Samuel Albert Buss (1809-1877) und Familie, aufgenommen wohl im Sommer/Herbst 1861 in Aarberg/BE

Autor(en): **Vogel, Fritz Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Volkskunde : Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Folklore suisse : bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero : bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari**

Band (Jahr): **88 (1998)**

Heft [2]

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1004032

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Samuel Albert Buss (1809–1877)

und Familie, aufgenommen wohl im Sommer/Herbst 1861 in Aarberg/BE

Ein Gruppenbild

Ein Gruppenbild wie Tausende andere auch: 12 Personen en face zur Kamera gerichtet, stumm und in sich gekehrt. Das Elternpaar sitzt in leichter Dreiviertelsicht in der Mitte einander gegenüber, den jüngsten Spross (Lydia *1857) vor ihnen. Darum herum sind sechs Söhne und vier Töchter gruppiert, die seitengescheitelten Söhne eher in Gegenposition zum Vater, die mittelgescheitelten und zopfgeflochtenen Töchter zur Mutter (hintere Reihe von links: Otto *1843, Anna Caroline *1846, Albert *1840, Eduard *1844, Ernst 11.2.1843–1928; mittlere Reihe von links: Emma *1850, Emil (?) *1849, Vater, Mutter Katharina geb. Kutter (1819–189?), Wilhelm (?) *1847, Maria *1852).

Bromsilbernegativ auf Glas, schichtseitig mit Asphaltlack bestrichen, wodurch das Bild als Positiv wirkt. Besitz: Schweizerische Stiftung für Photographie in Zürich. Grösse der Glasplatte 138x108mm, eingefasst in abgerundetes Kartonpasspartout. (Zu sehen in der Ausstellung «Seitenblicke»)

Das Familienbild als genealogisches Dokument

Lydia bildet mit den Eltern ein genealogisches Dreieck. Damit bezeichne ich den recht häufigen Bildaufbau, bei dem Eltern inmitten ihrer Kinderschar abgebildet sind, wobei das jüngste Kind vor den Eltern situiert ist (die Triade Vater/Mutter/Kind weist den grössten Altersunterschied bei kleinster räumlicher und emotionaler Distanz auf; sie ist zudem eine profane Refe-

renz an die Hl. Familie). Der Älteste, nach seinem Vater benannt, erweitert das Dreieck zur vertikalen Raute. Damit ist das «Kerngehäuse» der Familie konstruiert. Durch die Positionierung der beiden im gleichen Jahr geborenen Söhne Otto und Ernst als Eckpfeiler (letzterer wird später künstlerisch veranlagter Pfarrer) und der beiden mittleren Töchter Emma und Maria in ihren gemusterten Krinolinen (diese gelten um 1860 als chic) als Flanken ergibt sich mit dem an der Frontlinie hingesetzten Nachzüglerkind Lydia, die mit Hut und breitbeinig bereits trotzige Eigenwilligkeit beweist, ein heraldisches Fünfeck, in das der Standort der vier Töchter eine horizontale Raute einschreibt. Das Familienbild im Sonntagshabit – auffällig die Kleidung des jüngsten Knaben Emil, der nicht nur aufgrund seiner weichen Gesichtszüge zwischen den Geschlechtern hin und her pendelt – ist eine selbstbewusste Präsentation im familiären Zenit, bevor die Söhne und Töchter auf Wanderschaft und ihre eigenen Wege gehen (müssen) und sich «aus dem Haus» verflüchtigen. Das Bild stilisiert die Familie als Besitzstand. Die bewusste Inszenierung intendiert Familieneinheit, eine Art fotografisches «Familienwappen». Man könnte das Bild als eine heraldische Fotografie des Pietismus interpretieren, der die Erbauung des «inneren Menschen», die Autobiografie als Mittel der Gewissenserforschung, den Ausbau von Jugenderziehung, -fürsorge und Selbstbeobachtung und eine verinnerlichte Religiosität postuliert.

Im Zeitalter der Aufnahme ist der Vater gut 50, die Mutter gut 40, der älteste Sohn gut 20. Das Bild dokumentiert wohl die letzte Möglichkeit, bevor der Älteste das Haus verlässt und den Damm für die Nachfolgenden bricht. Damit zeigt das Bild die Familie als spannungsgeladenen Nucleus vor dem Sprung zur Grossfamilie mit Verschwägerungen und Kindeskindern (eine rite-de-passage-Darstellung, oder besser: ein rite-de-«documoment»). Aufgrund der verschiedenen Lebensalter (4–52) und deren Anordnung kann das Familienbild auch als lebendige Lebenstreppe begriffen werden, auf die der Vater als *pater familias* mit seinem Gebetbuch als Insignie in der Rechten einen offensichtlichen Pfarrerstolz hat. Abklärungen beim jetzigen Pfarrer, Martin Bürgi, ergeben, dass Buss von 1852–1861 in Aarberg tätig war, von 1861 bis zu seinem Tod 1877 in Bargen bei Aarberg. Das Bild ist also zugleich eine ikonografische Summe der Aarberger Jahre. Die Mutter als «Gebärmaschine» wirkt trotz ihrer sinnlichen Lippen ermattet und in sich zusammengesunken. Ihr etwas nachdenklicher Blick, eine Art inneres Wissen, verleitet zur Vermutung, dass ihr im Moment der Aufnahme als Erinnerung durch den Kopf schiesst, dass eigentlich noch ein Kind mehr dazugehörte; für den grossen Abstand zwischen den beiden letzten Kindern könnte nämlich durchaus eine Totgeburt in Frage kommen.

Die Inszenierung eines Genres

Die Belichtung der gepflegten, in sich ruhenden und in einer metaphysischen Konzentrationsmitte befindlichen Selbstrepräsentation machte ein anonymer Wanderfotograf *plein air* vor einem zu kleinen Rückprospekt wohl im Umfeld des Wohnhauses. Möglichst helle Lichtverhältnisse ohne

direkte Sonneneinstrahlung waren wichtig, um bei möglichst kurzer Belichtungszeit ein «weiches» Bild ohne Schattenwurf zu erreichen; die Unschärfe der abgebildeten Personen rührt weniger von ihrer Bewegung her als vielmehr von der an den Rändern verschliffenen Porträtlinse, die eine unscharfe Vignettierung beabsichtigt. Die Grösse des auf Leinen oder Nessel gemalten und ein freies Bildoval bildenden Landschaftenhintergrundes weist den Wanderfotografen als einen aus, der eher auf Kleingruppen und Porträts (Kinder, Ehepaare, Standesporträts etc.) spezialisiert ist als auf personenreiche Familien.

Das noch heute von Fotografen verwendete Tuch zum Neutralisieren des Hintergrundes ist Teil einer Inszenierungsstrategie, um die Abgebildeten in eine Welt von Stand und Geltung zu versetzen – dem Alltag enthoben und in eine Naturumgebung verlagert. Dass dieser gemalte Hintergrund wohl in etwa dem entspricht, was hinter dem Fotografen zu imaginieren ist, stört weiter nicht. Es verweist allerdings auf die Tatsache, dass diese gemalten Rückprospekte den Dioramen des frühen 19. Jahrhunderts entlehnt sind, bevor sie Eingang in die Fotostudios der Frühzeit fanden und im Prinzip draussen wenig Sinn machen.

Mit dem Einbetten des Porträts in eine trompe-l'oeil-Landschaft (gemalte Natur = geläuterte Natur) verweist die Fotografie auf eine symbolische Konnotation, die die bildgewordene «Idee der Familie» leisten soll (Reminiszenz an Friedrich Schlegel, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts das gemalte Porträt, um es vom Makel des reinen Gattungsstückes zu befreien, mit der symbolischen Bedeutung einer Naturlandschaft unterlegt wissen wollte). Die Familie im Mantel der Natur leistet der Konstruktion der biedermeierlichen Idylle Vorschub, die auf unserem Bild aufgrund der faktischen Ausnahmesituation von 12 Personen (statistisches Mittel der Zeit sind 5 Personen) gesprengt wird.

Die mögliche Option des Fotografen, aristokratische Porträts zu machen – wohlbemerkt mit einer Technik, die im Prinzip bereits obsolet und durch das neue Nasse Kollodiumverfahren mit der Möglichkeit der Negativ/Positivtechnik abgelöst war –, wird hier vom Auftraggeber verunmöglicht. Die Familie als sozialer Kern der Gesellschaft, und das ist die sozialpolitische Aussage der jungen Demokratien jener Zeit, ist Trumpf, nicht mehr das individuelle Porträt.

Diese Inszenierung spiegelt den Wert der damaligen Genre-Fotografie: die im Prinzip malerisch-familienromantische Bildkonzeption des Bürgertums, das sich Ölgemälde nicht mehr leisten will, weicht dem realistischeren, schnelleren und modernen Verfahren der Fotografie mit ihrem neuen sozialen Unterton (privatisierte Glücksvorstellung für das Massenpublikum). Weil Wanderfotografie erblüht und sich als Gewerbe etabliert, wird sie für kleinere Einkommen konkurrenzfähig zur Malerei. Als Marketing annoncieren die Wanderfotografen jeweils in der Lokalzeitung, um ihr Erscheinen in einem neuen Gebiet anzukündigen. Zur Verbreitung der Fotografie tragen die technischen Fortschritte im Abbildungsprozess und in der Aufnahmeoptik (neue 3-linsige Objektive der Firmen Petzval und Voigtländer) bei.

Das Asphaltkopierverfahren

Erste Versuche mit lichtempfindlichem Asphalt gelingen dem Franzosen Joseph Niécephore Niépce (1765–1833) im Jahre 1822. Niépce mischt pulverisierten Asphalt (Judenpech) mit Lavendel-, später mit tierischem Öl und trägt diese Firnis auf silberplattierte Metallflächen auf, trocknet die Platten, um sie anschliessend zu belichten. Im Auflösungsbad aus Lavendelöl und hellem Petroleum im Verhältnis 1:6 wird der nicht erhärtete Asphalt weggespült, was helle Bildstellen ergibt. Wo der Asphalt erhärtet, bleiben dunkle Stellen. In den Folgejahren verbessern Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) und der englische Forscher Sir John Frederick William Herschel (1792–1871) vor allem Empfindlichkeit der Emulsion und Fixation des entwickelten Bildes. So werden Glasplatten – Glas statt Papier schaltet organische Substanzen im Papier als schädigende Einflussfaktoren aus – mit einer dünnen Schicht lichtempfindlicher Bromsilbergelatine überzogen, die unmittelbar vor der Belichtung mit einer Silbernitratlösung sensibilisiert wird. Dann wird in feuchtem Zustand belichtet und im warmen Wasser entwickelt. Das Bild erscheint innerhalb weniger Sekunden, wird fixiert und getrocknet. Durch die Schwärzung der Rückseite mit Asphaltlack ergibt sich die Wirkung eines Positivs. Das Bildformat entspricht dem Aufnahmeformat. Jedes Bild bleibt ein Unikat.

Die Wanderfotografien als Kleinkunstartikel

Die Wanderfotografen mit ihrer fahrbaren Dunkelkammer waren nicht nur Optiker, Chemiker und heimliche Alchemisten, sondern zugleich ästhetische Arrangeure und kostenbewusste Verkäufer in einem explodierenden Bildmarkt (Bilderinflation durch neue Printverfahren und Printmedien). Die professionelle Störarbeit verlangte in jedem Bild einen sichtbaren Leistungsausweis, jedes Bild war ein Marketingargument. Deshalb perfektionierten sie ihre Bilderproduktion nicht nur im Technischen (inkl. der Präsentation in gerahmten und vignettierenden Passpartout, um die Unebenheiten des Glas- und die Unschärfen des Bildrandes zu kaschieren), sondern auch in der Inszenierung der visuellen Kommunikation (ausgeklügelten Blickrichtungen: z.B. der Zukunftsblick des Erstgeborenen), austarierten Gewichtungen, Hell/Dunkel-Verteilungen und natürlich wirkendem Gestenvokabular. Die Personen sollten nicht in Posen erstarren, sondern sich des unwiederbringlichen Momentes voll bewusst werden (ausser des Kleinkindes, das noch «ohne Bewusstsein» zu sein scheint und «natürlicher» wirkt als die «Erwachsenen»). Aufgrund der Detailschärfe und technischen Akkuratesse der Fotografie waren sich die Lichtbildner bereits früh der besonderen Ästhetik des symmetrischen Bildaufbaus bewusst. Nicht nur die Abbildung einer geschönten Welt (Garderobe, Hintergrund), sondern auch die Haltung (individuelles und familiäres Bewusstsein) und die Ernsthaftigkeit des Augenblicks (die weniger aufgrund der langen Belichtungszeit als vielmehr aufgrund der inneren Erhabenheit zustande kommt) sind der Malerei entlehnte Zeichen einer professionellen bildgebenden Fotografie.
Während die Malerei fortlaufend beschönigen und korrigieren kann, muss

die Fotografie im Moment der Aufnahme stimmen und gelingen. Der Fotograf arrangiert das Bild so lange, bis es stimmt – wie zuvor der Maler mit dem Pinsel. Dann verschwindet jedoch der Lichtbildner mit dem Druck auf den Auflöser in der Anonymität, während die abgebildeten Subjekte in einem ewig befriedigten, positivistischen Ist-Zustand am Scheideweg zwischen Abschied von Aarberg und Inthronisation am neuen Wirkungsort weiter«leben».

Literatur:

Ansichten von Aarberg. Gezeichnet von Dr. theol. h.c. Ernst Buss. Limitierte Auflage. Aarberg o. J.
Busch, Bernd: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt/M. 1995.
Eder, Josef Maria. Geschichte der Photographie. Halle 1932 (4. Auflage).
Gernsheim, Helmut: Geschichte der Photographie. Frankfurt 1983.
Hugger, Paul: «Der schöne Augenblick». Schweizer Photographen des Alltags. Zürich 1992.
Kempe, Fritz: Daguerreotypie in Deutschand. Seebruck 1979.
Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Darmstadt 1985.
Schaaf, Larry J.: Out of the Shadows. Herschel, Talbot & the Invention of Photography. New Haven/London 1992.
Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog. Bonn 1993.