 2004, S. 79-103.
Holzer, Anton: Die enthüllte Braut. Hochzeit und Fotografie. In: Fotogeschichte 24/2004/92, S. 31-42.
Huber, Hans-Dieter: Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit 2004.
Hüppauf, Bernd: Foltern mit der Kamera. Was zeigen die Fotos aus dem Krimkrieg? In: Fotogeschichte 24/2004/93, S. 51-59.
Janke, Volker: Das vorgeführte Lichtbild. Die Diapositive aus dem Nachlaß von Karl Eschenburg. Mecklenburgisches Landesmuseum (unveröffentlichtes Manuskript). Schwerin 2004.
Jaworek, Wolfgang: Plädoyer für einen rezeptionsorientierten Umgang mit Fotografien. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 267-270.
Joschke, Christian: Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910. In: Actes de la recherche en sciences sociales 154/September 2004, S. 53-65.
Kerbs, Diethart: Schicksale Deutscher Pressearchive. In: Rundbrief Fotografie, 11/15. September 2004/3, N. F. 43, S. 23-29.
Kerbs, Diethart (Hg.): Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887-1979. Berlin/Bönen 2004.
Kerbs, Diethart/Uka, Walter: Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik. Berlin 2004.
Knoch, Habbo: Historische Bildforschung. Renaissance der Bildanalyse. H-SOZ-U-KULT.H-NET.MSU.EDU, 24. Januar 2004.
Knowles, Caroline/Sweetman, Paul (Hg.): Pictoring the Social Landscape: Visual Methods and the Social Imagination. London/New York 2004.
Köstlin, Elsbeth: Zwischen Poesie & Germanophilie: Rekonstruktionen des Alltages. Fotodokumente des SS-Ahnenerbes. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 233-248.
Löffler, Petra: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik. Bielefeld 2004.
Maar Christa/Burda, Hubert (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004.
Oberkrome, Willi: „Deutsche Heimat." Nationale Konzeption und regionale Praxis von Naturschutz, Landschaftsgestaltung und Kulturpolitik in Westfalen-Lippe und Thüringen (1900-1960). Westfälisches Institut für Regionalgeschichte Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Münster. Forschungen zur Regionalgeschichte, Bd. 47. Paderborn/München/Wien/Zürich 2004.
Overdick, Thomas: Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkskundlicher Fotografie. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 17-26.
Pink, Sarah/Kürti, László/Afonso, Ana Isabel (Hg.): Working Images. Visual Representation in Ethnography. London/New York 2004.
Pohlmann, Ulrich/Prinz von Hohenzollern, Johann Georg (Hg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. München 2004.
Raschke, Helga: Alltag im Foto. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 295-304.
Rehnig, Jeanne R.: Fotografie für alle! Berliner Warenhausfotoateliers. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 199-216.
Ricci, Antonello: Malinowski e la fotografia. Rom 2004.
Rose, Willi: Shadows of War. A German Soldier's Lost Photographs of Word War II, hrsg. von Thomas Eller, mit einem Essay von Petra Bopp. New York 2004.
Sachs-Hombach, Klaus: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. H-SOZ-U-KULT.H-NET.MSU.EDU, 24. Januar 2004.
Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004.
Scheuch, Manfred: Nackt. Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert. Wien 2004.
Schmoll, Friedemann: Erinnerung an die Natur. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich. Frankfurt/Main 2004.
Schönert, Ulf: Ran an die Pixel. Film war früher: Die Fotografie der Zukunft ist digital. In: Stern, 23. September 2004.
Selke, Stefan: Private Fotos als Bilderrätsel - Eine soziologische Typologie der Sinnhaftigkeit visueller Dokumente im Alltag. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 49-74.
Silva, Olivia da/Pink, Sarah: In the Net: Anthropology and Photography. In: Pink/Kürti/Afonso (Hg.) 2004, S. 157-165.
Skrein, Christian R. (Hg.): Snapshots. The Eye of the Century. Ostfildern-Ruit 2004.
Smith, Shawn Michelle: Photography on the Color Line. W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture. Durham/London 2004.
Sontag, Susan: Endloser Krieg, endloser Strom von Fotos. In: Süddeutsche Zeitung, 24. Mai 2004.
Starl, Timm: Die Vorstellung des Körpers. Fotografische Figurationen des 19. Jahrhunderts. In: Fotogeschichte 24/2004/92, S. 3-14.
Steiger, Ricabeth/Wachsmann, Renate: Funktionswandel von Fotografien in Familien zu Familienfotos im Museum. In: Ziehe/Hägele (Hg.): 2004, S. 75-94.
Stiegler, Bernd: Michel Foucault und die Fotografie. In: Peter Gente (Hg.): Foucault und die Künste. Franfurt/Main 2004, S. 277-297.
Struk, Janina: Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence. London/New York 2004.
Theye, Thomas: Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien (1839-1884). Frankfurt/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2004.
Tschofen, Bernhard: Vernakulare Fotografie als Kulturpraxis und Indentitätsressource. In: Volkskunde als Bildwissenschaft. Wissenschaftliche Arbeitstagung, 15. bis 18. Februar 2004 in München, Programmheft „Statements: Thematische Ergänzungen". München 2004, S. 26-27.
Ur-Ethnographie. Auf der Suche nach dem Elementaren in der Kultur. Die Sammlung Eugenie Goldstern. Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 85. Wien 2004.
Wehr, Laura: Fotografien in der Frauenzeitschrift „Die junge Dame". In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 217-232.
Wiegand, Wilfried: Das Leben und sein Spiegelbild und Parodie noch dazu. Er tanzte mit dem Unbewußten: Zum Tode des Fotografen Henri Cartier-Bresson. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 181, 6. August 2004, S. 35.
Wolff, Eberhard: „Fotoatelier" im Sanatorium. Die Patientenfotosammlung der Bircher-Benner-Klinik Zürich. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2004, S. 271-278.
Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Visuelle Kultur, Studien und Materialien, Bd. 1. Münster 2004.

2005
Blask Falk/Redlin, Jane (Hg.): Lichtbild – Abbild – Vorbild. Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie. Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge, Heft 38/2005. Münster/Hamburg/Berlin/London 2005.
Blask, Falk/Friedrich, Thomas (Hg.): Menschenbild und Volksgesicht. Positionen zur Porträtfotografie im Nationalsozialismus.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge, Sonderband 8. Münster/Berlin 2005.
Bönisch-Brednich, Brigitte: Der fremde Blick von Ans Westra auf die Maori. Eine Provokation der neuseeländischen Gesellschaft. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 17-25.
Braun, Karl: Extremadura. Zur visuellen Repräsentation einer armen Region. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 46-54.
Bringéus, Nils-Arvid: Bildtransformation. Eine Skizze anhand skandinavischer Beispiele. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 67-84.
Brink, Cornelia: Klage und Anklage. Das „Auschwitz-Album" als Beweismittel im Frankfurter Auschwitz-Prozeß (1963-1965). Fotogeschichte 25/2005/95, S. 15-28.
Brückner, Wolfgang: Wort oder Bild? Ein europäischer Antagonismas und seine Folgen. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 35-48.
Brühl, Roland: Spiel mit dem Feuer. Nitrozellulosenegative in Fotosammlungen. Rundbrief Fotografie 12/2005/47, S. 5-10.
Campani, David (Hg.): Kunst und Fotografie. Berlin 2005.
Diel, Paula: Macht – Mythos – Utopie. Die Körperbilder der SS-Männer. Berlin 2005.
Drascek, Daniel: Kulturelles Bildgedächtnis und moderne Traditionsbindung. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 121-134.
Fackler, Guido: Panoramen der Macht und Ohnmacht. KZ-Bilder als ikonisierte Erinnerung und historisches Dokument. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 251-274.
Fleckner, Uwe: Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift „Dokuments". In: Uwe M. Schneede (Hg.): Begierde im Blick. Surrealistische Photographie. Ostfildern-Ruit 2005, S. 23-32.
Frecot, Janos: Das Volksgesicht. The Face of A People. In: Monika Faber/Janos Frecot (Hg.): Portraits of an Age. Photography in Germany and Austria 1900-1938. Wien/New York 2005, S. 78-89.
Gerndt, Helge/Haibl, Michaela (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33. Münster/New York/München/Berlin 2005.
Gerndt, Helge: Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkskundlichen Bildwissenschaft. In: Ders./Haibl (Hg.) 2005, S. 13-34.
Glasenapp, Jörn: ‚Die welt ist nicht schön'. Zum engagierten Dokumentarismus der 1970er Jahre. In: Fotogeschichte 25/2005/97, S. 3-24.
Götz, Irene: Nationale „Visiotypie". Zur Wirkmacht inszenierter Bilder im Medienzeitalter. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 187-198.
Gundlach, F. C. (Hg.): Martin Muncasci. Göttingen 2005.
Hägele, Ulrich: Fotografische Konstruktion des Ländlichen. Dorothea Lange und Erna Lendvai-Dircksen – zwei Karrieren zwischen Pathos und Propaganda. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 26-45.
Hägele, Ulrich: Visuelle Kultur? Thesen zum erweiterten Fachverständnis bildmedialer Forschung. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 375-388.
Hägele, Ulrich: Erna Lendvai-Dircksen und die Ikonographie der völkischen Fotografie. In: Blask/Friedrich (Hg.) 2005, S. 78-99.
Hägele, Ulrich: East meets West. Zu einer Foto-Ikonographie zwischen volkskundlicher Sinnstiftung und transnationaler Rezeption in den 1960er Jahren. In: Beate Binder/Silke Göttsch/Wolfgang Kaschuba/Konrad Vanja (Hg.): Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen. 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Berlin 2003. Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen, Bd. 3. Münster/New York/München/Berlin 2005, S. 499-512.
Hesse, Wolfgang: „Ceçi n'est pas une pipe." Anmerkungen zum Berufsethos der Digitalisierung. In: Rundbrief Fotografie 12/2005/45, S. 14-19.
Hirsch, Marianne/Spitzer, Leo: Erinnerungspunkte. Schoahfotografie in zeitgenössischen Erzählungen. In: Fotogeschichte 25/2005/95, S. 29-44.
Hoffmann, Detlef: Ernst Gombrich – Eine Bildwissenschaft vor der Zeit. In: Fotogeschichte 25/2005/96, S. 11-16.
Holert, Tom: Photo Op. Geschichte als Bildproduktion. In: Fotogeschichte 25/2005/95, S. 45-56.
Icke-Schwalbe, Lydia: Die Wahrnehmung des Fremden in der historischen Fotografie. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 98-108.
Janke, Volker: Das Lichtbild als Medium nationalsozialistischer Propaganda. Der Nachlass Karl Eschenburg. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 109-121.
Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 299-309.
Kiepe, Juliane: Ästhetische Inszenierungen in der Ethnographie. Bronislaw Malinowski im Spannungsfeld der Kulturen. Frankfurt/Main 2005.
Köck, Christoph: Wahrnehmungswandel im Wirkungsfeld Neuer Medien. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 199-212.
Korff, Gottfried: Vor, unter und neben der Kunst. Warburgs Methode und die volkskundliche Bildforschung. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 49-66.
Lauterbach, Burkhart: Exakt lesen lernen... Fotografieanalytische Anleitungsmodelle in der Kritik. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 311-325.
Lehmann, Albrecht: Bilder als Vorbild. Zur Ikonologie des „landschaftlichen Auges". In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 157-185.
Leimgruber, Walter: Die visuelle Darstellung des menschlichen Körpers. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 213-232.
Matyssek, Angela: Fotografieren ist Sehen. Kunsthistorische Forschung und Bildpraxis bei Richard Hamann und Foto Marburg. In: Fotogeschichte 25/2005/97, S. 69-79.
Menzel-Ahr, Katharina: Lee Miller. Kriegskorrespondentin für Vogue. Fotografien aus Deutschland 1945. Marburg 2005.
Mietzner, Ulrike/Myers, Kevin/Peim, Nick (Hg.): Visual History. Images of Education. Oxford/Bern/Berlin u.a. 2005.
Navarro, Javier Herrera: Von der literarischen Vorlage zur fotografischen Dokumentation. Die Entstehung von „Las Hurdes – tierra sin pan" von Buñuel. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 55-64.
Overdick, Thomas: Anschauliches Verstehen. Zur Konversion des Blickes in der Fotografie. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 10-24.
Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike: Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Bad Heilbrunn 2005.
Rehnig, Jeanne E.: Umgesiedelt, vertrieben, ausgereist. Ein privater Fotonachlass im Spannungsfeld der Geschichte des 20. Jahrhunderts. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 122-145.
Sachsse, Rolf: Das Fotografieren und das Sammeln von Fotografie und digitalen Bildern – Medientheoretische Überlegungen. In: Rundbrief Fotografie 12/2005/46, S. 11-16.
Schade, Anette: Die Schulung des wissenschaftlichen Blicks. Erkundungen in zwei fotografischen Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin. In: Blask/Redlin (Hg.) 2005, S. 75-87.
Scharfe, Martin: Vignetten. Zur verborgenen Bedeutung von Bildbagatellen. In: Gerndt/Haibl (Hg.) 2005, S. 135-154.
Stahel, Urs/Gasser, Martin/Seelig, Thomas/Pfrunder, Peter (Hg.): Essays über Robert Frank. Göttingen 2005.
Starl, Timm: Lexikon zur Fotografie in Österreich. Wien 2005.
Stiegler, Bernd: Zeigen Fotografien Geschichte? In: Fotogeschichte 25/2005/95, S. 3-14.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Vogel, Fritz Franz: Johannes und Hans Meiner. Fotografiertes Bürgertum von der Wiege bis zur Bahre. Mit Texten von Fritz Franz Vogel und Paul Hugger. Zürich 2005.
Wiesing, Lampert: Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt/Main 2005.

2006
Arani, Miriam Y.: Fotografien als Objekte - die objektimmanenten Spuren ihrer Produktions- und Gebrauchszusammenhänge. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 29-44.
Boyko, Ivan: Vieux Croyants de Russie. Paris 2006.
Brink, Cornelia: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten." Photographie, Geschichte, Gedächtnis. In: Wolfgang Hesse/Katja Schumann (Hg.): Mensch! Photographien aus den Dresdner Sammlungen. Marburg 2006, S. 46-56.
Brown, Alison Kay: Pictures bring us messages. Toronto 2006.
Encke, Julia: Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914-1918. München 2006.
Faber, Monika/Gröning, Maren: Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1939-1950. Wien 2006.
Gröning, Maren: Materialien aus der Photothek des Österreichischen Museums für Volkskunde als Beiträge zu einer Ausstellung zur Geschichte der österreichischen Fotografie 1939-1939. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 177-194.
Grossman, Wendy: Photography at the Crossroads: African Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: Cordula Grewe (Hg.): Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft. Transatlantische Historische Studien, Bd. 26. Stuttgart 2006.
Hägele, Ulrich: Visuelle Praxen und wissenschaftliche Dokumentation. Ein Rückblick auf die Tübinger Volkskunde der fünfziger Jahre. In: Der Knispende Volkskundler 2006, S. 5-22.
Hartmann, Frank: Produzieren und Prozessieren von Bildern – Eine medienphilosophische Reflexion. In: Rundbrief Fotografie 13/2006/51, S. 17-20.
Helck, Petra/Riewe, Ellen: Ein Leben in Fotografien – Catulla Vigoni-Mylius 1875-1973. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 129-142.
Hesse, Wolfgang/Krase, Andreas (Hg.): Nachbilder. Fotografie in der DDR. Fotogeschichte 26/2006/102. Marburg 2006.
Hugger, Paul (Hg.): Karl Felix Marx. Verzauberte Welten. Zürich 2006.
Hiller-Norouzi, Julica Sarah: Vom Öffentlichen ins Private und zurück ins Öffentliche. Hermann Bausinger als Wegbereiter der Wandschmuckforschung. In: Der knipsende Volkskundler 2006, S. 41-44.
Janke, Volker: „Das vorgeführte Lichtbild." In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 45-58.
Jung, Miriam/Schmidt, Franziska (Hg.): Die Welt in Farbe. Käthe Buchler – Autochrome 1913 bis 1930. Braunschweig 2006.
Klaassen Nägeli, Saskia: Private Fotos: Exponate im Museum der Lebensgeschichten. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 237-250.
Der Knispende Volkskundler. Fotografien aus dem Tübinger Ludwig-Uhland-Institut der fünfziger Jahre. Tübinger Korrespondenzblatt, Nr. 58, September 2006.
Köhler, Carmen: Knipser im Neuland. Publizierte Fotos aus den „Neuen Siedlungen". In: Der Knipsende Volkskundler 2006, S. 81-92.
Köstlin, Konrad: Der liebe Blick – Kinderfotografie. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 19-28.
Krpata, Margit: „Und glückte es mir, mit List einige photographische Aufnahmen zu machen." Joachim Brenner-Felsachs fotografischer Nachlass aus Nias im Museum für Völkerkunder Wien. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 195-210.
Krauss, Rolf H.: Kunst mit Fotografie. Und andere ausgewählte Texte zur Fotografie. Heidelberg 2006.
Maas, Ellen: Ein Photoarchiv im Dienste der Forschung und Lehre. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 223-236.
Marquardt, Hannah: Mapping the German Volksgesicht. The Photography of Erna Lendvai-Dircksen, 1930-1945 (MA) 2006/2007.
Martin, Andreas: Dresden, Stadt am Fluss. Zur fotografischen (Re)Konstruktion des Topos einer urbanen Flusslandschaft auf Ansichtskarten. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 77-94.
Mathys, Nora: „Herumverschenken, austauschen, sammeln – was man mit Fotos halt so macht." Automatenfotos im Dienste der Freundschaft. In: Ziehe/Hägele (Hg.) 2006, S. 251-266.
Mentzel, Walter: Die Wiener Polizeifotografie zwischen 1870 und 1938. Die Einsatzgebiete der Fotografie im polizeilichen Erkennungs- und Sicherheitsdienst, der Musealisierung und der Dokumentation. In: Fotogeschichte 26/2006/100, S. 51-65.
Pink, Sarah: The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses. London 2006.
Ploye, Françoise: Fotografische Negative aus Zellulosenitrat. Der Nitratplan der Stadt Paris. In: Rundbrief Fotografie 13/2006/50, S. 8-12.
Postma, Metje/Crawford, Peter Jan (Hg.): Reflecting Visual Anthropology: Using the Camera in Anthropological Research. Leiden 2006.
Ricci, Antonello: Bateson & Mead e la fotografia. Rom 2006.
Starl, Timm: Hinter den Bildern. Identifizierung und Datierung von Fotografien von 1839 bis 1945. In: Fotogeschichte 26/2006/99, S. 2-88.
Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie. München 2006.
Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/Main 2006.
Vogel, Matthias/Binder, Ulrich/Caviezel, Flavia: Das Menschenbild im Bildarchiv. Untersuchungen zum visuellen Gedächtnis der Schweiz. Ein Forschungsprojekt der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Zürich 2006.
Winkler, Susanne (Hg.): August Stauda. Ein Dokumentarist des alten Wien. Wien 2006.
Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): Fotos – „schön und nützlich zugleich". Das Objekt Fotografie. Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 2. Berlin/Münster 2006.
Ziehe, Irene: Bildtafeln – ein wissenschaftliches Dokumentationsmedium. In: Dies./Hägele (Hg.) 2006, S. 159-176.

2007
Adelmann, Ralf/Fahr, Andreas/Katenhusen, Ines/Leonhardt, Nic/Liebsch, Dimitri (Hg.): Visual Culture Revisited. German and American Perspectives on Visual Culture(s). Köln 2007.
Bibliothèqe Nationale de France (Hg.): Atget. Une rétrospective. Paris 2007.
Burrows, Terry: The Visual History of the Modern World. London 2007.
Connecting Cultures, Family of Man 2007. Bonnevoie 2007.
Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. München 2007.
Gasser, Marin (Hg.): Bilderstreit. Durchbruch der Moderne um 1930. Aus der Sammlung der Fotostiftung Schweiz und des Schweizerisches Werkbundes. Zürich 2007.
Gasser, Martin/Suter, Reinhard: Mordfall Meidel. Frühe Polizeifotografie in Zürich 1853. In: Fotogeschichte 27/2007/104, S. 53-60.
Frübis, Hildegard: Retuschierte Bilder. Anne Frank und ihre Rezeption nach 1945. In: Fotogeschichte 27/2007/104, S. 35-52.
Hägele, Ulrich: Fotografie und Heimat – Der visualisierte Abschied von der Idylle. In: Karin Hanika/Wiebke Trunk (Hg.):

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

...und grüßen Sie mir die Welt. Reflektierte Heimaten. Texte zu Heimat, Identität und visueller Kultur. Stuttgart 2007, S. 10-27.
Holzer, Anton: Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Mit Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Darmstadt 2007.
Ionescu, Adrian-Silvan: Fotografie und Folklore. Zur Ethnofotografie im Rumänien des 19. Jahrhunderts. In: Fotogeschichte 27/2007/103, S. 47-60.
Jacobi, Astrid: Die Pressefotografie. Geschichte, Entwicklung und Ethik des Fotojournalismus. Saarbrücken 2007.
Klein, Konrad: Foto-Ethnologen. Theodor Glatz und die frühe ethnografische Fotografie in Siebenbürgen. In: Fotogeschichte 27/2007/103, S. 23-46.
Lange, Barbara: Gedächtnisspeicher. Zum Verhältnis von Fotografie und Erinnerung. In: Karin Hanika/Wiebke Trunk (Hg.): ...und grüßen Sie mir die Welt. Reflektierte Heimaten. Texte zu Heimat, Identität und visueller Kultur. Stuttgart 2007, S. 78-85.
Marchetti, Christian: Scientists with Guns. On the Ethnographic Exploration of the Balkans by Austrian-Hungarian Scientists during World War I. In: Ab Imperio 2007/Vol. 1, S. 165-190.
Pfeiffer, Hermann: Betzingen im Foto. 100 Jahre Reutlingen-Betzingen 1907-2007. Reutlingen 2007.
Roberts, Pamela: 100 Jahre Farbfotografie. Berlin 2007.
Rössler, Patrick: die neue linie 1929-1943. das bauhaus am kiosk. Bielefeld 2007.
Szeless, Margarete: Die Kulturzeitschrift „magnum“ – Photographische Befunde der Moderne. Marburg 2007.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Bildnachweis

Abb. 1: Stadtarchiv Tübingen

Abb. 2: Ulrich Hägele/Archiv Berlin-Brandenburgische Volkskunde, Berlin

Abb. 3: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 4: Privat

Abb. 5: Photographisches Centralblatt 5/ 1899, S. 250.

Abb. 6: James Nachtwey: Inferno. London/ New York 1999, S. 51

Abb. 7: Fotoarchiv Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris.

Abb. 8: Nach der Natur. Momentbilder von Arthur Vianna de Lima, Mappe 1, Blatt 10. (Artistische Union) Berlin 1890. Fotosammlung Albertina Wien.

Abb. 9: Photographische Rundschau 14/ 1900, S. 127

Abb. 10: Nach der Natur. Momentbilder von Arthur Vianna de Lima, Mappe 1, Blatt 3. (Artistische Union) Berlin 1890. Fotosammlung Albertina Wien.

Abb. 11: Photographische Rundschau 14/ 1900, S. 132a

Abb. 12: Photographische Rundschau 14/ 1900, S. 136

Abb. 13: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Abb. 14: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Abb. 15: Privatbesitz

Abb. 16: Bulletin de l'association belge de la photographie 8/1901, S. 210a

Abb. 17: Oscar Schwindrazheim: Unterfranken. Wien/Leipzig 1907, S. 26

Abb. 18/19: Heinrich Sohnrey: Kunst auf dem Lande. Bielefeld/Leipzig/Berlin 1905, S. 182/183

Abb. 20: Anonyme Fotografische Vorlage: Zwei Bäuerinnen im Gespräch, vor 1888, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Abb. 21: Wilhelm Leibl: Obstgarten in Kutterling. Öl auf Leinwand, 1888, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Abb. 22: Volkskunst und Volkskunde 9/ 1911/7, S. 62

Abb. 23: Privatsammlung

Abb. 24: Schwäbisches Baumbuch. Stuttgart 1911

Abb. 25: Privatsammlung

Abb. 26: Privatsammlung

Abb. 27: Fraenkel Gallery, San Francisco

Abb. 28: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Abb. 29: Bezirkskunstmuseum Kirov

Abb. 30: Privatsammlung

Abb. 31: Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, Inv.-Nr. PGPHA 319

Abb. 32: Victoria and Albert Museum, London

Abb. 33: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 34/35: Unsere Weltausstellung. Eine Beschreibung der Columbischen Weltausstellung in Chicago, 1893. Chicago 1894

Abb. 35/37: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Abb. 38: J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Abb. 39: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 40: Privatsammlung

Abb. 41: Bezirksamt Treptow (Hg.): Die verhinderte Weltausstellung. Beiträge zur Berliner Gewerbeausstellung 1896. Berlin 1996, S. 126

Abb. 42-44: Museum Europäischer Kulturen/Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 45: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 0002

Abb. 46: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel

Abb. 47: Technische Universität Dresden

Abb. 48: Volkskunst und Volkskunde 7/ 1909/4, S. 462/16

Abb. 49: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 19/1909, S. 282

Abb. 50: Jakob von Falke: Aestetik des Kunstgewerbes. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstätte. Stuttgart 1883

Abb. 51: Karl Mühlke: Von nordischer Volkskunst. Beiträge zur Erforschung der volkstümlichen Kunst in Skandinavien, Schleswig-Holstein, in den Küstengebieten der Ost- und Nordsee sowie in Holland. Berlin 1906

Abb. 52: Privatsammlung

Abb. 53: Ludwig-Uhland-Institut, Universität Tübingen

Abb. 54/55: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 1/1891, S. 81

Abb. 56: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien

Abb. 57: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 1/1895, S. 177

Abb. 58: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 0007; Zeitschrift für österreichische Volkskunde 2/1896, S. 185

Abb. 59/90: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 3737/3738

Abb. 61a/b: Identités, Paris 1986 D. R.

Abb. 62: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 870

Abb. 63: Royal Geographical Society, London

Abb. 64: Reproduktion (1930er Jahre) nach dem verschollenen Original. Agfa Foto-Historama, Köln

Abb. 65: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, Sammlung Heierli

Abb. 66-69: Warburg Institute, London

Abb. 70: Bibliothek Warburg, Hamburg

Abb. 71: Musée Albert Kahn, Boulogne. Archives de la Planète, mission Brunhes-Léon, Inv.-Nr. A 1492

Abb. 72: Musée Albert Kahn, Boulogne. Archives de la Planète, mission Brunhes-Gadmer, Inv.-Nr. A 29907D

Abb. 73: Musée Albert Kahn, Boulogne. Archives de la Planète, mission Brunhes-Léon, Inv.-Nr. A 2699

Abb. 74: Jean Brunhes: Leçons de géographie, cours éléments, moyen, supérieur. (Mame) Tours 1926 und 1929; Neuauflage 1936, Abb. 77

Abb. 75: Archiv Mariel J.-Brunhes Delamarre

Abb. 76: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 20/1916, Abb. 28, S. 331

Abb. 77: Eugenie Goldstern: Hochgebirgsvolk in Savoyen und Graubünden. Ein Beitrag zur romanischen Volkskunde. Wien 1922

Abb. 78: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien

Abb. 79: Rose Julien: Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. München 1912, S. 42

Abb. 80: Julien 1912, S. 34

Abb. 81: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 82: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 1156

Abb. 83: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 1265

Abb. 84: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 0106

Abb. 85: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 1259

Abb. 86: 5/6 Privatsammlung

Abb. 87: Archiv Helena Wayne, Ref.-Nr. 655/89

Abb. 88: Bronislaw Malinowski: Das Geschlechtsleben der Wilden Nordwest-Melanesiens. Leipzig 1929, S. 224

Abb. 89: Archiv Helena Wayne, Ref.-Nr. 350/8

Abb. 90: Archiv Helena Wayne, Ref. Glasplatte

Abb. 91: Archiv Helena Wayne. Ref.-Nr. BXVIII3

Abb. 92/93: Ulrich Hägele

Abb. 94-96: Universität Tübingen, Institut für Urgeschichte

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Abb. 97/98: Berlin-Brandenburgische Gesellschaft für Volkskunde, Berlin, Inv.-Nr. 973/38 und 973/46

Abb. 99: Smithonian Institution, National Anthropological Archives; Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896. Hamburg/München 1999, S. 24

Abb. 100: American Philosophical Society/ George W. Stocking (Hg.): Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork. History of Anthropology, Bd. 1. Madison/London 1983, S. 41

Abb. 101: George D. Spindler (Hg.): Being an Anthropologist. New York 1970, S. 239; Utz Jeggle (Hg.): Feldforschung. Tübingen 1984, S. 76

Abb. 102: Süddeutsche Zeitung, Nr. 150, 2. Juli 2004, S. 19

Abb. 103: Musée national des arts et traditions populaires, Paris, Inv.-Nr. 64.100.101

Abb. 104: Bundesarchiv Koblenz/Berlin. Inv.-Nr. R. 165/244/71

Abb. 105: Musée de l'Homme, Paris/Stocking (Hg.) 1983, S. 133

Abb. 106: Photographische Correspondenz 36/1899, S. 255

Abb. 107: Marcel Griaule: Le livre de recettes d'un dabtara abyssin. Paris 1930

Abb. 108: Archiv Claude Lévi-Strauss

Abb. 109: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. A0024

Abb. 110: L'Illustration, Nr. 3846, 16. November 1916, S. 4767

Abb. 111: Österreichisches Staatsarchiv (Kriegsarchiv), Wien

Abb. 112: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien. Inv.-Nr. 4592

Abb. 113: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. 33.033/Negativ 1.076

Abb. 114/115: Photographische Rundschau 17/1903, S. 80/S. 239

Abb. 116: Photographische Rundschau 53/ 1916, S. 40e

Abb. 117: Library of Congress, Washington D.C./Archiv FSA/OWI

Abb. 118: Valentina M. Shishkina

Abb. 119: Jean Brunhes: La Géographie Humaine. Paris 1912, S. 272a, Abb. 153-155

Abb. 120: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. 33.052/Negativ 1.016

Abb. 121: Archiv Diethart Kerbs, Berlin

Abb. 122: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Sammlung Hoffmann-Krayer, Inv.-Nr. B 1.679

Abb. 123: Bezirkskunstmuseum Kirov/Russische Republik, Sammlung Lobovikov, Inv.-Nr. F-26

Abb. 124: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. 33.003/Negativ 1.215

Abb. 125: Diethart Kerbs: Kinder auf der Straße Berlin 1904-1932. Edition Photothek II. Berlin 1986, S. 15

Abb. 126: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. 33.012/Negativ 1.011

Abb. 127: International Museum of Photography/George Eastman House, Rochester/ New York, USA

Abb. 128: SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 129: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. 33.008/Negativ 1.178

Abb. 130: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. R 1375

Abb. 131: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. 33.066/Negativ 1097

Abb. 132 Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Inv.-Nr. 32 L 135b

Abb. 133: Asmus Remmer/Peter Brunkert: Abseits der Rollbahn: Russische Impressionen 1942/1943. Husum 1986

Abb. 134: Archiv Diethart Kerbs, Berlin. Willy Römer, Inv.-Nr. R 1354

Abb. 135: Österreichisches Museum für Volkskunde, Inv.-Nr. 6159

Abb. 136: Sammlung Klaus Trappmann; Diethart Kerbs (Hg.): Vagabundenkongreß Stuttgart, Mai 1929. Berlin 1986, S. 16

Abb. 137: Diethart Kerbs (Hg.): Vagabundenkongreß Stuttgart, Mai 1929. Berlin 1986, S. 17

Abb. 138: Paris vu par André Kertész. Texte de Pierre Mac Orlan. Éditions d'Histoire et d'Art. Paris 1934, S. 29

Abb. 139: Archiv und Museum der Sozialistischen Arbeiterbewegung, Gent

Abb. 140: Sammlung A. Jammes, Paris

Abb. 141: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bestand Museum für Volkskunde (DDR), Wohnweise, Inv.-Nr. 74 N 97

Abb. 142: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bestand Museum für Volkskunde (DDR), Wohnweise, Inv.-Nr. 74 N 99

Abb. 143: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bestand Museum für Volkskunde (DDR), Wohnweise, Inv.-Nr. 74 N 107

Abb. 144: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bestand Museum für Volkskunde (DDR), Wohnweise, Inv.-Nr. 74 N 96

Abb. 145: Wallraf-Richartz-Museum/Photographie/Sammlung Lebeck, Inv.-Nr. 622/ 31

Abb. 146: Wallraf-Richartz-Museum/Photographie/Sammlung Lebeck, Inv.-Nr. 788/6

Abb. 147: Museum of the City of New York; Jacob A. Riis: How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York. New York 1971, S. 58

Abb. 148: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; Gesine Asmus (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Reinbek 1982, S. 73

Abb. 149: Museum of the City of New York 1971, S. 208

Abb. 150: Museum of the City of New York 1971, S. 161

Abb. 151: Museum of the City of New York 1971, S. 161

Abb. 152/153: Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt, Inv.-Nr. PA 889 H 1.6

Abb. 154: Musée national d'art moderne: Eli Lotar. Paris 1993, S. 79

Abb. 155: Bifur, Nr. 1, 25, Mai 1929

Abb. 156: Joan Munkàcsi, Woodstock/New York

Abb. 157: Sammlung Ann und Jürgen Wilde/ Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. 06840873

Abb. 158: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. 159: Imagno/Westlicht, Wien

Abb. 160: Diethart Kerbs: Kinder auf der Straße Berlin 1904-1932. Edition Photothek II. Berlin 1986, S. 26

Abb. 161: Sammlung Ann und Jürgen Wilde/ Sprengel Museum Hannover, Inv.-Nr. 06840894

Abb. 162: Hermann Brockmann-Jerosch (Hg.): Schweizer Volksleben. Sitten/ Bräuche/Wohnstätten, Bd. 2. Erlenbach/ Zürich 1930, Abb. 145

Abb. 163: Brockmann-Jerosch (Hg.) 1930, Abb. 121

Abb. 164: Brockmann-Jerosch (Hg.) 1930, Abb. 188

Abb. 165: Brockmann-Jerosch (Hg.) 1930, Abb. 33

Abb. 166: Nach der Natur. Momentbilder von Arthur Vianna de Lima, Mappe 1, Blatt 11. Berlin 1890. Fotosammlung Albertina Wien

Abb. 167: Brockmann-Jerosch (Hg.) 1930, Abbildung 145

Abb. 168: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. München 1980, S. 72

Abb. 169: Sander 1980, S. 73

Abb. 170: Sander 1980, S. 12

Abb. 171: Rasse. Monatsschrift für den Nordischen Gedanken 6/1939, S. 169

Abb. 172: Sander 1980, S. 57

Abb. 173: Carl Georg Heise (Hg.): Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. München 1928, Abb. 32

Abb. 174: Heise (Hg.) 1928, Abb. 56

Abb. 175: Heise (Hg.) 1928, Abb. 33

Abb. 176: Martin Hürlimann: Frankreich. Baukunst, Landschaft und Volksleben. (Atlantis Verlag) Berlin/Zürich 1927, Abb. 182

Abb. 177: Hürlimann (Hg.) 1931, S. 197

Abb. 178: Der Gigant an der Ruhr. Hrsg. von M. P. Block. (Albertus) Berlin 1928

Abb. 179: International Museum of Photography/George Eastman House, Rochester/ New York

Abb. 180/181: Der Gigant an der Ruhr 1928, Nr. 22/Nr. 23

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Abb. 182-184: Alfons Paquet: Der Rhein. Düsseldorf 1940

Abb. 185: Hans Retzlaff: Arbeitsmaiden am Werk. Leipzig 1940

Abb. 186/187: Kurt Peter Karfeld/Artur Kuhnert: Die Deutsche Donau. Leipzig 1939

Abb. 188: Eduard von Pagenhardt (Hg.): Agfacolor, das farbige Lichtbild. Grundlagen und Aufnahmetechnik für den Liebhaberfotografen. München 1938, S. 16

Abb. 189/190: Paul Wolff: Meine Erfahrungen...farbig. Frankfurt/Main 1942, Nr. 46/ Nr. 44

Abb. 191: Privatsammlung

Abb. 192/193: Walter Heering (Hg.): Im Zauber des Lichts. Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex. (Heering-Verlag) Harzburg 1940, S. 91/S. 58

Abb. 194: Karl C. von Loesch/Wilhelm E. Mühlmann: Die Völker und Rassen Südosteuropas. Berlin/Amsterdam/Prag/Wien 1943, S. 90

Abb. 195: Heering (Hg.) 1940, S. 1

Abb. 196: Kunst im Dritten Reich/Deutsches Historisches Museum, Berlin

Abb. 197: Deutscher Osten. Land der Zukunft. Ein Ruf des Ostens an die Heimat! München 1942, Vorder- und Rückseite, S. 143

Abb. 198: Associated Press

Abb. 199: Photographische Korrespondenz 87/1951, S. 34e

Abb. 200: Kunst im Dritten Reich/Deutsches Historisches Museum, Berlin

Abb. 201/202: Deutscher Osten 1942, S. 5/S. 69

Abb. 203: Ludwig Ferdinand Clauss: Von Seele und Antlitz der Rassen und Völker. München 1929, S. 18

Abb. 204a/b: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 3.399-3.400

Abb. 205: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien. Inv.-Nr. 12.883

Abb. 206: Hans F. K. Günther: Rassenkunde des deutschen Volkes. München 1930, Abb. 164

Abb. 207/208/209: Günther 1930, Abbildung 251/Abbildung 344/Abbildung 358

Abb. 210/211: Günther 1930, Abb. 367/Abb. 368

Abb. 212: Friedrich S. Krauss: Die Anmut des Frauenleibes. Wien 1922 (Neuauflage), S. 153

Abb. 213: Ludwig Ferdinand Clauss: Die nordische Seele. München 1932, Umschlag und S. 33

Abb. 214: Hans Surén: Mensch und Sonne. Arisch-olympischer Geist. (Scherl) Berlin 1936. S. 103

Abb. 215: Krauss 1922, S. 411

Abb. 216: Surén 1936, S. 34

Abb. 217: Privatammlung

Abb. 218: Surén 1936. S. 97

Abb. 219/220: Kurt Reichert: Von Leibeszucht und Leibesschönheit. Berlin 1940

Abb. 221: Bundesarchiv Koblenz, Sinti und Roma, Allgemeine Aufnahmen, Inv.-Nr. R. 165/72 XIV – 87/117/31

Abb. 222/223: Martin Block: Zigeuner. Ihr Leben und ihre Seele dargestellt auf Grund eigener Reisen und Forschungen. Leipzig 1936, Abb. 18/Abb. 42

Abb. 224: Erna Lendvai-Dircksen: Norwegen. Das Germanische Volksgesicht. Bayreuth 1942, o.P.

Abb. 225: Block 1940

Abb. 226: Stadtmuseum München, Bestand Erich Retzlaff

Abb. 227: Bundesarchiv Koblenz, Sinti und Roma, Allgemeine Aufnahmen, Inv.-Nr. E 209/54/4

Abb. 228: Volk und Rasse 3/1936

Abb. 229: Ulrich Hägele

Abb. 230a/b: Archiv Ludwig-Uhland-Institut

Abb. 231: Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Inv.-Nr. F 4791

Abb. 232: Foto als Anlage. Brief Max Schneider an die Direktion Staatlicher Museen, 7. Juli 1941. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/ MVK 18

Abb. 233: Württembergische Landesstelle für Volkskunde, Inv.-Nr. F 2456

Abb. 234: Foto als Anlage. Franz Kielblock an Bramm, 17. Juli 1940. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 21.

Abb. 235/236: Archiv Wolfram, Landesstelle für Volkskunde, Salzberg

Abb. 237: Museum Europäischer Kulturen/ Preußischer Kulturbesitz

Abb. 238/239: Universitätsbibliothek Tübingen. Bestand Mühlhausen, Bildnummer 0837, 0837b

Abb. 240: Universitätsbibliothek Tübingen. Bestand Mühlhausen, Bildnummer 0885

Abb. 241: Universitätsbibliothek Tübingen. Bestand Mühlhausen, Bildnummer 0171

Abb. 242a/b: Erna Lendvai-Dircksen: Das Deutsche Volksgesicht. Berlin 1934, S. 140/ S. 141

Abb. 243: Privatsammlung

Abb. 244a/b: Lendvai-Dircksen 1934, S. 90 und 91

Abb. 245: Erna Lendvai-Dircksen: Das Deutsche Volksgesicht. Berlin 1934, S. 119

Abb. 246-251/253: Erna Lendvai-Dircksen: Reichsautobahn – Mensch und Werk. Bayreuth 1942

Abb. 253/254/256-258: Wolf Strache: Auf allen Autobahnen. Darmstadt 1939

Abb. 255: Oberfinanzdirektion München/ DHM, Berlin

Abb. 259: 14/22 Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Archiv Brunner, Inv.-Nr. DY 44

Abb. 260: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Archiv Brunner, Inv.-Nr. JS 63

Abb. 261: Fotostiftung Schweiz, Winterthur. Sammlung Emil Brunner

Abb. 262/263: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Archiv Brunner, Inv.-Nr. HL 68 und HL 66

Abb. 264/265: Library of Congress, Washington D.C., Inv.-Nr. fsa 8b34342

Abb. 266: Library of Congress, Washington D.C., Inv.-Nr. LC-USF 34-9058-C

Abb. 267: Library of Congress, Washington D.C., Inv.-Nr. fsa 8a44523

Abb. 268: Dorothea Lange: Ein Leben für die Fotografie. Köln 1998, S. 63

Abb. 269: Standbild aus „Früchte des Zorns" von John Ford (1940)

Abb. 270: Hansel Mieth/Otto Hagel: Simple Life. Fotografien aus Amerika/Photographs from America. Stuttgart 1991

Abb. 271: George Eastman House, Rochester

Abb. 272: Vicky Goldberg: Bourke-White. London 1988, S. 70

Abb. 273: Margaret Bourke-White: Shooting the Russian War. New York 1942

Abb. 274: Vicky Goldberg: Bourke-White. London 1988, S. 76

Abb. 275/276: Hans Hahne/Heinz Julius Niehoff: Deutsche Bräuche im Jahreslauf. Halle 1935, Abb. 150/Abb. 250

Abb. 277/288: Adolf Spamer: Die Deutsche Volkskunde Leipzig 1934, S. 371 und S. 35

Abb. 279: Mathilde Hain: Das Lebensbild eines oberhessischen Trachtendorfes. Von bäuerlicher Tracht und Gemeinschaft. Jena 1936

Abb. 280/281: Josef Hanika: Sudetendeutsche Volkstrachten, Bd. 1. Reichenberg 1937, S. 236 und 228

Abb. 282: Südostdeutsches Kulturwerk, München

Abb. 283/284: Paul Scheuermeier: Bauernwerk in Italien, der italienischen und rätoromanischen Schweiz, Bd. 2 Erlenbach-Zürich 1956

Abb. 285/286: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel

Abb. 287: VU, Jg. 8/27. Februar 1935/Nr. 362, S. 293

Abb. 288: Roger-Viollet, Paris

Abb. 289: Musée de l'Homme, Paris

Abb. 290: Marcel Griaule: Jeux Dogons. Paris 1938

Abb. 291: Musée de l'Homme, Paris. Photothèque

Abb. 292: Marcel Griaule: Jeux Dogons. Paris 1938

Abb. 293: VU, Nr. 224, 29. Juni 1932, S. 1048

Abb. 294: Privatsammlung

Abb. 295: Brassaï: Graffiti. Paris 1993

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Abb. 296: Marcel Griaule: Äthiopische Graffiti. Frankfurt/Paris 1980

Abb. 297/298: Claude Levi-Strauss: Brasilianisches Album. München 1994

Abb. 299: Bronislaw Malinowski: Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. London 1922

Abb. 300: Privatsammlung

Abb. 301: Gregory Bateson/Margaret Meat: The Balinese Charakter. New York 1943

Abb. 302/303: Marcel Maget: Ethnographie métropolitaine. Guide d'étude directe des comportements culturels. Paris 1953, Umschlag/Tafel 12

Abb. 304/305: Archiv Klaus Beitl, Wien

Abb. 306: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 26.484

Abb. 307: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 20.218

Abb. 308: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 22.728

Abb. 309a: Museum Europäischer Kulturen/ Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Altbestand P. 2575

Abb. 309b: Archiv Ludwig-Uhland-Institut, Universität Tübingen

Abb. 310: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 19.043

Abb. 311: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 31.518

Abb. 312: Archiv Ludwig-Uhland-Institut

Abb. 313: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 26.541

Abb. 314: Ulrich Hägele

Abb. 315: Roger Maine: Photographs. London 2001, S. 39

Abb. 316-318: Musée de l'Elysée, Lausanne

Abb. 319: Robert Frank: The Americans. New York 1959, S. 45

Abb. 320: Robert Frank: The Americans. New York 1959, S. 57

Abb. 321: Bruce Davidson: Civil Rights Photographs 1961-1965. Los Angeles 2002, S. 93

Abb. 322: Library of Congress/FSA-OWI, Inv.-Nr. 3c20.967

Abb. 323: Archiv Ludwig-Uhland-Institut, Universität Tübingen, Inv.-Nr. N28

Abb. 324: Camera Austria Graz, Archiv Pierre Bourdieu, Inv.-Nr. O 48/281

Abb. 325: Archiv Ludwig-Uhland-Institut, Universität Tübingen, Negativalbum Hermann Bausinger, Inv.-Nr. 1-17, 8a

Abb. 326: Camera Austria Graz, Archiv Pierre Bourdieu, Inv.-Nr. O 30/1

Abb. 327: Privatsammlung

Abb. 328: Camera Austria Graz, Archiv Pierre Bourdieu, Inv.-Nr. O 87/839

Abb. 329: Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde, Fragebogenaktion, Ordner 7 Rinderanschirrung (Mecklenburg), Goldberg 24 Januar 1964

Abb. 330a/b: Landesstelle für Berlin-Brandenburgische Volkskunde, Fotoarchiv „Tragegeräte“

Abb. 331a-c: Musée National des Arts et Traditions Populaires, Paris. Photothèque Inv.-Nr. 66.56.88-66.56.90

Abb. 332: Archiv Bösche, Hohenwarsleben

Abb. 333: Privatsammlung

Abb. 334: Hannes Sturzenegger: Volkstümlicher Wandschmuck in Züricher Familien. Wesen und Funktion. Bern 1970, S. 130.

Abb. 335: Archiv Ellen Maas, Frankfurt/ Main

Abb. 336: Zigeuner und Wir. Notizen, Bd. 9. Frankfurt/Main 1979, S. 154

Abb. 337: Edmund Ballhaus, Göttingen

Abb. 338: Eugen Sauter, Ulm

Abb. 339: Kreisarchiv Tübingen, Sammlung Heinz Pietsch

Abb. 340: David Bradford: Drive-By Shootings. Photographs By A New York Taxi Driver. Köln 2000

Abb. 341: Robert Frank: Moving Out. Washington 1994, S. 207

Abb. 342: Botho Walldorf, Wannweil

Abb. 343: Vinca Petersen, London. Aus: Vinca Petersen: No System. Göttingen 1999, S. 51

Abb. 344: Robert Harrison: heile welt – harte arbeit. die geschichte einer älpler-familie in der schweiz/idyllic world – daily toil. the story of a family farming in the mountains of switzerland. Goldau 2003, S. 97

Abb. 345a/b: „Paris-Ferien-im Hotel-mit Freundin“ (1964): Hans-Peter Feldmann: Porträt. München 1994, S. 57

Abb. 346a/b: Susanne Hofmann, Stuttgart

Abb. 347: Julia Knop, Hamburg

Abb. 348: Ulrich Hägele

Abb. 349: Privatsammlung

Abb. 350: Deborah Bohnert, Marblehead/ Massachusetts, USA

Abb. 351: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, I/MVK3

Abb. 352: Reuters. Aus: Dolomiten, Nr. 41, 19. Februar 2004, S. 3

Abb. 353: Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv Inv.-Nr. 39.334.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Dank

Die vorliegende Studie wäre ohne die Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Vereinigung der Freunde der Universität Tübingen und die tatkräftige Unterstützung meiner Kollegen, Kolleginnen und Freunde nicht möglich gewesen. Den großzügigen Förderern gilt mein besonderes Dankeschön.

In Berlin danke ich Irene Ziehe, Konrad Vanja und Erika Karasek dafür, dass sie mir Einblick in die Bestände des Museums Europäischer Kulturen und des Völkerkundlichen Museums gewährten. Leonore Scholze-Irrlitz und Monika Wolff vom Archiv Berlin-Brandenburgische Volkskunde machten mir die visuellen Schätze der DDR-Volkskunde zugänglich. Falk Blask besorgte mir unbürokratisch eine CD-Rom mit gescannten Fotografien aus dem Archiv. Ein dickes Dankeschön auch an Erni Xalter für die immer sehr angenehme Übernachtungsmöglichkeit!

In Wien geht mein Dank an Franz Grieshofer, Margot Schindler und Klaus Beitl, die mir über eine lange und intensive Forschungsphase den Zugang zum Fotoarchiv des Österreichischen Museums für Volkskunde ermöglichten. Sie suchten immer wieder privates Material heraus und waren für alle Fragen offen. Franz Grieshofer iniitierte 2002 an seinem Haus eine Ausstellung über russische Familienfotografien aus dem Archiv des Museums, an deren Realisierung ich als Kurator mitwirken durfte. Erste Ergebnisse meiner Forschungen wurden damit der Öffentlichkeit zugänglich. Für Anregungen, fruchtbare Diskussionen und Sonntagsausflüge an die Donau und zum Heurigen danke ich Bernhard Tschofen und Elsbeth Köstlin. Herzlichen Dank auch an Konrad Köstlin für die liebenswürdige Aufnahme im Institut für Europäische Ethnologie und für wichtige Hinweise auf die dortigen Archivbestände. Vielen Dank ebenso an Gabriela Szabo, die mir ihre schöne und zentral gelegene Wohnung zur Verfügung stellte.

An die Basler Adresse gerichtet danke ich Christine Burckhardt-Seebass und Walter Leimgruber, die mir die Recherchen am Seminar für Volkskunde/Europäische Ethnologie ermöglichten und meinen Aufenthalt sehr konstruktiv gestalteten. Bedankt seien auch der ehemalige Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Theodor Bühler, der Präsident der Gesellschaft Hans Bögli sowie seine Mitarbeiter in der Geschäftsstelle, Ernst J. Huber und Rosemarie Anzenberger: Beide haben mich bei den wochenlangen Recherchen im Archiv, Museum und in der Bibliothek sehr unterstützt und mich mit Kaffee versorgt. Im Pariser Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP) danke ich Jacqueline Christophe dafür, dass ich Teile des fotografischen Bestandes und der schriftlichen Quellen einsehen durfte und in Stuttgart Gustav Schöck und Gerhard Prinz von der Württembergischen Landesstelle für Volkskunde. Ebenso bedanken möchte ich mich bei der Familie Burkhard Bösche in Hohenwarsleben/Brandenburg und ganz besonders bei meinen Interviewpartnern Hermann Bausinger, Klaus Beitl, Paul Hugger, Wolfgang Jacobeit, Utz Jeggle, Gerda Osen, Botho Walldorf, Eugen Sauter und Susanne Hofmann. Für wertvolle Hinweise darüber hinaus merci à Corneille Jest, Elfriede Lies und Maria Lackner-Kundegraber.

Für ihr Engagement bei der Beschaffung von Druckvorlagen danke ich Petra Winter vom Zentralarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Maren Gröning von der Albertina in Wien, Ulrike Kammerhofer vom Salzburger Landesinstitut für Volkskunde, Annette Wagner vom SWR in Stuttgart, Ellen Maas (Frankfurt/Main), Edmund Ballhaus (Göttingen), Martin Wörner (Münster), Julia Knop (Hamburg), Wolfgang Sannwald (Kreisarchiv, Tübingen) und Bernd Ruoff (Tübingen) sowie Diethart Kerbs, der mir bereitwillig sein Willy-Römer-Archiv zeigte und mich mit Abbildungen für die Publikation versorgte.

Ganz herzlich danke ich Nina Gorgus, die das Projekt zu Beginn eine Zeitlang begleitete. Sie gab mir wertvolle Informationen über die Sammlungen in Wien, Berlin und Paris und machte mich im Rahmen ihrer damaligen Forschungsarbeit mit der französischen Museologie und Ethnographie vertraut. Aus unserem intensiven Austausch über Fachgeschichte im Kontext Deutschland-Österreich-Frankreich resulierte die Idee für meinen visuell-wissenschaftshistorischen Ansatz. Dankeschön auch für die immer konstruktive Kritik von Karin Priem; vielen, vielen Dank: Gudrun König, Uli Linke, Friedemann Schmoll, Kaspar Maase, Bernd Jürgen Warneken und Reinhard Johler, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite standen. Gottfried Korff motivierte mich, die Ergebnisse des Projekts zu veröffentlichen – ihm sei gedankt, ebenso wie auch Moni Leibfarth, Waltraud Lang und Kerstin Rehm für die organisatorischen Arbeiten sowie Andrea Reiff und Katrin Weber für Literaturrecherchen und Kartierung. Lieben Dank auch an Tilman Hägele für technische Ratschläge sowie Manuela Siegert, Patrick Tilke, Annukka Stratmann, Astrid Schubring und Gregor Julien Straube für die hervorragende Arbeit am Scanner und Satz. Schließlich: Ein dickes Dankeschön meinen KorrektorInnen Sabine Besenfelder, Simone Rehm, Friederike Herrmann, Dorothea Keuler und Werner J. Rehm.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

INDEX

Abbot, Berenice 211, 241, 344
Abry-Deffayet, Dominique 384
Accornero, Arturo 368
Adam, Hans Christian 330, 338, 371, 373
Adam, Silvia 374
Adam, Uwe Dietrich 339, 366
Adams, Robert 370
Adamson, Robert 48f, 353
Adelmann, Ralf 401
Adler, Christian 371
Afonso, Ana Isabel 396, 399
Agee, James 362
Ågren, Per-Uno 383
Albers, Irene 344, 394, 395, 396, 398
Alinari, Gli 281
Allen, Barbara 370
Alland, Alexander 335, 365
Allweier, Sabine 397
Alzheimer, Heidrun 376, 377
Amelunxen, Hubertus von 331, 384, 390
Anders, Günter 350, 363
Andersen, Erna 341, 361
Andersson, Olle 384
Andersson, Roland 384
Angenendt, Erich 336
Annan, James Craig 50
Annan, Thomas 123, 335, 368
Anschütz, Ottomar 52, 54
Antonietti, Thomas 302, 327, 328, 341, 342, 348, 349, 384, 396
Antonioni, Michelangelo 281
Anzenberger, Rosemarie 390
Apolito, Paolo 383
Arani, Miriam Yegane 388, 396, 401
Ardaillon, E. 333, 356
Aremar, Sven 376
Armbrüster, Ingeborg 383
Arnaudin, Felix 381
Arnheim, Rudolf 367
Arnholtz, Svend 363
Arnold, Hermann 177, 338, 363, 364
Arnold, Otto 373
Arp, Hans 358
Arres, Theodor 336
Arrouye, Jean 384
Artoni, Ambrogio 388
Arwidsson, Greta 363
Asmus, Gesine 335, 370
Aspers, Patrik 394
Assion, Peter 331, 341, 342, 348, 370, 371, 373, 374 377, 383
Ast, Friedrich 24
Atget, Eugène 99, 239-241, 264, 344, 359
Auer, Michèle 387
Augé, Marc 22, 315, 328, 350, 386
Austen, Alice 127
Auster, Paul 306
Autier, J. 357
Avenarius, Ferdinand 357
Assmann, Aleida 311, 328, 349, 396
Babichon, Guy 383
Bachmann, Dieter 386
Back, Jean 345, 398
Bächtold-Stäubli, Hanns 228, 343
Badger, Gerry 335
Baer, Ulrich 396
Baier, Wolfgang 368
Bätschmann, Oskar 377
Bärtschi-Baumann, Sylvia 386
Balázs, Orbán 381
Bali, János 381
Ballhaus, Edmund 286-288, 348, 372, 373, 374, 375, 378, 392, 393, 396
Ballhause, Walter 373
Ballhuber, Anna 167
Bandmann, Günter 363
Banks, Marcus 349, 388, 394
Banse, Ewald 337
Baqué, Dominique 381
Barbichon, Guy 327, 383
Barche, Gisela 332, 337, 338, 373, 380
Barbuelti, Gege 385
Barnes, Earl 76
Barr, Susan 380, 381
Barrett, Terry 378
Barrow, Thomas 371
Barthes, Roland 14f, 25-26, 244, 272, 286, 298, 316f, 327, 328, 344, 348, 350, 364, 365, 368, 373, 376
Bartl, Katja 346, 386
Bartels, Max 27, 55, 70, 332
Bartning, Ludwig 356
Bastian, Adolf 55, 244
Bataille, Georges 233, 343
Batchen, Geoffrey 388
Bateson, Gregory 18, 246-248, 267, 268, 273, 302, 304, 324, 328, 333, 345, 347, 362, 401
Baudelaire, Charles 8, 327, 349, 353
Baudrillard, Jean 309, 366
Baumann, Ernst 229-232, 343, 362
Baumann, Werner 390
Baumgarten, Karl 347, 363
Bausinger, Hermann 11, 13, 85, 256, 258, 267, 269f, 272, 291, 311, 327, 328, 331, 333, 339, 342, 345, 346, 348, 349, 363, 365, 372, 377, 385, 401
Bazin, André 312, 349, 350, 370
Bazin, Luc 383
Beaugé, Gilbert 337, 348, 385
Bebermeyer, Gustav 184-186, 257, 339
Becher, Bernd 299
Becher, Hilla 299
Becker, Hellmut 364
Becker, Howard S. 349, 393
Becker, Karin 18, 327, 332, 334, 347, 349, 373, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 388, 394
Becker, Siegfried 386
Beckmann, Ralf 379
Beer, Franz 113
Beer, Helmut 390
Beil, Christine 334, 398
Beiler, Berthold 15, 328, 363, 364, 366, 367
Beitl, Klaus 18, 252-254, 258, 302, 304, 324, 329, 333, 342, 345, 363, 373, 380, 394
Beitl, Matthias 393
Beitl, Richard 273
Bellwald, Werner 327, 330, 333, 341, 342, 388
Bellosi, Giuseppe 370
Bellmann, Herbert 339, 361
Belting, Hans 314-317, 346, 350, 378, 379, 394
Bendavid-Val, Leah 342, 392
Benjamin, Walter 99, 139, 239, 272, 282, 313, 316, 334, 336, 344, 347, 350, 359, 361, 364
Benson, John 367
Beránková, Helena 386
Berg, Ronald 383, 394
Berger, John 303, 349, 365, 366, 368, 370
Berger, Maurice 341, 345, 373
Bergströmm, Bo 394
Berkhofer, Robert F. 367
Bernard, Bruce 370
Bernatzig, Hugo Adolf 361
Berner, Heiko 346, 393
Bernhard, Ludwig 358
Bernier, François 337
Bertillon, Alphonse 67, 145, 158, 182
Berwing-Wittl, Margit 385, 388, 393
Besenfelder, Sabine 327, 336, 339, 345, 396
Biese, Alfred 330, 354
Binder, Helge 337, 392
Binder, Ulrich 401
Binder, Walter 391
Bischoff, Margarete 258
Björklund, Anders 380, 382
Bjurström, Erling 394
Blank, Margot 397
Blaschka, Martina 346, 386
Blask, Falk 341, 343, 345, 398, 399
Bloch, Ernst 284
Bloch, Marc 274
Block, Martin 179, 338, 361
Block, M. P. 358
Boas, Franz 12, 74, 95-96, 244f, 247, 302, 334, 344, 354, 359
Bockhorn, Olaf 339, 340, 342, 374, 379, 383, 385
Bodenstein, Cyriak 329, 356

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Bódi, Zsuzsa 382
Boe, Liv Hilde 374
Boehm, Fritz 221, 336, 341
Boehm, Gottfried 21, 327, 328, 350, 383
Böhnisch, Heinz 185
Böhnisch-Brednich, Brigitte 335, 379, 400
Böhme, Gernot 392
Boerdam, Jaap 367
Bösche, Max 277f, 347
Boettcher, Horst 377
Bohnert, Deborah 305
Bogataj, Janez 367
Boje, Walter 364
Bohannan, Paul 344, 376
Boll, Bernd 396
Bollmus, Reinhard 340, 374
Boltanski, Christian 365
Boltanski, Luc 268, 327, 328, 332, 334, 342, 346, 348, 349, 350, 370
Bolte, Johannes 82, 333
Bolton, Richard 377
Bonhomme, Marie 382
Boni, Albert 364, 365
Bonney, T. G. 354
Bookmann, Hartmut 374
Bopp, Petra 335, 350, 392, 397
Borhan, Pierre 341, 396
Bosshard, Walter 289
Both, Gustav 347
Bothien, Horst-Pierre 397
Botiková, Marta 394
Boubat, Édouard 260
Bourdieu, Pierre 9, 12, 15f, 21f, 24-26, 69, 215, 268-272, 277, 280, 285, 286, 287, 304, 319, 325, 327, 329, 332, 334, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 364, 366, 370, 396
Bourke-White, Margaret 215, 217f, 263, 342, 361, 362
Bousset, Hellmut 340
Bouvard, Mary 157
Boyko, Ivan 401
Bradford, David 292, 295, 348, 392
Braque, Georges 241
Bramm, Otto 188, 193f, 307, 339, 340
Brammer, Heinrich 177, 338, 361
Brandlmayr, Antonia 379
Brandstätter, Christian 335, 371
Brandt, Bill 241
Brandt, Kersten 397
Brannons, Beverly 341, 376
Brantner, Ranco 338
Brassaï 241f, 344, 360, 396
Brauen, Martin 327, 333, 371
Braun, Karl 343, 344, 400
Braun, Markus 267, 346, 363
Braun, Rudolf 275
Bredekamp, Horst 24, 74, 315, 328, 332, 379
Brednich, Rolf Wilhelm 16, 327, 328, 329, 331, 335, 339, 375, 383, 385
Breitbach, Olaf 390
Breker, Arno 176
Brenner-Felsach, Joachim 401
Breton, André 241
Bretscher, Geo 368
Breuss, Susanne 18, 393, 394
Brewster, David 353
Bringéus, Nils-Arvid 16, 286, 309, 316, 319, 325, 327, 348, 349, 350, 370, 371, 374, 382, 385, 400
Brink, Cornelia 18, 288f, 315, 348, 350, 383, 385, 386, 388, 390, 392, 393, 397, 400, 401
Brinkschulte, Eva 394
Brockmann-Jerosch, Hermann 134f, 229, 336, 343, 358, 359
Broderson, Ludwig 336
Brög, Hans 368
Bromwich, David 367
Bronzini, Giovanni Battista 385
Brookmann, Philip 346, 383
Brown, Alison Kay 401
Bruch, Rüdiger vom 329, 377
Brückle, Wolfgang 388
Brückner, Wolfgang 16, 279, 282f, 284, 311, 320, 327, 329, 346, 347, 349, 350, 364, 365, 366, 370, 371, 376, 377, 378, 387, 388, 398, 400
Brühl, Roland 327, 400
Brunhes, Jean 12, 77-81, 82, 106, 110, 229, 247, 302, 333, 355, 357, 358
Brunkert, Peter 335, 374
Brunnell, Peter 377
Brunner, Emil 9, 209-211, 341
Brunner, Ernst 9, 208-211215, 260, 264, 276, 296, 341, 342
Brunner, Karl 55, 58, 82, 330, 331, 356, 357
Brunold Bigler, Ursula 327, 385
Bruns, Brigitte 374
Bryson, Norman 372
Buchler, Käthe 401
Buchli, Victor 396
Buchner-Fuhs, Jutta 18, 303, 349, 388, 397
Buddemeier, Heinz 282, 285, 347, 348, 366, 369, 370
Bückmann, Karl 174
Bünker, J. R. 334, 355
Bürgel, Bruno H. 336, 359
Büssemeyer, Marianne 359
Büthe, Joachim 348, 367
Buñuel, Luis 131, 233, 343
Burda, Hubert 399
Burgin, Victor 370, 371
Burke, Peter 317, 350, 397
Burrows, Terry 401
Burt, Raymond L. 338, 376
Busch, Bernd 216, 341, 342, 377, 385, 390
Buss, Georg 330, 354
Busse, Hermann Eris 206, 341, 360
Byer, Doris 349
Chappaz, Maurice 342, 366
Calcoen, R. 390
Calder, Jenny 368
Caldwell, Erskine 361
Cameron, Julia Margaret 50, 52
Campani, David 400
Campbell, Ann-Mari 382
Carel, Toms 367
Carpitella, Diego 369
Cartier-Bresson, Henri 241, 260, 346, 390
Cartwright, Lisa 397
Caspers, Martha 336, 392
Castel, Robert 268, 327, 328, 332, 334, 342, 346, 348, 349, 350, 370
Castellanos, José 265
Cavanna, Pierangelo 385
Caviezel, Flavia 401
Cecil, Robert 353
Cestelli Guidi, Benedetta 327, 332, 392
Cézanne, Paul 239, 261
Chaix, Emile 332
Chalfen, Richard 374, 388
Chamboredon, Jean-Claude 327, 328, 332, 334, 348, 350, 370
Chaplin Elizabeth 306, 349, 383
Chaplin, Sarah 390
Chauffier, Louis-Martin 360
Chinnery, Alan 367
Chiva, Isac 327, 342, 380
Christiani, Franz-Josef 383
Ciaraldi, Stefania 370
Clauss, Ludwig Ferdinand 165f, 170, 177f, 181, 337, 358, 359, 363
Clifford, James 344, 371
Coar, Valencia 371
Cohen, Marcel 234
Coke, Deren van 365
Cole, Douglas 334, 371
Coles, Robert 341, 342, 371, 385
Collier, John 211, 265-267, 268, 271, 277, 280, 287, 303, 324, 328, 337, 346, 348, 363, 364, 374
Collier, Malcom 374
Constantine, Mildred 382
Constantini, Paolo 388
Conti, Paolo 388
Cooke Macgregor, Frances 333, 362
Coover, Roderick 398
Counihan, Carol M. 369
Coysh, Victor 367
Crary, Jonathan 376
Crawford, Peter Jan 327, 380, 401
Cresci, Mario 368, 369
Criegern, Axel von 366
Crouch, David 397
Cruickshank, Iona 367
Csupor, István 374
Cuisinier, Jean 332, 369
Curtis, James 377
Dahlmann, Eva 383, 390
Dahmen, Andrea 385
Dalí, Salvador 233, 313
Daniel, Pete 374

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Danioth, Heinrich 343
Dant, Tim 346, 396
Darwin, Charles 163, 337, 353
Davatz, Jürg 373
Davenport, Charles W. 338
Davidson, Bruce 264f, 346, 396, 397
Daxelmüller, Christoph 327, 370
Dean, James 259
Dean, Jeff 370
Decker, Will 336, 362
Decker-Hauff, Hansmartin 339, 366
Declercq, Désiré 50, 51
Dehnert, Walter 376
Delamarre, Mariel Jean-Brunhes 274, 333, 347, 363, 382
Demointet, Jacqueline 347, 374
Deneke, Bernward 58f, 286, 327, 328, 331, 348, 364, 371, 388
DeSimioni, Emilia 388
Deutsch, Karl W. 60, 331, 364
Devereaux, Leslie 347, 385
Dewitz, Bodo von 329, 330, 332, 335, 377, 379, 383, 387, 388, 393
Diba, Farah 280
Didi-Huberman, Georges 401
Diefenbacher, Michael 390
Diel, Paula 400
Diers, Michael 332, 379
Dignimont, André 239
Di Nola, Alfonso 369
Dilly, Heinrich 328
Döblin, Alfred 139, 336, 358
Doelker, Christian 291, 309, 349, 392
Dölker, Helmut 339, 348
Doering, Heinrich 358
Döring, Alois 374, 376
Doherty, R. J. 366
Doisneau, Robert 260, 346
Domisch, Johannes 379
Domröse, Ulrich 338, 385
Doughty, Dick 382
Dow, James 383
Drakos, Georg 382
Drascek, Daniel 400
Drawe, Hermann 335
Dreesbach, Martha 347
Dreher, Ernst 7, 184, 186f, 339, 339
Driessen, G. G. 369
Duchamp, Marcel 118, 234, 239 313
Duchartre, Pierre Louis 358
Duchenne de Boulogne, Guillaume B. 163
Duden, Barbara 383
Düben, Gustav von 367
Dürkoop, Rudolf 50
Dürr, Doris 267
Dürr, Michael 344, 380
Durckheim, Emile 78
Dunnign, Robert 367
Durisch, Giancarlo 384
Dvorácek, Petrv 380
Dvoráková, Hana 381, 394
Eastlake, Elizabeth 353
Eberhart, Helmut 24, 288, 328, 339, 340, 373, 385
Echagüe, José Ortiz 362
Eco, Umberto 370
Eckle, Pfarrer 7, 113, 334
Edel, Alina 345
Edwards, Elizabeth 18, 349, 398
Egger, C. 330, 356
Egger, G. 168
Ehrenreich, Paul 74, 332, 354
Ehrenspeck, Yvonne 397
Ehrhard, Otto 358
Ehrhardt, Sophie 338, 360
Eichler, Oswald 273, 346
Eickemeyer, Rudolf 50, 105, 108
Eifert-Körnig, Anna 388
Einstein, Carl 233
Eisch, Katharina 327, 348
Eisele, E. 64
Eisenstaedt, Alfred 179
Ekecrantz, Jan 393
Ellen, Roy F. 344, 376
Elliot, George P. 215
Elser, Ivo 230, 343
Emerson, Peter Henry 50
Emmerich, Wolfgang 339, 365
Encke, Julia 401
Engelhard, Julius 176
Engler, Peter 368
Enyeart, James 377
Erfurth, Hugo 50, 144
Erich, Oswald A. 194f, 340
Erixon, Sigurd 12, 361
Erlandsen, Roger 381
Ernst, A. 105, 109
Ernst, Max 313
Eskidsen, Ute 370, 371, 397
Esposito, Vincenzo 397
Etholén, Katriina 381
Ettlinger, Leopold D. 365
Eymann, Fr. 356
Evans, Jessica 328
Evans, Harold 367
Evans, Susan 370
Evans, Walker 198, 211f, 241, 262, 264, 362
Faber, Michael 388
Faber, Monika 379, 401
Fabian, Rainer 366
Fackler, Guido 400
Faeta, Francesco 16, 328, 385, 387, 388, 394, 397
Fahr, Andreas 401
Falconer, John 335, 371
Falke, Jakob von 60f, 331, 354
Falkenstein, Julius 331, 354
Farkasová, E. 390
Fata, Márta 339, 342, 392
Febvre,l Lucien 274
Fehrle, Eugen 222, 223, 339, 342 360
Feininger, Andreas 361
Fél, Edit 184, 365
Feldmann, Hans-Peter 296-297, 348, 383, 394, 396, 398
Fenton, Robert 48
Fick, Luise 339, 360
Fiebig, Hans 366
Fiedler, Janine 341, 378
Filiod, Jean-Paul 382, 383
Filzmaier, Birgit 397
Finnemann, Niels Ole 379
Firth, Raymond 344, 376
Fischer, Anton 360
Fischer, Ludwig Hans 65, 331, 355
Fischer, Hans 359, 361
Fisher, J. A. 335, 367
Fladt, Wilhelm 206, 341
Fleckner, Uwe 343, 400
Fleischauer, Carl 341, 376
Flemming, Paula 376
Floch, Jean-Marie 397
Flusser, Vilém 8, 311-313, 317, 327, 349, 350, 371, 377
Fogarasi, Klára 388, 390, 393
Føns, Eigil 366
Fojtík, Karel 347, 364
Folkerts, Enno 361
Fonda, Henry 211
Ford, John 211
Ford Coppola, Francis 281
Forestier, Sylvie 70, 332, 369
Forneau, Robert 369
Fornäs, Johan
Forster, Hal 300, 349, 376, 382
Forster, Kurt W. 332, 379
Foucault, Michel 16, 328, 365, 396
Frahm, Margit 387
Franciolli, Marco 382
Francis, Rell G. 368
Frank, Robert 262-264, 292, 305, 346, 349, 363
Franz, Anton 338
Freckmann, Klaus 288, 348, 373
Frecot, Janos 378, 390, 400
Freier, Rolf 372
Freisen, Freiherr von 355
Frenzel, Rose-Marie 372
Freund, Gisèle 282, 347, 365, 366
Frey, Theo 211, 226
Fricke, Adib 376
Friedrich, Thomas 341, 345, 399
Frisinghelli, Christiane 327, 346, 397, 398
Fritsch, Gustav 68, 145, 182, 331, 332, 337, 338, 354, 356
Fritsche, Bruno 369
Frizot, Michel 335, 344, 388
Fröhlich, Siegfried 342, 388
Fromm, Eleonore 377
Frosh, Paul 397
Frübis, Hildegard 401
Fuchs, Lukas 232, 343

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Fürészné, Molnár Anikó 383
Fuhs, Burkhard 388
Fulchignoni, Enrico 365
Furuland, Lars 366
Fyfe, Gordon 376
Gacnik, Ales 383
Gacnik, Stanka 383
Gadamer, Hans-Georg 24, 328
Gadmer, Frédéric 79, 80
Gaede, Werner 370
Gaedicke, Johannes 126
Gailey, Alan 371
Galassi, Peter 370, 379
Gallini, Clara 370, 371, 374
Gammerdinger, Harry Albert 376
Ganetz, Hillevi 394
Ganzel, Bill 216
Garimoldi, Guiseppe 330, 385
Garnert, Jan 385
Garrigues, Emmanuel 379, 387
Gasser, Martin 346, 400, 401
Gasset, Ortega y 363
Gathen, Clemens v. d. 336
Gatta, Secondino 390
Gauffin, Monica 382
Gaulis, Louis 365
Gaupp, Robert 182, 337
Gauss, Kathleen 375
Geary, Christraud M. 374
Gebhardt, Heinz 367, 372
Geertz, Clifford 317, 371
Geiger, Paul 179, 223, 343
Geimer, Peter 331, 396
George, Waldemar 344, 358
Gennep, Arnold van 18, 82, 227, 252, 343, 356, 362
Geramb, Viktor von 101, 334
Gerlich, Robert 379
Gerndt, Helge 258, 335, 339, 340, 342, 349, 374, 400
Gernsheim, Helmut 365, 371, 372
Gerson, Arthur 354
Gérôme, Noëlle 374
Gewehr, Arthur 360
Giedraitis, Liudvikas 383
Gierlich, Dr. 307
Gierling, Rámon 343
Gill, Crispin 367
Gillan, Rose 394
Gilloch, Graeme 346, 396
Gilquin, Guy 369
Gingrich, Andre 334, 392
Ginsberg, Allen 264
Ginsburg, Madeleine 371
Ginzburg, Carlo 14, 314, 328, 332, 350, 376
Girard, Réal 373
Girardin, Daniel 346, 396
Glasenapp, Jörn 400
Glaser, Hermann 371
Glazer, Mark 344, 376
Gloeden, Wilhelm von 85, 87
Goebel, Ruth 396
Goebbels, Josef 161, 217, 337, 362
Göring, Hermann 98
Goerke, Franz 55, 56, 355, 357
Goeßler, Peter 186, 339
Göttsch, Silke 327, 329, 331, 385
Götz, Irene 350, 400
Goffman, Erving 306, 349
Goldberg, Bettina 396
Goldberg, Vicki 342, 370, 374, 376
Golden, Nan 387
Goldstern, Eugenie 12, 18, 82-83, 328, 333, 357, 358
Golyscheff, Gefim 234
Gombrich, Ernst Hans 24, 26, 76, 260, 282, 309f, 316, 328, 346, 349, 350, 363, 364, 365, 369, 370, 372, 382, 390
Gómez, Francisco 265
Gorgus, Nina 259, 272, 343, 344, 346, 347, 392, 396, 397
Gorsen, Peter 328, 330, 332, 383
Gosling, Ray 345, 394
Graf, Friedhelm 329, 377
Graeff, Werner 8, 350, 358
Gränitz, Ida 379
Granet-Abisset, Ann-Marie 385
Grant, Barry K. 343, 391
Grasseni, Cristina 397
Green, Jonathan 366, 372
Greenall, R. L. 368
Greenough, Sarah 346, 383
Gregory, Richard L. 310, 394
Greistel, Heimo 388
Greußling, Fritz 338, 370
Greverus, Ina-Maria 285
Griaule, Marcel 96, 233-239, 241f, 245, 275, 302, 343, 344, 359, 360, 361, 369
Gries, Rainer 377
Grieshofer, Franz 374
Griffin, Michael 327, 332, 375
Griffiths, Philip Jones 394
Grimm, Artur 337
Grimm, Barbara 328, 347, 389
Grimm, Emil 154-155
Grimm, Hans 360
Grimm, Hermann 70, 328, 332, 354
Grimm, Jacob 19
Grimm, Stefan 381
Grimmer, Johanna 332
Grimshaw, Anna 394
Grindland, Kari 382
Grivel, Charles 397
Gröning, Maren 330, 337, 401
Groos, Helmet 370
Gros, Christophe 390
Groschopf, Günter 186, 339
Groß, Christian 338, 368
Grossi, Oreste 366, 369
Grossman, Wendy 401
Großmann, Uwe 338, 368
Groth-Schmachtenberger, Erika 9, 27, 161, 191, 206, 256, 345, 373
Gruber, Fritz L. 330, 347, 370
Gruber, Renate 330, 347, 370
Gruber, Thomas 388
Grundberg, Andy 375
Günter, Roland 367
Günther, Hans Friedrich Karl 167f, 170, 177f, 202, 337, 341, 358, 359, 360, 361
Güssfeld, Paul 331, 354
Gugerli, David 396
Guibert, Hervé 344, 392
Guimond, James 379
Guissard, Lucien 369
Gundlach, F. C. 336, 400
Gunthert, André 394, 397
Gurvin, Olav 363
Guschker, Stefan 396
Gyr, Martin 135
Haas, Walburga 339, 385
Haase-Paschke, Doris 160, 337
Haberkorn, Heint 373
Haberkorn, Ursula 397
Haberlandt, Arthur 12, 56, 67, 100, 101, 103-104, 117, 158, 163, 167, 192f, 193, 334, 337, 340, 357, 358, 361
Haberlandt, Maria 193f
Haberlandt, Michael 12, 18, 27, 55, 65-68, 82, 85, 86, 98, 103f, 119, 192, 251, 316, 321, 329, 331, 332, 333, 334, 340, 345, 349, 350, 354, 355, 357, 360
Haederli, Adolf 368
Haefeli, Ueli 388
Haffner, Dorothee 381
Hägele, Ulrich 327, 328, 330, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 345, 348, 350, 385, 387, 388, 391, 392, 394, 396, 398, 399, 400, 401
Hävernick, Walter 267, 346, 363, 364
Haiding, Karl 340
Hagel, Otto 214f, 341, 380
Hagner, Michael 331, 332, 337, 396
Hagspiel, Hermann 336, 375
Hahm, Konrad 192-194, 206, 222, 307, 336, 339, 340, 341, 360
Hahn, Betty 375
Hahne, Hans 9, 191, 221f, 342, 360
Haibl, Michaela 315, 349, 350, 393, 400
Haiding, Karl 194
Hain, Mathilde 98, 222-224, 225, 226, 316, 342, 350, 361
Hainard, Jacques, 327
Halbwachs, Maurice 8, 14, 20, 284, 327, 348, 364, 373
Hales, Peter 335, 372
Halfbrodt, Dirk 376, 397
Hall, Edward T. 374
Hall, Stuart 17, 328
Hambourg, Maria Morris 371
Hamilton, Peter 346, 385
Hamm, Marion 327, 348
Hammerton, J. A. 359

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Hampp, Irmgard 18, 347, 364
Hamza, Ernst 339, 362
Hancock, Billy 91
Hanfstaengel, Franz 50
Hangel, Ladislaus 104, 334
Hanika, Josef 223-225, 342, 361
Hanika, Karin 401
Hannau, Hans 361
Hansen, Fritz 357
Hansen, Kjell 370
Harmjanz, Heinrich 220, 339
Harms, Volker 333
Harms, Wolfgang 378
Harper, Douglas 395
Harper, Kenn 344
Harris, Christopher-John 382
Harrison, Roger 295-296, 348, 397
Hart, Janice 398
Hartinger, Walter 328, 395
Hartmann, Frank 401
Hartmann, Kurt 27
Hartmann, Peter 367
Hartmann, Rudolf 8, 184, 225f, 339, 342, 371
Hartmann, Sadakichi 329, 355
Hartwig, Helmut 367
Harz, Herrmann 362
Haskell, Francis 385
Haudricourt, André Georges 274, 347
Haug, Elisabeth 397
Haus, Andreas 329, 335, 344, 349, 371, 378, 383
Hauschild, Thomas 90-92, 328, 333, 396
Hausmann, Raoul 76, 118
Haworth-Booth, Mark 372
Heartfield, John 208, 283
Heberstreit, Franz 371
Heckscher, William S. 328, 364
Heering, Walter 156, 336, 362
Hege, Walter 144, 146, 337
Heierli, Julie 12, 18, 71-73, 77, 82, 85, 98, 222, 316, 332, 350, 357, 358
Heilig, Monica 387
Heilig, Walter 387
Heim, Walter 279f, 347, 362
Hein, Wilhelm 27, 55
Heinrichs, Hans-Jürgen 343, 370
Helbling, Ludwig 7, 186f, 339
Helck, Petra 401
Helferich, Michaela 392
Heller, Eva 372
Heller, Martin 379
Heidtmann, Frank 369, 377
Heintze, Beatrix 392
Heise, Carl Georg 76, 144, 332, 335, 336, 350, 358
Henderson, Tom 367
Henniger, Gerhard 363, 364
Henningsen, Gustav 378, 383
Hermann, Rudolf 155
Hermansen, Victor 362
Herneck, Friedrich 363, 364, 368
Heron, Liz 387
Herrmann, Joachim 331, 333, 378
Herz, Rudolf 376, 383, 386
Herzánová, L'uba 395
Herzberg, Ernst 336
Herzog, Peter 385
Hesch, Michael 177, 338, 360, 361
Hess, Hans 366
Hess, Ignaz 232
Hess, Luise 189
Hess, Rudolf 194
Hesse, Wolfgang 88, 288, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 339, 342, 348, 369, 372, 373, 374, 377, 388, 391, 400, 401
Heyes, James T. 367
Heyman, Ken 287, 348, 364
Heymann, Therese 371
Heyn, R. 330, 356
Heywood, Ian 392
Hezing-Pilzing, Ulrike 377
Hickey, Maeve 396
Hielscher, Kurt 144, 358
Hierl, Konstantin 336, 362
Hight, Eleanor M. 333, 396
Hill, David Octavius 48f, 264, 353
Hill, Hermann 336
Hille, Nicola 388
Hills, Claudio 389
Hillman Roger 347, 385
Hilz, Sepp 176
Himmler, Heinrich 189, 194, 339
Hinderer, Rudolf 356
Hine, Lewis 9, 24, 112f, 130, 214, 218, 247, 357, 359, 361
Hinsey, C. M. 330, 379
Hinton, Horsley A. 355
Hirrlinger, Oskar 180
Hirsch, Julia 370
Hirsch, Marianne 400
Hitler, Adolf 98, 189, 192
Hjord, Adolf 366
Hjord, Bengt 377
Hochreiter, Otto 332, 334, 371
Höch, Hannah 118
Höfler, Max 334, 357
Höft, F. 355
Hölderlin, Friedrich 261
Höllmüller, Silke 345
Hörmann, Barbara 377
Hoerner, Ludwig 377
Hoernes, Moritz 64
Hössli, Erika 341, 397
Hövel, Klaus op ten 341, 366
Hofer, Tamás 330, 365, 379
Hoffmann, Carl 127f, 129
Hoffmann, Detlef 14f, 156, 328, 336, 338, 349, 371, 373, 381, 383, 389, 400
Hoffmann, Heinrich 98, 337, 362
Hoffmann, Hermann Fritz 337
Hoffmann, Konrad 332, 379
Hoffmann, Tamás 373
Hoffmann, Ute 328
Hoffmann-Curtius, Katrin 393, 395
Hoffmann-Krayer, Eduard 76, 77, 101, 119, 134f, 227-228, 332, 334, 336, 342, 343, 355, 359
Hofleitner, Johanna 395
Hofmann, Susanne 297-298, 348
Hofmann, Werner 332, 370
Hofmeister, Theodor 44f, 355
Hofmeister, Oscar 44f
Hoggart, Richard 260
Hohenberger, Eva 376
Hohenzollern, Johann Georg Prinz von 399
Hohmann, Joachim S. 338, 379
Holdt, Jacob 265, 346, 367
Holert, Tom 400
Hollander, Karl von 338, 360
Holly, Michael Ann 372
Holthusen, Andrea 377
Holzer, Anton 335, 336, 393, 395, 396, 398, 399, 402
Homburger, Otto 62, 331, 358
Honnef, Klaus 336, 367, 374, 389
Hoogewerff, G. J. 359
Hoppál, Mihály 365, 378
Hoppé, Emil Otto 144f, 146, 336, 359
Hooper, Willoughby Wallace 124
Horácová, Tamara 395
Hornberger, Theodor 251, 291, 345, 347, 364
Hornung, Wilhelm 7
Howurek, Albert 345
Huber, Hans-Dieter 328, 349, 396, 399
Huber, Marie Luise 103, 167f
Hubert, Rainer 376
Hubmann, Franz 134, 264
Huch, Ricarda 146f, 336, 359
Hübinger, Gangolf 329, 377
Hülsen-Esch, Andrea von 396
Hüppauf, Bernd 335, 385, 396, 399
Hürlimann, Martin 144-146, 336, 358, 359
Hudelija, Mihaela 387
Hugger, Paul 9, 18, 257f, 279f, 288, 302, 311, 341, 342, 345, 347, 349, 363, 364, 365, 367, 372, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 385, 387, 389, 395, 396, 397, 398, 401
Husmann, Rolf 375
Husnik, Kurt 360
Husserl, Edmund 165
Hiller-Norouzi, Julica Sarah 401
Hyatt, Kenton S. 381
Icke-Schwalbe, Lydia 400
Ilg, Bertha 96, 334
Ilgen, Volker 377
Illenberger, Alfons, 170, 338
Immarone, Giuseppe 398
Ionescu, Adrian-Silvain 402
Irion, Klaus 337, 392
Isenring, Johann Baptist 330
Jacknis, Ira 344, 387

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Jacob, Frank-Dietrich 377, 379
Jacobeit, Sigrid 277, 347, 374, 375, 376, 385
Jacobeit, Wolfgang 272-275, 277, 342, 347, 364, 367, 375, 376, 383, 385, 387, 393
Jacobi, Astrid 402
Jacobs, M. 391
Jakob, Volker 378, 396
Jäckel, Willi 160
Jäger, Gottfried 379
Jäger, Jens 394
Jagschitz, Gerhard 16, 328, 349, 379
Jahn, Peter 115, 334, 335, 393
Jahn, Ulrich 26, 69, 329, 331, 354
Jakobsson, Greta 371
Jamin, Jean 275, 327, 373
Janis, Eugenia Parry 375
Jansson, Iréne 372
Janke, Volker 399, 400, 401
Jaspers, Karl 140, 336, 359
Jaworek, Wolfgang 391, 399
Jay, Martin 376
Jeggle, Utz 89-91, 92f, 94, 98, 116, 185, 223, 259, 286, 327, 328, 333, 334, 335, 339, 342, 345, 346, 348, 372, 374, 375, 377, 379, 382, 389, 391, 394
Jencks, Chris 385
Jerábek, Richard 379, 385
Jest, Corneille 275, 347
Jewit, Carey 395
Jézéquel, Hervé 385, 391
Joad, Tom 211f
Jobs-Björklöf, Kersti 384
Joerges, Bernward 328
Johler, Reinhard 12, 327, 337, 340, 375, 379, 395
John, Alois 54, 330, 356
John, Brian 366
John, Paul W. 146
Johnson, William S. 378
Jones, Howard C.
Jones, Ian 332, 392
Jones, Laura 369
Joppien, Rüdiger 329, 377
Jordan, Stefan 350, 396
Joschke, Christian 329, 399
Jürgens-Kirchhoff, Annegret 367
Juhl, Ernst 35, 329, 355, 356
Julien, Rose 12, 18, 74, 83f, 223, 333, 357
Jung, Bernhard 335, 372
Jung, Helmut 377
Jung, Miriam 401
Jungbluth, Uli 376
Jungnickel, Max 359
Jungwirth, Heinrich 345
Junker, Almut 336, 392
Jurda, K. F. 340
Justin, Eva 177, 183f, 338
Kaehr, Roland 327
Kaemmerling, Ekkehard 328, 368, 375
Kahleyss, Margot 330, 377, 385
Kahn, Albert 78
Kaindl, Raimund Friedrich 69, 101, 331, 332, 334, 356
Kalckreuth, Leopold von 31
Kalkschmidt, Eugen 356
Kallinich, Joachim 284f, 346, 348, 349, 367, 367, 374
Kammerhofer, Ulrike 340
Kammermeier, Alois 378
Kampfhammer, Günther 376
Kany, Roland 349, 375
Kaschuba, Wolfgang 328, 342, 346, 348, 374, 398
Kasper, Josef 368
Kasten, Erich 334, 344, 381
Kasten, Friedrich Wilhelm 369
Karalus, Christine 391
Karasek, Erika 329, 377
Karfeld, Kurt Peter 336, 361
Karlíková, Jana 382
Karlinger, H. 357
Karlsson, W. 358
Kaserer, Hermann 65
Katenhusen, Ines 401
Kater, Michael 339, 366
Kathan, Bernhard 395
Katschnig-Fasch, Elisabeth 340
Kaufhold, Enno 327, 330, 332, 373, 374, 375, 377, 385
Kaufmann, Gerhard 368
Kaulfuss, Max 336
Keitel, Harvey 306
Keller, Ulrich 140, 333, 336, 367, 369, 375, 389, 391
Keller-Drescher, Lioba 317, 350, 400
Kellermann, Volkmar 361
Kemmer, Ursula 378
Kemp, Cornelia 396
Kemp, K. 379
Kemp, Wolfgang 327, 328, 332, 336, 368, 369, 372
Kempe, Fritz 366
Kennett, David H. 369
Kerbs, Diethart 7, 19, 119, 282, 295, 327, 328, 329, 334, 335, 336, 347, 348, 372, 374, 383, 389, 395, 399
Keribirou, Anne-Hélène 385
Kern, Walter 327, 362
Kerouac, Jack 264, 346
Kertész, André 120-122, 241, 335, 360
Kerry, John 310
Kerry, Teresa 310
Kesting, Marianne 369
Kessler, Heinrich 356
Keyser, Erich 360
Kielblock, Franz 188, 339
Kielmansegg, Peter Graf 334, 369
Kiepe, Juliane 400
Kildegaard, Bjarne 373, 374
Kinsey, Darius 43f
Kinsey Tabitha May 43f
Kinz, Maria 382
Kismaric, Susan 389
Klaar, Adalbert 339, 360
Klaassen Nägeli 401
Klauser, Hans Peter 226
Kjellberg, Anne 371
Klein, Babro 382, 384
Klein, Konrad 391, 402
Klein, Simone 391
Klinner, Helmut W. 389
Klünner, Hans-Werner 380
Kluwe, Vincent 371
Knauer, Martin 380
Knoch, Habbo 313, 350, 395, 396, 399
Knötsch, Carol Cathleen 344, 381
Knop, Julia 298-299, 348
Knowles, Caroline 399
Kobell, Franz von 71
Koch, Konrad 336
Koch, Robert 63, 331, 354
Köchler, Albert 193, 340
Köck, Christoph 301, 349, 400
Köhle-Hezinger, Christel 329, 346, 387
Köhler, Carmen 401
Köhler, Georg 39, 329, 357
Köhler, Michael 332, 337, 338, 373, 380
Koenig, Thilo 335, 391
König, Gudrun 327, 329, 336, 339, 341, 392
Köpp, Ulrike 371
Köstlin, Elsbeth 340, 395, 399
Köstlin, Konrad 327, 350, 372, 381, 382, 385, 395, 401
Kohl, Irene 389
Kohl-Larsen, Ludwig 93f, 95
Kohl-Larsen, Margit 94
Kohn, Albert 124
Kokkonen, Jukka 369
Kolesch, Hermann 339, 362
Kollwitz, Käthe 167
Kolowca, Josef 347, 363
Kolta, Magdolna 381
Konrads, Ingo 388
Kopanski, Karlheinz W. 330, 393
Korff, Gottfried 16, 60f, 286, 327, 329, 331, 332, 333, 334, 341, 342, 346, 348, 349, 369, 372, 374, 375, 378, 381, 387, 389, 396, 398, 400
Koschatzky, Walter 372
Kosíková, Jirina 376
Kovacevicová, Sona 377, 384
Kowalewski, Gerhard 342
Kozár, Maria M. 387
Kozloff, Max 384
Kracauer, Siegfried 118, 336, 358, 360, 364
Krampen, Martin 372
Krase, Andreas 391, 401
Krauss, Friedrich S. 170-72, 338, 358
Krauss, Rolf H. 328, 337, 350, 368, 384, 385, 401
Krauss, Rosalind 346, 373, 382, 385, 391, 394
Krech, Hartmut 337, 371, 372, 377

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Kreidler, Walter 220-221, 226, 316, 342, 350, 360, 361
Kretschmann, Hans 355
Kretschmer, Ernst 163, 182, 337, 357
Kriss-Rettenbeck, Lenz 327
Kriznar, Nasko 375
Krone, Hermann 57f, 59, 71
Krpata, Margit 401
Kruckenhauser, Stefan 398
Krüger, Fritz 227, 342, 361, 362
Krüger, Klaus 389
Krull, Germaine 120-122, 241, 335, 359
Krumbacher, Karl 356
Kruse, Hans 384
Kruse, Margret 330, 375
Kuchen, Elsbeth 395
Kuchenbuch, Thomas 348, 367
Kübler, Sabine 376
Kühl, Heidi 153
Küppers, Gustav Adolf 158f, 337, 362
Kürti, László 396, 399
Küster, Christian 368
Kuhfahl, Gustav 92, 330, 333, 357
Kuhlmann-Hodick, Petra 391
Kuhn, Christa 346, 386
Kuhnert, Artur 336, 361
Kukkonen, Jukka 368
Kulessa, Detlef 372, 377
Kummels, Ingrid 384
Kummerlöwe, Hans 193, 340
Kundegraber, Maria 254-255, 345
Kunstreich, Jan Siefke 373
Kunt, Ernö 8, 22, 303, 314, 327, 328, 349, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 385
Kuntz, Andreas 373, 375
Kurzbein, Heiner 155
Kuspit, Donald 336, 382
Lábadi, Károly 382
Lacan, Ernest 330, 337, 353
Lackner, Mónika 395
Ladendorf, Heinz 360, 361
Lämmle, August 184, 186f, 339
Lajoux, Jean-Dominique 275, 276, 277
Lagneau, Gérard 327, 328, 332, 334, 342, 346, 348, 349, 370
Lampert, Frédérik 372
Landé, Margarete 337
Lania, Leo 358
Lang, Inge 189
Lange, Barbara 402
Lange, Dorothea 105, 112, 199, 211-218, 262, 264, 312, 341, 385
Lange, Friedrich 177, 338
Langer, Freddy 342, 391, 396
Larget, Marcel 234
Lartiques, Jacques Henri 136
Lauffer, Otto 334, 357
Laur, Ernst 74
Lauter, Christine 258
Lauterbach, Buckhart 395, 400
Law, Jenkins
Lawrenz, Richard Hoe 127
Lazi, Adolf 144
Lecek, Suzanna 395
Lecoeuvre, Fabien 380
Lederbogen, Jan 374, 385
Lee, Russell 112
Le Gray, Gustave 43
Lehmann, Albrecht 367, 400
Lehmann, Hans-Ulrich 391
Lehmann, J. F. 337
Lehmann, Otto 192, 340
Lehnert, G. 356
Lehr, Robert 332, 356
Lehtinen, Ildikó 369
Leibl, Wilhelm 40
Leimgruber, Walter 391, 400
Leinberger, Michael 380
Leiris, Michel 233-239, 241f, 245, 275, 302, 343, 344, 360, 367, 368, 369, 387
Lemke Muniz de Faria, Yara 394
Lenbach, Franz von 31
Lencovic, Mario 372
Lendvai-Dircksen, Erna 140, 142, 146, 159, 177f, 179, 184, 189, 191, 196, 198-208, 221, 250, 338, 341, 359, 360, 361, 362, 363, 401
Léon, Auguste 78f
Leonhardt, Nic 401
Le Pelley-Fontiny, Monique 369
Lepp, Nicola 259
Leppien, Helmut R. 330, 375
Lerchenmüller, Joachim 340, 389
Lerski, Helmar 121, 199-200, 208, 359
Lesourd, Michel 333, 382
Lévi-Strauss, Claude 9, 96-97, 99, 242-244, 269, 270, 271, 327, 334, 344, 363, 382, 385
Lichte, Heinrich 9, 113, 124-125, 129f, 138, 218
Lichtwark, Alfred 3132f, 35, 40, 70, 329, 350, 354, 355, 380
Liebermann, Max 31f, 35
Liebsch, Dimitri 401
Liehr, Günther 348, 367
Liercourt, Pierre 360
Lies, Elfriede 18, 254-255, 345, 378
Lindekens, René 366
Lindner, Rolf 89, 95, 286, 333, 346, 373, 394
Linke, Uli 151, 336, 392
Liogier, Anne-Marie 285, 348, 368
Lipp, Carola 327, 329, 331, 385
Lippmann, Walter 26, 118, 286, 328, 335, 348, 358
Lisbonis, Odile 333, 382
List, Herbert 363
Lister, Martin 300, 348, 386
Lissitzky, El 76, 358
Livingston, Jane 373
Lixfeld, Gisela 376, 386
Lixfeld, Hannjost 342, 383, 384
Lobenhofer-Hirschbold, Franziska 386
Lobovikov, Sergej 45f, 111
Locati, Annalisa 369
Lockemann, Bettina 328, 349, 396
Löffler, Petra 399
Löfgren, Orvar 374
Loesch, Karl C. 337, 362
Loescher, Fritz 356
Lötscher, Hugo 381
Löw, Raimund 374
Loewy, Hanno 328, 397
Lohaus, Michael 386
Lohse, Bernd 367
Loiperdinger, Martin 386
Lombardi-Satriani 389
Londe, Albert 344, 355
Long, Amos 365
Looslie, Sabina 390
López Mondéjar, Publio 346, 387
Lorenz, Robert 398
Lotar, Eli 131, 232, 233, 336
Lozza, Brigitte 348, 389
Luckhurst, Kenneth W. 330, 362
Ludin, Susanne 384
Ludwig XIV. 60
Lübbren, Nina 397
Lücking, Paul 111, 256, 334, 338, 360
Lücking, Wolfgang 363
Lüdke, A. 382
Lühr, Dora 267, 363
Lüning, Hans-Ulrich 361
Lütze, Margot 258
Luft, Heinrich 347, 364
Lugon, Olivier 395
Lukas, Uliano 368
Lukowski, Maciej 375
Lumière, Gebrüder 78
Lundström, Jan-Erik 382, 386
Luraschi, Natascha 335, 398
Lusini, Sauro 389
Luskey, Judith 376
Lutz, Gerhard 333, 365
Lux, Joseph August 356, 357
Lyman, Christopher 371
Maar, Christa 399
Maas, Ellen 18, 282, 283f, 328, 347, 366, 367, 370, 372, 378, 380, 387, 389, 395, 401
Maase, Kaspar 332, 349
Maaß, Evelyn 331, 333, 378
MacDowell, Marsha L. 373
Macho, Thomas 394
Macias, Joçé 331, 379
Mac Orlan, Pierre 120, 335, 358, 359
Maffioli, Monica 347, 398
Maget, Marcel 251-252, 270, 273, 274, 277, 302, 324, 345, 347, 363, 364
Magnelli, Francesco 328, 387
Magritte, René 313
Mahler, Johannes 233
Mahr, Adolf 196
Maier, Helmut 377, 380
Maier-Dorn, Emil 202
Majastre, Jean Olivier 386

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Majer, Max 336
Mali, Christian 36
Malinowski, Bronislaw 9f, 12, 89-92, 95, 245f, 269, 286, 302, 304, 327, 333, 345, 358, 368, 374
Mallmann, Klaus-Peter 398
Mally, Georg 353
Mándoki, László 364
Mann, Nicholas 327, 332, 392
Mann, Thomas 143, 336, 358
Mannheim, Karl 358
Mansfeld, Michael 265, 346, 363
Marazzi, Antonio 396
Marbot, Bernard 374
Marcenaro, Guiseppe 386
Marchetti, Christian 334, 402
Marck, Ludwig, 223
Marcolli, Patrick 398
Marczak, Bogumila 379
Maresca, Sylvain 336, 386, 387
Mark, Mary Ellen 379
Marquardt, Hannah 201, 341, 401
Marschik, Matthias 338, 392
Martin, Andreas 401
Martin, Rudolf 337
Martonne, Emmanuel de 332
Martynova, Nina 334
Marx, Erich 388
Marx, Karl Felix 401
Masats, Rámon 265
Masteller, Richard N. 369
Mathys, Nora 401
Matt, Werner 334, 380, 392
Matteson, Irene 373
Matthies-Masuren, Fritz 358
Matyssek, Angela 400
Matz, Reinhard 330, 332, 377
Maurer, Ewald 395
Maurer-Horak, Ruth 395
Mauss, Marcel 234f, 344, 358
Mauter, Horst 384
Mayer-Gürr, Dieter 394
Maynard, Patrick 384
Mayne, Roger 259-260, 264, 276, 346, 395
Mazzacane, Lello 366, 389
McCullin, Don 264
Mead, Margaret 18, 246-248, 267, 268, 273 287, 302, 324, 328, 333, 347, 348, 362, 364, 401
Mehl, Heinrich 329, 348, 392, 395
Mehringer, Rudolf 331, 358
Meier, John 228
Meiner, Hans 401
Meiner, Johannes 401
Meinhold, Kurt 347, 367
Meinholz, Anton 336
Meisinger, Othmar 357
Meitzen, August 66
Meltzer, Milton 368
Menapace, Floriano 387
Mendibil, Didier 333, 382
Mengeler, Rudolf 343
Mengin, Oswald 101, 334, 357
Mentzel, Walter 401
Menzel, Adolph 32
Menzel-Ahr, Katharina 336, 398, 400
Merkenschlager, Friedrich 341, 360
Mesenhöller, Peter 335, 387
Metken, Günter 367
Mettner, Martina 272, 336, 375
Metz, Heinz 341, 361
Meyer, Bruno 356
Meyer, Hannes 76
Meyer, Jürgen 368
Meyer, Roby 232, 343
Meyer-Cohn, Alexander 26, 69, 331, 354
Michaels, Hanni 335
Michailow, Inge 340
Michelly, D. 355
Mielert, Fritz 148, 336
Mieth, Hansel 214f, 341, 380
Miethe, Adolf 126
Mietzner, Ulrike 389, 391, 393, 400
Milton, Sybil 376
Minden, Georg 329, 330, 357
Minervini, Enzo 369
Miraglia, Marina 389
Miró, Joan 239
Mirzoeff, Nicholas 314, 350, 391, 393
Mitchell, William J. T. 16f, 319, 328, 349, 350, 369, 384, 391
Möller, Theodor 360
Moholy-Nagy, László 8, 13, 118, 208, 233-234, 327, 328, 344, 350, 358, 359
Mohr, Jean 303
Molderings, Herbert 333, 335, 336, 367, 368, 370, 371
Molino, Jean 384
Mondéjar, Publio Lopez, 393
Mooney, James 51, 74
Moore, Jerry D. 389
Morandi, Giuseppe 368
Morgenstern, Ernst 356
Morphy, Howard 388
Morzig, Ines 346
Moser-Gossweiler, F. 362
Mott, Tony 382
Moutard-Uldry, Renée 361
Moxey, Keith 372
Muckenhaupt, Manfred 374
Mühlhausen, Ludwig 195-197, 340, 341
Mühlke, Karl 61, 331, 356
Müller, Heidi 381
Müller, Marion G. 350, 398
Mumenthaler, Ernst 330, 356
Munkàcsi, Martin 131-132
Musello, Christopher 369
Nachtwey, James 23
Naef, Weston J. 366
Nagy, Ibolya 389
Naranjo, Juan 389
Navákovà, Lenka 387
Navaro, Javier Herrera 343, 400
Niederlöhner, Rudolf 189
Nikitsch, Herbert 327, 328, 331, 389
Nedo, Paul 111, 256, 334, 363
Nesbit, Molly 344, 391
Neuhauss, Richard 51-54, 55, 330, 355
Neu-Kock, Roswitha 384
Neumaier, Diane 386
Neumann, Thomas 364, 365
Neumann, Siegfried 347, 364
Neumeyer, Georg von 331, 337
Newhall, Beaumont 9, 327, 330, 361, 369, 370, 371, 377
Niehoff, Heinz Julius 8f, 191, 221f, 225, 342, 360
Nielsson, Bo 366
Niemann, Wilhelm 360
Nixdorff, Heide 345
Norbeck, Edward 96
Norman, Wilbert Reuben 380
Nothelfer, Gabriele 368
Nothelfer, Helmut 368
Nyfeler, Albert 226
O'Criomthain, Tomàs 367
O'Duilearga, Seamus 196, 340
O'Hógáin, Daithi 371
O'Neal, Hank 366
Ohrn Becker, Karin 369
Oberkrome, Willi 329, 399
Oberlik, Gerhard 387
Odermatt, Arnold 292, 295, 382
Öchslin, Max 343
Ömann, Ulla 372
Oeser, Hans Ludwig 338, 360
Oesterle, Anka 92, 338, 339, 340, 380, 391
Ohlson, Stefan 393
Olsson, Tom 393
Oosterbaan, Martinius 367
Opitz, Michael 377, 378
Orland, Barbara 396
Orobitg Canal, Gemma 398
Orsi, Enrico 397
Ortiz Lara, Luis 374
Ortoleva, Peppino 378
Oscher, Walter 307
Osen, Gerda 342
Ottenbacher, Albert 333, 393
Overdick, Thomas 348, 394, 395, 399
Pachlevi, Resa 280
Paczkowski, Renate 384
Pagenhardt, Eduard von 336, 361
Pagenstecher, Cord 389, 391
Paggi, S. 376
Pagni, Andrea 344, 396
Palmquist, Peter E. 380
Panofsky, Erwin 24-26, 76, 118, 309f, 318, 328, 359, 363
Paquet, Alfons 149, 336, 357, 362
Parks, Gordon 211
Parr, Martin 335
Passarge, Siegfried 362

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Passet, Stéphane 79, 333
Paul, Gerhard 396
Paulmichl, Ludwig 337, 340, 379
Pavlístík, Karel 381
Pawek, Karl 281, 347, 364
Peary, Robert 344
Peesch, Reinhard 223, 347, 364
Pelen, Jean-Noël 386
Pelko, Stojan 375
Penck, Albrecht 78
Perret, René 387
Person, Christian A. 329, 382
Pessler, Wilhelm 225, 361
Peters Dorothea 391
Peters, Ursula 367, 368
Petersen, Vinca 295, 393
Peterson, Nicolas 398
Petrauskiene, M. 376
Petterson, Mats 386
Petzoldt, Leander 382
Pfau, Ludwig 30, 313, 329, 349, 354
Pfeifer, Helmut 398
Pfeiffer, Hermann 402
Pfennig, Gerhardt 380
Pfister, Manfred 359
Pfleger, Adele 330, 354
Pflug, Johan Baptist 36
Pfotenhauer, Helmut 328,
Pfrunder, Peter 341, 342, 386, 391, 397, 400
Philipp, Claudia Gabriele 201, 208, 330, 336, 341, 372, 375, 393
Piault, Colette 382, 384
Picasso, Pablo 239, 241
Pichler, Manfred 366
Pierce, A. J. 369
Pierce, D. K. 369
Pietsch, Gisela 292
Pietsch, Heinz 9, 292
Piffard, Henry G. 127
Pilarczyk, Ulrike 389, 400
Pink, Sarah 18, 381, 387, 389, 391, 393, 395, 396, 399, 401
Pinney, Christopher 397, 398
Plankensteiner, Barbara 337, 340, 379
Plate, Ludwig 337
Plöckinger, Veronika 393, 394
Ploye, Françoise 327, 401
Pöttler, Burckhard 340
Pöttsch, Johannes 373
Pohlmann, Ulrich 329, 330, 332, 379, 386, 387, 391, 397, 399
Poignant, Rosalyn 333, 371
Pollak, Peter 367
Pollmeier, Klaus 391
Pomian, Krzystof 11, 327
Porter, Gaby 327, 330, 379
Postma, Metje 401
Predali, Roberto 369
Pretsch, Hermann J. 338, 387
Prichard, James C. 163, 337, 353
Pricker, Jan Thorn 348, 367
Prins, Janina 382
Prodinger, Friederike 189
Prokop, Gerd 368
Prosser, Jon 391
Puchner, Willy 369, 372
Pützstück, Walther 371
Puttnies, Hans 330, 334, 386
Pyta, Wolfram 398
Pytlik, Anna 333
Quedenfeldt, Erwin 329, 356
Quintavalle, Arturo Carlo 344, 347, 398
Quitzsch, Rudolf 273, 347
Rach, Hans-Jürgen 274, 347, 366, 368
Rahts, W. 336
Ramseyer, Rudolf J. 379
Ranke, Winfried 14f, 286, 328, 329, 332, 333, 346, 347, 348, 366, 367, 368, 369
Raphaël, Freddy 333, 394
Raschke, Helga 399
Rasov, Grigor 375
Ratzel, Friedrich 77, 244, 332, 354
Rautert, Timm 381
Ray, Man 233, 239
Reche, Otto 177, 338
Redlin, Jane 343, 399
Regener, Susanne 18, 289f, 300, 315, 331, 335, 337, 348, 349, 350, 376, 379, 380, 381, 382, 387, 391, 393, 394, 395, 397, 398
Rehnig, Jeanne E. 393, 399, 400
Reiakvam, Oddlaug 382, 384, 389
Reichert, Kurt 338, 362
Reijander, Oscar G. 163, 337
Reimann, R. 360
Reinartz, Manfred 367
Reinius, Gunnar 366
Remmer, Asmus 113, 334, 335, 374
Renaudeau, Michel 344, 392
Renger-Patzsch, Albert 143-145, 336, 359, 381
Renggli, Cornelia 391
Renner, Egon 344, 380
Reschke, Wolfgang 384
Retzlaff, Erich 155, 177, 180f, 363
Retzlaff, Hans 8, 27, 82, 141-142, 149, 152, 159, 177, 184f, 189, 191, 196, 198, 199, 207, 209, 221, 334, 336, 337, 341, 345, 360, 361, 362, 363
Reuter, Marion 380
Reutlinger, Hildegund 369
Reynolds, Jock 380
Rexer, Martin 380, 386, 389
Ribbat, Christoph 398
Ricci, Antonello 388, 389, 399 401
Richard, Philippe 348, 389
Richards, Eugene 375
Richter, Ernst 336
Richter, Rudolf 378
Riebesehl, Heinrich 348, 366
Riebicke, Gerhard 173f
Riedel, Adalbert 345
Riedl, Norbert 258
Riedweg, Franz 202
Riefenstahl, Leni 157, 176
Riegl, Alois 64, 327, 331, 354, 355
Riehl, Wilhelm Heinrich 35, 39, 62, 329, 331, 333, 353
Rieser, Susanne 381
Rieß, Volker 398
Riewe, Ellen 401
Riis, Jacob 9, 24, 113, 125-127, 130, 133, 218, 265, 335, 354, 355, 356, 365
Rilke, Rainer Maria 261
Rim, Carlo 359
Rinka, Erich 370
Ritter, Robert 95, 97, 177, 338
Rivales, Claude 364
Rivet, Paul 233, 275
Rivière, Georges Henri 233, 239, 252f, 272, 274f, 275, 345, 346, 347
Roberts, Pamela 402
Robic, Marie-Claire 333, 382
Robins, Kevin 317, 350, 386, 387
Rodtschenko, Alexander 234
Roeck, Bernd 398
Röder, C. 329, 355
Rödl-Steinbauer, Johanna 387, 389
Römer, Charlotte 335
Römer, Joachim 182f, 338, 361
Römer, Willy 104-116, 133f, 136, 335
Roessler, Kaba 395
Rössler, Patrick 402
Rogge, Siegfried 337
Rogoff, Irit 391
Roh, Franz 359
Roller, Hans-Ulrich 339, 364
Rollet, Nora 189
Rommel, Gertrud 331, 357
Ronis, Willy 260
Rose, Romani 338
Rosenberg, Alfred 197
Rosenthal, Joe 159-160
Roosens, Laurent 378
Roosevelt, Franklin D. 13
Rosen, Jeff 380
Rosenblum, Naomi 384, 389
Rosengren, Annette 374, 380
Rosenhaft, Eve 395
Rosoli, Gianfausto 366
Rossbacher, Karlheinz 366
Rossi, Annabella 365
Rossitti, Marco 395
Roth, Friedhelm 348, 367
Roth, Martin 327, 333, 340, 342, 375, 378, 381
Rother, Rainer 335, 383
Rothstein, Arthur 211, 364
Rotkin, Charles 217
Roud, Gustave 260-262, 276, 346, 359
Rouillé, André 371, 374, 378
Rousseau, Henri 239
Rousseau, Louis 163
Ruby, Jay 327, 332, 375, 394

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Ruchatz, Jens 389, 391, 398
Rüdin, Ernst 337
Rühlig, Cornelia 373
Rütimeyer, Leopold 81f, 135, 333, 336, 342, 357, 358
Ruge, Willi 119
Ruppert, Wolfgang 374
Rust, Bernhard 340
Rusted, Brian 386
Ruttke, Falk 337
Ryan, James R. 89, 333, 389
Sachs-Hombach, Klaus 350, 399
Sachsse, Rolf 208, 327, 328, 330, 336, 338, 341, 345, 369, 371, 373, 375, 378, 397, 398, 400
Salomon, Erich 220, 359
Salu, Luc 378
Sampson, Gary D. 333, 396
Samuel, Raphael 350, 384
Sandburg, Carl 363
Sander, August 112f, 138-142, 208, 336, 359, 369, 397
Sanderson, S. F. 366
Sandywell, Barry 392
Sanne, L. 356
Santeul, Claude de 360
Santschi, Catherine 387
Santos, Manuel 384
Sappelli, Giulio 368
Saroyan, William 364
Sauer, Johann 335, 367
Saulnier, René 358
Sauter, Eugen 290-292, 345, 348
Saxl, Fritz 76
Schaber, Irme 384
Schade, Anette 400
Schäfer, Burckhard 397
Schäfer, Manfred 384
Schaeffer André 96
Schaeffer, Jean-Marie 233, 314, 350, 375
Scharf, Aaron 365
Scharfe, Martin 16, 279, 311, 329, 339, 342, 346, 347, 348, 349, 350, 364, 365, 369, 374, 394, 400
Scheibel, Michael 328, 349, 396
Schenda, Rudolf 16, 302, 364, 365
Scherer, Joanna Cohan 327, 349, 366, 381
Scheuch, Manfred 338, 399
Scheuermeier, Paul 9, 226-227, 327, 342, 360, 362, 363, 370
Scheurer, Hans Julius 372, 375
Schier, Bruno 339
Schiffer, Wolfgang 397
Schiffer-Ekhart, Armgard 390
Schilling, Heinz 16, 280, 283, 285f, 334, 338, 346, 347, 348, 349, 365, 368, 384
Schindelbeck, Dirk 377
Schindlbeck, Markus 85, 327, 330, 331, 333, 378
Schinnerer, Luise 64
Schipperges, Heinrich 368
Schirach, Baldur von 193
Schiwy, Günther 328, 365
Schlee, Ernst 286, 348, 365
Schleußner, Sophie 295, 327, 328, 348
Schliemann, Heinrich 331
Schlumpf, Hans-Ulrich
Schmid, Adolf 383
Schmidt, Franziska 401
Schmidt, Gunnar 337, 338, 376, 379, 398
Schmidt, Heinrich 225
Schmidt Leopold 56, 250, 252f, 255f, 258, 274, 330, 345, 347, 363
Schmidt, Marjen 384, 386
Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 346, 394, 398
Schmitt, Jean-Claude 390
Schmieding, friedrich 336
Schmiegelt, Ulrike 334, 335, 393, 394
Schmoll, Friedemann 329, 395, 399
Schmoll-Eisenwerth, Josef A. 369
Schmutz, Fritz 343
Schnapper, Dominique 268, 327, 332, 334, 342, 346, 348, 349, 350, 370
Schneede, Uwe M. 343, 400
Schneider, Hans 189
Schneider, Ingo 382
Schneider, Kurt 95, 273
Schneider, Max 188, 339
Schneider, Sigrid 376
Schneider, Ulrike 398
Schneidewind, Gisela 347, 363
Schnelle-Schneyder, Marlene 379
Schnöll, Hermann 388
Schnür, Natalie 381
Schöck, Gustav 327, 328, 365
Schoell-Glass, Charlotte 332, 379
Schön, Helmut 97
Schoenberger, Bernhard 288
Schönert, Ulf 373, 399
Schöppe, Wilhelm 328, 341, 360
Scholten, Frank 119, 335, 359
Scholz, Christoph
Scholz, Karl 112
Schrader, Walter 365
Schrank, Ludwig 329, 355, 356
Schreiber, Hermann 365
Schröcker, Erich 356
Schröder, Jens 349, 398
Schroeder, Ralph 387, 393
Schröter, Christian 288, 328, 329, 339, 342, 348, 373
Schürpf, Markus 336, 383, 391, 394
Schütt, Miriam 373
Schütze, Manuela 388
Schüz, Theodor 36
Schuh, Gotthard 260, 289
Schuler, Stefan 230, 343
Schult, Johann 175
Schultheis, Franz 268f, 327, 346, 398
Schultze, W. 361
Schultze-Naumburg, Paul 38f, 44, 198, 287, 329, 337, 355, 356, 361
Schulz, Oliver 337, 392
Schulze, Christa 369
Schulze, Theodor 357
Schurig, Roland 380
Schwa, Schlomo 390
Schwab, Lydia 185, 339, 366
Schwaberg, Günther 395
Schwärzler, Monika 398
Schwaiger, Andrea Theresia 338
Schwarting, Hedwig 362
Schwartz, Anna 345
Schwartz, Daniel 386
Schwartz, Friedrich Ferdinand Albert 52, 55, 380
Schwarz, Arturo 344, 369
Schwarzer, Horst 363
Schwedt, Herbert 267, 346, 363, 364
Schweier, Gerhard 383, 384
Schwietering, Julius 222, 225, 342, 361
Schwindrazheim, Oscar 36-38, 39, 198, 329, 354, 356
Schwinn, Peter 340, 380
Schwitters, Kurt 76
Scianna, Ferdinando 369
Scotti, Roland 329, 335, 387
Sealy, Marc 328
Sebasta, Giuseppe 369
Seberiny, H. 362
Secker, Bettina 368
Seelig, Thomas 400
Seidenstücker, Friedrich 132f, 136
Seifert, Manfred 390
Selke, Stefan 399
Sellerino, Enzo 260
Seltzer, Andreas 380
Sengl, Maria-Luise 386
Senn, Paul 260, 362, 369
Sennett, Robert 375
Seppilli, Tullio 370
Serini, Daniela 390
Serres, Etienne 163, 337, 353
Settimelli, Wladimiro 347
Severin, Ingrid 328
Seyffert, Oskar 357
Sheldon James 380
Shimizu, Kazuhide 156
Shishkin, Arkady 105, 109f
Sichel, Kim 335, 393
Siener, Joachim W. 378
Siepmann, Eckhard 348, 367
Sievers, Wolfram 189, 194, 339, 340
Silva, Olivia da 399
Silvestrini, Elisabetta 370, 390
Simma, Andrea 333
Sinisalo, Hannu 378, 386
Sinner, Paul 63, 110
Sinwel, Rudolf 339, 360
Sion, J. 332
Siquier, Carlos Pérez 265
Sjölin, Mats 378
Sjönstrand, Henry 372

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Skjødsholm, A. 366
Skrein, Christian R. 399
Slemmons, Rod 376
Sloniowsky, Jeanette 343, 391
Smet, Raymond de 37
Smith, Shawn Michelle 399
Smith, W. Eugene 343
Sobchack, Vivian 343, 391
Sobieszek, Robert 376
Söderlind, Solfrid 379
Sohnrey, Heinrich 329, 356
Solomon-Godeau, Abigail 335, 380, 390, 398
Sommer, Hugo 41, 330, 354
Somorjai, József 383
Sontag, Susan 18, 28, 285, 287, 309, 329, 346, 348, 349, 367, 368, 369, 395, 399
Sosic, Barbara 395
Soulier, Pierre 276, 277
Soyer, Jacqueline 365
Spamer, Adolf 18, 222f, 226, 286, 336, 339, 342, 358, 360
Spannaus, Günther 338
Spera, Enzo 328, 387
Spethmann, Hans 336
Spielmann, Heinz 378
Spiess, Karl 82
Spini, Sandro 369
Spinner, Helmut F. 309-311, 349, 397
Spitzer, Leo 400
Spörl, Hans 357
Spreer, Barbara 391
Springenschmid, Karl 361
Springorum, Friedrich 359
Stadler, Arnold 390
Stafford, Barbara M. 350
Stahel, Urs 379, 400
Stalin, Josef 169
Stark, Ewald 371
Starl, Timm 285, 334, 335, 345, 347, 348, 380, 384, 386, 387, 390, 392, 394, 398, 399, 400, 401
Staub, Hans 260
Stauda, August 401
Stauder, Hermann 136
Stebler, Friedrich Gottlieb 56, 58, 226, 342
Steen, Jürgen 372
Steen, Uwe 378, 392
Steichen, Edward 218, 260, 262, 346, 363, 370
Steiger, Ricabeth 332, 337, 373, 392, 393, 399
Stein, Sally 130, 335, 372
Steinbeck, John 211-213, 341, 364
Steinberg, Sigfrid H. 359
Steinheil, Karl August 71
Steinlechner, Giesela 395
Steinmann, Ulrich 330, 364
Steinorth, Karl 335, 368
Steller, Walter 360
Stemmrich, Daniel 348
Stenbock-Fremot, Alexander Graf 369
Stenger, Erich 330, 362
Steurer, Ad. 357
Stiegler, Bernd 50, 395, 397 398, 399, 400, 401
Stieglitz, Alfred 31, 32f, 44, 108, 329, 334, 355
Stierle, Karlheinz 327
Stiewe, Willy 360, 361
Stille, Eva 370
Stock, Irmela 378
Stocking, George W. 334, 344, 372
Stockmann, Erich 347, 363, 364
Stoedtner, Franz 339
Stoeving, Kurt 58
Stone, Benjamin 118, 354
Stourdzé, Sam 341, 397
Strache, Wolf 204f, 337, 341, 362
Strack, Adolf 356
Strasser, Alex 361
Strasser, Christian 386
Strauß-Ernst, L. 336, 359
Streng, Petra 382
Stresemann, Gustav 169
Strobach, Hermann 347, 364
Strobl, Ingeborg 367
Ströbele, Werner 392
Strong, Roy 330, 366
Struk, Janina 399
Stryker, Roy E. 211-214, 265, 302, 342, 362, 366
Stüwe, Elisabeth 368
Sturani, Enrico 395
Sturken, Marita 397
Sturzenegger, Hannes 16, 280f, 302, 346, 347, 349, 365
Stybalkowski, J. E. 69
Suárez, José 265
Suchiewicz, Wladimir 87
Suda, Getraude 258
Sukop, Sylvia 335, 387
Sullivan, Constance 379
Sullivan, Gerald 393
Surén, Hans 173, 338, 361
Svanberg-Lundgren, Christina 369
Svensson, Sigfrid 362
Sverisson, Árni 397
Sweetman, Paul 399
Swiridoff, Paul 250, 364
Syamken, Georg 332, 370
Syberberg, Hans Jürgen 367
Sykorová, L'uba 384
Szarvas, Zsuzsa 387
Szabó, Antónia 383
Szathmári, Ibolya V. 371
Szarkowski, John 376
Szeless, Margarethe 335, 393, 402
Szombathy, Josef 56f, 66, 330
Tabor, Jan 338
Tagg, John 383
Takaki, Ronald 368
Takodjerad, Brunov 380
Talbot, William Henry Fox 50, 353
Tarcai, Béla 380
Tardieu, Suzanne 347, 364
Taureg, Martin 327, 332, 337, 373, 375
Tausk, Petr 367
Taylor, Lawrence 396
Teckenberg, Wolfgang 286, 348, 371
Teige, Karel 359
Teitelbaum, Mathew 381
Tempelton, James P. 367, 368
Tenfelde, Klaus 384
Tenorth, Heinz-Elmar 390
Theye, Thomas 327, 330, 332, 337, 349, 373, 376, 378, 399
Thiede, Clotildis 361
Thiede, Klaus 360, 361
Thiésson E. 163
Thiriez, Régine 380
Thomas, Ann 379
Thomas-Heinrich, Lieselotte 375
Thompson, Florence 216
Thomsen, Bodil Marie 379
Thomson, John 124, 335, 354
Thorbech, Åsa 384, 386
Thóth, Judit 383
Thurner, Ingrid 381
Tiberi, Dominique 386
Till, Wolfgang 380
Tille, Alexander 337
Tille, Armin 181, 338, 361
Timm, Elisabeth 397
Tobiassen, Anna Helene 379, 380, 381, 383, 386, 387
Todorovová, Jirina 386
Todt, Fritz 202, 204
Tolkemitt, Brigitte 380
Tosi, Virgillo 390
Trachmann, Michail 397
Trachtenberg, Alan 24, 328, 341, 349, 376, 378
Tränkle, Margret 368
Treille, Sylvie 379
Tretjakow, Sergej 358
Tritschler, Alfred 149, 155, 336, 337
Trojer, Johannes 378
Trunk, Wiebke 401
Tschichold, Jan 359
Tschofen, Bernhard 259. 327, 328, 330, 331, 333, 340, 380, 389, 390, 393, 395, 399
Tucholsky, Kurt 124, 335, 357, 358, 359
Tuggener, Jakob 260, 289, 296
Tuggener-Kübler, Arnold 363
Tull, Marc 367
Tuomisto, Anja 386
Tupitsyn, Margarita 390
Turton, David 327, 380
Ubiña, Julio 265
Uka, Walter 335, 399
Ulmann, Doris 346
Unik, Pierre 233, 343, 361

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.

Uusikylä, Heli 386
Vachon, John 112, 211
Valentin, Eugène 240, 344, 358
Valéry, Paul 145, 261, 336, 346, 366
Vandewalle, A. 392
Van Gough, Vincent 239
Van Leeuven, Theo 395
Varagnac, André 82, 333, 362
Vareikis, Egidijus 380
Varnild, Ib 378
Verdan, Jean-Paul 392
Verger, Pierre 264
Vidal de la Blache, Paul 77
Vianna de Lima, Arthur 32-35, 50, 136, 329, 354, 356
Viguier, Robert 358
Virchow, Rudolf 26, 55, 62, 70, 244, 329, 330, 331, 332, 354
Vogel, Fritz Franz 389, 392, 397, 400
Vogel, Hermann Wilhelm 354
Vogel, Lucien 121
Vogel, Matthias 401
Vogel, Ursula 92, 333
Volk, Andreas 386, 387
Voss, Georg 329
Vossen, Rüdiger 338, 372
Vovelle, Michel 368, 379
Vrzgulová, Monika 392, 395
Wachsmann, Renate 399
Wagner, Annette 333
Wagner, Fritz 157
Wagner, Jon 368, 395
Waibl, Gunther 162, 328, 337, 371, 373, 374, 375, 380, 390
Walker, John 390
Walter, Karin 384, 386, 387
Waltner, Lisl 349, 375, 386
Walldorf, Botho 294f, 348, 397
Waller, Klaus 373
Wanono, Nadine 344, 392
Warburg, Aby M. 9, 21f, 26, 73-75, 82, 309, 315f, 328, 332, 350, 376, 381, 383
Ward, William 157
Warfvinge, Svante 381
Warhol, Andy 292, 305
Warneken Bernd Jürgen 332, 333, 342, 348, 349, 374
Warnke, Martin 332, 370
Warstat, Willi 341, 357, 358
Watkins, Carleton E. 44
Watson, J. N. P. 368
Weaver, Mike 378, 390
Webb, John 393
Weber, Alois 348, 367
Weber, Richard 348, 367
Weber-Benzing, G. F. 367
Weber-Kellermann, Ingeborg 256, 345, 376
Wegscheider, Fritz 159
Wehlau, Kurt 361
Wehr, Laura 399
Weid, Inge 384, 386
Weigand Katharina 329, 390
Weike, Wilhelm 244
Weingart, Peter 386
Weinhold, Karl 63, 101, 331, 334, 354
Weinitz, Franz 331, 357
Weinlich, Edith A. 303, 327, 328, 349, 375, 376, 378
Weintraub, David 361
Weise, Bernd 336, 378, 390
Weisi, Waltraud 381
Weiss, Ann 395
Weiß, Erich 383
Weiss, Richard 226, 228, 251-251, 275, 342, 343, 345, 347, 362
Weissel, Bernhard 347, 368
Weißmann, Karlheinz 337, 386
Weller, Peter 338, 359
Welzer, Harald 386
Werckmeister, Otto Karl 397
Werneburg, Brigitte 373, 384, 387
Westerholz, Michael S. 373
Westerlund, Bo 393
Westheim, Paul 357
Westphal, Martin 387
Weyers, Frank 336, 389
Wex, Marianne 370
White, Stephen 335, 373
Widman, Richard 368
Wieding, Gustav 356
Wiegand, Thomas 349, 384
Wiegand, Wilfried 260, 346, 349, 370, 399
Wiener, Michael 327, 331, 332, 333, 334, 335, 379
Wierlacher, Alois 335, 382
Wiesenhofer, Franz 335, 396
Wieser, Elisabeth 258
Wiesing, Lampert 401
Wigman, Mary 169
Wildhaber, Robert 256, 345, 363, 370
Williams, Val 387
Willis, Anne-Marie 347, 386
Willmann, Heinz 283, 348, 366
Willrich, Wolfgang 361
Willvonseder, Kurt 195
Wind, Edgar 332, 359
Windisch, Ernst 195
Winkler, Susanne 401
Winter, Gondolf 327
Winter, Gordon 364, 366
Winter, Ulrich 344, 396
Wirz, Albert 333, 334, 371
Witzgall, Susanne 396
Wörner, Martin 330, 392
Wörner, Simone 259
Woesthoff, Otto 336
Wohlfahrt, Curt 361
Wohlfeil, Rainer 380
Wolbert, Barbara 334, 345, 392
Wolf, Herta 331, 335, 384, 390, 397
Wolf-Czapek, K. W. 357
Wolff, Eberhard 399
Wolff, Paul 146, 149, 155, 177, 198, 206, 336, 337, 360, 361, 362
Wolff, Wolf-Dietrich 340
Wolfram, Richard 12, 189-191, 197, 339, 340, 362
Wollinger, Susanne 390
Wolter, Ulrike Katharina 335
Wopfner, Hermann 164, 167f, 337
Wossidlo, Richard 18, 356
Wrocklage, Ute 386
Wünsche, K. 392
Wüst, Walter 189
Wuggenig, Ulf 304, 349, 376, 384
Wuttke, Dieter 332, 349, 380
Wyss, Beat 394
Wyss, Nikolaus 380
Yañez Polo, Miguel Angel 374
Young, Michael 327, 333, 392
Younger, Dan 380
Zaffagnini, Giovanni 370
Zannier, Italo 390
Zappa, Fernando 384
Zettler, Hela 384
Zeul, Cornelia 380
Zevi, Filippo 347
Ziehe, Irene 18, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 337, 340, 342, 388, 390, 393, 398, 399, 401
Zille, Heinrich 9, 24, 208, 240, 269, 281
Zimmermann, Herbert 97
Zinggeler, Rudolf 226, 296, 380

© TVV–Verlag, Foto–Ethnographie Ulrich Hägele, Tübingen 2007.