



familien FOTO *familie*

KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS
SCHLOSS KITTSEE
Herausgegeben von Klaus Beitzl

Heft 11 Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger (Hg.)
familienFOTOfamilie

Bisher erschienen:

- Heft 1 Klára K. Csilléry
DIE BAUERNMÖBEL VON HARTA.
Erläuterungen zur Möbelstube der Ungarn-Deutschen in der Sammlung des
Ethnographischen Museums Schloß Kittsee. 1981
- Heft 2 Klaus Beitzl (Hg.)
VERGLEICHENDE KERAMIKFORSCHUNG IN MITTEL- UND OSTEUROPA.
Referate des 14. Internationalen Hafnerei-Symposiums vom 7.-11.
September 1981 im EMK. 1984
- Heft 3 Klaus Beitzl (Hg.)
ALBANIEN-SYMPOSIUM 1984.
Referate der Tagung „Albanien. Mit besonderer Berücksichtigung der
Volkskunde, Geschichte und Sozialgeschichte“
am 22. und 23. November 1984 im EMK. 1986
- Heft 4 Klaus Beitzl (Hg.)
KROATEN-TAG 1985.
Referate des „Kroaten-Tages“/„Dan kulture Gradišćanskih Hrvatov“
am 28. April 1995 im EMK. 1986
- Heft 5 Emil Schneeweis und Felix Schneeweis
VON DALMATINISCHEN BILDSTÖCKEN UND WALDVIERTLER
GLOCKENTÜRME.
Zwei Beiträge zur Flurdenkmalforschung. 1988
- Heft 6 Petar Namičev
LÄNDLICHE ARCHITEKTUR IN MAZEDONIEN.
Mit 60 Zeichnungen des Verfassers. 1996
- Heft 7 Barbara Tobler (Bearb.)
DIE MÄHRISCHEN KROATEN.
Bilder von Othmar Ružička. Mit Beiträgen von Dragutin Pavličević und Anto
Nadj. 1996
- Heft 8 Margit Krpata und Maximilian Wilding (Red.)
DAS BLATT IM MEER – ZYPERN IN ÖSTERREICHISCHEN
SAMMLUNGEN. 1997
- Heft 9 Veronika Plöckinger, Matthias Beitzl und Ulrich Göttke-Krogmann (Hg.)
GALIZIEN.
Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. 1998
- Heft 10 Veronika Plöckinger und Matthias Beitzl (Hg.)
ZWISCHEN DEM SICHTBAREN UND DEM UNSICHTBAREN.
Historische Kalenderbräuche aus Bulgarien
Eine Ausstellung des Ethnographischen Instituts mit Museum der
Bulgarischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen von EFMO
(Ethnologie-Forum Mittel- und Osteuropa)
Begleitbuch zur gleichnamigen Jahresausstellung vom 20. Juni bis
1. November 1999 im EMK. 1999

KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS SCHLOSS KITTSEE – 11

Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger (Hg.)

familienFOTOfamilie

Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000
im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee
vom 16. April bis 5. November 2000



Ethnographisches Museum
SCHLOSS KITTSEE

Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
Ethnographisches Museum Schloß Kittsee, A-2421 Kittsee (Burgenland)
Direktion: HR Dr. Franz Grieshofer

Konzept und Durchführung der Ausstellung:
Matthias Beitzl, Susanne Breuss, Andreas Gruber, Veronika Plöckinger
Leihgabenverwaltung: Veronika Plöckinger
Gestaltung: Christian Sturminger
Bauten: Dorothea Bogner, Andreas Strohmayer
Restaurierung: Andreas Gruber
Werbung und Verwaltung: Rosemarie Kvas, Ingeborg Milleschitz
Führungswesen: Felix Schneeweis
Katalogredaktion: Veronika Plöckinger

Die Deutsche Bibliothek – CIP Einheitsaufnahme

familienFOTOfamilie : Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen
Museum Schloß Kittsee vom 16. April bis 5. November 2000 / Matthias Beitzl und
Veronika Plöckinger (Hg.). – Kittsee : Ethnographisches Museum, 2000
(Kittseer Schriften zur Volkskunde ; Bd. 11)
ISBN 3-900359-88-1

Alle Rechte vorbehalten.
Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde,
Ethnographisches Museum Schloß Kittsee, 2000.

Cover: Atelier I.D. Sabine Hosp
Satz: Lasersatz Ch. Weismayer, Wien/Salzburg
Druck: Novographic, Wien
ISBN 3-900359-88-1

Ausstellung und Katalog wurden mit freundlicher Unterstützung folgender Institutionen realisiert:

Bundesministerium für
Unterricht und kulturelle Angelegenheiten



Bundeskanzleramt
Sektion für Kunstangelegenheiten



Amt der Burgenländischen
Landesregierung, Abteilung Kultur und
Wissenschaft



Abteilung Kultur im Amt der Tiroler
Landesregierung



Lomographische Gesellschaft



ORF Radio Burgenland



**GFF – GESELLSCHAFT ZUR
FÖRDERUNG DER FOTOGRAFIE**
Die Gesellschaft zur Förderung der Fotografie ist eine Serviceorganisation, getragen von den Mitgliedern des österr. Fotohändlerverbandes und des Bundesgremiums für den Handel mit photographischem Bedarf. Sie fördert Aktionen und Aktivitäten aller aktiv an der Fotografie interessierten Kreise. Dazu besteht ein Fundus an Fotogeräten und Laborausrüstung. Das Hauptanliegen ist dabei die Jugendarbeit in den Schulen und die Förderung der Fotografie als Volkskultur und kreative Freizeitbeschäftigung.



Erste Bank, Partner des
Ethnographischen Museums
Schloß Kittsee



Wirtschaftskammer, Fachvertretung der Fotografen, Burgenland

Ravensburger Ges.m.b.H.

Therme Loipersdorf

Herzlich gedankt sei den zahlreichen Leihgeberinnen und Leihgebern und allen, welche die Ausstellung tatkräftig unterstützt haben (in alphabetischer Reihenfolge):

- Fotostudio Alschinger, Hainburg
- David M. Belicove und George Eastman House, Rochester, USA
- Susanne Breuss, Kulturwissenschaftlerin, Wien
- Robert Fleischanderl, Innsbruck
- Hans Gradwohl, Bäckerei Gradwohl, Weppersdorf
- Andreas Gruber, Fotorestaurator, Institut für Papierrestaurierung, Wien
- Fam. Haubenwallner, Dorfmuseum Mönchhof
- Sabine Hosp
- Ilse Hummel, Fotostudio Welebil, Wien
- Hr. Illeg, Präparator NHM, Wien
- Viktor Kabelka, PR-Beauftragter der Bundesinnung der Fotografen, Wien
- Kittseerinnen und Kittseer
- Dir. Anna Moik, Kittsee
- Uwe Ommer, Fotograf, Paris (über das Ministerium für Umwelt, Jugend und Familie)
- Ruth Pleyer, Wien
- Fam. Purschke, Wien
- Österreichische Fotogalerie Rupertinum, Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Bundeskanzleramt, Wien
- Schüler/innen und Familien aus Bezirk Neusiedl/See: HS Kittsee, HS Zurndorf, Gym. Neusiedl/See
- Hr. Wunderer, Fa. Leitz, Wien

Reproduktionen:

- Burgenländisches Landesmuseum
- Historisches Museum der Stadt Wien
- Landesmuseum Joanneum, Bild- und Tonarchiv, Graz
- Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Wien
- Wiener Stadt- und Landesarchiv

Inhalt

- 9 *Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger*
Vorwort
- 11 *Andreas Gruber*
Technologische Entwicklung der Fotografie
- 27 *Susanne Breuss*
Erinnerung und schöner Schein
Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert
- 65 *Margit Zuckriegl*
Die totale Familie
- 81 *Amira Bibawy und Veronika Plöckinger*
Familie in Bewegung
- 85 *Andreas Gruber*
Aufbewahrung und Pflege von (Familien-)Fotografien
- 95 Verzeichnis der Autor/innen

Vorwort

Was macht ein Familienfoto für jene, die mit den abgebildeten Personen nichts oder wenig zu tun haben, spannend? Zunächst, vielleicht abgesehen von interessanter Kleidung oder einer besonderen ästhetischen Inszenierung, nur wenig. Erst wenn sich der Betrachter von den eigentlichen Bildinhalten löst, sich sozusagen in eine Beobachtungsposition zwischen Fotograf und abgebildeter Familie begibt, wird die Neugier auf das tiefere Eintauchen in das Genre Familienfotografie geweckt. Was sich hier wie eine Betriebsanleitung zur „Benützung“ der Ausstellung liest, ist tatsächlich das zum Konzept gewordene Interesse der Ausstellungsmacher/innen.

Die Ausstellung *familienFOTOfamilie* zeigt – basierend auf der technologischen Entwicklung der Fotografie seit ihrer ersten öffentlichen Präsentation im Jahr 1839 – eine Kultur- und Sozialgeschichte der Familienfotografie. Sie richtet den Fokus auf die Bedeutung von Familienfotos in der Familie und möchte den Blick für jene Familienbilder schärfen, die in den Köpfen der Fotografinnen und Fotografen bereits vorhanden sind, wenn sie auf den Auslöser drücken. Es wird danach gefragt, wie sich die Familie vor der Kamera präsentiert, wer fotografiert, was aufs Bild kommt und was nicht, welche Interessen sich mit dem Aufbewahren von fotografierten Erinnerungen verbinden und welche ästhetischen Ansprüche an Familienfotografien gestellt werden. *familienFOTOfamilie* möchte einige nicht ganz alltägliche Perspektiven auf ein scheinbar bekanntes und „banales“ Bildgenre werfen.

Im Zuge dessen gilt das Augenmerk auch den Erinnerungen, die mit den auf Glas, Papier oder Kunststoff gebannten Personen und Ereignissen verbunden werden: Mit dem Fotografieren wird versucht, eine Gegenwart, die in der zukünftigen Vergangenheit als Erinnerung reproduziert werden kann, festzuhalten. Dahinter steht die latente Angst, Momente des Lebens zu verlieren. Geschichte – in diesem Fall Familiengeschichte – könnte in Vergessenheit geraten. Überwiegend werden Lebenslaufereignisse und Höhepunkte des Lebens dokumentiert, darüber hinaus Urlaubs- und Freizeit. In jedem Fall sind Fotos emotional stark besetztes Dokumentationsmaterial, sodaß zu vielen Bildern noch viel mehr Geschichten existieren – denn: Ein Bild sagt nicht (immer) mehr als 1000 Worte!

Zudem spiegeln sich in den Fotos historisch und kulturell geprägte Vorstellungen von Familie, denn der fotografische Blick ist nicht „objektiv“, sondern durch gesellschaftliche Normen geleitet. Familienfotos zeigen eine Familie weniger „wie sie ist“, sondern wie sie sein soll bzw. sein möchte. Mit der vorliegenden Ausstellung wird ver-

sucht, diesem Konstrukt Familie in seiner fotografischen Abbildung nachzuspüren und den Umgang mit Familienfotos, auch in Hinblick auf den produktiv/kreativen Bereich, aufzuzeigen.

Anhand von Beispielen zeitgenössischer Fotografie aus der Österreichischen Fotogalerie am Rupertinum Salzburg wird das konventionelle Familienportrait abstrahiert und inhaltlich aufgelöst, um wiederum den befreiten Blick auf die inneren Beziehungswelten zwischen Betrachter und Dokument zu ermöglichen. Der Tiroler Robert Fleischanderl gestaltet extra für die Ausstellung einen Beitrag zu diesem Thema.

Auf seine Art abstrahiert sieht der Kölner Fotograf Uwe Ommer Familien in aller Welt: Die hier gezeigten Fotografien stammen aus dem 1996 in Europa gestarteten, 1997 in Afrika und 1999 in Asien fortgesetzten Langzeitprojekt „1000 Families from the Year 2000“, wovon einige Bilder vom Bundesministerium für Jugend, Umwelt und Familie angekauft wurden. Ommer setzte sich dabei zum Ziel, auf seinen Reisen in vier Jahren 1000 Fotos zu einem Familienalbum „Planet Erde“ zusammenzustellen. In jedem Land wählte er für seine Bilder sorgfältig Familien aus, welche die Tradition, die sozialen Verhältnisse, die Familienstrukturen des Landes und die Zusammensetzung der Bevölkerung widerspiegeln.

Einen wesentlichen Beitrag in dieser Richtung leisten auch Schülerinnen und Schüler aus der Region: Mit Hilfe der Lomographischen Gesellschaft Wien setzen sich Jugendliche sowohl inhaltlich als auch kreativ mit dem Themenkomplex Familie auseinander und stellen unter dem Motto „Familie in Bewegung“ ihre ganz persönlichen Familienportraits her, woraus in der Ausstellung Fotowände zum Thema gestaltet werden. Dieses Teilprojekt sieht sich als work in progress und soll auch während der laufenden Ausstellung weiter wachsen.

Das Ausstellungsprojekt ist auf breites Interesse und große Unterstützung gestoßen. Allen Leihgeber/innen und Förderern sei aufs herzlichste gedankt, sie alle haben die Ausstellung durch ihre Hilfe und Dynamik ermöglicht. Besonders hervorheben möchten wir Susanne Breuss, die einen Großteil des Fotomaterials aus ihrer Kollektion zur Verfügung gestellt hat, und Viktor Kabelka, dessen einmalige historische Material-Sammlung die Technikgeschichte dokumentiert. Außerdem danken wir dem Bundesministerium für Unterricht, Wissenschaft und Kultur und der ERSTE Bank, dem Partner des Ethnographischen Museums Schloß Kittsee, sowie der Burgenländischen Landesregierung, Abteilung Kultur, für die besonders großzügige Unterstützung dieser Ausstellung. Zuletzt noch ein Dankeschön an Petra Windisch, die gewissermaßen das Stichwort gab.

Matthias Beitzl, Veronika Plöckinger

Die technologische Entwicklung der Fotografie

Andreas Gruber

Seit den Anfängen der Fotografie um 1840 war die Abbildung von Personen ein zentrales Thema. Der jeweilige Stand der Fototechnik hat dabei nicht unwesentlich zur Art und Weise der Darstellung und Präsentationsform der (Familien-)Fotografien beigetragen. Deshalb sei hier ein Überblick über die technologische Entwicklung der Fotografie hinsichtlich Techniken, Präsentationsformen und Kameras gegeben.

1. Frühzeit (1839–1860)

Die fotografischen Verfahren der Frühzeit

Die ersten 25 Jahre war die Zeit der Kameraoriginale. So werden Fotografien bezeichnet, welche nicht im heute üblichen Negativ/Positiv-Prozeß, sondern direkt in der Kamera als Positiv entstanden sind. Durch das Fehlen von Negativen konnten die Aufnahmen nicht beliebig reproduziert werden. Deshalb stellen diese Fotografien wertvolle Unikate dar.

Daguerreotypie 1839–1855

Der erste, der das Puzzle aus Kamera, Optik, lichtempfindlichen Materialien und Fixierung zu einem praktikablen fotografischen Prozeß zusammenfügen konnte, war der französische Panoramamalerei Louis Jacques Mandé Daguerre. Das nach ihm benannte fotografische Verfahren, die Daguerreotypie, wurde 1839 in der Pariser Akademie der Wissenschaften vorgestellt. Mit Begeisterung und zugleich Abneigung wurden diese ‚Malereien der Sonne‘ angenommen, vom Ende der Malerei war die Rede. Tatsächlich stellte dieses Verfahren eine ernsthafte Konkurrenz für die bis dahin weitverbreitete Portraitminiaturmalerei dar.

Bei der Daguerreotypie handelt es sich um eine hochglanzpolierte versilberte Kupferplatte, auf der die weißlichen Bildteilchen (Silberamalgam) sitzen. Wenn bei der Betrachtung die spiegelartige Oberfläche einen dunklen Körper reflektiert, wird das Bild als Positiv sichtbar (Abb. 1). Der Herstellungsprozeß war sehr aufwendig und teuer, sodaß er in der Regel nur von Personen ausgeführt wurde, die sich das Fotografieren zum Beruf gemacht hatten.

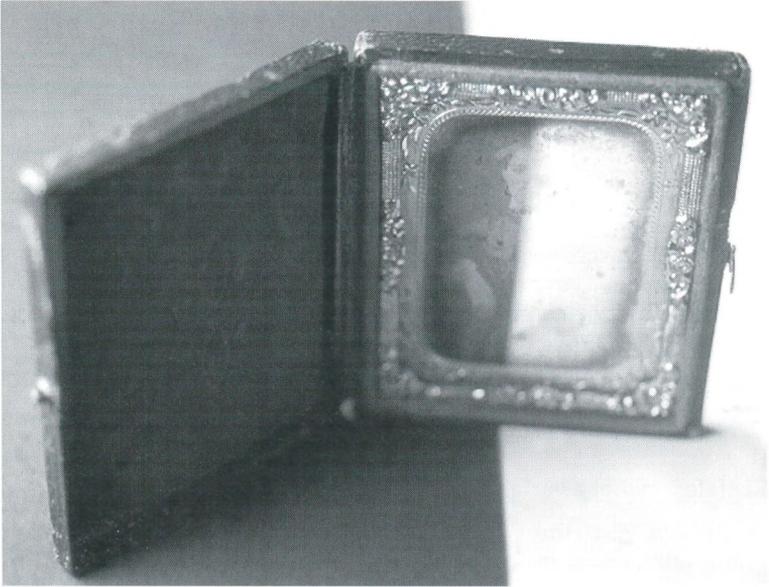


Abb. 1: Daguerreotypie um 1855, 1/9 Platte ca. 5,8 x 4,8 cm, in Schmuckkassette, Sammlung Gruber

***Positive Kollodumbilder: Ambrotypie (1851–1865),
Pannotypie (1853–1857), Ferrotypie (1860–1940)***

Diese Techniken lösten die Daguerreotypie allmählich ab, da sie einfacher und billiger in der Herstellung waren. Hier setzte auch eine neue technologische Ära ein, das von F. Scott Archer im Jahr 1851 eingeführte nasse Kollodiumverfahren. ‚Naß‘ war dieses Verfahren deshalb, weil die lichtempfindlichen Emulsionen noch im feuchten Zustand belichtet und verarbeitet werden mußten. Gemeinsam ist den positiven Kollodumbildern die Emulsion aus Kollodium (Schießbaumwolle in Alkohol und Äther gelöst) mit milchig weißen Bildsilberteilchen. Durch die Montage auf einen schwarzen Hintergrund konnten diese Aufnahmen, die eigentlich unterbelichtete Negative waren, als Positive betrachtet werden. Die Unterschiede liegen nur in den Trägermaterialien, auf denen sich die Emulsion befindet: schwarz hinterlegtes Glas (Ambrotypie), schwarzes Wachsleinen (Pannotypie) oder schwarzlackierte Blechplatten (Ferrotypie). Die Ferrotypie war die billigste, einfachste und am schnellsten herzustellende Technik unter den Kameraoriginalen. Ferrotypieportraits wurden häufig an Jahrmärkten oder beliebten Ausflugszielen unter der Bezeichnung ‚Schnellfotografie‘ angeboten, da sie in wenigen Minu-

ten hergestellt und sofort vom Kunden mitgenommen werden konnten. Aus diesen Gründen erhielt sich diese Technik bis nach dem Ersten Weltkrieg.

Interessant ist die Tatsache, daß wohl die meisten Portraitaufnahmen aus der Frühzeit seitenverkehrt sind, da die fotografischen Platten das Motiv wie ein Spiegelbild abbildeten und nicht mehr umkopiert wurden. Zur Herstellung von seitenrichtigen Aufnahmen gab es zwar von Anfang an Umlenkspiegel, welche im Winkel von 45° vor das Objektiv montiert werden konnten, allerdings verlängerte sich dadurch auch die Belichtungszeit um etwa ein Drittel, was bei unbewegten Objekten zwar keine Rolle spielte, sehr wohl aber bei der Aufnahme von Personen, wo jede zusätzliche Sekunde Belichtungszeit die Gefahr des Verwackelns erhöhte¹. Somit wurde die seitenverkehrte Aufnahme in der Portraitfotografie meist in Kauf genommen.

Die Präsentationsformen der Frühzeit

Daguerreotypien wurden verglast und in kunstvoll gestaltete Schmuckkassetten oder Rahmen gesetzt. Das gleiche gilt für Ambrotypien, gelegentlich auch für Ferrotypien. Die meisten Ferrotypien findet man allerdings lose vor, manchmal auch in Papieretuis, welche häufig mit Aufdrucken vom Fotografen und Entstehungsort versehen sind. Es gab auch bestimmte Formate: Maximale Größe war die ‚Ganze Platte‘ (21,6 x 16,2cm), das meist gebrauchte Format war die Viertelplatte (10,8 x 8,1cm).² Daneben wurden noch Miniaturformate produziert, welche gerne in Broschen eingearbeitet wurden.

Die Kameras der Frühzeit

Die typischen Kameras für Daguerreotypien waren einfache Boxkameras aus Holz, meist mit verschiebbarem Rückteil zur Regulierung der Bildschärfe. Das Objektiv besaß weder Blenden- noch Zeitautomatik, die Belichtung erfolgte durch Entfernen und Wiederaufsetzen der Objektivabdeckung. Die Objektive waren zunächst die Schwachstelle bei diesen Kameras, da sie sehr lichtschwach waren und die Belichtung bis zu 30 Minuten dauern konnte, was für die Portraitfotografie völlig ungeeignet war. Ein wichtiger österreichischer Beitrag zur Fototechnologie war die Entwicklung eines lichtstärkeren Portraitobjektivs im Jahr 1840, berechnet von J. Petzval und konstruiert

1 Daguerre, Louis Jacq. Mandé: Das Daguerreotyp und das Diorama. Verlag der Meßler'schen Buchhandlung, Stuttgart 1839.

2 Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Schirmer/Mosel, München 1980, S. 81.

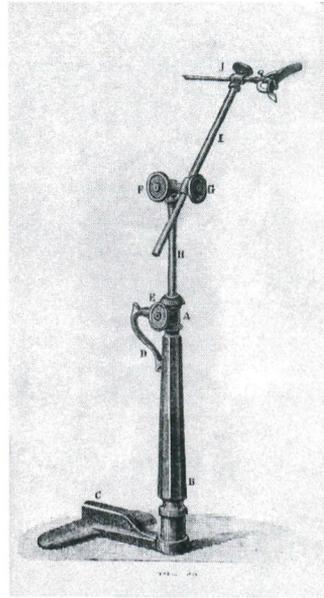


Abb. 2: Stützapparat, bei der linken Person Fuß des Kopfhalters sichtbar; Albuminabzüge um 1870, 11,2 x 16,4 cm, Sammlung Kabelka

von P. F. Voigtländer, wodurch die Belichtungszeiten je nach Helligkeit auf 5 bis 30 Sekunden verkürzt werden konnten.³ Die immer noch relativ langen Belichtungszeiten machten Halterungen und Stützkonstruktionen, welche hinter der abzubildenden Person zur Fixierung der Pose aufgestellt wurden, notwendig (Abb. 2).

Die Portraitobjektive der ersten Jahrzehnte besaßen außerdem einen sehr begrenzten Tiefenschärfenbereich. Dies wurde ein Problem, wenn mehrere Personen, wie Familien, gleichzeitig abgebildet werden wollten, da man ‚genöthigt war, die Personen gewissermassen wie eine Heerde Schafe zusammenzudrängen, damit ja ihre Köpfe in einerlei Ebene liegen‘.⁴

Kameras für die Kollodiumpositive waren ähnlich gestaltet. Da Ferrotypien sehr lange am Markt waren, sind unterschiedliche Designs zu finden. Häufig waren Kameras mit mehreren Linsen zu finden, mit

3 Eder, Josef Maria: Geschichte der Photographie (Vol. 1 & 2). Verlag Wilhelm Knapp, Halle (Saale) 1932, S. 382–398.

4 Martin, Anton: Handbuch der gesammten Photographie mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Wissenschaft, zur Kunst und zum Gesetz. Sechste Auflage, Verlag von Carl Gerold's Sohn, Wien 1865: Gruppenbilder, S. 419–420.

denen es möglich war, mehrere Aufnahmen von einer Person gleichzeitig auf eine Platte zu bannen.

2. Die Fotografie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die fotografischen Verfahren in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Negativ/Positiv-Prozeß

Zeitgleich zur Daguerreotypie wurden auch Experimente mit Fotografien auf Papier gemacht. Der Engländer W. H. Fox Talbot war der erste, der sich 1841 die Fotografie mit lichtempfindlichen Papier im Negativ/Positiv-Verfahren patentieren ließ. Mit der Erfindung des Papiernegativprozesses, der *Kalotypie*, wandelte Talbot die Fotografie in einen zweistufigen Prozeß um, wobei erstmals von einem negativen Bild mit umgekehrten Hell/Dunkel-Werten tonal richtige positive Bilder von beliebiger Anzahl hergestellt werden konnten. Dies war ein klarer Vorteil gegenüber Techniken wie Daguerreotypie oder Ambrotypie, welche in den frühen 60er Jahren des 19. Jahrhunderts vom Zweistufen-Prozeß abgelöst wurden.

Entwicklungsprozeß/Auskopierprozeß

Obwohl sich das Prinzip des Negativ/Positiv-Systems bis heute nur wenig verändert hat, gibt es trotzdem einen wesentlichen Unterschied zwischen dem modernen und dem historischen fotografischen Prozeß: Während heute Fotografien durch chemische Entwicklung erzeugt werden, wurden die meisten Papierpositive des 19. Jahrhunderts im sogenannten Auskopierprozeß hergestellt. Dabei wurde das fotografische Bild nach der Belichtung nicht in einem Entwicklerbad hervorgerufen, sondern solange in der Sonne im Kontakt mit dem Negativ belichtet, bis das positive Bild von selbst auf dem lichtempfindlichen Fotopapier sichtbar wurde. Das Auskopieren dauerte je nach Sonnenstand 5–30 Minuten (Abb. 3). Die Ursache ist eine unterschiedliche Zusammensetzung der lichtempfindlichen Schichten sowie unterschiedliche Proportionen der Sensibilisierungskemikalien.⁵

⁵ Eaton, George T.: *Photographic Chemistry in Black and White and Color Photography*. Eastman Kodak Company, Rochester 1957, Second Edition 1965, S. 15ff.

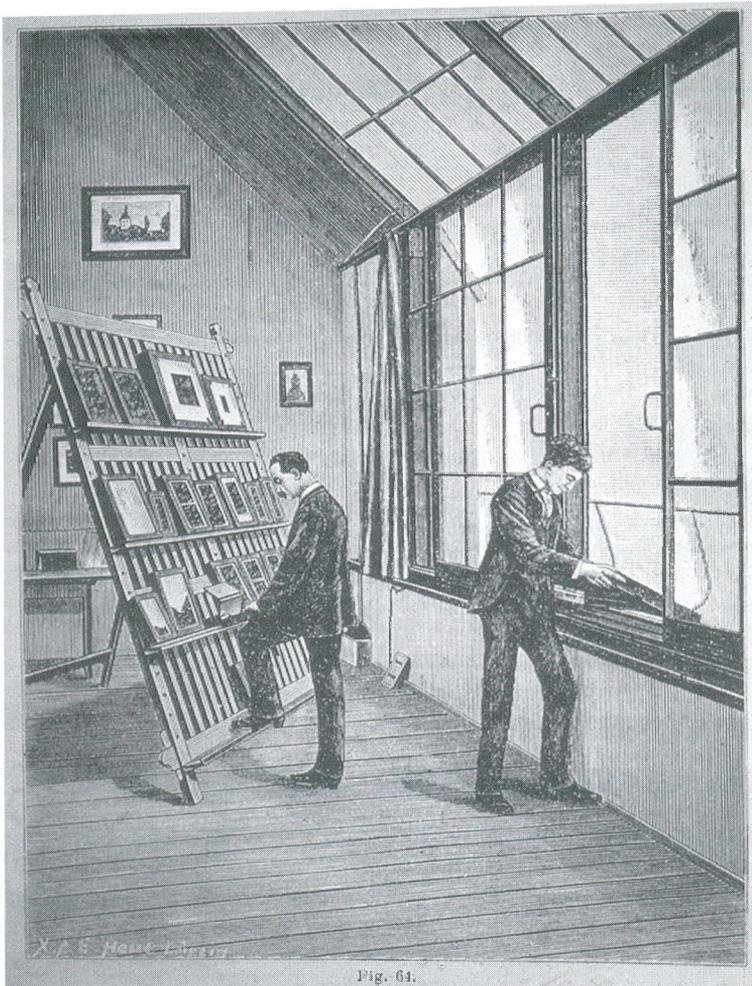


Fig. 64.

Abb. 3: ‚Copir Atelier der k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren Wien‘. In: Das Atelier und Laboratorium des Photographen von Dr. Josef Maria Eder, Verlag v. Wilhelm Knapp, Halle a. S. 1893, Seite 48, Fig. 64.

Die Fotos entstanden also durch Kontaktkopieren mit dem Negativ, d.h. die Positive waren immer so groß wie die Negative selbst. Wollte man ein großes Foto, mußte ein großes Negativ vorhanden sein. Deshalb waren auch die Kameras aus dieser Zeit unterschiedlich groß, abhängig davon, für welche Negativgröße sie konzipiert waren.

Dennoch soll nicht unerwähnt bleiben, daß es Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts in manchen Fotoateliers auch schon die ersten Vergrößerungsapparate gab, die sogenannten Solarvergrößerer, welche mit Sonnenlicht arbeiteten.⁶ Die Belichtungsdauer betrug allerdings mindestens eine halbe Stunde, und es entstand ein flaves, meist unscharfes Bild. Solche Vergrößerungen waren wohl wegen der technischen Unzulänglichkeiten das Ausgangsmaterial für eine meist kräftige Übermalung. Erst im 20. Jahrhundert gehörte aufgrund der gesteigerten Lichtempfindlichkeit der Entwicklungspapiere und der Verbesserung der künstlichen Belichtungstechnik bis hin zur Perfektionierung der Fotoglühlampen in den 20er Jahren das Vergrößern zum fotografischen Alltag.⁷

Das Auskopieren hatte auch Auswirkungen auf die Bildsilberstruktur und diese wiederum auf den Farbton der Fotografie: Je kleiner die Bildsilberteilchen, umso bräunlicher erscheinen sie dem Auge. Auskopierpapiere des 19. Jahrhunderts besitzen feinste Bildsilberteilchen und erzeugen einen rotbraunen Ton. Aus Gründen der Ästhetik und der Haltbarkeit wurden diese Auskopierbilder im Anschluß an das Fixieren goldgetont, was den Fotografien kühlere, violettstichige Brauntöne verlieh. Dieser Purpurbraunton, der an manchen guterhaltenen Fotografien noch zu erkennen ist, war der typische Farbton der Fotografien im 19. Jahrhundert. Die modernen, chemisch entwickelten Fotos hingegen weisen ein sehr viel größeres Korn auf, welches dem fotografischen Bild einen neutralschwarzen Ton verleiht.⁸

Wenden wir uns nach diesen grundlegenden Erklärungen nun den Fotopapieren zu: Die am weitesten verbreiteten Fotopapiere des 19. Jahrhunderts waren die *Albuminpapiere* (1850–1920). Hier wurden die Fotopapiere erstmals mit einer Emulsion versehen. Die Bildsilberteilchen saßen nicht auf der Papieroberfläche zwischen den Fasern, sondern waren eingebettet in einer Bindemittelschicht, was diesen Fotografien im Vergleich zu den früheren Kalotypien eine höhere Brillanz und Schärfe verlieh, da die Bildteilchen nicht mehr in die Papierfasern absackten. Als Bindemittelschicht wurde Albumin (Hühnereiweiß) verwendet. Diese Papiere wurden erstmals auch fabrikmäßig hergestellt und konnten sich bis ins 20. Jahrhundert halten.⁹

6 Martin, Anton: Handbuch der gesammten Photographie mit besonderer Berücksichtigung ihres Verhältnisses zur Wissenschaft, zur Kunst und zum Gesetz. Sechste Auflage, Verlag von Carl Gerold's Sohn, Wien 1865, S. 337–368.

7 Ostroff, Eugene: Photographic Enlarging: A History. In: *Photographic Science and Engineering*. Vol. 28, Nr. 2, 1984, S. 54–59.

8 Reilly, James M.: *Care and Identification of 19th Century Photographic Prints*. Eastman Kodak Company, Rochester 1986, S. 18.

9 Reilly, James M.: *The Albumen and Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing 1840–1895*. Light Impressions Corporation, Rochester 1980, S. 28–34.

Ab 1885 begannen die *Kollodiumpapiere (Celloidinpapiere)* den Albuminabzügen allmählich den Rang abzulaufen. Diese Fotografien weisen erstmals eine Barytschicht zwischen Trägerpapier und Emulsion auf, was den Fotografien einen starken Hochglanz verlieh. Ab 1894 gab es aber auch matte Kollodiumbilder, resultierend aus einer dünneren Barytschicht. Die Celloidinpapiere blieben bis etwa 1920 auf dem Markt und waren ein gern verwendetes Material der Fotoamateure. Zeitgleich mit den Kollodiumpapieren tauchten die ersten Fotopapiere mit Gelatineemulsion (Aristopapier, Gaslichtpapier, Bromsilberpapier) auf.

Das Hauptproblem bei den Positivverfahren mit Silbersalzen bestand darin, daß diese zum Ausbleichen und Verfärben neigen, weshalb großes Interesse in der Entwicklung von permanenteren Alternativen und Nichtsilber-Prozessen bestand. Wichtige Techniken waren z.B. Cyanotypie, Platinotypie und Dichromatverfahren (z.B. Pigmentdruck, Gummidruck). Die meisten dieser Verfahren waren allerdings sehr aufwendig und fanden in erster Linie in der Kunstfotografie um die Jahrhundertwende Verwendung.

Negative in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Nasses Kollodiumverfahren 1855–1880

Da Papiernegative aufgrund der Mitbelichtung der Papierstruktur ein relativ grobkörniges Bild ergaben, war man auf der Suche nach geeigneten transparenteren Trägermaterialien. Glas war naheliegend, allerdings war man hier mit dem Problem konfrontiert, daß die lichtempfindlichen Lösungen nicht ohne weiters hafteten. Ein Bindemittel wie beispielsweise Kollodium (1851) mußte eingeführt werden. Die Kollodiumnegative waren das gängige Negativmaterial bis etwa 1880. Die Herstellung solcher Negative gestaltete sich relativ aufwendig: Glasplatten wurden geschnitten, gereinigt und mit Kollodiumemulsion begossen. Noch im nassen Zustand mußte die Negativplatte belichtet und entwickelt werden, da in trockenem Zustand die Chemikalien nicht mehr in die Kollodiumemulsion eindringen konnten, was eine Entwicklung nicht mehr zuließ. Aus diesem Grund mußte der Fotograf sämtliche Utensilien zur Herstellung der Negative mit sich tragen, sollten Aufnahmen im Freien gemacht werden. Für diesen Zweck wurden kompakte Reisedunkelkammern entwickelt.

Gelatinetrockenplatte 1878–1920

Wohl der wichtigste Fortschritt der Fotografie im 19. Jahrhundert war die Einführung der Gelatineglasnegative, entwickelt von Dr. R. L. Maddox, im Handel erhältlich ab 1878. Diese mußten nicht unmittelbar vor und nach der Aufnahme verarbeitet werden, der Fotograf konnte die belichteten Platten zu einem späteren Zeitpunkt im Atelier entwickeln. Die Platten wurden industriell hergestellt und genormte Negativgrößen eingeführt; sie waren lagerbar, und die Lichtempfindlichkeit konnte ebenfalls gesteigert werden.¹⁰ War die Fotografie bisher dem Berufsfotografen vorbehalten, brachte die enorme Vereinfachung der Technik es mit sich, daß sich nun auch eine zunehmende Zahl von Amateuren in der Fotografie versuchte. Um 1880 wurden die Kollodiumnegative von den Gelatinetrockenplatten verdrängt.

Eine wichtige Eigenheit der fotografischen Emulsionen sei hier noch angeführt: Die fotografischen sw-Schichten waren, von frühen Experimenten abgesehen, bis in die 1880er Jahre farbenblind, d.h. sie waren nicht in der Lage, bestimmte Farben in entsprechenden Grauwerten wiederzugeben. Die Fotoemulsionen waren nur für den blauen und ultravioletten Strahlenbereich des Lichts empfindlich, für Gelb, Rot und Grün wenig bis gar nicht. Das hatte zur Folge, daß blaue Gegenstände das Negativ schwärzten und im Positivabzug von diesem Negativ hell erschienen, während zum Beispiel gelbe Objekte keine Schwärzung am Negativ hervorriefen und somit im davon hergestellten Positivbild dunkel erschienen. Daraus erklärt sich, daß in historischen Portraitfotografien bis ca. 1880 z.B. keine blonden Menschen zu sehen sind, und blaue Augen auf den Fotos oft stechend weiß wiedergegeben wurden. Um diese Mißstände zu korrigieren, mußte sowohl auf Negativen als auch auf Positiven die Retouche eingesetzt werden.¹¹ Erst mit der Entdeckung der orthochromatischen Negativemulsionen (blau-, grün-, gelbempfindlich) durch W. Vogel im Jahr 1884 und später durch die Entwicklung der panchromatischen Negativemulsionen (für alle Farben empfindlich) durch A. Miethe und A. Traube im Jahr 1902 konnten diese Abbildungsfehler allmählich überwunden werden.¹²

10 Eder, Josef Maria: Geschichte der Photographie (Vol. 1 & 2). Verlag Wilhelm Knapp, Halle (Saale) 1932, S. 589–610.

11 Miethe, Dr. Adolf: Lehrbuch der praktischen Photographie, 2. Auflage, Verlag Wilhelm Knapp, Halle/Saale 1902, S. 359–380.

12 Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Schirmer/Mosel, München 1980, S. 266–272.

Präsentationsformen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Aus herstellungstechnischen Gründen waren die Trägerpapiere der Albuminfotos sehr dünn. Da die darauf befindliche Eiweißemulsion starke Spannungen hervorrief und eine starke Rolltendenz verursachte, waren diese Fotografien meist auf Karton kaschiert. Anfänglich dünn und ohne jegliche Aufdrucke, wurden diese Trägerkartons immer kräftiger, größer und prunkvoller. Formate begannen sich durchzusetzen: Das wohl wichtigste in der Portraitfotografie war ab etwa 1854 das Carte de Visite-Format (ca. 6 x 10 cm), ab ca. 1866 kam das größere Cabinetformat (ca. 10 x 16 cm) hinzu.¹³ Aufbewahrt wurden diese Portraitfotos vor allem in Alben. Ab den 1860er Jahren waren die Steckalben groß in Mode, wo die Bilder in vorgefertigte Ausschnitte eingeschoben wurden. Kollodiumbilder sowie die Nichtsilberverfahren dieser Zeit wurden meist in gleicher Weise montiert und präsentiert. Daneben gab es eine große Vielfalt an Messing-, Samt- und Holzrahmen zum Aufstellen.¹⁴

Die Kameras in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts setzten sich Kameras mit Balgen durch, bei welchen ein harmonikaähnlich gefalteter lichtdichter Stoffschlauch zwischen Kamerafront und Mattscheibenrückseite montiert war. Dies reduzierte das Gewicht der Kameras erheblich. Auch die ersten Handkameras tauchten auf, in Aussehen und Funktion den großen Laufbodenkameras allerdings sehr ähnlich. Das zögernde Aufkommen der ersten Kunststoffrollfilme brachte ebenfalls eine Fülle neuer Kameratypen für die unterschiedlichsten Formate auf den Markt. Häufig waren Kameras durch austauschbare Rückteile sowohl für Glasplatten- als auch Kunststoffnegative konzipiert. Da das Negativmaterial immer lichtempfindlicher wurde, reichte die bisher übliche Form der Belichtung nicht mehr aus, weshalb Verschlusssysteme für eine exaktere Belichtung eingeführt werden mußten. Zunächst als separates Element zum Aufstecken an die Objektivseite erhältlich, findet man in den 1890er Jahren diese schon häufig in die Kamera eingebaut.¹⁵

13 Hansch, Martin: Frühe Photographien – ihre Technik und Restaurierung. Kabinett Verlag Uwe Scheid, Überherrn/Saar 1985, S. 140.

14 Henisch, Heinz K. und Bridget A.: The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes. Pennsylvania State University Press, 1993, S. 150–164.

15 Wade, John: The Camera From the 11th Century to the present day. Jessop Specialist Publishing, Leicester 1990, S. 52–60.

3. Das 20. Jahrhundert

Die technologischen Entwicklungen konzentrieren sich bis heute darauf, den fotografischen Prozeß zu vereinfachen und vor allem die Kameras handlich, kompakt und bedienungsfreundlich zu gestalten, nicht zuletzt in Hinblick auf die immer größer werdende Zahl der Amateurfotografen.

Die fotografischen Verfahren des 20. Jahrhunderts

Die Vorteile der Entwicklungspapiere waren letztendlich unübersehbar: geringere Kosten und schnellere, verlässlichere Produktion. Somit setzte sich der chemische Entwicklungsprozeß endgültig durch. Seit Ende der 1960er Jahre sind die kunststoffbeschichteten Fotopapiere auf dem Markt: Der Papierträger ist zwischen zwei dünnen Polyethylenschichten eingebettet. Dadurch ergeben sich kürzere Verarbeitungszeiten, da die Fotochemikalien nicht in das Trägerpapier eindringen und somit rascher ausgewaschen werden können.

Weitere Neuerungen im 20. Jahrhundert

Sofortbild (Polaroid) (ab 1947)

Der Wunsch nach Fotografien direkt aus der Kamera war immer groß und erfüllte sich 1947 mit der Einführung von sw-Sofortbildern: Der Entwickler befindet sich als Paste bereits im Bild eingelagert. Über ein Rollenquetschsystem in der Kamera wird er gleichmäßig über das Bild verteilt. Man unterscheidet zwischen Trennblattverfahren und Monoblattverfahren. Die Sofortbilder basieren auf dem Prinzip der Silbersalzdifffusion. Dabei wandern die nichtbelichteten Silberhalogenide bzw. die daran angekoppelten Farbstoffe von der Negativschicht in die Bildschicht, auf der letztendlich das positive Bild verbleibt. Farbsofortbilder waren ab 1963 erhältlich, das weitverbreitete Monoblattverfahren existiert seit 1972.¹⁶

¹⁶ Koshofer, Gerd: Moderne fotografische Farbverfahren. In: Landschaftsverband Rheinland/Rundbrief Fotografie (Hg.): Farbfehler! Gegen das Verschwinden der Farbfotografien. 1998, S. 84–85.

Farbfotografie

Seit der Erfindung der Fotografie war man bemüht, auch die Farben wiederzugeben. Abhilfe schaffte man zunächst mit dem Handkolorieren der Fotografien, ausgeführt in zarten Aquarellasuren bis zu deckenden Ölübermalungen, bei welchen die fotografische Vorlage oft kaum mehr zu erkennen ist.¹⁷ Erst mit der Einführung der panchromatischen sw-Emulsionen im Jahr 1902 war die Farbfotografie in Form von sw-Auszugsnegativen möglich. Von diesen Teilnegativen wurden farbige Teilbilder (Cyan, Magenta, Gelb) hergestellt, welche übereinandergedruckt oder -montiert ein farbiges Bild ergaben. Dieses Prinzip verfolgten die meisten der frühen Farbtechniken, allesamt waren sie jedoch zu aufwendig, um breiten Einsatz zu finden.

Die Farbfotografie, wie wir sie heute kennen, setzt erst mit der Einführung der chromogenen Fotoentwicklung ein. Hierbei werden in 3 übereinanderliegenden Schichten sw-Teilbilder erzeugt. Gleichzeitig entstehen dort bei der Entwicklung die Farben durch die Anwesenheit von Farbkupplern. Das Schwarzweißbild wird schließlich weggebleicht, die Farbstoffe bleiben zurück und ergeben das Farbbild. Diapositive gibt es seit 1936 (Kodachrome, Agfacolor-Neu), Farbnegative seit 1939 (Agfacolor-Negativ/Positiv-Verfahren) und Farbabzüge seit 1942 (Agfacolorpapier).¹⁸

Die Negative des 20. Jahrhunderts

Im späten 19. Jahrhundert wurden viele Versuche unternommen, Glasnegative wegen ihrer Fragilität und ihres Gewichts durch Kunststoffmaterialien zu substituieren. Erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts begannen sich die Kunststoffnegative durchzusetzen, aber auch die Glasnegative blieben noch lange im Einsatz. *Cellulosenitrat* (Celluloid) war der erste Glasplattenersatz und fand von ca. 1889 bis 1951 Verwendung. Die Entwicklung dieses Trägermaterials war die Grundlage für das Entstehen der Kinofilmindustrie. Roll- und Planfilme verschiedenster Formate waren im Handel. Erste 35 mm-Kleinbildfilme tauchten ab 1925 auf. Dieses Material war allerdings sehr leicht brennbar und unbeständig. So wurde es Ende der 30er Jahre nach und nach von den schwerer brennbaren *Celluloseazetatfilmen* (Safetyfilm) ersetzt, welche in leicht veränderter chemischer Zusammensetzung bis heute Verwendung finden. Ama-

17 Henisch K. Heinz und Henisch, Bridget A.: *The Painted Photograph 1839–1914. Origins, Techniques, Aspirations.* Pennsylvania State University Press, 1996.

18 Coe, Brian: *Farbphotographie und ihre Verfahren. Die ersten hundert Jahre in natürlichen Farben 1840–1940.* Laterna Magica, München 1979.

teurrollfilme mit Azetatträger waren ab den 50er Jahren erhältlich. Ende der 50er Jahre tauchten Filme auf *Polyesterbasis* auf. Polyester gilt als einer der stabilsten Kunststoffe. Erst in den letzten Jahren wird ein Großteil der Filmmaterialien auf Polyesterträger produziert, da Polyestermaterialien komplizierter in der Verarbeitung sind (z.B. schlechtere Haftung der Emulsionen).¹⁹

Die Präsentationsformen des 20. Jahrhunderts

In den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts waren die meisten Portraitfotografien nach wie vor auf Trägerkartons kaschiert. Die Formate lösten sich aber bald von den Visit- und Cabinetformaten, die Kartons wurden immer größer, zum Teil portfolioähnlich. Allmählich verschwanden die Trägerkartons zur Gänze. Typisch für Fotografien aus den 40er und 50er Jahren waren gezackte Büttentränder. Auch die Alben veränderten sich: Durch das Wegfallen der dicken Kaschierkartons wurden Einsteckalben überflüssig. Es entstanden Alben unterschiedlichster Formate mit dünneren Kartonseiten, auf welche die Fotografien häufig mit Fotoecken geklebt wurden. In den späten 70er Jahren bis in die 80er Jahre waren Selbstklebealben mit Kunststofffolien sehr beliebt, heute dominieren für den allgemeinen Gebrauch eher Alben mit überlappenden Kunststoffhüllen.

Die Kameras des 20. Jahrhunderts

Die Kameras wurden kleiner und handlicher, vor allem durch die Etablierung der Celluloid(roll)filme. Die Fotoindustrie begann gezielt, den Amateurfotografen zu umwerben. Vor allem George Eastman war mit seiner Eastman Kodak Company bemüht, Produkte auch für Anwender ohne technische Vorkenntnisse zu entwickeln. Eines der erfolgreichsten Amateurmodelle mit Rollfilm war die Kodak Brownie Boxkamera ab 1900 (Abb. 4). Kameras dieser sehr bald antiquierten Bauart waren bis in die 1950er Jahre erhältlich.

¹⁹ Koch, Mogens S. und Gruber, Andreas: Die Erhaltung und Bewahrung von fotografischen Materialien. In: Restauratorenblätter Bd. 14, Papier und Graphik. Mayer & Comp., Wien 1994, S. 109.



Abb. 4: Amateurfotografin mit Kodak Rollfilmkamera, um 1900, Rochester, Bromsilbergelatine-Abzug, 5,7 x 8,1cm, Sammlung Gruber

1925 brachte die Firma Leitz die Kleinbildkamera LEICA 1a auf den Markt, welche wie keine andere das 35mm-Filmformat popularisierte. Die weitere Entwicklung der Kameras forcierte die Automatisierung und Elektronisierung von Belichtungsmessung, Blendeneinstellung und Belichtung. Beispiele: erste automatische Belichtungsmessung: Super Kodak Six-20 (1938); erste Spiegelreflex Kleinbildkamera: Contax D (1948); erste Autofocuskamera: Konika C35AF (1978).²⁰ Im Amateurbereich entstanden ab den 50er Jahren eine Fülle von einfachen Sucherkameras. In dieser Sparte wurden zwei weitere Filmformate eingeführt: Instamatik- und Pocketfilme waren ab Ende der 60er Jahre bis in die 80er Jahre populär. Beide Kameratypen verfolgten das gleiche Prinzip: Der Benutzer konnte eine Filmkassette bei Tageslicht einlegen, ein langwieriges Filmeinfädeln und Rückspulen erübrigte sich durch die in der völlig geschlossenen Filmkassette eingebaute Zusatzspule. Seit Beginn der 90er Jahre sind mit je einem Film bestückte Wegwerfkameras im Handel, welche vom Benutzer nicht geöffnet werden können und mit dem Gehäuse zum Entwickeln gebracht werden.²¹

4. Ausblick

Die jüngste Neuerung auf dem Fotosektor mit dem herkömmlichen Negativ/Positiv-System war die Einführung des Advanced Photosystems. Die Zukunft wird aber zweifelsohne der digitalen Fotografie gehören. Filmentwicklung und Ausarbeitung fallen weg, die Bilder können im Computer nachbearbeitet, ausgedruckt oder per e-mail verschickt werden. Auch wenn zumindest auf dem Amateurbereich die Bildqualität oft noch zu wünschen übrig läßt und viele wichtige Aspekte wie die Haltbarkeit der Ausdrucke und Datenträger sowie deren Kompatibilität mit zukünftigen elektronischen Bildbearbeitungssystemen wenig geklärt sind und von den Anwendern nicht hinterfragt werden, ist dies wohl die Zukunft der (Familien-)Fotografie.

²⁰ Wade, John: The Camera From the 11th Century to the present day. Jessop Specialist Publishing, Leicester 1990, S. 90–94.

²¹ Abring, H. D.: Von Daguerre bis heute IV. Foto-Museum Buchverlag, Herne 1997.

Erinnerung und schöner Schein Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert

Susanne Breuss

In ihrem Roman „Das Museum der bedingungslosen Kapitulation“ konstatiert die kroatische Schriftstellerin Dubravka Ugrešić: „Es gibt zwei Sorten Flüchtlinge: solche mit Fotos und solche ohne Fotos.“¹ Die Autorin setzt sich in dem Buch mit dem Verhältnis von Krieg, Flucht, Erinnerung und Identität auseinander und geht dabei auch immer wieder auf die Bedeutung von Familienfotos ein: „Über den Kriegsverbrecher Ratko Mladić, der monatelang von den umliegenden Bergen Granaten auf Sarajevo abfeuerte, kursiert die Geschichte, daß er einmal das Haus eines Bekannten im Fadenkreuz erblickte. Die Geschichte erzählt weiter, daß der General dem Bekannten telefonisch mitteilte, er gebe ihm fünf Minuten Zeit, um die Alben einzupacken, denn er werde sein Haus in die Luft jagen. Der Mörder dachte dabei an die Alben mit den Familienfotos. Der General, der systematisch an der Zerstörung der Stadt arbeitete, wußte genau, daß er die ERINNERUNG zerstören wollte. Seinem Bekannten schenkte er ‚großzügig‘ das Leben mit dem Recht auf Erinnerung. Das nackte Leben und ein paar Familienfotos.“² Die Folgen des Krieges für das Familienleben und die Rolle, die Familienfotos dabei spielen können, machen in besonderer Weise die Bedeutung solcher Bilder und die Erwartungen, die an sie gestellt werden, sichtbar. Die Fotografien bilden das visuelle Familiengedächtnis und sind somit ein wichtiger Teil der familiären Identität. Mit den Familienfotos wird einem auch ein Stück Familie genommen, das Auslöschen der fotografischen Erinnerungen löscht ein Stück Familiengeschichte³. Als die Fotografie 1839 in Paris der Öffentlichkeit präsentiert wurde, traf sie auf familiäre Bildbedürfnisse, die in der Folge mit dazu beitragen, dieser neuen Bildtechnik zu einer ungeahnten Erfolgsgeschichte zu verhelfen. Mit der modernen Familie⁴, die sich ab dem

1 Ugrešić, Dubravka (2000): Das Museum der bedingungslosen Kapitulation. Frankfurt/Main, S. 14.

2 Ebd., S. 13f.

3 Zu Geschichte und Bedeutung der Familienfotografie vgl. auch: Breuss, Susanne (1993): „Wertpapiere des Familienglücks“. Familienfotografie im 19. und 20. Jahrhundert. In: Vavra, Elisabeth (Hg.): Familie, Ideal und Realität. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, S. 316–334.

ausgehenden 18. Jahrhundert mit der Entstehung der bürgerlichen kapitalistischen Industriegesellschaft herauszubilden begann, erlangte die Pflege des familiären Innenlebens und der familiären Verbundenheit eine spezifische Bedeutung. Dabei spielte die historische Dimension, die Erinnerung an die Vergangenheit eine wichtige Rolle. Wilhelm Heinrich Riehl – einer der Gründerväter der Volkskunde und ein Vertreter des konservativen Bürgertums des 19. Jahrhunderts – beschäftigte sich intensiv mit der sozialen und kulturellen Bedeutung des Familienlebens. In seinem 1855 erstmals erschienenen Werk „Die Familie“ empfahl er zur Förderung des Familienbewußtseins und -zusammenhalts die Führung einer Familienchronik. Jede Familie solle „alles sorgfältig sammeln und bewahren, was ihren besondern Charakter dokumentirt“⁴⁵. Mit dieser Forderung vertrat er eine für die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts typische Vorstellung von familiärer Identität. Die Erinnerung an die Vergangenheit wurde zum Programm für die Zukunft, die Familiengeschichte und Pflege der gemeinsamen Traditionen sollte Zusammengehörigkeit und Familienbewußtsein schaffen. Zeichen und Belege der Erinnerung wurden daher deponiert wie in einem Sparbuch, Augenblicke des Familienglücks gesammelt und für die Zukunft und die Nachkommen aufbewahrt. Die Erfindung der Fotografie bedeutete in diesem Kontext ein willkommenes Dokumentationsmittel, eine völlig neue Möglichkeit, Erinnerungen zu bewahren. Bereits in den Anfängen der Fotografie besaßen die Bilder eine wichtige Funktion als „Wertpapiere des Familienglücks“⁴⁶.

Mit Hilfe von Fotografien wurde es möglich, ein visuelles Familiengedächtnis zu schaffen, das die Familie so zu bewahren versprach, wie sie „wirklich war“. Im Gegensatz zur Portraitmalerei vermochte die Fotografie mit „mathematischer Genauigkeit“ ein zuvor nicht gekanntes präzises Abbild der Dargestellten herzustellen. Wie sehr die neue Technik solchen Abbildungswünschen entgegenkam, verdeutlicht folgende Passage aus einem Brief der englischen Schriftstellerin Elizabeth Barrett aus dem Jahr 1843: „Unlängst habe ich mehrere dieser wundervollen Porträts gesehen ... sie sind wie Stiche – nur derart zart und durchgeföhrt, wie kein Stecher es könnte –, und nun sehne ich mich danach, von jedem Wesen dieser Welt, das mir lieb ist, ein solches Andenken zu besitzen. Es ist nicht die Ähnlichkeit allein, die derlei so kostbar macht, sondern die Vorstellung und das Gefühl der Nähe, das einem solchen Objekt innewohnt ... es ist die

4 Zur Geschichte der Familie vgl. z.B.: Sieder, Reinhard (1987): Sozialgeschichte der Familie. Frankfurt/Main.

5 Riehl, Wilhelm Heinrich (1861): Die Familie. Stuttgart, S. 329.

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

Tatsache, daß dort der echte Schatten eines Menschen für alle Zeiten festgehalten ist! Hier hat das Porträt, wie ich meine, zu seiner heiligsten Aufgabe gefunden – und ich finde es überhaupt nicht abwegig, wenn ich erkläre, ... daß ich von einem Menschen, für den ich tiefe Liebe empfand, lieber ein derartiges Andenken besäße als das größte Kunstwerk aller Zeiten.“⁷

Das große Bedürfnis nach der Vergewisserung des „Wirklichen“ durch fotografische Abbilder hängt nicht zuletzt mit der zunehmend beschleunigten gesellschaftlichen Entwicklung im 19. Jahrhundert zusammen. Die Entwicklung und allmähliche Durchsetzung der Fotografie fiel in eine Zeit, die durch ein ungezügelt ökonomisches Wachstum, die Expansion der Städte, durch die Erstarkung des Bürgertums zur tonangebenden gesellschaftlichen Schicht und das Aufbrechen von Klassengegensätzen gekennzeichnet war. Vor diesem Hintergrund gediehen nicht nur Technikbegeisterung und Fortschrittseuphorie, sondern auch verschiedenste Formen der Traditionspflege, die in der sich beständig verändernden Welt Halt und Sicherheit bieten sollten. Die Fotografie kam beidem entgegen: Sie war eine technische Sensation, die ein neues Zeitalter der Bildmedien einleitete und die Wahrnehmung der Menschen grundlegend verändern sollte, gleichzeitig vermochte sie aber auch die starken Bedürfnisse nach Konservierung und Bewahrung zu befriedigen, indem sie Personen und Ereignisse wirklichkeits- und detailgetreu für die Zukunft festhielt. Die Rituale der fotografischen Bewahrung lassen sich als ein Mittel verstehen, der Erfahrung von Diskontinuität etwas entgegenzuhalten, weil sie jeder und jedem Einzelnen eine Garantie auf eine eigene Geschichte geben⁸.

Das historisch neue und im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts allmählich für alle gesellschaftlichen Schichten Vorbildcharakter erlangende bürgerliche Familienmodell spielte in diesem Kontext eine zentrale Rolle. Gekennzeichnet durch eine Trennung von Arbeits- und Wohnstätte, von Arbeitszeit und Freizeit, wurde hier das Privatleben und das Heim der Familie zu jenem Ort erkoren, an dem der Mensch seine Kraft für das aufreibende Leben in der Welt „draußen“ beziehen konnte. Die Pflege des Familienlebens – in erster Linie eine Angelegenheit der Frau – erlangte eine geradezu kultische Bedeutung. Die Fotografie in Form familiärer Bilderchroniken war dabei zugleich Ausdruck und Instrument familiären Zusammenhalts. Die Familienfotos erlangten nicht selten den Status von Reliquien, die

7 Zit. n. Wiegand, Wilfried (Hg.) (1981): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt/Main, S. 41.

8 Maier, Helmut (o.J.): Der heitere Ernst körperlicher Herrschaftsstrategien. „Weibliche“ und „männliche“ Posen auf privaten Urlaubsfotografien. Magisterarbeit. Tübingen, S. 28.

einen Ehrenplatz im Salon oder Wohnzimmer erhielten. Sie gesellten sich zu anderen familiären Erinnerungsstücken wie Haarsträhnen und lösten diese mit der Zeit teilweise ab. Die Art der Aufbewahrung und Präsentation von Familienfotos verweist auf deren Bedeutung für das Familienleben. Sie wurden nicht nur in wertvollen Schatullen oder gerahmt an der Wand, auf Tischen, Kommoden und Kaminen präsentiert, sondern auch als Medaillons und Broschen um den Hals und an der Kleidung, ja sogar an Knöpfen, Hut- und Haarnadeln getragen, wodurch die innige Verbundenheit der Abgebildeten mit den Trägern zum Ausdruck kam. Mit dem Aufkommen von Fotoalben stellten sich die Familien Bilderchroniken ihrer selbst und ihrer Verwandten her und konstruierten sich auf diese Weise eine eigene Familiengeschichte, die die individuellen Besonderheiten und Eigenheiten der Familie ebenso visualisierte wie deren Einbettung in den jeweiligen sozialen Kontext. Obwohl die Bilder für private Zwecke hergestellt wurden, orientierten sie sich an gesellschaftlichen Vorbildern. Familienfotos zeigen eine Familie (bzw. einzelne Familienmitglieder) nicht nur so, wie sie sein möchte, sondern auch so, wie sie den gesellschaftlichen Normen und Vorstellungen entsprechend sein soll. Die identitätsstiftende Funktion von Familienfotos enthält also ebenso nach innen wie nach außen gerichtete Momente.

Der große Bedarf des Bürgertums nach Abbildungen, die die eigene Individualität zum Ausdruck zu bringen, das Repräsentationsbestreben und die Erinnerungsbedürfnisse zu befriedigen vermochten, trug zur Erfolgsgeschichte der Fotografie ganz wesentlich bei. Insofern ist es nicht verfehlt, von der Fotografie als einem wichtigen „bürgerlichen“ Medium der Weltwahrnehmung und -aneignung zu sprechen und die Familienfotografie als ein zunächst vor allem bürgerliches Fotogenre zu bezeichnen. Die Geschichte der Familienfotografie ist aufs engste mit der Geschichte der bürgerlichen Familie verknüpft. Erst mit der allmählichen Annäherung anderer Familienformen an das bürgerliche Familienmodell und der zunehmenden Verbreitung und Verbilligung der Fotografie im Verlauf des 20. Jahrhunderts entwickelte sich die Familienfotografie zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen.

Das Fotoatelier als Bühne

Im 19. Jahrhundert stammten die Familienfotografien in der Regel von Profifotografen, da sich nur sehr wenige eine eigene Fotoausrüstung leisten bzw. mit den noch komplizierten und aufwendigen fotografischen Apparaten und Verfahren überhaupt umgehen konnten. Im städtischen Bereich ging man in eines der immer zahlreicher

aus dem Boden schießenden Fotoateliers⁹, auf dem Land konnte man sich von einem umherziehenden Wanderfotografen aufnehmen lassen. Das schnelle Aufblühen des fotografischen Gewerbes und das steigende Angebot an entsprechenden Einrichtungen und Produkten darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Fotografie während der ersten Jahrzehnte aufgrund ihrer Kostspieligkeit einer kleinen und vermögenden Gesellschaftsschicht vorbehalten blieb – auch wenn in den 1850er Jahren mit den schnell sehr beliebten Visitenkarten-Portraits die Entstehungskosten der fotografischen Bilder erheblich gesenkt werden konnten und in der Folge eine regelrechte Portraitsucht um sich griff. Unter diesen kleinformatigen Portraits finden sich jedoch kaum andere als solche von bürgerlichen und adeligen Personen.

Die Ateliers der Berufsfotografen dienten dem Bürgertum, das ihre Hauptklientel ausmachte, gleichsam als Bühne der Selbstdarstellung. Mit der im Fotoatelier eingenommenen Pose verkündeten die Bürger ihre Lebenseinstellung, ihren Status, ihren Erfolg – inmitten einer Staffage, die ihren Wertvorstellungen und ästhetischen Idealen entsprach. Möbelstücke und Stoffdrapierungen zitierten den bürgerlichen Wohnstil und verwiesen zugleich auf die zentrale Bedeutung des bürgerlichen Heimes. Bücher und Zeitungen als Requisiten symbolisierten Bildung und Interesse an den Vorgängen in der Welt. Fotoalben oder gerahmte Fotos ermöglichten nicht nur die bildliche Anwesenheit von Abwesenden, sie stellten darüber hinaus die Abgebildeten in eine familiäre Traditionskette hinein, die für das aufsteigende Bürgertum zu einer wichtigen Referenz wurde.

Wenn auch die Fotografie als unbestechliches Mittel zur Abbildung der Realität und als Garantin der Wahrheit gefeiert wurde¹⁰, so betrat man doch durch die Eingangstür des Atelierfotografen eine Welt des Scheins, in der die Bilder den jeweiligen Wünschen entsprechend gestaltet wurden. Die Fotoateliers entwickelten sich zunehmend zu Produktionsstätten idealisierter Menschenbilder. Trotz des Anspruchs auf Individualität, der in einer detailgetreuen Fotografie am besten einlösbar schien, wollte man sich doch auch einreihen in die Gruppe jener, die gesellschaftliche Relevanz besaßen. War es der Fotografie einerseits möglich, gerade die jeweiligen individuellen Eigenheiten einer Person genauestens abzubilden, so trachtete die

9 Zur Geschichte der Fotoateliers in Österreich vgl. Starl, Timm (1983): „Die Photographie ist eine Nothwendigkeit ...“. Die Atelierfotografie in Österreich im 19. Jahrhundert. In: Hochreiter, Otto/Starl, Timm (Hg.): Geschichte der Fotografie in Österreich. Bd. 1, S. 25–51.

10 Zur Diskussion über das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit vgl. z.B.: Dewitz, Bodo von/Scotti, Roland (Hg.) (1996): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck. Ausstellungskatalog. Amsterdam-Dresden.

Atelierkundschaft doch danach, den herrschenden Normen und Schönheitsidealen zu entsprechen. Dazu diente nicht nur die Retouche am Positiv und am Negativ, sondern auch die entsprechende Präparierung vor der Aufnahme. Gerade jene vielzitierte „indiskrete Aufrichtigkeit“ der Kamera wurde vielfach als Nachteil empfunden, da sie gnadenlos jeden Mangel der Gestalt und der Kleidung zur Schau stellte. Angestrebt wurde eine „schöne Ähnlichkeit“ mit sich selbst und mit den zeitgenössischen Idealbildern. Bald stand ein Kanon an Tricks und Verhaltensrichtlinien zur Verfügung, der die gewünschten Idealbilder zu realisieren verhalf. Anstandsbücher und Toilettenratgeber enthielten Hinweise für den eindrucksvollen Auftritt vor der Kamera. Constanze von Franken etwa beginnt in ihrem 1891 erschienenen „Katechismus der Toilettenkunst und des guten Geschmackes“ das Kapitel „Wie lasse ich mich photographieren?“ mit der lapidaren Aufforderung „Kleide dich so, daß deine Erscheinung den günstigsten Eindruck macht“. Vor der Kamera sei dies besonders wichtig, da die Bilder den Augenblick überdauern und gleichsam als Substitut der eigenen Person an Verwandte und Freunde weitergereicht werden. Für jeden Körperbau hält die Autorin Ratschläge bereit, wie er vor der Kamera in ein günstiges Licht gerückt werden kann. Sie geht auf die Vor- und Nachteile von Farben, Stoffen und Schminke ein, und sie hält schlußendlich auch den Trost bereit, daß mittels Retouche die verbleibenden Schwächen und Fehler noch beseitigt oder zumindest gemildert werden können. Mit seinem Retouchierwerkzeug begnadigte der Fotograf schiefe Schultern und verbesserte den Schwung von Schnurrbärten, er verschmälerte weibliche Taillen und Häse und brachte Ungleichmäßigkeiten des Teints und des Gewandes zum Verschwinden. Für die Frauen, denen aufgrund der ihnen zugewiesenen Geschlechterrolle die Schönheit als wichtiges Kapital diene (mit dem sie z.B. auch die soziale Position ihres Mannes stützten), besaßen solche verschönernden Maßnahmen eine bedeutend wichtigere Rolle als für Männer.

Die Fotografie, die ursprünglich enthusiastisch als ehrliche und naturalistische Abbildungsmöglichkeit gefeiert wurde, begann sich im Bereich der Atelierfotografie vielfach wieder der traditionellen Portraitmalerei anzunähern. Nicht nur wurden Techniken der Malerei mit der Fotografie kombiniert, sondern auch die Darstellungsweise der zu Portraitierenden entsprach vielfach eher den Traditionen der Malerei. Die Atelierportraits besaßen im Grunde weniger die Aufgabe einer angemessenen Wiedergabe der „Realität“, sondern vielmehr jene der Fixierung eines „idealisierten Modells mit lichtempfindlichen Substanzen“¹¹. Obwohl also die fotografische Abbildung die Unver-

¹¹ Schrank, Ludwig (1866): Aesthetische Studien im Gebiete der Photographie. In:

wechselbarkeit des Einzelnen garantierte, entstanden durch die stereotypen Inszenierungen zwangsläufig einander sehr ähnliche Bilder. Gleichzeitig besaßen diese fotografierten Idealbilder jedoch eine andere Realitätsbezogenheit bzw. -mächtigkeit als gemalte Bilder. Die Malerei spielte in der älteren Atelierfotografie auch in Hinblick auf die Atelierausstattung eine wichtige Rolle. Gemalte Hintergründe sollten die Dargestellten in eine „realistisch“ anmutende Szene hinein versetzen. Dabei handelte es sich entweder um detailliert ausgeführte oder angedeutete Interieurs oder auch Szenen in der freien Natur. Ergänzt wurden diese gemalten Hintergründe durch entsprechende Requisiten, die entweder echt waren oder aber aus bemaltem Pappmachee bestanden. Walter Benjamin beschrieb in seinen Erinnerungen an seine „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, wie er in einem Fotoatelier als Äpler verkleidet inmitten einer dazupassenden Kulissenlandschaft verewigt wurde: „Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. Am Ende brachte man mich einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die ein Gernsbartlein erheben mußte, legte auf die Wolken und Firnen der Bespannung ihren Schatten.“¹²

Die Fotoateliers galten als „Tempel der Fotografie“, aber auch als „Folterkammern“¹³, da die noch langen Belichtungszeiten verschiedene Maßnahmen erforderten, um die Körper der Abzubildenden ruhig zu halten. Eigens konstruierte Hilfsmittel wie Kopfstützen und Halteapparate, die die Personen von hinten stützten, sollten ein Verwackeln der Bilder verhindern. Auf manchen Fotografien sind deren Füße oder Ständer sichtbar, meist wurden ihre Spuren jedoch mittels Retouche beseitigt. Eine andere Möglichkeit bestand darin, sich an Tischen, Sesseln oder anderen Möbelstücken und Requisiten anzulehnen oder anzuhalten. Bestimmte Kundschaften waren besonders schwer ruhigzuhalten. In einem 1870 erschienenen „Lehrbuch der Photographie“ heißt es unter dem Stichwort „Umgang mit dem Publikum“: „Eine andere unangenehme Klasse von Kunden sind diejenigen, welche sich mit kleinen Hunden auf den Knien oder großen an ihrer Seite photographieren lassen; die schlimmsten aber sind die kleinen Kinder. Diese kleinen Schreier werden gewöhnlich von Mama, Papa und Amme begleitet, welche alle dem Photogra-

Photographische Correspondenz 3. Zit. n. Starl, Timm (1991): Die Physiognomie des Bürgers. Zur Ästhetik der Atelierporträts. In: Ders.: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg, S. 43.

12 Benjamin, Walter (1980): Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV/1. Frankfurt/Main, S. 261.

13 Sagne, Jean (1998): Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln, S. 103.

phen ‚helfen‘. Die Szenen, welche bei solchen Gelegenheiten im Atelier stattfinden, wären belustigend, wenn man nicht darüber seine Geduld verlieren würde.“¹⁴ In den Lehr- und Handbüchern für das Fotografenhandwerk fanden sich daher meist eigene Kapitel mit Hinweisen zum richtigen Umgang mit Kindern, wobei selbst bei den in der Regel ja erfahrenen Autoren der Handbücher schiere Verzweiflung ob dieser widerspenstigen Wesen durchschlug. Der Inhaber eines Berliner Fotoateliers, Max Petsch, äußerte sich 1871 ebenfalls zu diesem heiklen Thema: „So schwierig der Fall auch sein mag, soviel uns die Kinder und mehr noch die Eltern zu schaffen machen, der Photograph bewahre unter allen Umständen die grösste Ruhe und Geduld. In Hitze und mit Gewalt wird man seinen Zweck am wenigsten erreichen.“ Dieser letzte Hinweis läßt darauf schließen, daß immer wieder einmal ein Fotograf seine Nerven verloren haben muß und dabei vielleicht auch zu unsanften Mitteln griff. Jedenfalls mahnt Petsch: „Also: Freundlichkeit und Güte“ und in einem einige Jahrzehnte später erschienen Handbuch für Atelierfotografen hieß es noch immer: „Freilich muß hier die Geduld des Photographen unerschöpflich sein.“¹⁵ Manche Fotografen ließen sich die Mühe, Kinder zu fotografieren, gleich doppelt bezahlen, andere warben mit ihrer langjährigen Erfahrung auf dem Gebiet der Kinderaufnahmen. Neben verschiedensten Tricks, die die Fotografen anwandten, um die Kinder bei Laune zu halten (z.B. das Versprechen, daß ein Vögelchen aus dem Apparat geflogen kommt), waren es vor allem die Mütter, die als „Stillhaltemittel“ eingesetzt wurden. Vielfach findet sich die Empfehlung, sie mit aufs Bild zu nehmen, das erleichtere die Sache sofort, „die unruhigsten Kinder pflegen dadurch günstig beeinflußt zu werden“¹⁶. Frauen stünden mit ihrem Empfinden den Kindern näher und hätten daher sowohl als mitwirkende Mütter wie auch als Fotografin einen „natürlichen Vorsprung“. Auf manchen älteren Atelierfotos wird diese Stillhaltefunktion der Mütter besonders deutlich – wenn z.B. die Mutter zwar als „Halteapparat“ notwendig war, jedoch nicht mit auf dem Bild sein sollte, wurde ein Tuch über ihren Kopf und Oberkörper geworfen, das dann den Hintergrund für das Portrait ihres Kindes abgab. Oder man sieht am unteren Bildrand noch die das Kind haltenden mütterlichen Hände – auf dem fertigen Foto konnten diese dann mit Hilfe eines Passepartouts überdeckt oder auch ganz einfach wegretouchiert werden.

14 Hermann Wilhelm Vogel, zit. n. Dröscher, Elke (1980): Kinder-Photo-Album. Dortmund, S. 195.

15 Loescher, Fritz (1920): Die Bildnis-Photographie. 5. Aufl. bearb. v. Karl Weiss. Berlin, S. 70.

16 Ebd., S. 71.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts haben die Profifotografen für die Familienfotografie insofern an Bedeutung verloren, als mittlerweile praktisch in jeder Familie zumindest eine Kamera vorhanden ist und selbst fotografiert wird. Professionelle Fotografen werden oft nur noch zu besonderen Anlässen wie Hochzeiten in Anspruch genommen oder wenn ein repräsentatives Familienportrait gewünscht wird, auf dem alle Familienmitglieder versammelt sein sollen (wird selbst fotografiert, steht ja immer – außer es wird der Selbstauslöser verwendet – eine Person hinter der Kamera und fehlt daher auf dem Bild).

Jedem seine Kamera oder „Wer fotografiert, hat mehr von seiner Familie“¹⁷

Während die Familienfotografie im 19. Jahrhundert beinahe ausschließlich aus professionellen Aufnahmen bestand, veränderte sich dies im Verlauf des 20. Jahrhunderts zugunsten der Amateurfotografie. Für Österreich-Ungarn wird die Zahl der Amateure für die Mitte der 1890er Jahre auf rund 35.000 geschätzt¹⁸. Eine verbesserte, vereinfachte und verbilligte Fototechnik erlaubte es zunehmend auch Laien, fotografische Bilder anzufertigen. Dem Amerikaner George Eastman gelang es 1888 mit seiner Rollfilm-Box-Kamera, einen wichtigen Impuls für einen unkomplizierten Gebrauch der Fotografie zu setzen, da das Fotografieren mit dieser Kamera auf ein einfaches „Knipsen“ reduziert wurde und dem Fotografen sämtliche labortechnischen Tätigkeiten abgenommen wurden. Die Werbekampagnen brachten es auf den Punkt: „You press the button, we do the rest.“ In den folgenden Jahrzehnten kam es zu einer beständigen Weiterentwicklung von handlichen und preiswerten Kameramodellen und einem Ausbau von Serviceleistungen. Dies war eine wesentliche Voraussetzung für die Ausweitung des Anwenderkreises der Fotografie. Sie entwickelte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts – nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund eines wachsenden Freizeitkontingents, das dem Einzelnen durch neue gesetzliche Arbeitszeitregelungen zur Verfügung stand – zu einer massenhaft ausgeübten ästhetischen Praxis und drang immer mehr in das private Leben ein. Fotografieren ist heute so einfach und so billig, daß es praktisch

17 Wie Anm. 4.

18 Starl, Timm (1991): Die Zukunft der Erinnerung. Von den Anfängen der Knipserfotografie. In: Ders.: Im Prisma des Fortschritts, wie. Anm. 8, S. 63. Zur Geschichte der Amateurfotografie vgl. auch: Starl, Timm (1995): Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München-Berlin.

jedem und jeder möglich ist. Die Amateurfotografie besitzt am Gesamtmarkt der Fotografie einen Anteil von rund 50 Prozent¹⁹. War bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein die Fotografie für die meisten Menschen etwas Besonderes und ausgewählten Anlässen vorbehalten, so ist sie heute etwas Alltägliches und Selbstverständliches. Der Großteil der Familienfotografien besteht heute aus selbst angefertigten Bildern.

Die Amateurfotografie bedeutete Unabhängigkeit von den eingeschränkten Aufnahmemöglichkeiten und den Konventionen im Fotoatelier. Mit der eigenen Kamera konnte das Leben dort, wo es stattfand, bildlich festgehalten werden. Es war nun möglich, ganz alltägliche Szenen direkt am Ort des Geschehens aufzunehmen. Das Ereignis selbst war nun nicht mehr von der fotografischen Aufnahme losgelöst, wie dies im Fotoatelier der Fall war. Dort diente z.B. lediglich die auf dem Foto sichtbare Festkleidung oder ein entsprechender Vermerk auf der Fotografie als Hinweis auf eine Feierlichkeit, die assoziative Annäherung an das Ereignis selbst mußte jedoch in der Erinnerung erfolgen. Die Atelierfotografie war hauptsächlich eine Portraitfotografie, mit der Amateurfotografie konnten die Motive praktisch unendlich ausgeweitet werden (in der Frühzeit der Amateurfotografie existierten jedoch noch einige technisch bedingte Grenzen – so waren etwa Aufnahmen in geschlossenen Räumen aufgrund der Lichtverhältnisse ein Problem). Alles, was dem Fotoamateur wichtig war, konnte nun aufgenommen werden, alle ihm als bildwürdig erscheinenden Szenen und Ereignisse wurden bildlich festgehalten. Ein Hauptinteresse der Amateurfotografie galt und gilt dem Familienleben. Untersuchungen haben ergeben, daß in Familien (vor allem in solchen mit kleinen Kindern) weitaus häufiger fotografiert wird, als in Singlehaushalten²⁰.

Unter den Amateuren kristallisierten sich im großen und ganzen zwei Richtungen heraus. Die oft abwertend als „Knipsler“ bezeichneten Amateurfotografen besaßen keinen besonderen Ehrgeiz, eine elaborierte Bildsprache zu entwickeln, sie drückten einfach auf den Kameraknopf und waren auch mit ästhetisch oder technisch unzureichenden Bildern zufrieden, da die Fotos in erster Linie der Erinnerung dienten. Die ambitionierten Amateurfotografen trachteten nach einer individuellen und künstlerisch anmutenden Ästhetik und legten großen Wert auf die Komposition und Bearbeitung ihrer Bilder. Für die Familienfotografie spielen zwar grundsätzlich alle Richtungen der Fotografie eine Rolle, mit ihrer Entwicklung zum Massenphänomen hat aber das einfache Knipsen in quantitativer Hinsicht den ersten Platz eingenommen.

19 Wie Anm. 6, S. 9, Anm. 6.

20 IFES-Studie, Fotomarkt, 1974.

In der Bedeutung des Privatlebens, die mit der zunehmenden Beschleunigung aller Lebensbereiche und der wachsenden Unübersichtlichkeit der gesellschaftlichen Strukturen und Verhältnisse verstärkt wurde, ist eine wichtige Motivation für die Betätigung des Amateurfotografen zu suchen. Hier konnte er eine eigene Bilderwelt schaffen, die das, was ihm persönlich wichtig war, abbildete und bewahrte. Das Fotografieren als kreative Tätigkeit war zudem ein willkommener Ausgleich zur fremdbestimmten Erwerbswelt. Mit der selbstbestimmten Produktion von fotografischen Bildern hatte der Amateurfotograf eine Möglichkeit gefunden, seine Individualität zu erleben und zu dokumentieren. Sein eigener kleiner Kosmos wurde für immer festgehalten und so der schnellen Vergänglichkeit scheinbar entzogen. Mit dem aufs Negativ gebannten Leben, der Familie, dem Haus und den Gegenständen, die ihn umgaben, versicherte sich der Amateurfotograf seiner Identität und er vermeinte, das, was ihm lieb und wert war, dem Fluß der Zeit zu entreissen: „Was wir aber an schönen und originellen Bildern festhalten, das ist für alle Zeiten ein Gewinn für die Familie.“²¹ Die Fotografie vermöge „zu bannen“, „was sonst entflieht und entsinkt“²².

Wenn auch die Amateurfotografie ein großes Kreativitätspotential besitzt, so wurde dies nicht unbedingt ausgeschöpft, auch hier entstanden bald Normen der Darstellung, glichen sich die Motive und Anlässe, zu denen fotografiert wurde. Die Ratgeberliteratur für Amateurfotografen trug das ihre zu einer gewissen Uniformität in der privaten Bildproduktion bei, in dem sie merksatzartig vermittelte, was „gut“ und was „schlecht“ ist. Auch die in der Öffentlichkeit und in den verschiedenen Medien ansteigende Bilderflut beeinflusste die Amateurfotografie – so lassen sich z.B. bestimmte Posen weiblicher Filmstars auch auf den privaten Bildern wiederfinden. Die Bilderwelt der Amateurfotografen besitzt also einerseits eine gewisse Autonomie und Eigenständigkeit, andererseits orientiert sie sich stark an verschiedenen Vorbildern und ist immer ein Spiegelbild der zeitgenössischen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse.

Die Geschichte der Amateurfotografie ist stark durch die soziale Position der Fotografen gekennzeichnet. Arbeiter konnten sich mindestens bis zum Ersten Weltkrieg keine Fotoausrüstung leisten. Erst ab der Zwischenkriegszeit war es auch ihnen möglich, sich fotografisch zu betätigen, und es entstanden z.B. im Bereich der sozialdemokratischen Arbeiterkultur Vereine für Amateurfotografen. Da die fotografische Betätigung auch in hohem Maße an die zur Verfügung stehende Zeit gekoppelt ist, konnte sie sich im bäuerlichen Bereich

21 Temmler, Heinz (1954): Der große Photohelfer. Ein Photo-Lehrbuch für jederman. Nürnberg, S. 132.

22 Noriega, Rosello (1957): Das Reich der Frau. München-Gräfelfing, S. 351.

lange Zeit kaum durchsetzen, weil hier nur ein geringes Maß an Freizeit vorhanden war und teilweise noch immer ist.

Nicht zuletzt aufgrund der angeblichen Technikferne der Frau waren die fotografierenden Amateure ebenso wie die Profis lange Zeit vorwiegend männlichen Geschlechts. Die innerfamiliäre Arbeitsteilung beim Fotografieren sah in der Regel so aus: der Vater als gestaltendes Subjekt hinter der Kamera, Mutter und Kinder als seine Objekte davor. In seiner Funktion als „Oberhaupt“ und Technikexperte der Familie bestimmte der Mann also weitgehend das Bild der Familie, während er auf den Bildern selbst oft abwesend ist. Als sich mit der Verbesserung der wirtschaftlichen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr Menschen das Fotografieren leisten konnten, wurde zunehmend auch die Frau als Fotografin „entdeckt“. Um die Frauen als neue Konsumentenschicht zu erschließen, mußte ihnen zunächst einmal ihre angebliche oder tatsächliche Scheu vor der Technik genommen werden und dem Fotografieren der Ruf, ein typisch männliches Hobby zu sein. In Werbeanzeigen wurden Kameramodelle als handlich, elegant und „kinderleicht“ zu bedienen gepriesen, und es wurden – auch in Ratgebern für die Amateurfotografie – den Frauen besondere Fähigkeiten hinsichtlich der Schaffung von visuellen Familiendokumenten zugesprochen. Geschickt wurden traditionsreiche Klischees von der Frau als Bewahrerin des Lebens, als Hüterin der Familie und Häuslichkeit mit der Kunst des Fotografierens verknüpft. Man gestand den Frauen einen Blick für das Besondere und Einmalige ihrer Familie zu, ihr Interesse an der Fotografie erschöpfe sich nicht in einer perfekten Technik: „Frauen ... möchten mehr: Persönliche Fotos aufnehmen! Hier liegt ihre Stärke ... Wenn eine Frau erst einmal entdeckt hat, was das Fotografieren für den Kontakt zu ihm, für das glückliche Leben in der Familie wert sein kann, dann ist sie es, die ihre Fotoausrüstung ... in Höchstform hält.“²³ Vor allem die Mütter wurden als ideale Familienfotografinnen gepriesen: „Muttis sind übrigens die besten Fotografen. Bei ihnen stimmt es. Sie wissen, wen und wann und für wen man fotografieren soll.“²⁴ An die Männer wurde appelliert, die Kamera auch den Frauen zu überlassen. Als Anreiz dazu brachte ein Autor ein gewichtiges Argument ins Spiel: „damit Sie endlich auch einmal selbst fotografiert werden.“²⁵ In Hinblick auf die Kinder war es naheliegend, den Frauen eine besondere Rolle zuzusprechen, da sie bei weitem mehr Zeit mit ihnen verbrachten als die Männer: „Normalerweise hat die Mutter den besten Kontakt zu ihren Kindern. Sie lebt ja den ganzen Tag mit ihnen zusammen und kennt jede Einzelheit

²³ Wie Anm. 4.

²⁴ Ebd.

²⁵ Wie Anm. 18, S. 141.

ihrer Veranlagungen und Interessen. Sie weiss, wann ihre Kinder gut aufgelegt sind, wann man am besten mit ihnen spielt und scherzt. Deshalb gehört der Fotoapparat in erster Linie in die Hände der Mutter.“²⁶

Wo fotografiert wird, ist es schön

Dieses unausgesprochene Motto zieht sich wie ein roter Faden durch die familiären Fotobestände: Fotografisch festgehalten werden fast ausschließlich die schönen Augenblicke des Familienlebens. Das Fotografierverhalten ist selektiv, es orientiert sich an den positiven Momenten im Leben bzw. werden solche inszeniert. Für die Zukunft und die Nachkommen bildlich festgehalten werden die schönen und außergewöhnlichen Momente. Dazu gehören die kulturell genormten Lebens- und Jahreslaufereignisse wie Taufe, Erstkommunion, Firmung, Hochzeit, Geburtstag, Weihnachten etc. ebenso wie Freizeitvergnügungen, Urlaubsreisen, Geselligkeiten, Feste und Feiern. Meistens ist es nicht der als „sujetlos“ empfundene Alltag, der aufs Bild kommt, zur Darstellung gelangen eher die Höhepunkte und herausragenden Ereignisse. Ist eine Fotografie prinzipiell immer nur ein Ausschnitt aus der Realität, so klammert die Familienfotografie in der Regel noch zusätzlich die negativen und tabuisierten Bereiche des Lebens aus. Kontinuität ist ein wichtiger Faktor des Familienlebens und wird durch die familiären Fotosammlungen visualisiert. Das Leben vieler Familien ist jedoch durch Diskontinuität geprägt: Kriege, Krankheiten, Tod, Scheidungen, wirtschaftliche Probleme, Umzüge und andere Ereignisse haben Brüche in der Familiengeschichte zur Folge. Sie spiegeln sich in den familiären Fotobeständen jedoch meistens nur indirekt, selten werden sie zum Thema bzw. zum Anlaß der Fotografie gemacht. Es ist z.B. nicht üblich, daß vor dem Scheidungsanwalt ein Erinnerungsfoto aufgenommen wird. Die Trennung wird dann lediglich sichtbar, in dem das Familienalbum keine gemeinsamen Bilder mehr enthält bzw. ein Partner plötzlich von den Fotos verschwindet oder unvermittelt ein neuer auftaucht. Ereignisse wie Kriege werden von der Familienfotografie in der Regel ebenfalls nicht unmittelbar thematisiert. Hakenkreuzfahnen und -abzeichen tauchen in den Alben auf und verschwinden wieder (manchmal wurden sie nach dem Krieg auch herausgeschnitten oder übermalt), gefallene Männer und Söhne sind auf den Fotos einfach nicht mehr vorhanden. Was den Nationalsozialismus anbelangt, ist zu konstatieren, daß hier

²⁶ Isert, Gerhard (1964): Kinderfotos – klipp und klar! Kinder vor und hinter der Kamera; das Fotobuch für Eltern und Lehrer. Winterthur, S. 10.

die nachträglichen Manipulationen am familiären Bildergedächtnis in einem oft auffallenden Maße vorgenommen wurden. Nicht selten wurden verräterische Fotos entfernt und durch unverfängliche Familienbilder ersetzt, was häufig chronologische Unstimmigkeiten zur Folge hat. Manchmal zeugen dann die ursprünglichen Bildunterschriften noch von den Fotos, die an dieser Stelle einmal einen Platz im Familienalbum gefunden hatten und nach 1945 den persönlichen Entnazifizierungsprogrammen zum Opfer fielen. Der Tod als großes Tabuthema unserer Gesellschaft ist für die Familienfotografie ebenfalls weitgehend tabu. Am ehesten noch sind es die brauchmäßig gestalteten Aspekte (wie Beerdigungen oder geschmückte Gräber), die auf den Familienfotos sichtbar werden. Das Sterben eines Familienmitgliedes oder die Trauer der Hinterbliebenen bleiben auf den Fotos unsichtbar. Ebenso unsichtbar sind die zahlreichen großen und kleinen Probleme, die das Familienleben im Alltag prägen – davon erzählen die Familienfotos in den seltensten Fällen.

Eine wichtige gesellschaftliche Funktion der Familie ist die Ausbildung bzw. Aufrechterhaltung der Geschlechterrollen. Die Familie ist eine jener „Agenturen“, die maßgeblich an der Konstruktion von Geschlecht beteiligt sind. Die Inszenierung der Geschlechter spielt daher auch in der Familienfotografie eine zentrale Rolle. Dabei verändert sich die Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit bzw. von Frauen und Männern dem historischen Wandel der Geschlechterrollen und -stereotypen entsprechend. Vor der Kamera werden „männliche“ und „weibliche“ Posen eingenommen, Kleidung, Accessoires, Größenverhältnisse, Gesichtsausdruck, Körperhaltung etc. sind geschlechtsspezifisch codiert. So wie die Familie vor der Kamera als Familie inszeniert wird, so werden Männer als Männer und Frauen als Frauen inszeniert.

Manche Themen und Motive der Familienfotografie sind aus der Geschichte der Kunst wohlbekannt (z.B. Mutter und Kind, handarbeitende Frauen) so wie überhaupt vor der Erfindung der Fotografie die Portraitmalerei einige wichtige Aufgaben und Funktionen erfüllt hat, die später von der Fotografie übernommen wurden. Die Familienfotografie der Amateurfotografen verfolgt jedoch meistens nicht den Anspruch, ein Kunstwerk zu schaffen, die ästhetischen Ambitionen beschränken sich häufig auf die Wiedererkennbarkeit der dargestellten Personen und Ereignisse. Dies ist nicht zuletzt ein Resultat der Funktion der Familienfotografie als Erinnerungsfotografie. Erinnerungen bewahren oder auslösen können auch verwackelte oder unscharfe Fotografien, auch sie enthalten Spuren von geliebten Menschen und schönen Augenblicken.

Familienfotos sind in erster Linie Erinnerungsbilder, sie sind das optische Familiengedächtnis. Beim Fotografieren lenkt das „vorgrei-

fende Bildgedächtnis²⁷ den Blick auf jene Momente und Ereignisse, an die man sich später erinnern möchte. Weil sich die Familienfotografie fast ausschließlich an den schönen Augenblicken des Familienlebens orientiert, ist dieses Gedächtnis also ein sehr einseitiges, es bezieht sich nur auf bestimmte Aspekte des Familienlebens. Auf den Familienfotos erscheint die Familie meistens als harmonische Einheit, Probleme und Auseinandersetzungen geraten nicht aufs Bild. Das Verhalten vor der Kamera ist vielfach einzig und allein auf das spätere Betrachten der Fotos ausgerichtet. Bestimmte Posen werden nur vor der Kamera eingenommen, ja es werden geradezu „fotografierenswürdige“ Momente inszeniert, um sie bildlich festhalten zu können: „Wo fotografiert wird, ist es schön“, es werden „schöne Erinnerungsbilder“ hergestellt. Fotografien machen nicht die Realität unmittelbar zugänglich, sondern Bilder²⁸. Dies gilt auch für die Familienfotografie: Sie zeigt jene Bilder der Familie, die diese von sich selbst für die Zukunft und für die Nachwelt überliefern möchte. Die durch solche Bilder ausgelösten Erinnerungen beziehen sich also weniger auf „tatsächliches“ Familienleben, sondern vielmehr auf Wunschvorstellungen davon.

Der Erinnerungswert von Fotografien besteht zunächst darin, daß sie autobiographisches Wissen über die eigene Vergangenheit auslösen²⁹. Dem fremden Betrachter sind solche Informationen nicht unmittelbar über das Bild zugänglich: „Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben.“³⁰ Ohne die mündliche Tradition bleiben die Fotografien in gewisser Weise stumm. Fotografien überdauern zwar den Augenblick, aber sie vermögen ihn nicht lebendig zu erhalten. Eine Fotografie „lebt“ nur durch die dazugehörige Geschichte, nur sie vermag das Dargestellte in einen konkreten Lebens- und Sinnzusammenhang einzuordnen. In der Familie spielen die durch Fotografien ausgelösten und angeregten Erzählungen eine wichtige Rolle für die Kommunikation und die Tradierung der Familiengeschichte.

27 Vgl. Hartwig, Helmut (1977): Vorgreifendes Bildgedächtnis. In: Ästhetik & Kommunikation. Nr. 28, S. 53.

28 Sontag, Susan (1980): Über Fotografie. Frankfurt/Main, S. 157.

29 Zur Bedeutung der Fotografie für die Erinnerung und die Lebensgeschichte vgl. auch: Breuss, Susanne (1994): Das Leben als Bilderchronik. Private Fotografie und Lebensgeschichte. In: Wendner-Prohinig/Chvojka, Erhard (Hg.): Spuren suchen. Lebensgeschichte und Lebenslauf. Wien, S. 39–52.

30 Kracauer, Siegfried (1984): Die Photographie. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/Main, S. 26.

Familienportraits

So wie für die Geschichte der modernen Familie das bürgerliche Familienmodell prägend war (aus der Lebensform einer kleinen Schicht entstand seit dem späten 18. Jahrhundert ein gesamtgesellschaftlich gültiges Leitbild), so wurde die Geschichte der Familienfotografie durch die Bildbedürfnisse und Bildnormen der bürgerlichen Familie geprägt. Das Bürgertum dominierte nicht nur in quantitativer Hinsicht lange Zeit die Familienfotografie, es entwickelte auch eine Bildsprache und einen Kanon an Motiven, die im Laufe der Zeit auch für andere gesellschaftliche Schichten Vorbildcharakter erhielten und teilweise übernommen wurden.

Bürgerliche Familienportraits zeigen meistens nur die „Kernfamilie“ – also Vater, Mutter und Kind(er) –, denn das bürgerliche Familienideal beschränkte sich auf diesen Personenkreis und zählte weitere Verwandte wie Großeltern, Tanten, Neffen etc. nicht mehr zur Familie, sondern zur Verwandtschaft. In anderen gesellschaftlichen Schichten und Milieus waren und sind zum Teil noch immer andere personelle Zusammensetzungen und Vorstellungen von Familie üblich. Im bäuerlichen und handwerklichen Bereich etwa existierte aufgrund der Einheit von Ökonomie und Familie bis weit ins 20. Jahrhundert hinein keine strikte Trennung zwischen Eltern, Kindern, verschiedenen Verwandten und nichtverwandten Dienstboten. Ein bäuerliches Familienportrait zeigt daher alle in dieser Wirtschafts- und Wohneinheit lebenden Personen.

Der Begriff „Familienportrait“ ist Definitionssache und orientiert sich einerseits an gesellschaftlichen Leitbildern von Familie, andererseits aber auch an den persönlichen Vorstellungen von Familie. Für viele Menschen ist „Familie“ nicht unbedingt auf die Einheit von Vater, Mutter und Kind beschränkt, sondern kann sich auch auf andere Konstellationen beziehen. Weder in der Vergangenheit, noch in der Gegenwart entsprechen die herrschenden Idealvorstellungen von Familie in allen Fällen den tatsächlichen Verhältnissen, die Variationsbreite war und ist groß. Familienportraits spiegeln diese unterschiedlichen Familienformen, aber sie orientieren sich oft auch an den Vorbildern und zeigen eine der Idealfamilie angenäherte Familie. Vor der Kamera wird die Familie als Familie inszeniert – und das kann unterschiedliches bedeuten.



Abb. 1: Sammlung Breuss, Originalformat 10,8 x 16,2 cm



Abb. 2: Sammlung Breuss, Originalformat 20,8 x 25,5 cm

Mutter und Kind, Vater und Kind

Wie in der (westlichen, männlichen) Kunst ist auch in der Familienfotografie die Darstellung von Schwangerschaft und Geburt weitgehend inexistent – zumindest bis in die jüngere Vergangenheit: Erst in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten sind die diesbezüglichen Tabus etwas aufgebrochen worden (was u.a. vielleicht auch mit der nun häufigeren Anwesenheit der Männer bei der Geburt zusammenhängt). Das „allzu“ Körperliche der Mutterschaft gerät selten ins Bild, am ehesten noch in Form der stillenden Frau – das Kind an der Mutterbrust in Gestalt der heiligen Jungfrau Maria mit dem Kind ist auch ein traditionsreicher Bestandteil der christlichen Ikonographie. Im Mittelpunkt der Mutter-Kind-Darstellungen im Rahmen der Familienfotografie steht das Idyllische und Entsexualisierte, alles andere wird üblicherweise ausgeblendet. Es sind die innigen Beziehungen zwischen Mutter und Kind, die Mutterliebe sowie die der Mutterrolle entsprechenden Aufgaben im Bereich der Kinderpflege, die bevorzugt thematisiert werden. Diese Motive entwickelten sich parallel zur Herausbildung der Mutterrolle in der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Visualisierung des engen und liebevollen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind verknüpfte sich in der älteren Atelierfotografie mit der Aufgabe, das Kind während der langen Belichtungszeiten ruhig zu halten – d.h. viele Mutter-Kind-Darstellungen entstanden auch aus der Notwendigkeit heraus, das zu fotografierende Kind in die Kamera zu halten bzw. zu beruhigen.

Während das Motiv „Mutter und Kind“ einen prominenten Platz in der Familienfotografie einnimmt, existieren weitaus weniger Aufnahmen von Vätern mit ihren Kindern. Dies hängt nicht nur mit der besonderen und ideologisch überhöhten Bedeutung der Mutter-Kind-Einheit zusammen, sondern – im Bereich der Amateurfotografie – auch mit der Tatsache, daß lange Zeit vor allem die Männer hinter der Kamera standen. Mit der zunehmenden Bedeutung der Frau als Fotografin nahmen auch die Bilder von Vater und Kind zu, eine ähnliche Bedeutung wie die Mutter-Kind-Bilder haben sie allerdings bis heute nicht erreicht. Auch wenn die Rolle der Väter heute verstärkt betont wird, gilt in der Praxis nach wie vor die Mutter als hauptverantwortlich für das Kind – dies spiegelt sich auch in der Familienfotografie.



Abb. 3: Sammlung Breuss, Originalformat 16,4 x 10,5 cm

Kinder im Fotoatelier

Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein wurde die Entwicklung eines Kindes aufgrund der noch teuren Fotografie – außer in sehr wohlhabenden Familien – nur in ihren wichtigsten Stationen festgehalten. Die Anlässe, zu denen ein Fotoatelier aufgesucht wurde, entsprachen weitgehend den kulturell genormten Lebenslaufereignissen. Die frühe Kindheitsphase wurde häufig durch Aufnahmen vom nackten Baby auf einem Eisbärenfell dokumentiert, eine Mode, die um 1900 aufkam und sich bis etwa 1930 großer Beliebtheit erfreute. Verbreitet waren auch Halbakte, bei denen die Kinder Hemdchen trugen, dessen einer Träger keck über die Schulter fiel³¹. Waren die Kinder bereits etwas größer, wurden sie wie die Erwachsenen fein herausgeputzt. Oft bekamen sie Spielzeug in die Hand gedrückt, was einerseits zur Beruhigung und Ablenkung diente, andererseits zu Markierung des jeweiligen Geschlechts. Buben erhielten technisches Spielzeug, Fahrzeuge oder Gewehre, Mädchen Puppen, Puppenwagen oder Miniaturhaushaltsgeräte aus der Spielzeugkiste des Fotografen oder sie brachten es von zu Hause mit. Andere Spielsachen wie Bälle, Reifen oder bestimmte Stofftiere galten als geschlechtsneutral und waren somit bei Mädchen und bei Buben im Einsatz. Die geschlechtsspezifische Inszenierung der Kinder ist ein Ausdruck des Bestrebens, ein Bild gemäß des gewünschten Rollenverhaltens herzustellen, es ging weniger darum, die jeweiligen Eigenheiten eines Kindes festzuhalten. Die Mädchen hatten zart, verspielt, anschnieg-sam, verträumt, aber auch schon weiblich-kokett oder mütterlich zu wirken, die Buben selbstbewußt und bestimmt. Bei Aufnahmen von Geschwistern erscheint ein älterer Bub häufig als Beschützer seiner kleinen Schwester, ein älteres Mädchen in mütterlicher Pose ihrem kleinen Bruder gegenüber.

Die Art und Weise, wie Kinder auf Atelierfotografien inszeniert werden, spiegelt die jeweiligen Vorstellungen von Kindheit wider. Kinder werden häufig nicht so fotografiert, wie sie sind, sondern so, wie die Erwachsenen sie sehen möchten. Diese Vorstellungen reichen vom Kind als kleinem Erwachsenen bis hin zum infantilisierten Wesen, das in eine verkitschte Szenerie hineingestellt wird. Die historisch sich wandelnden und in den verschiedenen sozialen Schichten unterschiedlichen Einstellungen zum Kind kommen in den Fotografien ebenso zum Ausdruck wie die jeweiligen Fotografiemoden.

31 Vgl. Stille, Eva (1981): Kinderfotos als sozio-kulturelle Quelle. In: Fotogeschichte 1/1.

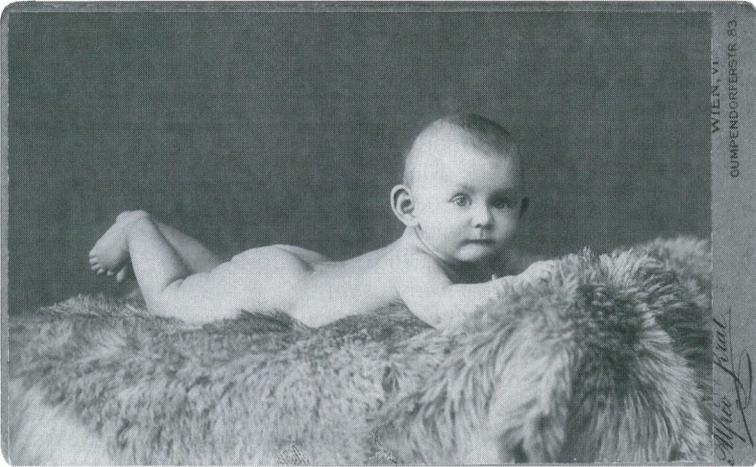


Abb. 4: Sammlung Breuss, Originalformat 6,5 x 10,5 cm



Abb. 5: Sammlung Breuss, Originalformat 8 x 13 cm

Das Kind in der Amateurfotografie

Mit der zunehmenden Verbreitung der Amateurfotografie veränderte sich die Kinderfotografie nicht nur in quantitativer Hinsicht, sondern auch in qualitativer. In Familien mit – vor allem kleinen – Kindern wird am häufigsten fotografiert. „Kind und Kamera gehören zusammen. Der junge Vater kauft sich nach der Geburt seines Kindes meist neben der Schachtel Zigaretten gleich eine Filmrolle. Das Kind wird von nun an auf seinem Weg vom Säugling bis zur Schwelle des Erwachsenenalters von der Kamera verfolgt.“³² Während das Kind im Fotoatelier losgelöst von seiner alltäglichen Lebenswelt abgelichtet wird, vermag es die Amateurfotografie im familiären Kontext abzubilden. Kinderfotos dokumentieren – aus der Sicht der Eltern – die Entwicklungsgeschichte eines Kindes. Sie halten die wichtigen Stationen in seinem Leben wie Geburt, Taufe, erster Schultag, Erstkommunion, Firmung, Matura etc. fest und erinnern an die ersten Gehversuche, an Geburtstagsfeiern, das Spiel im Sandkasten oder mit der Modelleisenbahn, an das erste Fahrrad etc. Jeder Entwicklungsschritt gilt als bedeutsam und bildwürdig. Die Autoren von Ratgebern für die Amateurfotografie werden nicht müde, zu betonen, daß die Kinder ein unerschöpfliches und lohnendes Thema sind: „Wer Kinder hat, der sollte nicht auf wertvolle Erinnerungen verzichten. Bitte machen Sie es sich deshalb zur unabdingbaren Pflicht, Ihre Kinder regelmäßig zu photographieren. Sorgen Sie dafür, daß in Ihrem Photoalbum keine Lücke in den Bildern ist, die das Heranwachsen Ihrer Kinder zeigen.“³³

Während sich die Amateurfotografie zunächst vielfach an den Normen der Atelierfotografie orientierte und die Kinder dazu angehalten wurden, sich vor der Kamera in Posen aufzustellen, gewann – nicht zuletzt dank verbesserter Kameratechnik – bald die Schnappschußfotografie einen zentralen Stellenwert: Die Kinder sollen nun gerade in ihrer Lebendigkeit und Ungeköstlichkeit festgehalten werden, was häufig in Form von ganzen Fotoserien geschieht. Wie die Atelierfotografie brachte auch die Amateurfotografie einen eigenen Kanon an typischen Kindermotiven hervor: das Kind beim Baden, auf dem Topf sitzend, mit Mutters Stöckelschuhen oder Vaters Hut, beim Ausräumen eines Schrankes usw.

Lange waren die Kinder nur Objekte vor der Kamera. Dank der enormen Verbilligung der Fotografie sind sie heute vielfach auch hinter der Kamera anzutreffen und das fotografische Bild der Familie wird somit um den Blick des Kindes erweitert.

32 Time-Life: Kinder vor der Kamera. 1973, S. 12.

33 Porst, Hannsheinz, zit. n. Temmler, wie Anm. 18, S. 138f.



Abb. 6 und 7: Sammlung Breuss, Originalformat je 5,8 x 5,8 cm



Abb. 8 und 9: Sammlung Breuss, Originalformat je 5,8 x 5,8 cm

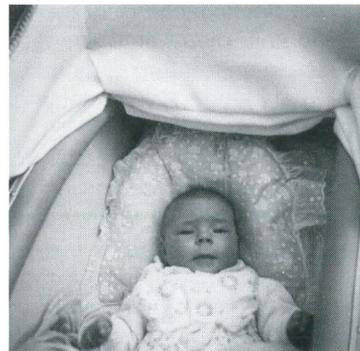


Abb. 10 und 11: Sammlung Breuss, Originalformat je 5,8 x 5,8 cm

Urlaub und Freizeit

Im Verlauf des Industrialisierungsprozesses erfolgte eine immer striktere Trennung von Arbeitswelt und Freizeit, bzw. von Arbeitsstätte und Privatsphäre. Während in der vorindustriellen Hauswirtschaft Arbeit und Familienleben nicht getrennt waren (wie dies z.B. in bäuerlichen Familien auch noch weiterhin der Fall war), waren die bürgerliche Familie und die Arbeiterfamilie durch eine Trennung derselben gekennzeichnet. Die Freizeit erhielt eine kompensatorische Funktion, sie war jene Zeit, in der selbstbestimmtes Leben stattfinden konnte, während die Zeit der Erwerbsarbeit durch die dort herrschenden Regeln und Zwänge fremdbestimmt war. 1918 wurde der Achtstundentag als Normalarbeitstag eingeführt, Urlaubsregelungen führten zu einer weiteren Form der individuell gestaltbaren Zeit. Die Entstehung der Amateurfotografie ist auch vor diesem Hintergrund zu sehen: Nicht nur die Vereinfachung und Verbilligung der Fototechnik ermöglichte das Fotografieren zunehmend auch Laien, eine wichtige Voraussetzung zur Ausübung dieser Tätigkeit war auch ein individuell gestaltbares Zeitkontingent.

Das zunehmende Verfügen breiter Bevölkerungsschichten über arbeitsfreie Zeit war nicht nur ein wichtiger Grund für die Entstehung der Amateurfotografie als Massenhobby, Urlaub und Freizeit gehörten von Anfang an auch zu den wichtigsten Motiven der Amateurfotografie ganz allgemein und der Familienfotografie im besonderen. Freizeit und Urlaub gehören wie Feste und Feiern zu den „Hochzeiten“ des Familienlebens und zählen somit zu den beliebtesten Fotomotiven, die Geschichte der Fotografie und des Tourismus sind eng miteinander verknüpft.

Ab den 1950er Jahren konnten sich mit der zunehmenden Verbesserung der wirtschaftlichen Situation immer mehr Familien nicht nur Ausflüge in die nähere Umgebung ihres Wohnortes, sondern auch Reisen in entferntere Gegenden leisten. Ein Aufenthalt am Meer galt vielen als Inbegriff für Urlaubsglück – zahlreiche Strandfotos in den Familienalben zeugen davon.

Die Geschichte der Freizeit und des Reisens hängt mit jener der zunehmenden Motorisierung zusammen. Ausflüge und Reisen waren stets ein willkommener Anlaß, das neuerworbene Auto ins Bild zu rücken. Solange sich nur wenige einen Wagen leisten konnten, war er ein Statussymbol, das gerne mit aufs Foto genommen wurde. Bis in die 1970er Jahre sind daher zahlreiche Fotos entstanden, auf denen das Auto eine zentrale Rolle spielt. Die männlichen Fotografen kombinierten für ein Foto gerne ihre zwei wichtigsten „Besitztümer“: Auto und Frau bzw. Freundin.



Abb. 12: Sammlung Breuss, Originalformat 8,2 x 12 cm



Abb. 13: Private Leihgabe Pleyer, Originalformat 12 x 8,3 cm

Feste und Feiern

Zu den herausragenden Momenten des Familienlebens zählen Feste und Feiern des Jahres- und des Lebenslaufes. Die Bedeutung von Familienfesten und -bräuchen ist an die Entstehung der modernen bürgerlichen Familie gebunden. In der vorindustriellen Zeit und in der ländlichen Gesellschaft noch bis ins 20. Jahrhundert hinein spielte der Arbeitsrhythmus für den Brauch- und Festkalender die entscheidende Rolle. In der bürgerlichen Familie gewannen neben den religiösen Festterminen wie Ostern und Weihnachten die Zäsuren im Leben der Familienmitglieder – wie Geburtstag, Erstkommunion, Firmung, Hochzeit, Matura, etc. – eine zentrale Bedeutung. Diese Feste und Feiern hatten einen privaten Charakter und waren auf den engeren Familien- und Verwandtenkreis beschränkt, während z.B. die ländlich-bäuerlichen Feste öffentliche oder halböffentliche Ereignisse waren, an denen zumindest ein Teil des Dorfes teilnahm³⁴. Die Festkultur der bürgerlichen Familie hingegen dient nicht zuletzt der Selbstvergewisserung der Familie als Familie und stellt bei bestimmten Feiern wie Muttertag oder Kindergeburtstag einzelne Familienmitglieder in den Mittelpunkt der familiären Aufmerksamkeit und trägt damit auch zur Festigung der familiären Rollenaufteilung bei.

Zu den fixen Ritualen der Familienfeste gehörte mit der Etablierung der Amateurfotografie bald auch das Fotografieren. Im Fotoatelier konnten die Feste und Feiern nur losgelöst vom eigentlichen Ereignis bildlich festgehalten werden, weshalb Requisiten wie Blumensträuße oder entsprechende Widmungen den Bezug zum Ereignis herstellen mußten. Mit der Amateurfotografie war die Möglichkeit gegeben, das Ereignis selbst fotografisch festzuhalten und das Fotografieren entwickelte sich zu einem wichtigen Element der Feste und Feiern.

34 Hawlik, Susanne/Slapansky, Wolfgang (1993): Familienfeste – die konstruierte Idylle. In: Vavra, Elisabeth (Hg.): Familie. Ideal und Realität. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, S. 243.



Abb. 14: Sammlung Breuss, Originalformat 15,6 x 21,8 cm



Abb. 15: Reproduktion Landesmuseum Joanneum, Bild- und Tonarchiv, Inv. Nr. Pos. 51084, Originalformat 8,9 x 12,6 cm, Farbe

Häusliches Leben, häusliche Arbeit

Die Familienfotografie als Produkt der bürgerlichen Familie hat nicht die Erwerbswelt zum Thema, sondern das von dieser abgetrennte Familienleben. Das Haus oder die Wohnung als baulicher Rahmen des Familienlebens besitzt für die Familienfotografie dementsprechend einige Bedeutung. Die Fotos zeigen nicht nur Haus oder Wohnung sowie deren Einrichtung, sondern auch das familiäre Leben innerhalb der eigenen vier Wände. Dabei entwickelten sich zahlreiche immer wiederkehrende Motive: lesende Familienmitglieder in einer gemütlichen Ecke, die Familie beim Kartenspiel, bei der Hausmusik oder beim Nachmittagskaffee.

Zumindest der Ideologie nach ist die bürgerliche Familie ein arbeitsfreier Ort. Um den adäquaten Rahmen für das Familienleben zu gewährleisten, ist jedoch nicht nur die außerhäusliche Erwerbsarbeit, sondern auch häusliche Arbeit notwendig. Mit der modernen bürgerlichen Familie entstand die Hausarbeit als eine weibliche Aufgabe. Vielfach wurde versucht, den Arbeitscharakter der Hausarbeit zu verschleiern, in dem sie als Liebesdienst und „natürliches“ Bestreben der Frau dargestellt wurde. In vermögenden bürgerlichen Familien erledigte Dienstpersional die „grobe“ Arbeit wie Kochen, Putzen und Wäschewaschen. Die Dame des Hauses widmete sich repräsentativen Aufgaben, der Betreuung des Gatten und der Kinder sowie „feinen“ Arbeiten wie dem Sticken. Solche weiblichen Textilarbeiten verdeutlichen den ambivalenten Charakter der Hausarbeit in der bürgerlichen Familie sehr deutlich. Einerseits war Hausarbeit eine wichtige Basis des Familienlebens, andererseits mußte sie möglichst unsichtbar ausgeführt werden, es sollten lediglich ihre Produkte wie Sauberkeit und Gemütlichkeit sichtbar werden. Außer in den am aristokratischen Lebensstil orientierten großbürgerlichen Familien sollte sich die Frau nicht dem Müßiggang hingeben, sondern Fleiß zur Schau stellen – dafür kam Küchen- oder Putzarbeit jedoch nicht in Frage. Mit den feinen weiblichen Handarbeiten konnten diese Anforderungen miteinander verknüpft werden. Die handarbeitende Frau demonstrierte weiblichen Fleiß und Geschicklichkeit. Sie stellte Dinge her, die das Heim verschönerten. Und nicht zuletzt trug sie mit ihren Textilarbeiten zur gemütlichen Stimmung in der Familie und zu einer heimeligen Wohnatmosphäre bei. Zahlreiche Maler und Schriftsteller haben im 19. Jahrhundert solche Szenen festgehalten und beschworen.

Die handarbeitende Frau ist auch jenes „Arbeits“-Motiv, das in der Familienfotografie am häufigsten auftaucht. Selten haben Männer ihre Frauen oder Töchter beim Abwaschen oder Staubwischen fotografiert, gerne griffen sie hingegen zur Kamera, wenn sie eine gemütliche häusliche Szene einfangen konnten, in deren Mittelpunkt die

stickende oder häkelnde Frau stand. Ein beliebtes Motiv für Amateurfotografen war und ist auch die Babypflege. Die Beschäftigung mit dem Kind ist ebenfalls eine weibliche Tätigkeit, die – ihres Arbeitscharakters entledigt und die spielerischen Seiten betonend – als Motiv fürs Familienalbum geeignet erscheint. „Richtige“ Arbeit, oder vielmehr Arbeit, die tatsächlich als Arbeit gewertet wird, ist hingegen höchst selten Thema der Familienfotografie; sie gilt in der Regel als nicht fotografierenswert bzw. wird an der Trennung von Arbeits- und Familienleben auch bildlich festgehalten.



Abb. 16: Sammlung Breuss, Originalformat 11,8 x 8,8 cm

„Eine Blüte unter Blüten“

Ähnlich wie die handarbeitende Frau ist die Verknüpfung von Frau und Blume ein Motiv, das nicht nur in der Literatur- und Kunstgeschichte, sondern auch in der Familienfotografie einen wichtigen Platz einnimmt. Die Blume symbolisiert dabei die angeblich größere Nähe der Frau zur Natur. Diese Vorstellung von der besonderen Naturverbundenheit der Frau ist ein fixer Bestandteil der Konstruktion von Geschlechterrollen, die mit der Entstehung der bürgerlichen Familie seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert einherging. Das bürgerliche Familienmodell sieht für Mann und Frau unterschiedliche Aufgaben vor. Der Mann als Ernährer der Familie hat seinen Wirkungsbereich außerhalb der Familie in der Erwerbswelt, die Frau wirkt als Gattin, Mutter und Hausfrau in der häuslichen Privatsphäre. Nicht nur wurde diese geschlechtsspezifische Aufgabenverteilung als „naturgegeben“ definiert, sie rückte zusätzlich die Frau in eine größere Nähe zur Natur als den Mann, der als „Kulturwesen“ die Natur überwindet und beherrscht. Der Mann verstand sich als Geist-Vernunft-Wesen und reduzierte die Frau auf das „naturhaft“ Körperliche, aus dem sich ihre sozialen und kulturellen Aufgaben ableiten. Die weibliche Fruchtbarkeit und Gebärfähigkeit prägen nach dieser Vorstellung das gesamte Wesen der Frau und rücken sie in den Bereich des Organischen, in dem sich alles in ewig gleichen und wiederkehrenden Kreisläufen abspielt. Eine romantisch aufgeladene und an blumigen Formulierungen reiche Sprache half den damit einhergehenden realen Machtverlust der Frauen zu verschleiern. Die Frau als zarte, schöne Blüte sollte den Mann erfreuen und seines Lebens Zierde sein: „denn die Frauen sind bestimmt, das Auge zu ergötzen, wie die Blumen in der Natur.“³⁵ Die Beschreibung der Frau als zarte Blüte diente gleichzeitig zur Begründung und Zementierung der überlegenen Stellung des Mannes: „Das starke Geschlecht der Männer sei vor Allem eine ritterliche Schutzwehr des schönen und zarten Geschlechtes, gleichwie eine hohe, feste Mauer die lieblichen Blumen des Gartens schirmt“, meinte der Autor eines 1910 erschienenen Buches für den „Mann von Welt“. In der Praxis bedeutet das: Der Platz der Frau befindet sich innerhalb der häuslichen Mauern, dort entfaltet sich ihr Wesen in der Pflege des Familienlebens, während der Mann durch seine außerhäusliche Erwerbsarbeit die finanzielle Basis schafft.

Da sich die Verbindung von Frau und Blume auf nahezu alle Lebensbereiche erstreckt, ist es naheliegend, daß gerade auch die Familienfotografie als populäres Bildmedium diesem Motiv entsprechende

35 Seidler, H. (1847): Die Bestimmung und Veredelung der Jungfrau (...). Berlin.

Aufmerksamkeit widmet. Frauen und Blumen bevölkern nicht nur Kunst und Literatur, Produktwerbung, Design, Alltags- und Populärkultur, Medien etc., sondern auch das Familienalbum: Frauen und Mädchen mit einzelnen Blüten oder Blumensträußen in der Hand, vor einem Blumenbeet stehend, in einer Blumenwiese sitzend, an einem Blütenzweig schnuppernd, Blumen in einer Vase arrangierend, Zimmerpflanzen gießend, Gartenblumen pflegend, ... Es handelt sich um eines der häufigsten und vielfältigst variierten Motive der Familienfotografie.

Blumen, Blüten und Knospen sind verbreitete Symbole nicht nur für das weibliche Geschlecht ganz allgemein, sondern auch für das Geschlecht der Frauen im engeren Sinn und für die weibliche Fruchtbarkeit. Davon zeugen zahlreiche blumige Metaphern: Z.B. verlieren die Frauen ihre „Unschuld“ durch die „Defloration“ – oder anders ausgedrückt: Sie werden vom Mann „wie eine Blume gepflückt“ oder „gebrochen“. Ihr Geschlecht erscheint dem Mann wie eine „verschlossene Blütenknospe“ oder „aufgeblühte Rosenblätter“. Junge Mädchen „erblühen“ zur Frau, alternde Frauen „verblühen“ oder „verwelken“. Die Häufigkeit, mit der die Familienfotografie Frauen und Blumen verbindet, kann daher nicht zuletzt auch als eine sublimierte Darstellungsform der ansonsten weitgehend tabuisierten Erotik und Sexualität gesehen werden.



Abb. 17: Sammlung Breuss, Originalformat 6 x 9 cm

Haustiere

Seit dem 19. Jahrhundert wuchs die Bedeutung der Tiere als Haustiere und sie wurden von zunehmend breiteren Bevölkerungsschichten gehalten³⁶. Während z.B. in bäuerlichen Familien Tiere Nutztiere und Teil der Familienökonomie sind, entwickelte sich im bürgerlichen Bereich das Haustier zum Familienmitglied, das emotionale und pädagogische Funktionen erfüllt und – bei entsprechender Tierrasse – als Prestigeobjekt dienen kann. Vor allem der Hund, der als ältestes Haustier Europas gilt, avancierte – von seinen ursprünglichen Funktionen als Nutztier befreit – zu einem weitverbreiteten Familientier, das zum Vergnügen gehalten wurde. Ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts dienten Rassehunde als bürgerliches Statussymbol³⁷. Für diese als Luxushunde gehaltenen Tiere wurden Stammbäume angelegt: Ebenso wie die Besitzerfamilie ihre Familienchronik führte, stattete sie ihren Hund mit einer Biographie und einer Familiengeschichte aus. Im Gegensatz zu den in anderen Gesellschaftsschichten verbreiteten Wachhunden wohnten solche Hunde zusammen mit der Familie unter einem Dach und nahmen am Familienleben teil. Solche Familienhunde waren „salonfähig“ und wurden so erzogen, daß sie den Anforderungen des Familienlebens entsprachen.

Wenn der Hund Familienmitglied bzw. Prestigeobjekt ist, so liegt es nahe, daß er mit auf das Familienfoto kommt. Während Nutztiere, die ja ein Teil der Arbeitswelt sind, selten auf Familienfotos zu finden sind, bevölkern zahllose Hunde und auch Katzen die familiären Fotosammlungen, ja es werden sogar eigene Fotoalben für die Haustiere angelegt. Bereits in der Frühzeit der Familienfotografie wurden Hunde mit ins Fotoatelier genommen. Die älteren Atelierfotografien, die in Form und Inhalt noch in einem stärkeren Ausmaß als die späteren Amateurfotografien symbolisch aufgeladen waren, zeugen nicht nur von der Bedeutung des Hundes als Prestigeobjekt und Familienmitglied, sondern in vielen Fällen auch von den unterschiedlichen Geschlechterrollen. So wie der Jagdhund dem männlichen Bürger, entsprach der Schoßhund der bürgerlichen Dame. Große, eindrucksvolle Hunde stehen stramm neben ihrem Herrn und verleihen diesem noch mehr Autorität und Selbstbewußtsein, als sie ohnehin bemüht sind, auszustrahlen. Die verschiedenen Arten von kleinen, niedlichen Schoßhündchen, die gestreichelt und gehätschelt werden können und deren Rasse nach wechselnden Moden ausgewählt wurde, dienten als dekoratives Beiwerk der Damen und unterstrichen deren Emotionalität und Modebewußtheit.

36 Blaschitz, Gertrud (1993): Tiere im Haus. In: Vavra, Elisabeth (Hg.): Familie. Ideal und Realität. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung. Horn, S. 290.

37 Buchner, Jutta (1996): Kultur mit Tieren. Zur Formierung des bürgerlichen Tiervverständnisses im 19. Jahrhundert. Münster u.a., S. 97ff.



Abb. 18: Sammlung Breuss, Originalformat 13 x 8,8 cm



Abb. 19: Reproduktion Landesmuseum Joanneum, Bild- und Tonarchiv, Inv. Nr. RF 137872, Originalformat 11 x 15,5 cm

Die Rückseiten der Familienfotos

Die Rückseiten von Fotografien sind oft genauso aussagekräftig, wie deren Vorderseiten. Sie sind bedruckt, beschrieben, mit Datierungen und sonstigen Hinweisen versehen, sie enthalten Widmungen und Liebeserklärungen, Weihnachtsgrüße und Dankesworte. Oft liefern Aufdrucke und Aufschriften auf der Rückseite wertvolle Hinweise zur Entstehungszeit der Fotografie oder zu den Abgebildeten.

Die bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein üblichen auf Karton aufgezogenen Fotografien waren auf der Rückseite meist mit Informationen zum Fotografen bedruckt: Adresse, Öffnungszeiten, Auszeichnungen etc., oft flankiert von Verzierungen und Bildmotiven wie Puttengeln und Fotoapparaten. Besondere Spezialitäten wurden eigens hervorgehoben: Manche Fotografen priesen sich z.B. als sehr erfahren in Kinderaufnahmen an, andere verwiesen auf modernste Fototechnik oder elegante Atelierausrüstung. Mit dem Abkommen von den dicken Fotokartons und der zunehmend massenhaften Verbreitung der Fotografie trat die Bedeutung der Rückseite als Werbefläche zurück. Es entstanden Ausarbeitungsbetriebe, die die Fotopapiere mit ihrem Namen und eventuell noch mit dem Ausarbeitungsdatum versehen; das Motto „schnell und billig“ läßt auf eine künstlerische Gestaltung der Rückseiten verzichten.

Die Rückseiten, seltener die Vorderseiten von Fotografien sind auch der Ort für Widmungen unterschiedlichster Art: von schlichten und kurzen Formulierungen wie „Für meine liebe Mutter“ bis zu längeren Texten oder gar Gedichten, die von der Beziehung zwischen Schenkenden und Beschenkten zeugen, existieren zahlreiche Varianten. Gerade an den Widmungen wird deutlich, wie sehr Familienfotos emotional besetzte Bilder sind: Sie erzählen von Liebe und Verbundenheit, aber auch vom traurigen Los der (vorübergehend) voneinander Getrennten oder erinnern an bereits Verstorbene. Solange Fotografien Seltenheitswert hatten, fielen die Widmungen und Beschriftungen häufig recht ausführlich aus, mit der zunehmenden Massenhaftigkeit der Fotografie wurde ihnen immer weniger Aufmerksamkeit geschenkt.



Abb. 20: Private Leihgabe Purschke, Originalformat 16,7 x 10,8 cm

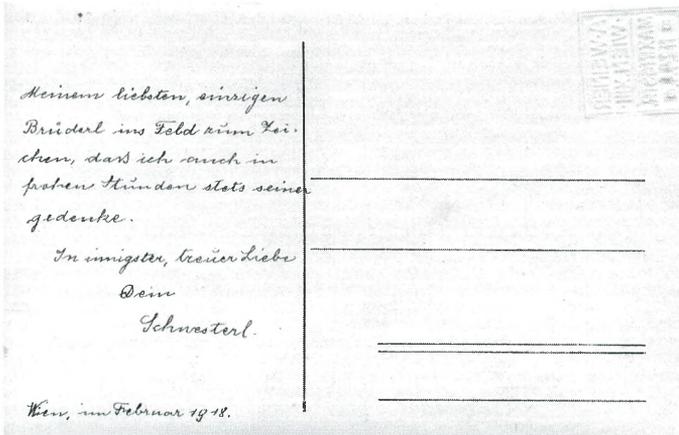


Abb. 21: Private Leihgabe Purschke, Originalformat 13,8 x 8,8 cm

Das Familienalbum

Mit den ersten Ansätzen zur industriellen Herstellung fotografischer Erzeugnisse in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts kamen auch Fotoalben auf den Markt³⁸. In diese „Steckalben“ wurden die auf einen Karton aufgezogenen Fotografien nicht – wie heute üblich – eingeklebt, sondern in ausgeschnittene Fensteröffnungen geschoben. Dem damals noch hohen Preis der Fotografien entsprach die Aufmachung der Alben. Die Einbände bestanden aus wertvollen Materialien wie Elfenbein, Perlmutter oder Samt und sie waren häufig mit aufwendigen Holz- oder Metallreliefs, Silberstickereien u.ä. geschmückt. In den 1880er Jahren kamen illustrierte Fotoalben in Mode, bei denen Farblithographien die Albumblätter schmückten. All diese prunkvollen Alben eigneten sich als hervorragend als Repräsentationsmittel und unterstrichen das Besondere und Wertvolle der darin enthaltenen Fotografien. Je erschwinglicher die Fotografie wurde und deren Verbreitung zunahm, desto mehr fächer-te sich das Angebot an Alben auf und es wurden auch einfache und preiswerte Modelle angeboten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mit der fortschreitenden Entwicklung der Amateurfotografie, wurden auch Alben zum Einkleben der Fotos hergestellt. Damit wurde einem neuen Bedürfnis entsprochen: in solchen Alben konnten die Knipser eine nach eigenen Vorstellungen angeordnete Fotochronik oder Fotogeschichte anlegen. Die Beschriftungen der Albumblätter erhielten einen zunehmend erzählenden Charakter. Im Gegensatz zur relativ starren Ordnung der alten Steckalben, konnten die Klebealben individuell gestaltet werden. Ab den 1920er Jahren wurde das Anbringen der Fotos mittels Fotoecken üblich. In den 70er Jahren erweiterte sich das Angebot um die Selbstklebealben, die der steigenden Massenhaftigkeit der Fotografie Rechnung trugen: Sie boten die Möglichkeit, die immer größeren Mengen an Fotografien schnell zu verstauen. Hier wurden die Bilder nicht mehr in langwieriger Arbeit und in einer wohlüberlegten Ordnung eingeklebt und mit Texten versehen. Eine Steigerung bedeuten in dieser Hinsicht die Flip-Alben, die praktisch keine Gestaltung und Beschriftung mehr zulassen.

Im Unterschied zu losen Fotografien beinhalten Fotoalben in der Regel ein System. Sie beschränken sich nicht auf die bloße Dokumentation, sondern sie enthalten eine subjektive Erzählstruktur. Einzelne Bilder werden zu mehr oder weniger zusammenhängenden

38 Vgl. Starl, Die Zukunft der Erinnerung, wie Anm. 15, S. 55; zur Geschichte des Fotoalbums vgl. auch Maas, Ellen (1975): Das Fotoalbum 1858–1918. In: Das Photoalbum 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. Ausstellungskatalog. München.

Geschichten geordnet: die Geschichte einer Familie, eines Kindes, einer Reise oder eines Festes. Auf diese Weise erfolgen Bedeutungs-
zuweisungen, die so den einzelnen Fotos nicht immanent sind. In der
Auswahl der Bilder und ihrer Anordnung, der Beschriftung und Ge-
staltung der einzelnen Albumseiten ist die Geschichte der jeweiligen
Familie enthalten: jene Geschichte, die sie sich selbst erschafft. Das
Familienalbum ist ein Spiegelbild des familiären Systems und der
familiären Wunschvorstellungen, es ist das selbstgestaltete Familien-
museum, das kontinuierlich erweitert wird.

Die totale Familie

Margit Zuckriegl

Das „Bild der Familie“ im Kunstkontext meint: „Familienbild“. Dieses Genre der bildlichen Fixierung ist eines der ältesten der Kunstgeschichte, und es darf darüber spekuliert werden, ob das Familienbildnis der Sonderfall des Porträts ist, also eine Art Multiplikation unter bestimmten Vorzeichen des Arrangements oder umgekehrt, das Porträt ein Sonderfall wäre, also die Isolation eines individuellen Bildnisses aus einem größeren Zusammenhang.

Ohne die historischen Implikationen zu strapazieren, läßt sich feststellen, daß es in bestimmten Epochen jeweils eine andere Akzeptanz des Familienbildnisses gab, jeweils eine andere Art der Bedeutung und der Reflexion. Neben dem Typus des Herrscherporträts (das ja unter Umständen auch in die Gattung des Familienbildnisses fallen kann), ist wohl keine Ikonographie und Ikonologie so stark an der jeweils sozialen und soziologischen Ausrichtung einer Gesellschaft entlang entwickelt worden wie eben die Gesetzmäßigkeiten für die Darstellung der Familie.

Eine griffige Interpretation wäre der Zusammenhang von selbstbewußter sozialer Stellung mit dem Bedürfnis nach Repräsentation. Seit der Verselbständigung des Individuums in der Porträtmalerei der Renaissance gewinnt in jenen künstlerischen Epochen die Porträtmalerei an Bedeutung, in denen eine relativ unabhängige Aristokratie und ein erstarktes Bürgertum Bedeutung und Einfluß in der Gesellschaft haben.

Die niederländische Malerei läßt schon mit dem Ende des 14. Jahrhunderts physiognomisch feinsinnige Bildnisstudien zu, während sich in Italien erst mit den großen Psychologen in der Malerei, Tizian und Tintoretto, das Interesse an einer Innenschau im Porträt manifestiert. Anthonis van Dyck's umfangreiches Bildnisoeuvre wäre ohne die Grundlagen einer selbstbewußten Gesellschaft, wie sie Rubens wiedergegeben hat, nicht denkbar, ebensowenig wie die magischen Porträts Velazquez' ohne das wirtschaftliche Aufblühen der spanischen Hohen Aristokratie durch ihren überseeischen Reichtum vorstellbar wäre. Das Familienporträt vertritt oft den Anspruch auf die Legitimität einer ehrenhaften Abstammung, dient der Repräsentation oder dem Andenken für künftige Generationen. Holbeins wohlhabende Kaufleute im fernen Ausland gehören da ebenso dazu wie seine Bilder der scharfgeistigen Reformen, Gainsboroughs müde Kinderge-

sichter so wie Goyas gespenstische Familie Karls IV. In diesen Intentionen machen die mit dem Ende des 19. Jahrhunderts massenhaft auftretenden fotografischen Porträts keine Ausnahme:

Das Hochzeitspaar läßt sich bei der Eheschließung fotografieren, einige Jahre später mit dem Nachwuchs. Die „dynastische“ Idee ist als Motivation ganz eindeutig auszumachen. Die Kinder werden in ihrer Bedeutung für den Fortbestand der Familie in den Bildnisrang mitaufgenommen. Aus dieser Überlegung heraus wird der familiäre Umkreis idealisiert, teilweise sogar völlig disloziert und durch Dekorationen, im Atelier vorbereitete Spielsachen, Draperien, Säulen oder Zierpflanzen zu einem allgemein verwendbaren Topos. Die Familie reduziert ihre (kollektive) Individualität rein auf das Physiognomische. Soziale Struktur und örtliche Determinanten werden egalisiert: Das Foto als „demokratisches“ Bildmedium, ob in Brünn oder Znam, in Wien oder Triest, das formale Repertoire ist immer dasselbe.

Dieser beruhigte, eingefrorene Blick auf die bürgerliche Familie, das Ehepaar, die Kinderschar ist mit den großen gesellschaftlichen Umwälzungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum Aussterben verurteilt.

Keiner könnte ein besseres „Sittengemälde“ dieser familiären Implikationen zeichnen als Heimito von Doderer in seinem 1962 erschienenen Roman „Die Merowinger oder die totale Familie“. Die obsessive Verzahnung der Generationen ineinander, die dramatischen und unbezwingbaren Psychologismen in den Charakterschilderungen, die rotierende Bewegung innerhalb eines abgesteckten Bannkreises von Personen und Handlungen lassen ein „Familienbild“ von beängstigender Psychotik entstehen. Das Familienoberhaupt wird als despotischer Zwerg dargestellt, der das Kuriositätenkabinett seiner mehr oder weniger eigentümlichen Nachkommenschaft um sich versammelt. Subsumierend für die Vorstellung des Bildes der „totalen Familien“ taucht die Episode von einem Bilderskandal mit anschließender vandalistischer Zerschlit- zung des Gemäldes auf: „Zechende Halbstarke“ hatte der Künstler jenes Gruppengemälde genannt, das nach dem Porträtauftrag der Familie entstanden war und welches scheinbar in expressiver Manier eine freie Komposition darstellte. „Ganz im Vordergrund der Tisch mit den Jungen (sehr bunt, die Farben rein aufgesetzt), acht Figuren: zum Teil Porträts von Schwachsinnigen, zwei oder drei sahen auch bedenklich aus.“ Zornerfüllt muß nun der Pater familiae dieses Gemälde mit der Darstellung einer Gruppe anonymer junger Leute umgehend und zähneknirschend erwerben, da ihm (und anderen) intuitiv decouvrierende Ähnlichkeiten aufgefallen waren. Doderer faßt in der Bilderschänderanek- dote den unbewußten Umgang mit dem „Bild der Familie“ zusammen. Ein Ideal, ein Idyll darf nicht angepatzt werden und wenn es unter der Oberfläche noch so verquer und verschroben zugeht.

Einige formale Artikulationen im Umgang mit dem „Bild der Familie“ wurden nun angerissen: die Determinierung der Familie durch ihre unmittelbare Umgebung, das Fokussieren von Individualität durch familienspezifische physiognomische Übereinstimmungen, die Definition von Familie trotz ihrer Abwesenheit als Reflexion in der Vorstellung anderer, die Familie als gedachtes Kollektiv in immer wechselnden Konstellationen.

Welche Bildsprache nimmt sich welcher Inhalte an? Ist das konventionelle Familienporträt ebenso ausgestorben wie der alleinige Gültigkeitsanspruch der konventionellen Familie?

Im Bereich der zeitgenössischen Fotografie sollen dafür einige Beispiele aus den letzten Jahren angeführt werden.

Branko Lenart **Die Familie – der variable Phänotyp**

Branko Lenarts „Millerton Project“ ist gleichsam eine soziologische Recherche mit fotografischen Mitteln. Diese Art der Bild-Dokumentation hat gerade in den USA eine ausgeprägte Tradition, die in den 30er Jahren durch ein großangelegtes staatliches Forschungsprojekt zu einem nationalen „Bildatlas“ der menschlichen Befindlichkeit zusammengefaßt werden sollte.

Der Grazer Fotograf slowenischer Herkunft hat sich bei einem Studienaufenthalt in der unscheinbaren Stadt Millerton mitten in der tiefsten Provinz von Upstate-New York dieser fotografischen Strategie bedient und sie wesentlich erweitert: Bild und Text, Interview und Porträttermin, Umgebung und intime Lebensumstände – dieses System an Informationen wird zu einer konzeptiven Serie verarbeitet, die gleichsam einen Rundumblick auf die familiäre, gesellschaftliche, finanzielle und weltanschauliche Situation seiner Kontaktpersonen gestattet.

Aus dem Gesamten seiner Bild-Recherche setzt sich das „Bild“ der Stadt zusammen: mehr als die Summe ihrer Teile und dennoch im wesentlichen nicht von gänzlich anderer Art, mehr oder weniger aus derselben Textur gewoben. Jeweils 3 Fotografien und 1 Textpaneel geben Einblick in die Struktur der jeweiligen Lebensumstände.

Wie vermittelt uns nun die Dualität von Fotografie und Text das „Bild“ der einzelnen Familien: ein Blick von außen auf das Wohnhaus, auf das Unternehmen, die Nachbarschaft. Ein zweiter Blick vermittelt die Annäherung: das Interieur, die Familienmitglieder, ein Gruppenporträt, das Einzelbild. Nun läßt sich erfahren, wie die Familie wohnt, wer zur Familie gehört bzw. als was sich die Familie definiert, ein Single zählt beispielsweise sein Motorrad zur Familie, eine alles umarmende

Großfamilienmutter gruppiert erwachsene Kinder mit aktuellen und abgelegten Lebenspartnern um sich. Der dritte Blick geht noch tiefer: Hier öffnet die Familie ihr Allerheiligstes – der Familienvater seinen Waffenschrank, die Kids ihren Fernsehapparat, die Hausfrau ihre adrette Badezimmereinrichtung. Die Texte liefern vordergründig nur die Basisinformation über die Familie, wieviele Mitglieder, welcher Berufsstand. Sie sind dennoch decouvrierend und symptomatisch in den aufgezeichneten Originalzitate, die über moralische Kategorien oder ethische Grundfragen Auskunft geben.

Trotz der knappen Form (3 Fotografien + 1 Text) ist Lenarts „Familienalbum“ ein umfassendes Dokument zum Bestand der Diversifizierung von familiären Strukturen, vorgeführt an einer stringent herausgegriffenen „Teilmenge“. Es zeigt die Familien gleichsam als verschiedene Phänotypen einer Spezies, so wie sie sich unter den gegebenen oder eingetretenen Umständen zu emotional verbundenen Gruppen arrangiert und manifestiert.



Abb. 1: Branko Lenart, „George & Rachel Angier“ aus der Serie „6 Families from the Millerton Project“, 1980, © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA



Abb. 2: Branko Lenart, „George & Rachel Angier“ aus der Serie „6 Families from the Millerton Project“, 1980, © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

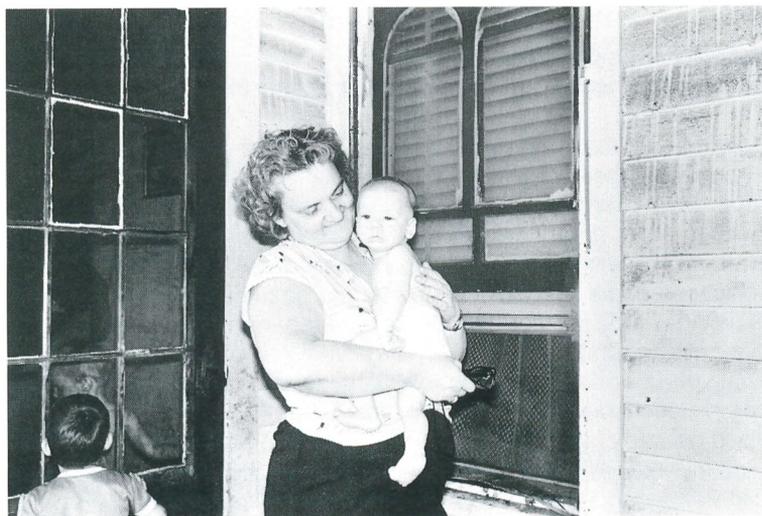


Abb. 3: Branko Lenart, „George & Rachel Angier“ aus der Serie „6 Families from the Millerton Project“, 1980, © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

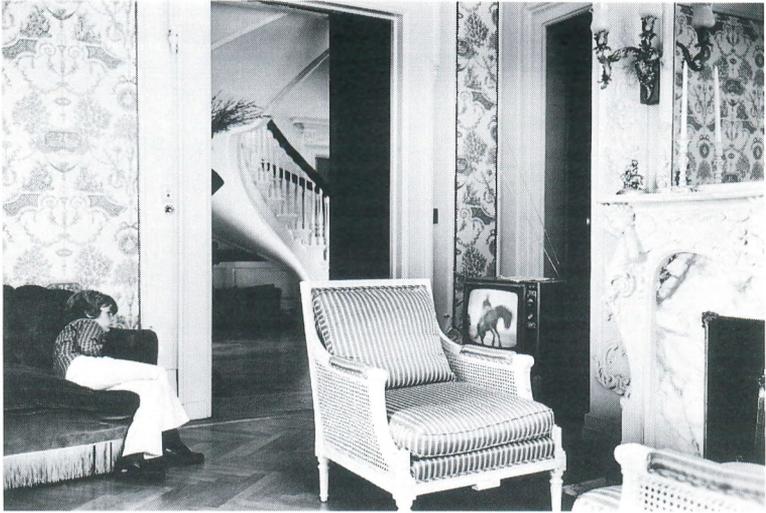


Abb. 4: Branko Lenart, „Robert & Encarnita Quinlan“ aus der Serie „6 Families from the Millerton Project“, 1980, © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

Robert F. Hammerstiel Der Mittagstisch – ein entlarvendendes Szenario

„Mittagsporträts“ nennt der in Wien lebende Fotograf Robert F. Hammerstiel seine Serie über die verschiedenen privaten Mittagstische. Sein Interesse gilt dabei nicht nur der Tatsache, wie der Tisch aussieht, was darauf kredenzt wird und welche Art von Forum oder Plattform er sein könnte, sondern in besonderem Maße läßt er Rückschlüsse auf die „Benutzer“ zu, ja fordert dazu richtiggehend heraus. Er widmet sich mit dem zunächst etwas banal formulierten Thema einer hintergründigen Untersuchung, die wie in einem Psychogramm Auskunft über das Verhalten, die Sichtweisen, die Lebensumstände der „Versuchspersonen“ zu geben im Stande ist, obwohl – oder weil – diese gerade abwesend sind.

„Sag mir wie/was du ißt, und ich sage dir, wer du bist“ könnte über seiner Bild-Befragung stehen. Die Abwesenheit des Porträtierten wird durch die von ihm gestaltete Situation kompensiert. Hammerstiel zeichnet das Bildnis einer Persönlichkeit durch das Beschreiben der Art, wie sie sich auf das Mittagmahl vorbereitet. Was wurde gekocht, wie sieht der Tisch aus, geht es geruhsam oder hektisch zu, ißt hier einer oder ist für mehrere gedeckt? All diese Fragen lösen sich durch die Konzentration

in einem einzigen Bild auf, so wie eine momentane Porträtstudie auch das Ergebnis eines zeitlich längerfristigen Prozesses ist.

Hammerstiels Familienporträts sind Porträts ohne Porträtierte. Sie definieren dennoch exakt, wie die Lebensumstände der jeweiligen Familie sind: Hier handelt es sich um einen Single-Haushalt, hier nimmt ein Langschläfer zur Mittagszeit sein Frühstück ein, dort werden die Kinder aus der Schule erwartet, da macht es sich ein wohl berufstätiges Paar mit wenig Mittagsfreizeit für eine rasche Mahlzeit gemütlich, hier dampft konservatives Gulasch, dort rustikale Blutwurst, an anderer Stelle werden unkompliziert Brötchen aufgetischt – ein kulinarisches Spektrum wie auch ein gesellschaftlich weitgefäßer Bogen.

So wie sich nun auf die jeweilige familiäre Situation aus den angeordneten Mittagstischen schließen läßt, so erhebt sich auch die Frage, welchen Stellenwert die jeweiligen Personen gerade dem Mittagsmahl einräumen. Traditionell gehört die Zeit um die Tagesmitte der Familie. Dies ist jedoch meist nur noch rudimentär so, als wohl für viele Kinder der sonntag-mittägliche Gasthausbesuch, verschärft noch an den Muttertagen, unter dem Motto, der Mutter die tägliche Kocherei zu ersparen, zum absoluten Horror ausgeartet ist. Die berufstätige Hausfrau, die alleinerziehende Mutter/der alleinerziehende Vater, können sich die tägliche Aus-Zeit an Herd und Küchentisch nicht leisten. Fast zum Privileg wird daher das Mittagsmenü, das nicht in Kantine oder Mensa, im Stehimbüß oder aus dem Papierl hinuntergeschlungen wird. Ein Privileg für Individualisten, wie die Porträtierten in Hammerstiels Serie beweisen: Klar umrissen und deutlich definiert schildert er ein Szenario, das so aussagekräftig ist wie ein Bildnis der jeweiligen Person.



Abb. 5: Robert F. Hammerstiel, „Herr G., Frau K. und Kinder“ aus der Serie „Mittagsporträts“, 1989/90 (Original in Farbe), © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA



Abb. 6: Robert F. Hammerstiel, „Frau P. und Kinder“ aus der Serie „Mittagsporträts“, 1989/90 (Original in Farbe), © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA



Abb. 7: Robert F. Hammerstiel, „Frau K.“ aus der Serie „Mittagsporträts“, 1989/90 (Original in Farbe), © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA



Abb. 8: Robert F. Hammerstiel, „Herr und Frau M. und Kinder“ aus der Serie „Mittagsporträts“, 1989/90 (Original in Farbe), © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

John H. Silvis **Väter und Söhne – ein Beispiel an Ähnlichkeit**

Die Problematiken, die zwischen Generationen innerhalb einer Familie auftreten können, spitzen sich im Vater-Sohn-Konflikt zu: Väter erwarten zu viel von ihren Söhnen, Mütter verwöhnen die Jungen, Männer gehen rauh und kompromißlos an die Erziehung heran, Töchter sind Papi's Prinzessinnen, und was es der Clichés noch alles gibt, die dazu angetan sind, Rollenzuteilungen und Vorurteile zu zementieren. Diese Psychologismen im familiären Zusammenleben, den Erwartungshaltungen und Verweigerungsstrategien, dem Aggressionspotential und Verlustängsten ist der in New York und Wien lebende Fotograf John Silvis nicht auf der Spur, wenn er an die Konfrontation von Vätern mit ihren Söhnen geht. Und doch ist diese Gegenüberstellung, dieses Aufeinandertreffen von Vertretern zweier Generationen aber einer Genealogie, eine Art der Konfrontation.

In seinen Triptychen porträtiert der Fotograf zuerst den Sohn als Einzelbild, die Mitte bildet das Doppelbildnis Sohn-Vater, den dritten Teil bildet das Einzelbild des Vaters.

Die Männer so unterschiedlichen Alters werden „gleich“ gemacht, indem sie alle Insignien ihres jeweiligen Alters und ihres Standes ablegen. Völlig entblößt ihrer „Attribute“, die sich wohl hauptsächlich in der Form, der Art und des Typs der Kleidung manifestieren würden, präsentieren sie sich in der traditionellen Form des Halbporträts als nackte, reine, pure Individuen. Ihr Aufeinandertreffen und ihre dem Betrachter stets starr frontal zugewandte Haltung haben den alleinigen Zweck, in ihren Gesichtern ungestört lesen zu lassen.

Ohne auf Ablenkungen durch Gestik, Mimik oder Gewand reagieren zu müssen, kann der Betrachter die Gesichtszüge entschlüsseln und nach Übereinstimmungen forschen.

Vom Simulacrum zur Similität: Das Inbild, die Ikone wird nicht mehr allein in ihrer individuellen Präsenz als einzig gültiges Bild anerkannt, sondern die Gegenüberstellung von zwei Bildern fordert sofort zum Vergleich auf: Was ist ähnlich, was ist anders, wo gibt es Übereinstimmungen, wo Abweichungen?

Die Subtilität in Silvis' Bildnisstudien macht aus seinen Vater-Sohn-Porträts ein erstaunlich ruhiges, fast verschwiegen intimes Zeugnis eines familiären Zusammenhalts: Ob man will oder nicht, ob sich Vater und Sohn gut verstehen oder schlecht, ob sich ihre Wege bald trennen oder später – die Ähnlichkeit wird sie immer aneinander binden, es wird etwas weitergegeben, das jenseits der Beschreibung die Fasern einer Familienzugehörigkeit ausmacht. Diese physiognomische Übereinstimmung ist keine partielle, sondern eine subkutane, permanent mitschwingende, die sich trotz der Veränderungen durch Alter und Lebensumstände in den Grundzügen erhalten wird und die in ihrer Unaufdringlichkeit eine rare und diffizile Thematik in der fotografischen Recherche geblieben ist. Das Porträt steht also nicht allein für sich, wie kein Individuum ohne Herkunft, ohne Familie ist, sondern definiert sein Ähnlich-Sein mit einem anderen Individuum, beschreibt damit seine eigene, unmittelbare Zugehörigkeit.



Abb. 9–11: John H. Silvis, „Nr. 86“ aus der Serie „Fathers & Sons“, 1994, Triptychon/Detail, © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

Robert Fleischanderl **Das Bild der Familie – Typologie einer Gesellschaft im Wandel**

Der Innsbrucker Fotokünstler arbeitet an einem Projekt, das er unter dem Titel „Familien Stücke“ nun erstmals präsentiert. Sein Interesse gilt seit etlichen Jahren einer Art Spurensuche in familiären Zusammenhängen und der Frage nach einer eindeutig festlegbaren oder flexiblen Identität. In seiner Fotoserie „Fourteen People“ hatte er einen Konnex zwischen dem jetzigen Leben von Emigranten der NS-Zeit und ihrer Vergangenheit hergestellt. Die Recherche des Fotografen förderte das schmerzliche Bewußtsein einer profunden Veränderung von Identität und Integrität zutage: Der, der man einmal war, ist nicht notwendigerweise der, der sich heute präsentiert – ein Riß geht durch die einzelnen Biographien, eine Exilierung hat stattgefunden, auch oder besonders im existentiellen Selbstverständnis der Menschen.

In seiner neuen Arbeit spürt der Fotograf den virulenten Veränderungen innerhalb des Lebenskonzepts „Familie“ nach. Seine „Projektionen“ stellen einen transparenten Bilderkosmos dar, meinen aber auch eine intentionale Übertragung, eine Projektion von individuellen Vorstellungen auf den anderen. Zwei große Grundschemata interessieren Robert Fleischanderl: die Frage nach der Haltbarkeit von Idealen und ihrem Ablaufdatum einerseits, die Frage nach den Erwartungshaltungen der Umwelt an das Individuum und seine Un/Lust, diesen zu entsprechen andererseits.

„Man muß seine eigene Position und Funktion innerhalb der Familie laufend definieren – somit ist der Begriff ‚Familie‘ etwas, was sich ständig verändert, ein ständiges Provisorium“ sagt der Künstler über sein bildnerisches Konzept und stellt gleichzeitig die These auf, daß

Familienzusammenhänge heute austauschbar geworden seien: Alleinerziehende Elternteile, Lebensabschnittspartner, Singlehaushalte, getrennt lebende Ehepaare, Wohngemeinschaften und Kollektive fragmentieren und erweitern den traditionellen Familienbegriff sowohl in die Richtung der totalen Reduktion auf die Ein-Personen-Familie als auch in die größte Erweiterung mit der Integration neuer und alter Lebenspartner und einer ansteigenden Anzahl an Halb- und/oder Stief-Eltern und/oder Geschwistern. Das alte Ideal der Vater-Mutter-Kind-Familie hat als obsoletes Schema ausgedient. Ist es dennoch ein Ideal geblieben, oder bedeutet das Aufbrechen von alten familiären Strukturen auch das Aufbrechen von gesellschaftlichen Verkrustungen? Die fotografischen „Familien Stücke“ sind ein medial und inhaltlich aktueller Beitrag zum Strukturwandel unserer Gesellschaft am Übergang in ein neues Jahrtausend.



Abb. 12: Robert Fleischanderl, „Familien Stücke“, 2000 (Original in Farbe), © beim Fotografen, 2000, Courtesy Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

Künstlerbiographien

Robert Fleischanderl

1967 geboren in Tirol. Chemiestudium in Innsbruck. Studium der Fotografie und Kommunikation am Goldsmith College der Universität London. 1996 Praktikum bei Magnum Photos, New York. Assistent u.a. bei Erich Hartmann, Magnum Photos, New York. 1999 Österreichisches Staatsstipendium für künstlerische Photographie für „Fourteen people“. Lebt und arbeitet als freier Fotograf in Innsbruck.

Robert F. Hammerstiel

1957 geboren in Pottschach/NÖ. Seit 1976 lebt und arbeitet er in Wien. Studium der Germanistik an der Universität Wien von 1976 bis 1983. Studium der Fotografie an der Hochschule für angewandte Kunst Wien von 1979 bis 1983. 1983 Theodor Körner Preis. 1986 Anerkennungspreis für junge europäische Photographen, Frankfurt/Main. 1993 Romstipendium vom Bundesministerium für Kunst, Wien.

Einzelausstellungen (Auswahl): 1988: Niederösterreichisches Landesmuseum, Blau-Gelbe Galerie, Wien. 1989: Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main. 1991: Galerie des sacres, Mai de la Photographie, Reims, Frankreich. Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang Gurlitt Museum, Linz. Museum für Photographie, Braunschweig. Galerie im Taxispalais, Innsbruck. Heidelberger Kunstverein, Heidelberg. Akhnaton Gallery, Zentrum zeitgenössischer Kunst, Kairo. 1992: Fotogalerie Wien. Schloß Wolkersdorf. Museet for Fotokunst, Brandts Klaedefabrik, Odense. Fotogalleriet, Oslo. 1993: Fotograficentrum, Galleri Index, Stockholm. Zentrum Alte Kirche, Forum zeitgenössischer Künste, Wiesbaden. Rupertinum, Salzburg. Departamento de Fotografia, Gran Teatro, Cordoba.

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1987: „Preis für junge europäische Photographen“, Kunsthalle Schirn, Frankfurt/Main. 1989: „60 Tage österreichisches Museum des 21. Jahrhunderts“, Wien. 1990: „Rupertinum Fotopreis 1989“, Galerie im Traklhaus, Salzburg; Kulturhof Weistrach. 1991: „Im Bilde. V obraze. Aktuelle Fotografie aus Österreich“, Galerie der Hauptstadt Prag; Kulturzentrum Iglau; Minoritenkirche Krems. „New spaces of photography“, Nationalmuseum Wroclaw. 1992: „Rupertinum Fotopreis 1991“, Rupertinum, Salzburg; Schloß Wolkersdorf. „European Photography Award 1992“, Museum Bahnhof Westend, Berlin; Deutsche Leasing AG, Bad Homburg. 1993: „Bloss nicht I – Körperbilder“, Schloß Wolkersdorf. „Wahre Begebenheiten“, Galerie Fotohof, Salzburg.

Branko Lenart

1948 geboren in Ptuj/Slowenien. 1954 Emigration nach Graz. Studium an der Pädagogischen Akademie Graz-Eggenberg. 1964–74 Mitglied der TVN-Fotogruppe in Graz. Seit 1968 Mitglied des Forums Stadtpark Graz. Seit 1979 Lehrer für Fotografie an der HBLA für Kunst und Gestaltung in Graz. 1980 Artist-in-residence am Apeiron, Workshops, Millerton, New York. 1990 Romstipendium, 1995 Londonstipendium, 1996 Künstlerklausur in Jerusalem. Seit 1996 Dozent für Fotografie an der Fachhochschule für Industrial Design, Graz.

Lebt als freischaffender Künstler in Graz.

Zahlreiche Preise (Auswahl): 1983: Förderpreis für künstlerische Fotografie des BMUK. 1988: Rupertinum-Fotopreis.

Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1975: „Il Diaframma“, Milano; Forum Stadtpark, Graz. 1976: Photographer's Gallery, London. 1982: Länderbank, Wien; Kulturhaus, Graz; Forum Stadtpark, Graz; Salzburg College. 1989: Galerie Faber, Wien. 1995: Arhitekturni muzej, Ljubljana; Umetnotna galerija, Maribor; Obalna galerije, Koper.

John H. Silvis

1970 geboren in Wien. 1988–92 B.A. Diplom, Kunst / Fotografie am Bethel College, St. Paul, MN, USA. 1992–94 Akademie der bildenden Künste in Wien.

Lebt und arbeitet in Wien und New York.

Zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl): 1993: „Zyklon II: Reflexionen zur Jahrtausendwende“, Fotogalerie Wien. 1994: „play the game“, steirischer herbst, Graz. 1995: „REPORTRAITS“, Galerie Eugen Lendl, Graz. 1996: „PROSPECT“, Frankfurter Kunstverein; „FILTER, Project II Space“ New York; „PIXILATED PROPHECY“, PS 1, New York. 1997: „THIN PLACES“, Center Stage, New York.

Liste der ausgestellten Werke

Robert Fleischanderl

„Familien Stücke“

2000

Diaprojektion

200 x 300 cm, 81 Bilder

Besitz der Künstler

Robert F. Hammerstiel

„Mittagsporträts“

1989/90

c-Prints

45,5 x 58 cm

Österreichische Fotogalerie Rupertinum

Branko Lenart

„6 Families from the Millerton Project“

1980

Silbergelatineprints/Barytpapier, zusätzlich Texttafeln

19,5 x 28,5 cm

Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

John H. Silvis

„Fathers & Sons“

1994

Silbergelatineprints/Barytpapier auf Plexiglas

40,5 x 60 und 40,5 x 26,8 cm

Österreichische Fotogalerie Rupertinum/Sammlung des BKA

Familie in Bewegung

Amira Bibawy und Veronika Plöckinger

Idee und Anliegen

Das Schulprojekt „Familie in Bewegung“ stellt eine Kooperation zwischen dem Ethnographischen Museum Schloß Kittsee, der Lomographischen Gesellschaft und mehreren Schulen im Burgenland dar und involviert Schülerinnen und Schüler im Durchschnittsalter von 14 Jahren. Idee und Anliegen des Projektes ist die Motivation von Jugendlichen zur kreativen und spielerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Familie. Mit den künstlerischen Mitteln der Fotografie sollen die Schüler ihr unmittelbares Umfeld unter die Lupe nehmen und es so wiedergeben, wie es sich für sie darstellt. Das Projekt stellt eine Möglichkeit für junge Menschen dar, die heutige Bedeutung und Definition der Familie selbst zu dokumentieren.

Lomographie

Für diese Auseinandersetzung mit einem wichtigen Lebensbereich eignet sich die Philosophie der Lomographen wunderbar. Die Lomographische Bewegung – 1992 von drei österreichischen Studenten initiiert und heute ein internationales Netzwerk mit über 100.000 Mitgliedern und lomographischen Botschaften in zahlreichen Weltstädten (London, Tokio, Rom, Kairo, New York, Sydney, Sao Paolo usw.) – hat sich zum Ziel gesetzt, die herkömmliche Kunstform der Fotografie zu einer Lebensform zu erheben. Die oberste Maxime heißt, viel Spaß am Leben zu haben, das eigene wie das fremde Leben möglichst authentisch zu dokumentieren und die Gesichter, Stimmungen und Gegenstände so aus dem Augenblick herauszureißen und ins Gedächtnis hineinzuschreiben; ohne viel nachzudenken und vorherzubestimmen, alles Schöne, Lustige und Häßliche, was einem dabei unter die Augen kommt, abzuknippen: ganz nah, ganz schnell und ganz viel. Was dabei herauskommt, ist ein Weltarchiv der intensivsten, schrägsten, dramatischsten, bewegtesten, über- und unterbelichteten und witzigsten Fotokunstwerke der unterschiedlichsten Menschen und ihrer vielfältigen Leben. Nicht die technische Perfektion der einzelnen Bilder ist gefragt, sondern die Kreativität im Auffangen der unterschiedlichsten Momente des Alltagslebens.

Für „Familie in Bewegung“ stellt die Lomographische Gesellschaft 200 *Action Sampler*, die dazugehörigen Büchlein und jede Menge Filme zur Verfügung. Der Action Sampler, die neueste lomographische Errungenschaft, ist eine kleine bunte Plastikkamera mit vier Linsen, die mit einem Klick innerhalb einer Sekunde vier Fotos in Serie auf ein einziges Bild zaubert. Das ideale Werkzeug also, um die Familie und alles, was dazu gehört, auf Trab zu bringen und jede *motion* tausendfach abzulichten.

Die „4 goldenen Regeln des Action sampler“ lauten:

„1. Sampling bei Sonnenschein. Der Action Sampler ist eine stumpfe und saudumme Plastiksachtel, die weder Blenden noch verschiedene Verschußzeiten noch irgendeine Art der Belichtungsmessung und schon gar keinen Blitz besitzt. Und außerdem sind seine Linsen oft schlecht gelaunt und lassen das liebe Licht nur äußerst ungern auf den Film! Das heißt: Du mußt schon ganz schön schönes Wetter haben, damit was Hübsches auf Deine Action Samples kommt. [...]

2. Du und Dein Action Sampler, vier eigensinnige Individuen. Der Action Sampler ist wie jedes Wesen auf dieser Welt mal so und auch mal so drauf. Und bei Dir ist das wohl auch nicht anders. Daher müßt ihr Euch kennen und lieben lernen, um zu wissen, was ihr voneinander habt: Leg' einfach einen frischen 100 ASA Film in Deinen Action Sampler, geh' auf die gut sonnenbestrahlte Straße, Skipiste oder Südseeinsel, und teste in verschiedenen Licht- und Schattensituationen, was Dein Sampler so leistet. [...]

3. Laß die Bilder für dich rennen. Und jetzt kommen wir zum Kern des Pudels: Die Bewegung, die Veränderung, der Speed, die Action gibt den Groove beim Action Sampling ab, die vier müden Linsen sind ein kleiner Rülps in der guten alten Fototechnik, aber ein riesengroßer Sprung für die lomographisch gesinnte Menschheit. [...]

4. Beweg Dich selbst, Du fauler Sack! [...] Du sollst eben verdammt noch mal nicht immer die anderen für Dich arbeiten lassen, sondern endlich Deine Beine unter die Arme nehmen und mit dem stumpfen, saudummen Action Sampler das letzte aus Deinem Leben heraus-holen! [...] Das bedeutet für Dich und Deinen Action Sampler: Je mehr Du herumhüpfst und in Motion experimentierst, desto subjektiver, subtiler, existentieller, ja göttlicher werden Deine Action Samples.“¹

1 Begleitheft zum Action Sampler. Herausgegeben von der Lomographischen Gesellschaft Wien.

Projektablauf

Die Projektbetreuer von Schloß Kittsee überbringen die Kameras nach Absprache mit der Direktion und den zuständigen Lehrer/innen den vierten Klassen der teilnehmenden Schulen, wo sie das Ausstellungs- und Schulprojekt vorstellen und die Aufgabenstellung erklären. Die Schülerinnen und Schüler haben dann eine Woche Zeit, ihr familiäres Umfeld actionsampelnd zu dokumentieren; danach geben sie ihre abgelichteten Filme an das Museumspersonal ab. Die entwickelten Bilder erhalten sie wieder zurück und werden aufgefordert, zu ihrem Bildmaterial kurze beschreibende Texte zu verfassen und bestimmte allgemeine Fragen zu diesem Thema schriftlich zu beantworten: Da sich die Ausstellung nicht nur mit der historischen Dimension der Familienfotografie beschäftigt, interessiert die Ausstellungskurator/innen, welche Bedeutung die Familie heute für junge Menschen hat. Wen oder was zählen sie dazu und warum? Sind für sie nur die Eltern und Geschwister oder auch die weitere Verwandtschaft oder womöglich Freunde wichtig als Familienmitglieder? Nennen sie auch Haustiere, das Wohnhaus und den Garten oder gar das Auto als Teil ihrer Familie? Dieser Punkt kann auch in Kooperation mit den jeweiligen Deutschlehrer/innen abgehandelt werden, während die Zeichenlehrer/innen das Projekt beispielsweise als Anstoß zu einer Ästhetik-Diskussion nützen können. Den Möglichkeiten der schulinternen Verwertung dieser Aktion sind kaum Grenzen gesetzt.

Gemäß der lomographischen Tradition werden die Bilder der ersten teilnehmenden Schulen zu einem Gesamtkunstwerk, einer Wand mit allen ausgesuchten Lomographien zusammengesetzt, die bereits bei der Ausstellungseröffnung zu sehen sein wird. Das Projekt sieht sich allerdings auch als „work in progress“ und wird während der gesamten Ausstellungsdauer weitere Schulklassen einbeziehen, die Lomowände sollen immer weiter wachsen.

Die Projektleiter und die Lomographische Gesellschaft wünschen den Teilnehmerinnen und Teilnehmern viel Spaß, große Augen und Ohren und vor allem einen lockeren Zeigefinger!



Abb. 1: Lomofoto „My family?“, Originalformat 7 x 10 cm, Farbe; Alex, Kittsee 2000

Ich habe fotografiert: kein Haus, meine Eltern, meine Katze, keine Verwandte, mich und meinen Bruder.

Warum ich meine Eltern wichtig finde ist weil ich sie ganz toll lieb habe. Unser Haus habe ich fotografiert weil es neu gestrichen ist, keine Katze habe ich fotografiert weil ich sie bekommen habe als Trost wegen meinem verstorbenen Hund. Keine Verwandte weil ich sie gut leiden kann. Meinen Bruder weil er auch zur Familie gehört, der sich aber normaler weißt nicht fotografieren. Bestand mich weil wenn ich gut drauf war einfach lust hatte und einen schnellen Zeigefinger hatte. Keine Freundin ~~ist~~ ist auch leider einmal oben da hatte ich einen zu schnellen Zeigefinger. Aber am wichtigsten finde ich meine Eltern und meine Katze den die sind da wenn ich sie brauche.

Abb. 2: Begleittext zu Action Samples; Sabrina, Kittsee 2000

Aufbewahrung und Pflege von (Familien-)Fotografien

Andreas Gruber

Fotografien existieren schon seit mehr als 160 Jahren. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert ist das Fotografieren heute sehr einfach geworden und nicht mehr aus dem Alltagsleben wegzudenken. Viele der frühen Fotografien wie Daguerreotypie, Ambrotypie oder Ferrotypie sind Unikate, jedes für sich einzigartig, da es in der Frühzeit noch keine Negative gab, von welchen beliebig viele Abzüge hergestellt werden konnten. Aber auch ein Großteil der Fotografien aus der späteren Zeit, die schon von Negativen hergestellt wurden, müssen heute als Unikate eingestuft werden. Da es üblich war, die Negative zwecks weiterer Nachbestellungen beim Fotografen zu verwahren, existieren wohl selten Negative zu den entsprechenden Familienfotos.

Damals wie heute aber waren die meisten Familien damit konfrontiert, sich mit der Aufbewahrung der Fotografien ihrer Lieben auseinander setzen zu müssen.

Ungeachtet des Unikatcharakters mancher Fotografien stellen für die meisten Personen die historischen und neueren Familienfotos einen persönlichen Wert dar. Umso größer ist oft die Enttäuschung, wenn zum Beispiel im Fall eines Wasserrohrbruchs die Fotografien Schaden erleiden und von der Versicherungsgesellschaft mitgeteilt wird, daß diese Familienfotos nur Liebhaberwert besitzen und somit kein Schadensersatz geleistet wird. Die Ausnahme bilden Fotografien von berühmten Fotografen oder die Abbildungen von berühmten Persönlichkeiten.

Um Situationen wie diese zu vermeiden, ist es am besten, sich Grundkenntnisse für Umgang und Lagerung von Fotografien anzueignen. Deshalb seien an dieser Stelle nützliche Tips und Informationen zu Umgang mit sowie Aufbewahrung und Haltbarkeit von Fotografien gegeben.



Abb. 1: „Typische Familienfotokiste“, Sammlung Gruber

Schäden an Fotografien

Fotografien sind sehr sensible Materialkombinationen. Die bilderzeugenden Teilchen, welche bei sw-Fotos aus metallischem Silber bestehen, bei Farbfotos meist aus organischen Farbstoffen, sind besonders empfindlich gegenüber schlechten Aufbewahrungsbedingungen. Beschädigungen in Form von Ausbleichen, Mißfärbungen, Flecken oder silbrigen Belägen auf der Oberfläche (Aussilberung) sind oft die Folgen. Die Zeitspanne, in der viele dieser Schäden entstehen, hängt auch in hohem Grad davon ab, wie gründlich die Fotomaterialien bei den Verarbeitungsprozessen von Restchemikalien gereinigt worden sind. Daneben treten auch mechanische Schäden wie Fingerabdrücke, Abschürfungen, Kratzer, Knicke, Risse oder Glasbruch – verursacht durch falsche Verpackungsformen und falsche Handtierung – auf. Schimmel, Mikroorganismen und Insektenbefall sind weitere Schadensformen, welche in Sammlungen von Familienfotos häufig anzutreffen sind, meist resultierend aus zu hoher Luftfeuchtigkeit.

Im Anschluß sollen nun die wichtigsten Aspekte im Umgang mit Fotografien sowie einfache Maßnahmen zur Verbesserung der Aufbewahrungssituation besprochen werden.

Hantierung

Fotografien sollten niemals auf der Emulsionsseite angegriffen werden. Fingerabdrücke sind nicht nur häßlich, die auf der Oberfläche zurückgebliebenen Fingeröle können auf lange Sicht auch zur Schädigung der Bildteilchen in Form von Ausbleichen, Verfärbungen oder Aussilberung führen. Greifen Sie die Fotografien am besten nur an den Kanten an, oder verwenden Sie Baumwollhandschuhe.

Temperatur, Luftfeuchtigkeit

Viele Abbauprozesse und Zerstörungsmechanismen bei fotografischen Materialien werden durch zu hohe Temperatur und relative Luftfeuchtigkeit beschleunigt. Ideal wäre eine möglichst kühle Lagerung. Das soll aber nicht heißen, daß Ihre Fotografien im Keller am besten aufgehoben sind, denn abgesehen von der Temperatur ist eine zweite Klimakomponente zu beachten – die relative Luftfeuchtigkeit. Luft kann Wasser aufnehmen. Warme Luft kann mehr Wasser aufnehmen als kühle. Kühle Luft ist somit schneller gesättigt. Die relative Luftfeuchtigkeit beschreibt das Verhältnis zwischen dem tatsächlich vorhandenen Wassergehalt in der Luft und dem Maximalwert, den Luft bei einer bestimmten Temperatur aufnehmen kann. So kann es leicht passieren, daß in ungeheizten Räumen oder Kellern bei gleichem Wassergehalt in der Luft die relative Luftfeuchtigkeit viel höher ist als in den geheizten Räumen des Hauses. Diese Feuchtigkeit ist für viele Schäden verantwortlich. Verunreinigungen aus der Luft (z.B. Schwefelverbindungen) werden aktiv, Schimmelbefall (Abb. 2) und Wachstum von Mikroorganismen werden gefördert, für welche die fotografischen Emulsionen einen idealen Nährboden darstellen.

Archivierungsstandards schreiben für die Lagerung von Fotografien eine maximale relative Luftfeuchtigkeit von 30% und eine Temperatur möglichst unter 20° C vor. Diese Werte, die selbst in Fotoarchiven kaum eingehalten werden können, sind natürlich schon gar nicht zu Hause anwendbar. Dennoch sollten Sie zumindest vermeiden, Fotos allzu feucht (max. 50% RF) oder in unmittelbarer Nähe von Heizungen zu lagern. Hygrometer und Thermometer sind einfache Hilfsmittel, um Klimabedingungen zu überprüfen.



Abb. 2: Fotografie mit Schimmelbefall aufgrund von zu feuchter Lagerung, Fotocrayon, Originalformat 35 x 46 cm, Privatbesitz

Archivierungsmaterialien

Boxen

Die meisten Fotografien in Privathaushalten werden heute wohl in (Schuh-)Schachteln aufbewahrt. Prinzipiell ist dieses Aufbewahrungssystem nicht schlecht, da die Fotografien zumindest licht- und staubgeschützt sind. Es kommt aber sehr darauf an, wie die Fotografien in der Schachtel gelagert werden. Die meisten derartigen Fotoschachteln gleichen Wühlkisten: Vielfach liegen die Fotografien kunterbunt durcheinander, kleine Fotografien liegen zwischen größeren Exemplaren, dünne Papierfotos zwischen Fotos auf Kartonträgern (Abb. 1). Auf horizontale oder vertikale Ausrichtung wird oft keine

Rücksicht genommen. Durch eine derartige Lagerung entstehen an den Fotografien typische mechanische Schäden wie Risse, Knicke, Kratzer oder Oberflächenabrieb. Um diese Schäden zu reduzieren, sollten die Fotografien zumindest nach Größen sortiert und je nach Größe flach liegend oder stehend in getrennte Boxen geschichtet werden. Wertvollere Fotos sollten zusätzlich mit Hüllen aus Papier oder Kunststoff versehen sein, um Oberflächenabrieb zu vermeiden. Allerdings kann die Schachtel selbst eine Ursache für die Beschädigung von Fotografien sein: Die Qualität der verwendeten Kartons ist meist sehr schlecht. Sie besitzen oft einen hohen Holzschliff- und Säureanteil, was sich vor allem auf Fotografien negativ auswirken kann, die ohne Zusatzhüllen darin gelagert werden. Diverse Archivbedarfsfirmen bieten Schachteln und Boxen an, welche aus hochqualitativen säure- und holzfreien Kartons hergestellt werden. Groß ist bei diesen Archivboxen auch die Auswahl der Formate, sodaß auf individuelle Gegebenheiten Rücksicht genommen werden kann.

Fotoalben

Alben stellen eine weitere Form der Aufbewahrung dar, welche auch im 19. Jahrhundert schon recht bald in Mode kam, um die Fotografien vor Luft- und Lichteinwirkung sowie Staub zu schützen. Daß dies eine sehr sinnvolle und wirkungsvolle Maßnahme ist, zeigt sich an vielen historischen Fotoalben: An den Stellen, an denen die Luft Zutritt zu den Fotografien hat, also entlang der Seitenkanten, sind die Fotografien häufig ausgebleicht, verfärbt oder weisen Aussilberungen auf. Fotografien in der Seitenmitte hingegen sind oft in einem viel besseren Erhaltungszustand. Daran läßt sich erahnen, wie diese Fotografien wohl aussehen würden, wenn sie ohne Schutzverpackung gelagert worden wären.

Allerdings können aber auch Fotoalben schädigende Auswirkungen auf die Fotografien haben, wenn die Papiere der Albumseiten von schlechter Qualität sind. Achten Sie also beim Albumkauf auf die Papierqualität, manche im Handel befindlichen Alben beinhalten Hinweise bezüglich deren Qualität. Vermeiden Sie Alben mit diversen üppigen Kunststoffeinfänden, deren flüchtige Bestandteile können ebenfalls schädlich sein. Am beständigsten sind Alben mit einfachen Textil- oder Papierrücken. Wollen Sie für Ihre Fotografien nur das Beste, sollten Sie die Alben, Hüllen etc. bei Fotoarchivbedarfsfirmen bestellen. Diese Materialien sind zwar etwas teurer als die im Handel erhältlichen Produkte, aber Ihre Nachfahren werden es zu schätzen wissen.

Kunststoffhüllen

Kunststoffhüllen werden in erster Linie für die Negativarchivierung verwendet. Auch hier gibt es gute und schlechte Sorten. Generell sollten Kunststoffhüllen frei von Oberflächenbeschichtungen, Gleitmitteln oder Weichmachern sein. Diese Stoffe können unter anderem das Ankleben der Fotografien oder Negative an die Hülle begünstigen. Verwendbare Kunststoffhüllen sind Polyester-, Polypropylen- und Polyethylenhüllen. Vermieden werden sollten auf alle Fälle Hüllen aus PVC (Polyvinylchlorid), da diese einen sehr hohen Anteil von leicht flüchtigen Weichmachern, welche Fotografien schädigen können, besitzen. PVC-Materialien können leicht an ihrem Geruch identifiziert werden: Sie weisen den typisch stechenden Kunststoffgeruch auf, wie er zum Beispiel bei Duschvorhängen oder Plastikregenschirmen vorkommt.

Fotografien an der Wand

Licht

So essentiell Licht bei der Erzeugung der fotografischen Aufnahme ist, umso zerstörerischer kann es sich auf die Fotografien auswirken, wenn diese dem Licht länger ausgesetzt sind. Dabei ist nicht so sehr der sichtbare Strahlenanteil des Lichts schädlich, vielmehr sind es die für das menschliche Auge unsichtbaren ultravioletten Strahlen, welche eine fotochemische Zerstörung auslösen können. Solchen Strahlen sind Fotografien ausgesetzt, wenn diese gerahmt an der Wand hängen oder am Schreibtisch stehen.

Was kann passieren? Die Fotografien können ausbleichen oder sich verfärben (Abb. 3). Farbfotografien mit ihren sensiblen organischen Farbstoffen sind davon stärker betroffen als sw-Fotografien. Besonders betroffen von Lichtschäden sind aber auch die kunststoffbeschichteten (PE) sw-Papiere. Hierbei wird das Weißpigment Titandioxid aus der weißgefärbten Polyethylenschicht, die sich unterhalb der Emulsion befindet, vom UV-Licht angegriffen. Dabei werden oxidative Gase freigesetzt, die in weiterer Folge das Bildsilber angreifen: Orangebraune Silberablagerungen sind das Resultat.

Ein hoher UV-Anteil ist im Tageslicht vorhanden, aber auch die meisten künstlichen Lichtquellen haben einen mehr oder weniger hohen UV-Anteil. Um die Einwirkung dieser Strahlen zu reduzieren, können einige Maßnahmen getroffen werden: Fenster- und Rahmengläser filtern nur einen kleinen Teil der UV-Strahlen. Sie sollten deshalb darauf achten, die Fotografien zumindest so zu hängen, daß

sie zu keiner Tageszeit direkt von der Sonne beschienen werden. Darüber hinaus sind im Rahmenhandel spezielle Verglasungen erhältlich, die einen Großteil der UV- Strahlen wegfiltern.



Abb. 3: Kollodiumabzüge, je 8,8 x 13,8 cm; 2 Abzüge vom gleichen Negativ, linkes Bild stark vergilbt und ausgebleicht, Sammlung Gruber

Die Montage

Viele von Ihnen werden sicher schon die Erfahrung gemacht haben, daß Fotografien im Lauf der Zeit am Rahmenglas ankleben. Die Ursache dafür kann sein, daß bei einer feuchten Reinigung des Glases oder Rahmens Flüssigkeit ins Innere des Rahmens gelangen konnte, oder daß generell die Luftfeuchtigkeit über einen bestimmten Zeitraum zu hoch war. Feuchtigkeit bewirkt ein Anquellen der Gelatineemulsionen. Wenn dann die Fotografien direkt am Glas anliegen, womöglich mit zusätzlichem Druck von der Rückseitenabdeckung, wie es meist der Fall ist, kommt es unweigerlich zu diesem Schaden. Ist ein Foto einmal angeklebt, kann es meist nicht mehr ohne Verletzung der Emulsion vom Glas getrennt werden. Um das zu vermeiden, können einfache Verbesserungen in der Montage, wie Abstandshalter aus Kartonstreifen zwischen Glas und Fotografie, getroffen werden. Diese Streifen bleiben – unter dem Rahmenfalz angebracht – unsichtbar. Eine zweite Möglichkeit ist die Montage der Fotografie in

ein Passepartout. Hier nimmt der Passepartoutkarton die Funktion des Abstandshalters ein, vorausgesetzt, die Fotografie liegt plan und berührt nicht aufgrund von Welligkeit partiell das Glas. Im Handel wird eine Fülle an Passepartoutkartons in den unterschiedlichsten Farben und Oberflächenbeschichtungen angeboten. Karton ist jedoch nicht gleich Karton, manche können sehr schädlich sein. Ideal sind die hochqualitativen sogenannten Museumskartons. Fotoemulsionen können schon nach wenigen Monaten im Kontakt mit ungeeigneten Kartons Verfärbungen aufweisen.

Klebstoffe

Die meisten auf dem Markt befindlichen Fotoklebstoffe oder Selbstklebebänder sind nicht für eine dauerhafte Verklebung geeignet. Synthetische Klebstoffe penetrieren bei deren Alterung ins Papier und verursachen sowohl im Papier als auch in der Emulsion Verfärbungen, welche schwer zu beheben sind. Außerdem vernetzen viele synthetische Klebstoffe im Lauf der Jahre, das heißt, sie sind schwer bis gar nicht mehr abzulösen. Für das Einkleben von Fotografien ins Fotoalbum verwendet man am besten Fotoecken.

Beschriftung und Dokumentation

Wichtig ist, die Fotografien beim Anlegen einer Familienfotosammlung zu dokumentieren, sonst landen die Bilder unweigerlich auf dem Dachboden, im Keller oder auf dem Flohmarkt, da die abgebildeten Personen eines Tages nicht mehr identifiziert werden können und somit kein Bezug mehr hergestellt werden kann. Die Beschriftung erfolgt am besten auf der Albumseite oder auf Außenhüllen, nach Möglichkeit nicht am Foto selbst. Fotografien selbst sollten, wenn überhaupt, nur mit einem weichen Bleistift auf der Rückseite beschriftet werden. Vermeiden Sie Klebeetiketten, Stempel, Kugelschreiber oder wischfeste Faserschreiber, da Kleb- und Farbstoffe die Fotografien schädigen und nur schwer zu entfernen sind.

Restaurierung von fotografischen Materialien

„Ich wußte gar nicht, daß man Fotos restaurieren kann!“ Solche oder ähnliche Feststellungen bekommt man als Fotorestaurator immer wieder zu hören. Worum geht es nun in der Fotorestaurierung? Restaurieren heißt nicht, wieder neu machen. Es geht in der Restau-

rierung vielmehr darum, die vorhandene Substanz zu sichern und zu erhalten und alle möglichen Vorkehrungen zu treffen, den Alterungsprozeß zu verlangsamen, etwa durch die Entfernung von schädigenden Materialien oder durch optimale Verpackung und Lagerung (Abb. 4). Zugegeben, wenn Fotografien einmal kaputt sind, läßt sich oft nicht mehr viel retten, und wenn, dann nur mit einem sehr hohen Arbeits- und Kostenaufwand. Durch rechtzeitige Präventivmaßnahmen wie die einfachen oben beschriebenen Verbesserungen der Lagerungsbedingungen können jedoch viele Schäden vermieden werden.

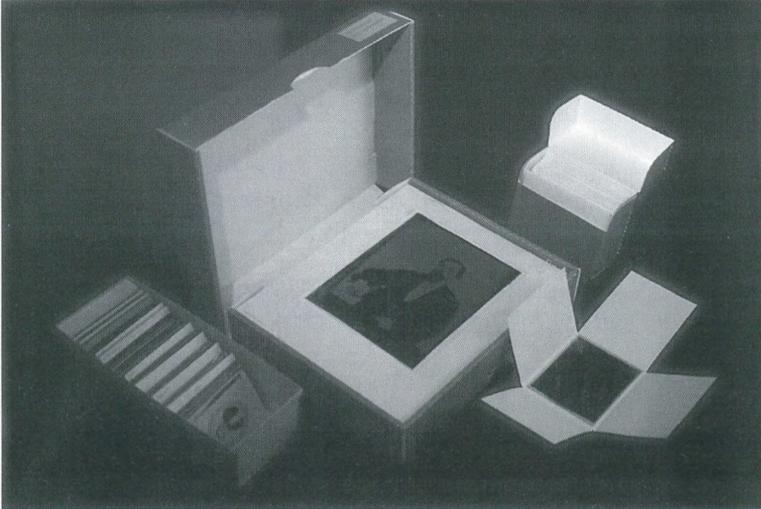


Abb. 4: Beispiele von Archivboxen für eine optimale Archivierung, Sammlung Gruber

Weiterführende Literatur

- Faustregeln für die Fotoarchivierung. Ein Ratgeber von W. Hesse, M. Schmidt, K. Pollmeier und S. Dobrusskin (= Rundbrief Fotografie, Sonderheft 1). Stuttgart 1997.
- Schmidt, Marjen: Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. (= Museumsbausteine, Bd. 2). Weltkunst Verlag, München 1994.
- Koch, Mogens und Gruber, Andreas: Erhaltung und Bewahrung von fotografischen Materialien. In: Restauratorenblätter, Band 14: Papier und Graphik. Mayer & Comp., Wien 1994, S. 107–115.
- Reilly, James M.: Care and Identification of 19th Century Photographic Prints. Kodak Publication G-2S. Eastman Kodak Company, Rochester 1986.
- Wilhelm Henry: The Permanence and Care of Color Photographs. Preservation Publishing Company, USA 1993.

Bezugsquellen für Fotoarchivierung

Anton Glaser, Theodor Heuss-Straße 34a, D-70174 Stuttgart
Faltschachteln, Fotoarchivpapiere, Polyesterhüllen

Walter Klug & Co., Postfach 1341, D-87503 Immenstadt
Archivmappen, Archivboxen, Archivkarton

Kühner-Schemp GbR, Kallenbergstraße 43, D-70825 Korntal-Mün-
chingen
Archivboxen, Sonderanfertigungen

Kontraste, Einsteinstraße 17, D-63741 Aschaffenburg
Alben, Archivboxen, Kunststoffhüllen, Fotoarchivpapiere

Monochrom, Kunoldstraße 10–14, D-34131 Kassel
*Archivboxen, Kunststoffhüllen, Alben, Kunststoffhüllen, Fotoecken,
Naßklebebänder*

Nebel KG, Otto Bauergasse 4–6, A-1030 Wien
Vertretung von Fa. Klug, Museumskartons

Verzeichnis der Autor/innen

Matthias Beitzl
Ethnographisches Museum Schloß Kittsee
A-2421 Kittsee
Tel. 02143/2304/2
schloss.kittsee@netway.at

Dr. Amira Bibawy
Lomographic Society International
Stiftgasse 15–17/8
A-1070 Wien
Tel. 01/524 84 88
amira@lomo.com

ab Mai:
Lomohaus
Hollergasse 41
A-1150 Wien

Mag. Susanne Breuss
Georg-Sigl-Gasse 11/2/23
A-1090 Wien
Tel. 01/319 04 94
susanne.breuss@univie.ac.at

Mag. art. Andreas Gruber
Institut für Papierrestaurierung
Schloß Schönbrunn
Finsterer Gang 71
A-1130 Wien
Tel. 01/817 86 64
and.gruber@aon.at

Mag. Veronika Plöckinger
Ethnographisches Museum Schloß Kittsee
A-2421 Kittsee
Tel. 02143/2304/22
schloss.kittsee@netway.at

Dr. Margit Zuckriegl
Leiterin der Österreichischen Fotogalerie, Rupertinum Salzburg
Wiener Philharmoniker Gasse 9
A-5010 Salzburg
Tel. 0662/8042/2541
rupertinum@land-sbg.gv.at



familien FOTO *familie*



Ethnographisches Museum
SCHLOSS **KITTSEE**