

Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins
Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 164 (2011)

Artikel: Quellenkritik in der Bildgeschichte am Beispiel des Fotoarchivs im
Kloster Einsiedeln

Autor: Schwenn, Annika

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-513936>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Quellenkritik in der Bildgeschichte am Beispiel des Fotoarchivs im Kloster Einsiedeln

Annika Schwenn



Alle erschienenen Bilder sind online ersichtbar unter <http://www.kloster-einsiedeln.ch>

Nutzbarmachen durch Reorganisation	78
Theoretische Reflexionen zum Gebrauch von Fotografie	79
Rückschau aufs Ausgangsbild und serieller Vergleich	83
Gegenbeispiel mit Dokumentcharakter	87
Realität, Wahrheit und Authentizität	90
Fotografisches Bildgedächtnis und Erinnerungskultur	96
Anhang	100
Abbildungsverzeichnis	100
Bibliographie	100
Internetquellen	101
Mündliche Auskunft	101

Zwei Benediktinermönche vor einer grün bewachsenen Mauer. Einer sitzt der Kamera zugewandt auf einem nicht sichtbaren Gegenstand. Den linken Arm hat er in die Seite gestemmt, den rechten auf einen Holzpflock gestützt. Der andere steht mit angewinkelten Beinen der Kamera abgewandt, dem Sitzenden gegenüber und hält einen Spaten auf den ersten gerichtet. Umrahmt von den vertikalen und horizontalen Linien der Architektur, des Vordachs und mehrerer Holzstäbe sowie einiger Blumentöpfe hat die Szene theatralischen Charakter. Der Gestus der beiden Patres wirkt gestellt, das ganze Arrangement scheint eine bewusste – durchaus humorvolle – Inszenierung zu sein (Abb. 1).¹



Abb. 1

¹ Alle erwähnten Bilder sind online einsehbar unter: http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_bildarchiv.php.

Doch was genau kann das Foto dem Betrachter mitteilen? Eine klassisch kunsthistorische Gegenstandssicherung nach der ikonographisch-ikonologischen Methode² beschreibt das Bild zunächst, um es danach zu erläutern. Für den zweiten Schritt werden bereits Informationen zum Dargestellten benötigt, die sich nicht zwingend aus dem Bild allein ergeben. So ist die Feststellung, dass das Gewächs grün ist und die beiden Mönche Angehörige des Benediktinerordens sind, schon eine analysierende Feststellung. Sie resultiert aus dem Wissen um den Schnitt der Benediktinerkutte – dass es sich hier um Einsiedler handelt, lässt sich für den durchschnittlichen Laienbetrachter nur aus dem Kontext des Fotoarchivs errahnen.³ Entscheidend ist auch die Kenntnis von der fotografischen Vorlage. Es ist ein im Schwarz-Weiss-Verfahren angefertigtes Glasplattennegativ⁴, das im Zuge seiner Digitalisierung in ein positives Bild umgekehrt wurde und nun als digitale Bilddatei vorliegt, die am Computer angesehen werden kann. Ob es sich bei der Vorlage um einen Fotoabzug oder ein originales Negativ handelt, ist bei der Betrachtung des Digitalisats nicht mehr ersichtlich. Farben können nur nach logischen Erwägungen erdacht werden.⁵ Doch neben der Technik gibt es keine weiteren Hinweise, weder sind die Patres identifiziert⁶ noch der Aufnahmeort oder das Entstehungsjahr. Nach dem derzeitigen Infor-

² Der Begriff der ikonographisch-ikonologischen Methode wurde in den 1920er und 1930er Jahren ausgebildet und durch die Kunst- und Bildwissenschaftler Erwin Panowsky und Aby Warburg in den Diskurs der Bildbetrachtung eingebracht. Es geht darin um die, wenn auch verschiedentlich kritisierte, Trennung von Beschreibung, Analyse, Deutung und Interpretation eines Bildes. Während in der vorikonographischen Stufe nur das Gesehene sprachlich umgesetzt wird, ist für die ikonographische Bedeutungsebene bereits Hintergrundwissen nötig, das sich aus dem jeweiligen Gesellschaftskontext ergeben kann. Zur ikonologischen Deutungsphase benötigt der Betrachter darüber hinaus Kenntnisse über den bildtypischen Kanon um kunsthistorische Vergleiche anstellen zu können und die Bedeutung dieses speziellen Bildes korrekt einschätzen und verstehen zu können. Vgl. BURKE, Augenzeugenschaft, S. 39–52.

³ Die Einsiedler Kutte unterscheidet sich von der von Engelberg minimal im Schnitt der Kapuze: die Einsiedler ist etwas höher und geschlossener. Typisches Attribut der Einsiedler Kutte war bis in die 1970er Jahre, dass es zwei Skapuliere gab, das Hausskapulier mit Kapuze und das Reiseskapulier ohne Kapuze, dafür mit drei Knöpfen auf der Vorderseite direkt unter dem Hals. Zudem hatten die Kutten der drei Oberen (Abt, Dekan, Subprior) an den Ärmeln vorne Knöpfe (nur zur Zier); der Abt drei, der Dekan zwei und der Subprior einen. Sowohl Reiseskapulier wie die Knöpfe wurden in den 1970er Jahren aufgegeben (Informationen von P. Alois Kurmann, 07.03.2011).

⁴ Glasplatten wurden als Träger für Dias und Negative seit 1850 verwendet und werden teilweise sogar heute noch produziert, doch mit dem Aufkommen von Kunststoffträgern und modernen Entwicklungsverfahren immer weniger gebraucht. Ein Vorteil gegenüber Acetat- und Nitratfilmen ist die Möglichkeit der starken Vergrößerung. Ausserdem ist Glas weder selbstentzündlich noch entwickelt es das Essig-Säure-Syndrom, wie dies bei den frühen Kunststofffilmen der Fall war. Im Gegenzug sind Glasplatten leicht zerbrechlich, was Grund genug war, sie zwecks Benutzbarkeit zu digitalisieren. Im Klosterarchiv Einsiedeln kommen Glasplatten aus den 1930er und 1940er Jahren vor, jedoch kaum mehr solche jüngeren Datums. Vgl. STARL, Bildbestimmung, S. 12–20.

⁵ Dass das Gewächs grün ist, ist zwar sehr wahrscheinlich, doch könnten die Kutten ebenso gut dunkelbraun sein. In diesem Fall würden sie einem anderen Orden zugehören, beispielsweise dem Franziskanerorden, auch wenn hier ein Gurt fehlen würde.

⁶ Eine zuverlässige Identifizierung der Patres liesse sich möglicherweise mit Hilfe des online verfügbaren Professbuchs vornehmen: http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch.php.

mationsstand können lediglich Vermutungen aufgrund von technischen Daten und Erfahrungswerten angestellt werden. Auf der dokumentarischen Ebene bleibt das Bild also weitgehend unerschlossen, es hat seinen visuellen Reiz vor allem in der Ästhetik.

Die Bedeutung der Verwendung von Fotografie für die Mönche in einem Benediktinerkloster wurde bereits von Alois M. Haas betont:

«Die Rolle nun, welche die Fotografie seit ihrem Aufkommen im monastischen Raum spielen konnte, war die einer eminenten Verdeutlichung und Bewahrung der Lichtgestalt, die Leben und Geist einer mönchischen Existenz prägt oder prägen sollte. Fotografie gehört in die Memoria-Kultur der Mönchsexistenz.»⁷

Nach Ansicht von Abt Berchtold Müller vom Kloster Engelberg steht die Fotografie in keinem besonderen Zusammenhang mit dem Mönchsdasein und das Medium ist weder der Suche nach Gott noch der vom Heiligen Benedikt vorgeschriebenen Arbeit zum Zweck der Existenzsicherung dienlich. Dennoch sieht er die spezielle Rolle der Fotografie im Kloster nicht als Zufall an. Er führt die fotografische Tradition zurück auf die benediktinische Suche nach Wahrheit, Beständigkeit und Erinnerung. Hierin stimmt er mit Haas überein, nach dessen Ausführungen die Fotografie «immer wieder auf ergreifende und anschaulichste, das heisst realistische Weise die Lichtgestalt des von Gott erwählten Menschen und seiner Umgebung» aufzeigt.⁸ Müller unterstreicht neben der anfänglichen Begeisterung für die neuartige Technik die Verbindung zwischen der mönchischen Tugend der Demut mit denen der «Tüchtigkeit und des Könnens (Kunst)», des «Wissens und der Erfahrung» und führt die Linie weiter zu den benediktinischen Aufgaben von «Gottesdienst, Gemeinschaft, Arbeit, Schule – und wohl auch Kunst und das Fotografieren – [...] als Bestandteile der Nachfolge Christi» auf. Auch in den physikalischen Qualitäten der Optik, die der Fotografie zugrunde liegt, sieht er einen Konnex zur christlichen Religion.⁹

Was bedeuten diese Überlegungen für den Archivar, den Archivnutzer, den Historiker? Auch wenn die Fragestellungen noch so banal wirken, so müssen sie ausgesprochen werden, denn erst durch Ungewissheiten konkretisiert sich die Problematik. In welchem Zusammenhang und für welchen Zweck ist ein Bild entstanden? Wer war der Fotograf, wer der Auftraggeber? Gibt es einen Subtext oder eine weitere Bedeutungsebene, die nur anhand des Wissens von einer spezifischen Ikonographie festgestellt werden kann? Der szenische Einstieg in der oben stehenden Gegenstandssicherung führte von der inhaltlichen Ebene zu einer formalen Beschreibung des Bildes. Die Causa der Quellenkritik am Beispiel des Fotoarchivs im Kloster Einsiedeln soll im Folgenden nach einem ähnlichen Schema verdeutlicht werden. Nach einer knappen Projektbeschreibung und der Präsentation einiger gängiger Ansätze der Fotokritik und des Umgangs

⁷ HAAS, Benediktinische Existenz, S. 35–36.

⁸ HAAS, Benediktinische Existenz, S. 36.

⁹ MÜLLER, Dunkelkammer, S. 7–9.

der Geschichtswissenschaft mit dem visuellen Medium werden die theoretischen Erwägungen anhand fotografischer Beispiele visualisiert und versuchsweise durchexerziert. Das Ziel ist dabei zwar nicht, neue Erkenntnisse über die Verwendbarkeit von Fotografien in der Geschichtsschreibung zu gewinnen. Es soll aber die Schwierigkeit der Anwendung von Fotografie zur Illustration oder Erläuterung historischer Berichte vergegenwärtigt werden. Das geschaffene Problembewusstsein führt im Idealfall zu einem kritischen Umgang mit dem Zusammenspiel von Bild und Text und ermöglicht in der Folge die Entstehung eigenständiger Positionen. Durch die Probe aufs Exempel werden zudem einige Werke aus dem Fotoarchiv des Klosters Einsiedeln präsentiert und ein Einblick in dessen vielschichtige und teilweise noch unerschlossene Tiefen geboten.

NUTZBARMACHEN DURCH REORGANISATION

Für eine fundierte und vollständige Erschließungsarbeit sind die Fragen nach Herkunft, Auftraggeberschaft und Verwendungszweck zentral. Zu dieser elementaren Aufgabe des Archivars gehört es, das Archivgut nach bestimmten Kriterien zu verzeichnen, zu ordnen und zu verpacken. Über die deskriptive Ebene hinaus ermöglichen die Antworten Rückschlüsse auf die Hintergründe und mögliche Bedeutungen des betreffenden Materials. Oft aber bietet die Informations- und Quellenlage nicht das, was man sich von ihr erhofft. Oder das zur Verfügung stehende Zeitkontingent lässt die wünschenswerte Recherchearbeit nicht zu. Auch im Fotoarchiv sind die zeitlichen Ressourcen bedauerlicherweise begrenzt. Selbst wenn entsprechendes Quellenmaterial zur Verfügung steht, müssen die Prioritäten zunächst oft nach Quantität und Geschwindigkeit gesetzt werden und einzelne Datensätze lückenhaft bleiben.¹⁰

Im Sinne eines umfassenden Reorganisationsprojektes wurde im Jahr 2005 von Abt und Konvent der Beschluss gefasst, den gesamten Bestand des Klosterarchivs bis 2012 zu erschliessen und gewisse Teilarchive, auch anhand von Digitalisierungen, überhaupt erst nutzbar zu machen. Dank den Mitteln von verschiedenen Stiftungen konnte die Erfassung der Fotografien vorangetrieben werden und befindet sich nun auf dem besten Wege zu einem gut geordneten und teils digitalisierten Archiv. Es wurde beschlossen, die Fotografien gesondert zu erfassen, unter anderem weil der Bestand überaus umfangreich und vielschichtig ist. Zudem wuchs er seither stetig an. Neben den über 25000 Papier-Abzügen, etwa 8000 Glasplattennegativen, schätzungsweise 30000 Dias und Negativen und mehr als 300 Fotoalben gibt es auch Nachlässe von Patres mit vielfältigem fotografischem Material. Hinzu kommen immer wieder Sammlungen, deren Herkunft nicht mehr nachvollziehbar ist, da sie zu lang an bestimmten Orten gelagert und häufig vergessen wurden. Auch Fotograf und Kontext sind oftmals unbekannt.

¹⁰ Ähnliche Schwierigkeiten bei der umfassenden und vollständigen Erschließung des gesamten Fotobestandes bestehen nach Aussage Abt Berchtold Müllers auch im Kloster Engelberg. Vgl. MÜLLER, Dunkelkammer, S. 9.

Es wurde entschieden, die Bilder in inhaltlichen Kategorien zu sortieren. Bei den Papierfotos und Glasplatten ist dies bereits zu einem Grossteil geschehen. Als vorläufiges Ergebnis lässt sich vermerken, dass das Material im Fotoarchiv durch die Verzeichnung in einer digitalen Datenbank schon vor Abschluss des Projektes nutzbar gemacht worden ist. Etliche Suchanfragen führten zu positiven Ergebnissen, so dass Fotos aus dem Kloster bereits für verschiedene Zwecke verwendet werden konnten.¹¹

Die fotografischen Archivalien sind bis zu 150 Jahre alt und dokumentieren wichtige Aspekte des Lebens im Kloster, der Schule sowie diversen Exposituren und Neugründungen in der Schweiz und in Übersee.¹² Wo schriftliche Erläuterungen fehlen, zeigen Porträtaufnahmen, Exkursionsfotos, Dokumentationen von Bauphasen und diverse Schnappschüsse auf unmittelbare Weise verschiedene Facetten des monastischen Lebens und der architektonischen wie landschaftlichen Umgebung auf. Die Fotos erzählen vorgeblich Geschichten aus dem Alltag, von feierlichen Anlässen in Liturgie und Freizeit, über die Entwicklung von Wissenschaft und Technik und deren Gebrauch im Kloster. Doch stellt sich die kontroverse wie wesentliche Grundfrage, inwieweit Fotografien als Zeugen auftreten, Aussagen machen und Zeugnis ablegen, also als Quellenmaterial verwendet werden können.¹³

THEORETISCHE REFLEXIONEN ZUM GEBRAUCH VON FOTOGRAFIE

Fotografische Bilder fungieren allgemein und in vielen Bereichen wissenschaftlicher Forschung und des Alltags als historische Quelle – trotz angemessener und zumindest unter kritischen Geistern verbreiteter Skepsis gegenüber dem Medium. Sie werden als illustrierende Beispiele, Visualisierungen komplexer Sachverhalte und gar als Mittel zur detaillierten Beschreibung verwendet. Bildmanipulationen, visuelle Täuschungen und Vorbewertung und Vorinterpretation existieren aber nicht erst im digitalen Zeitalter von Photoshop und Internet, sondern seit Bestehen der Fotografie. So betont Bruno Fritzsche, die Geschichtsforschung habe das Bild als «Träger historischer Fakten» bis anhin nur wenig behandelt, obwohl es einen guten Beitrag zur Verdeutlichung wenn nicht zur Erkenntnis historischer Sachverhalte leisten könne, solange es hinreichend beschrieben würde. Er sinniert darüber, ob Bilder überhaupt eine selbstständige Gattung historischer Quellen seien und auf welche Art sie zu verwerten sind.¹⁴ Seiner Ansicht nach werden in vielen Fällen «Emotionen beschworen, und nicht

¹¹ Zur Geschichte des Fotoarchivs siehe auch: KRÄNZLE/MORITZI, Historische Fotodokumente, sowie KRÄNZLE/MORITZI, Dornröschenschlaf.

¹² Darunter die Klosterneugründungen in Los Toldos, Argentinien und St. Meinrad, Indiana/USA.

¹³ Abt Berchtold Müller bezeichnet Fotografien als «Zeugen dafür, was [er] Schönes, Wertvolles und Aufregendes sehen und erleben durfte, und dienen damit in der Vergänglichkeit und Belanglosigkeit des Alltags tatsächlich einer ganz persönlichen Kultur des Erinnerens (Memoria).» MÜLLER, Dunkelkammer, S. 9.

¹⁴ FRITZSCHE, Historische Quelle, S. II–13.

Realitäten gezeigt.» Es werde daher unbedingt ein Vermerk auf das historische Milieu benötigt, damit die Fotografie brauchbare Informationen über das Abgebildete freigeben könne. In dem Fall könne sie sogar mehr preisgeben, als ein Text zum entsprechenden Thema dazu vermutlich imstande wäre.¹⁵ Er stützt sich auf die reduzierte Formel des Kunsthistorikers Ernst Gombrich, «Das Bild macht keine Aussage» und die Feststellung desselben, das Vermögen von Bildern sei es, Emotionen hervorzurufen. Damit kommt er zum Schluss, dass Bilder keine Realitäten, sondern lediglich Mythen wiedergäben. Fritzsche bilanziert, Fotografie könne zwar ohne erläuternde Begleittexte keine Stellungnahme zur historischen Wirklichkeit machen, sei dagegen aber autonom und dem Wort überlegen, da sie Bilder von Vergangenen darlege. Um zu einer sozialgeschichtlichen Verwendungsweise der Mythen zu gelangen, die Fotografie evoziere, bedürfe es aber noch gründlicher fotohistorischer Untersuchungen.¹⁶

Eine ausführlichere Hinterfragung zum Quellenstatus von Bildern im Allgemeinen und Fotografien im Speziellen liegt von Peter Burke vor. Ausgangspunkt seiner Abhandlung ist die Diagnose, dass die meisten Historiker nur dann Gebrauch von Bildern machen, wenn sie der einfachen Illustration dienen, wenngleich diese Anwendung ständig zunehme und das Medium schon in einem frühen Stadium «als Hilfsmittel der Geschichte betrachtet» worden war.¹⁷ Auch Jens Jäger zufolge werden Bilder in der Geschichtswissenschaft mehr und mehr als Quellen angenommen und gewürdigt. Der Gebrauch von Fotografie «als Kommunikationsmittel und Instanz[...] der Wissensvermittlung und Wahrheitsproduktion, als Dekoration, Propaganda und Vehikel der Weltaneignung sowie der Weltkonstruktion» ist nach ihm ein simples Faktum.¹⁸ Das Medium werde als «soziale Praxis, künstlerische Gattung, Massenphänomen des 19. und 20. Jahrhunderts, wirtschaftlicher Faktor, kulturelles Konstrukt oder Hilfsmittel natur-, human- und geisteswissenschaftlicher Forschung untersucht».¹⁹

Burke macht in seinen Nachforschungen eine Unterscheidung zwischen den Begriffen Bild und Kunst und weist damit bereits auf mögliche Verwendungen von visuellen Objekten hin: «Unabhängig von seiner ästhetischen Eigenschaft kann jedes Bild als historische Quelle dienen.»²⁰ Er schliesst nicht aus, dass die Fotografie die Idee und Vorstellung des historischen Wissens beeinflusste. Der Begriff der Dokumentarfotografie, der in den USA in den 1930er Jahren entstand, provoziere weitere Fragen nach dem Anspruch des Mediums auf Authentizität.

¹⁵ FRITZSCHE, Historische Quelle, S. 20.

¹⁶ FRITZSCHE, Historische Quelle, S. 22–24. Ohne sich konkret darauf zu beziehen, spielt Fritzsche hier auf den Passus «Ut pictura poesis» aus der Ars Poetica von Horaz an, nach dem das Bild dem Text gleichgestellt sei. Der alte Streit zwischen Dichtung und Malerei um die Vormachtstellung in der Vermittlung von Inhalten wurde von Lessing und nachfolgenden Dichtern und Denkern aufgegriffen. Nach wie vor scheint er nicht geschlichtet – obwohl die Präsenz des Bildes in den Medien, wenn auch eher in populären Bereichen, stetig zunimmt und das Wort zurücktritt.

¹⁷ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 10–13, 23.

¹⁸ JÄGER, Fotografie und Geschichte, S. 8–9.

¹⁹ JÄGER, Fotografie und Geschichte, S. 20.

²⁰ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 16.

Dabei komme es nicht nur auf die Wahl von Thema und Motiv, sondern auch auf die eine oder andere Technik, diesen oder jenen Fotoapparat, die verschiedenen Entwicklungsstufen und -methoden sowie die Entscheidung für das eine oder andere Papier an. Und, was über die Themenselektion hinaus von grosser Bedeutung ist: eine Szenographie durch den Fotografen, also die Kunst der Inszenierung der zu fixierenden Objekte im Raum. Besonders in der Atelierfotografie zur Anfangszeit der Fotografie, vor 1880, inszenierten die Fotografen ihre Modelle gezwungenermassen, da die Belichtungszeiten der Kameras noch zu langsam waren, um spontane Aufnahmen von Menschen machen zu können. Dabei bediente man sich grundsätzlich der in den Genres der Malerei üblichen Darstellungsformen und Gesten. Ein zentrales Beispiel ist das Porträt, dessen Aufbau durch bestimmte Konventionen strukturiert ist und durch ein Konglomerat an Symbolen funktioniert. Die Selbstdarstellung des Porträtierten wird durch gewisse Attribute und Accessoires zusätzlich zu körperlichem Habitus und Positionierung noch verstärkt. Manche der Gepflogenheiten wurden in der Fotografie übernommen. Andere wurden in der Ära des fotografischen Atelierporträts zur Mitte des 19. Jahrhunderts verändert. Durch bewusste Verfälschung der Differenzen zwischen gesellschaftlichen Klassen und eine Form von Maskerade ermöglichte der Fotograf seinen Klienten ein Lossagen von der Realität auf Zeit.

«Portraits, ob photographische oder gemalte, dokumentieren nicht so sehr soziale Wirklichkeit als vielmehr soziale Illusionen, nicht normales Leben, sondern besondere Vorstellungen. Gerade deshalb sind sie für jeden, der an der Geschichte sich wandelnder Hoffnungen, Werte oder Mentalitäten interessiert ist, unschätzbare Zeugnisse.»²¹

Doch war es nicht nur die Fotografie, die sich an der Kunst orientierte, auch die Malerei veränderte sich hinsichtlich des neuen Mediums, mit dessen Hilfe die Umwelt so viel genauer zu dokumentieren war und durch das sich eine neue Perspektive auf die Welt einstellte.²² Für beide Medien gilt hinsichtlich des Porträts jedoch derselbe Umstand, dass die Betrachtungsweise auf den Porträtierten stark variieren kann und sich darin bereits ideologische oder visuelle Präferenzen und Meinungen manifestieren. Je nach Betrachterstandpunkt, der durch den Fotografen vorgegeben wird, ergibt sich ein bestimmter Blickwinkel auf eine Person, im konkreten Sinne wie im metaphorischen.²³

Den Aspekt von Authentizität stellt Jens Jäger als massgebliches Kriterium der Fotografie heraus. Die alles entscheidende Frage zur Klärung, ob die Fotografie tatsächlich ein authentisches Reproduktionsmittel der Welt sein könne, sei jedoch, inwiefern sie künstlerische oder wissenschaftliche Ansprüche geltend

²¹ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 31.

²² BURKE, Augenzeugenschaft, S. 24–31.

²³ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 136. Zum Verständnis der Fotografie als neue Malerei und Kunst siehe auch WESTON, Seeing Photographically, S. 170 ff.

machen könne und wie fehleranfällig sie durch die individuelle Darstellung subjektiver Sinneseindrücke sei. Auch abstrakte Begriffe oder Konzepte wie <Realismus> und <Identität> hätten nach dem Aufkommen des Mediums Fotografie infrage gestellt und neu positioniert werden müssen. Für die Rezeption einer Fotografie sei weiter ihre Medialität von Bedeutung, also die Bedeutsamkeit von Technik und Herstellung des Trägermaterials. Dazu komme die Materialität, womit die physische Erscheinungsform eines Fotos gemeint ist, sprich die Reproduktionstechnik. Über diese technischen Eigenschaften müsse in jedem Fall Klarheit herrschen, bevor es an die eigentliche Definition, Analyse und Interpretation eines fotografischen Inhalts gehen könne. Ein anderer Aspekt sei die Ikonizität des Fotos, die auf gewisse visuelle, für die Bildanalyse wichtige, Attribute verweise. Ungeachtet der Tatsache, dass das neue Medium den Wandel von Wahrnehmungsformen geprägt haben mag, ermögliche die fotografische Bedeutung der Geschichtsforschung schon durch die Motivwahl gewisse Erkenntnisse über soziale wie kulturelle Zusammenhänge.

«Trotz aller Subjektivität fotografischer Bilder können mittels fotografischer Quellen Erkenntnisse über Dinge und Umstände gewonnen werden (Realienkunde). Das schließt keineswegs die Möglichkeit aus, mit den gleichen Bildern sozial- und kulturgeschichtliche Fragen zu bearbeiten.»²⁴

Dennoch dürfe nicht vergessen werden, dass Fotografien durch ihren vorgeblichen Realitätsgehalt und die scheinbare Abbildhaftigkeit vergangener Geschehnisse häufig verschleiern, dass sie keine Dokumentationen von Sinneseindrücken sind. Eine genaue Kontextualisierung durch den Historiker dürfe bei einer analysierenden Betrachtung und Nutzbarmachung als Quelle daher in keinem Falle ausbleiben. Allerdings bestehe auch dann noch das Risiko, «nur das zu sehen was man ohnehin schon gewusst hat oder bestätigt wissen möchte.»²⁵

Nach John Bergers Untersuchung ist eine Fotografie das Ergebnis der Entscheidung des Fotografen, dass ein spezielles Ereignis oder ein gewisser Gegenstand es wert ist, festgehalten und wiedergegeben zu werden. Das Resultat sei aber niemals eine einfache Spiegelung, sondern stelle in jedem Fall eine Aussage über den dargestellten Gegenstand dar, wobei dieser Kommentar in seiner Dringlichkeit von derjenigen des Objekts abweichen, nie aber komplett unabhängig sein könne. Er schliesst, dass ein Foto medienbedingt auf das Nicht-Gesehene verweist, obwohl es die Aufzeichnung des Gesehenen ist. Der Augenblick werde aus dem Zusammenhang herausgelöst und abgesondert, die Bezugspunkte seien der Fotografie fremd und stammten aus dem Kontext der Ereignisse. Das fotografische Medium ist demnach ein Referenz-Werkzeug, das auf die Absenz von Dingen verweist, die durch es selbst evoziert werden. Die Nachhaltigkeit eines Fotos steckt somit in der allgemeingültigen Wahrheit, die ebenso das Absente wie das Präsente enthüllt. Der Blick des Betrachters kann

²⁴ JÄGER, Fotografie und Geschichte, S. 14.

²⁵ JÄGER, Fotografie und Geschichte, S. 9–14.

demnach natürlich nicht unberücksichtigt von dieser Wahrheit bleiben.²⁶ Zur Relevanz von sozialer oder kultureller Distanz wiederum äussert sich Burke. Nach seiner Ansicht wird sie vor allem dann offensichtlich, wenn der Fotograf die Kultur, die er im Porträt darstellt, mit dem Blick von aussen und einer gewissen Entfernung beobachtet. Ihm zufolge fungieren Bilder als Spiegelungen von Reflexionen.²⁷

Nach diesen theoretischen Überlegungen mag es sich lohnen, einen zweiten Blick auf das Ausgangsbild zu werfen und zu prüfen, wie die aufgestellten Hypothesen und Ansätze zur Verwendung der Quellengattung Fotografie in der Geschichtswissenschaft sich in der Praxis anwenden lassen. Hinsichtlich verbindlicher Maxime bleiben die meisten Abhandlungen jedoch zurückhaltend und abstrakt und bieten keine übertragbare Anleitung für die Analyse von Fotografien. Es scheint daher ratsam, sich trotz Berücksichtigung der Theorie am konkreten Beispielbild zu orientieren.

RÜCKSCHAU AUFS AUSGANGSBILD UND SERIELLER VERGLEICH

Wie Fritzsche betont, verursachen Bilder häufig mehr Emotionen denn Realitäten. In diesem Fall wird eine lustig-absurde Szene präsentiert, in der zwei Mönche sich in kämpferischer Pose zeigen, was ihrer Gesinnung als friedvolle Brüder gemeinhin nicht entspricht. Darin verbirgt sich eine Ironie. Der historische Kontext lässt sich nicht abschliessend klären, er basiert auf Annahmen. Theoretisch wäre es möglich, dass es sich bei den beiden Männern nicht um Mitglieder des Konvents sondern lediglich um solche imitierende Darsteller in Mönchskutte handelt. Dagegen spricht jedoch zum einen die relative Unwahrscheinlichkeit, dass als Benediktiner verkleidete Laien inszeniert wurden und dem Kloster deren fotografische Dokumentation anschliessend übergeben wurde. Zum anderen tragen beide eine Tonsur, die für Mönche spezifische Glatze mit Haarkranz. Der Aufwand für diese Frisur wäre für das Unterfangen, ein Spassfoto zu schaffen, möglicherweise zu gross. Mit dem Foto wird eine heitere Stimmung vermittelt und könnte daher durchaus einer Auflockerung in der Darstellung dienlich gewesen sein. Es impliziert auf humorvolle Art, dass das Leben der Patres nicht nur strengen Regeln folgt und neben dem Gebet und der Arbeit auch Raum für Witz und Unterhaltung besteht. Auch Jäger unterstreicht, dass durch die Fotografie, als Element der Meinungsbildung, Werte und Normen visualisiert und angepasst werden, in erster Linie zur Illustration journalistischer und propagandistischer Schriftstücke.²⁸

²⁶ BERGER, *Classic Essays*, S. 292–294. «The minimal message of a photograph may be less simple than we first thought. Instead of its being: I have decided that seeing this is worth recording, we may now decode it as: The degree to which I believe this is worth looking at can be judged by all that I am willingly not showing because it is contained within it.»

²⁷ BURKE, *Augenzeugenschaft*, S. 136, vgl. Kapitel 1, «Reflexionen über Reflexionen».

²⁸ JÄGER, *Fotografie und Geschichte*, S. 14.

Ob die genannte Wirkung jedoch die Intention von Fotograf oder Auftragsteller war, muss Spekulation bleiben. Die Aussage des Bildes liegt folglich im Auge des Betrachters. Ohne weiterführende Informationen zu den Umständen, die zu diesem Bild geführt haben, muss sich die historische Verwendung also auf die Deskriptions- und Rezeptionsebene begrenzen. Wollte man dieses Foto zur Illustration eines historischen Texts verwenden, müsste der Kontext erst rekonstruiert oder geschaffen werden. Das Bild liefe im letzteren Fall Gefahr, zum Vehikel für eine bereits bestehende Meinung zu geraten.

Eine gewisse Klärung könnte der Vergleich mit einem weiteren Glasplatten-negativ herbeiführen. Zwar ist das Bild ebenfalls undatiert und noch nicht identifiziert, doch zeigt es dieselben Mönche vor demselben Hintergrund mit denselben Attributen (Abb. 2). Kulisse und Position der Kamera sind dieselben, doch



Abb. 2

die Gesten der Patres wurden variiert: Derjenige in der linken Bildhälfte steht gerade, in klassischem Kontrapost mit Stand- und Spielbein, den Blick sinnierend zu Boden gesenkt, weniger präsent als im ersten Bild. Er hält weiterhin die Holzlatte, diesmal jedoch senkrecht, so dass sie eine Parallele zum Bildrand bildet und die Statik des Arrangements betont, anstatt Dynamik zu suggerieren. Sein Arm ist angewinkelt, wie im ersten Bildbeispiel. Der andere Pater steht ihm erneut gegenüber, hier aber mit verschränkten Armen, grimmig-ernstem Gesichtsausdruck und leicht vorgelagertem rechten Bein, das vollständig von der Kutte bedeckt ist. Die Gestik wirkt machtvoll, bedrohlich und angriffslustig. Trotz verschiedener Körperhaltung bleiben die beiden Akteure in ihrer jeweiligen Rolle verhaftet, in ihrer Aktivität wie Passivität. Die gesamte Szene entspricht in ihrer Theatralik und leichten Groteske der ersten, und so bekommen die Bilder einen serienhaften Charakter. In der historischen Bildforschung gibt es den methodischen Ansatz der seriell-ikonographischen Analyse von Bilderserien oder Bildgruppen. Gestellt wird hier die Frage nach Gemeinsamkeiten in der Motivwahl, Blickwinkel, Arrangement, dem Anlass für die Fotografie sowie nach Verwendungszusammenhängen.²⁹

Wollte man eine Reihenfolge bestimmen, so würde wohl das zweite Foto an den Anfang einer immer weiter zu denkenden Bildfolge gestellt, wodurch eine filmische Entwicklung zustande käme. Möglicherweise haben weitere Exemplare aus der Serie nur nicht den Weg ins Archiv gefunden. Aussagen über das Leben der Mönche lassen sich anhand dieser Bildbeispiele kaum machen, wohl aber über den Umgang mit dem im 19. Jahrhundert noch neuen Medium Foto-



Abb. 3

²⁹ JÄGER, Fotografie und Geschichte, S. 15–16.

grafie. Die spielerische Herangehensweise, die Experimentierfreude und Lust am Absurden wiederum kann auch auf den spezifischen Zugang zur Fotografie im Kloster Einsiedeln übertragen werden. Es findet sich ohne Weiteres eine Reihe an belustigenden Aufnahmen, teils im Rahmen des Schultheaters entstanden, teils in der Freizeit, etwa während Ausflügen und Wanderungen (Abb. 3 und 4).



Abb. 4

Die Beobachtungen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden in diesen Bildern könnten gut weiter geführt und genauere Datierungsversuche durch die Betrachtung von Details wie dem nur im zweiten Bild sichtbaren Regenschirm ad absurdum durchexerziert werden. Aufschlussreicher für die Grundfrage nach dem möglichen Quellenwert von Fotografie und ihrem Nutzen für die Geschichtsschreibung ist es jedoch, eine Fotografie zum Vergleich heranzuziehen, die sich grundlegend von den beiden ersten unterscheidet. Es finden sich im Fotoarchiv des Klosters Einsiedeln nämlich nicht nur schwer identifizierbare Bilder. Besonders die Fotos jüngeren Datums sind häufig gut erschlossen. Na-



Abb. 5

mentlich auch ein Foto von Abt Benno Gut³⁰ und Pater Philipp Gut (Abb. 5). Es zeigt die Benediktiner auf dem Flughafen Zürich-Kloten, wie der Titel in der Datenbank des Klosterarchivs angibt.³¹ Als weitere Angabe ist Folgendes zu lesen: «Der zum Abtprimas gewählte Abt verabschiedet sich auf dem Flughafen Zürich-Kloten vor seiner Reise zur Amtsübernahme nach Rom von seinem Bruder P. Philipp Gut.» Die Recherche nach dem Datum der Ernennung Abt Benno zum Abtprimas führt bereits im Internet zu schnellen Resultaten: «1959 wählte der Äbtekongress Gut zum vierten Abtprimas der Benediktinischen Konföderation, woraufhin dieser auf seine Abtei resignierte und erneut nach Sant'Anselmo in Rom übersiedelte.»³²

Weiterführende Informationen erhält man bei der Lektüre des «Einsiedler Anzeigers», wenige Tage nach der Ernennung Guts zum Abtprimas. Dort steht auf dem Titelblatt:

«Letzten Freitag [24. September 1959] hat der Landessender im Nachrichtendienst mitgeteilt, dass unser hochwürdigste Gnädige Herr, Abt Benno Gut, von der in Rom tagenden Konferenz aller Aebte des Benediktinerordens zum Abt-Primas, d.h. zum Präses sämtlicher Benediktinerklöster der Welt, gewählt worden ist. Als Abt-Primas bekleidet er auch die Ehre des Rektors der Benediktiner-Universität in S. Anselmo. Einsiedeln freut sich ob der großen Ehre, die damit unserm Kloster zuteil wurde, obschon es von dem leutseligen und frohmütigen, von unserm Volk geliebten und hoch verehrten Gnädigen Herrn nur ungern Abschied nimmt. [...] Auf viele glückliche und schöne Jahre!»³³

Aus den lobenden Worten über Gut und dem emotionalen Unterton des Artikels geht eine allgemeine Bewunderung hervor, sowie ein Identität erzeugender

³⁰ Geboren 1897, gestorben 1970, http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch_liste.php, Zugriff am 27.02.2011.

³¹ http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_bildarchiv_detail.php?signaturteil=KAE,%20Foto%201.0602.0005&start=0, Zugriff am 5.03.2011. Die Vergabe des Titels beruht auf dem Informationsstand zum Bild. In der Regel haben die in der Datenbank vergebenen Titel deskriptiven Charakter, solange kein Originaltitel bekannt ist. In jedem Fall fungiert der fiktive Titel als Identifikationsmittel und Recherchevehikel, nicht aber als verbindlicher Referenzwert, der über die Datenbank hinausgeht.

³² <http://www.orden-online.de/wissen/g/gut-benno/>, Zugriff am 10.03.2011. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Benno_Gut, Zugriff am 20.02.2011. Zwar führt der erste Treffer derartiger Suchbefehle im Internet oft auf die immer wiederkehrende Seite von Wikipedia, doch sollte man dieser wiederum äusserst quellenkritisch gegenüber stehen. Obwohl es hier zu einer steten Verbesserung der Zuverlässigkeit durch die Kontrolle von, wenn auch häufig selbsterklärten, Experten oder interessierten Laien sowie weiterführende Links als Beleg kommt (Vgl. <http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bgut.html>, Zugriff am 20.02.2011), ist nach einer ersten Orientierung die weitergehende Recherche unbedingt nötig. In beiden Quellen ist fälschlicherweise der 24.11. anstatt des 24.09. als Datum der Ernennung zum Abtprimas angegeben. Die Debatte um die wissenschaftliche Tragfähigkeit dieser demokratisch funktionierenden Plattform für Wissensaustausch, die den klassischen Gebrauch des Lexikons eliminiert, wird an anderer Stelle heftig geführt und muss gerade aus quellenkritischer Sicht unbedingt weiter verfolgt werden.

³³ Anonym, Einsiedler Anzeiger, S. 1.

Umgang mit der Person des Abts in der lokalen Presse. Illustriert ist der Artikel mit einem Porträt von Benno Gut.

Kehrt man nun zum Anfang zurück, nämlich zur Bildbetrachtung, so fällt zunächst auf, dass die beiden Brüder zentral im Bild stehen. Es handelt sich nicht um einen Schnappschuss, der Bildaufbau ist klassisch und wirkt durchkomponiert. Obwohl das Abtkreuz, das Abt Benno um den Hals hängt, von seinem Hut verdeckt wird, wird die Gewichtigkeit seiner Person deutlich. Einerseits stellt ihn das nicht sichtbare Kennzeichen seiner Abtswürde mit seinem Bruder, der seinerseits eine erfolgreiche Karriere als Rektor des Kollegiums in Ascona und als Brüderinstruktor vorweisen konnte, auf eine Ebene. Die ursprüngliche Bedeutung des Kreuzes beruht auf der Theologie der indirekten Nachfolge Christi. So wie Christus das Kreuz getragen hat, nimmt der Abt, als sichtbarer Stellvertreter Christi das Kreuz auf sich. Es ist also auch ein Distinktionszeichen. Die Wahrnehmung des Abtskreuzes als Merkmal von Hierarchie und Macht ist aber allenfalls sekundär.³⁴ Die Darstellung aus leichter Untersicht sowie der herrschaftliche Gestus des Abtprimas, sein aus den linken oberen Bildrand hinaus weisender rechter Arm, der Blick der Brüder in dieselbe Richtung mit freundlichem Ausdruck, wird verstärkt durch die Protagonisten. Sie blicken wohlwollend und aufmerksam in die Kamera. Die Froschperspektive bewirkt, dass die Person grösser und heroischer erscheint. Im Hintergrund ist eindeutig ein Gebäudeteil des Flughafens erkennbar; eine einzige Flagge ist gehisst. Bei genauerem Hinsehen ist es unverkennbar die Schweizer Fahne, wichtiges Indiz zur Stiftung von Identität und Hilfsmittel zur Verortung der Aufnahme.

In seinen Ausführungen zu «Macht und Protest» verfolgt Burke die Linie der Abbildung von Machtinhabern im Wandel der Geschichte. Nachdem die frühe christlich-religiöse Kunst sich in der frontalen Darstellung von kirchlichen Würdenträgern ein Vorbild an römischen Kaisern der Antike genommen hatte, kam es seit dem Mittelalter zu einer reziproken Entwicklung. Im Laufe der Säkularisierung rezipierte man zugunsten weltlicher Funktionen gewisse religiöse Formen und machte sie sich zu Eigen. Der «Kult der Heiligenbilder» wurde gemeinhin zur idealtypischen Darstellungsform.³⁵ Zur Visualisierung abstrakter Ideen und Konzepte wurden Symbole gefunden, die sich in verschiedensten Prototypen und Stilrichtungen in der Kunst wiederfinden. Es wurden Bildtraditionen geschaffen, die gewisse Ideen abbildhaft machten und dem Zeitgeist Ausdruck verliehen. Um den Abstraktionen zur Konkretisierung zu verhelfen, wurden «Individuen als Inkarnation von Ideen oder Werten» präsentiert. Dabei gibt es in der Abbildung von Herrschern bestimmte Bräuche zur heldenhaften Idealisierung und gottähnlichen Überhöhung.³⁶ Es gibt eine ganze Ikonographie des Triumphes, verbindliche Zeichen von Demut, Sieg und Ruhm, so wie die Würdenträger selbst als Idole und Ikonen angesehen wurden, mit einer majestätisch-machtvollen Aura.³⁷

³⁴ Information von P. Alois Kurmann, 7.03.2011.

³⁵ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 67.

³⁶ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 74.

³⁷ BURKE, Augenzeugenschaft, S. 76–77.

Wie verhält es sich nun mit der Ikonographie in der Abbildung vom Abtprimas und seinem Bruder? Folgt dieses Porträt einem bestimmten Regelwerk, reflektiert es den Zeitgeist, eine bestimmte Mode, wie Würdenträger, christlicher oder weltlicher Art, höhere Amtsinhaber, Prominente generell inszeniert werden? Obwohl der Fotograf nicht bekannt ist, kann aufgrund des bedeutsamen Anlasses angenommen werden, dass es sich hier um ein offizielles Bild von internationalem Interesse handelt und von einem Profifotografen gemacht wurde. Der sanftgütige Blick von Abt Benno, der optimistische Blick nach vorn, der richtungweisende Fingerzeig, aber auch der schmeichelhafte «low angle» schräg von der Seite, alles spricht für ein zu journalistischen Zwecken verwendetes Bild. Es zeigt den sympathischen Charakter des Abtprimas, ohne ihn zu stark zu überhöhen oder zu depersonalisieren. Seine spezifischen Gesichtszüge kommen trotz nicht zu leugnender Stilisierung zur Geltung. So lässt sich das Foto in eine Reihe typischer Pressefotografien der 1950er und 1960er Jahre eingliedern und vor dem Hintergrund von Stilmitteln, Informationslage und ästhetischer wie emotionaler Wirkung durchaus analysieren und deuten.

Den wichtigsten Wissensbeitrag stellt letztendlich die Rückseite der Fotografie dar. Auf ihr ist eine Mitteilung des Bilderdienstes «Photopress Zürich»³⁸ befestigt. Dort steht geschrieben:

«Abschied von Fürstabt Benno Gut. Der zum Abtprimas aller Benediktiner gewählte Fürstabt von Einsiedeln, Mgr. Benno Gut, hat sich auf dem Luftwege zur Uebernahme seines neuen hohen Amtes nach Rom begeben.

Auf unserem Bild verabschiedet sich Mgr. Benno Gut (links) auf dem Flugplatz Zürich-Kloten von seinem Bruder Dr. Philipp Gut (Einsiedeln).

PHOTOPRESS – Bilderdienst Zürich. X.59. Bild No. 4369.»³⁹

Auffallend ist an diesem standardisierten Schriftstück insbesondere die Unterstreichung des Fragments «Auf unserem Bild». Durch sie liegt die Betonung auf den Verwendungs- und Bildrechten, die sich bei der Bildagentur befinden; die Urheberschaft ist somit geklärt. Die Fotografie erhält durch diese Notiz eine Art Echtheitssiegel, der Kontext ist geklärt und die Glaubwürdigkeit des Fotos trotz möglicher Inszenierung gewährleistet.

REALITÄT, WAHRHEIT UND AUTHENTIZITÄT

Doch was genau wird von einer Fotografie gefordert, wenn Anspruch auf Originalität, Zuverlässigkeit und Wirklichkeit erhoben wird? Genügt Roland Barthes' Sinnspruch zum Wesen der Fotografie von 1980 in «Die helle Kammer»,

³⁸ «Nach der Einstellung der Tätigkeit 1980 ging das Archiv der Photopress 1981 an Keystone über»: <http://www.foto-ch.ch/?a=fotograph&cid=20703&clang=de>, Zugriff am 10.03.2011.

³⁹ Vgl. KAE, Foto 1.0602.0005. Nach der Betrachtung dieser Nachricht ist es für den Archivnutzer nachvollziehbar, woher die im Titel der Datenbank, vergeben vom Archivar, gelieferte Information stammt.

als etwas, das da gewesen ist? Auch wenn diese Formel vereinfacht sein mag, ist eine Fotografie tatsächlich die Beurkundung der Präsenz von etwas, das in der Vergangenheit liegt? Etwas, das diese «Anwesenheit und Abwesenheit, Gegenwart und Vergangenheit», wie beispielsweise die Erinnerung an einen Verstorbenen und die Vergegenwärtigung des eigenen Todes, miteinander verbindet?⁴⁰ Diskurstheoretische Ansätze wie dieser können bisweilen nicht vollständig ohne die Lektüre psychoanalytischer Grundlagentexte⁴¹ erfasst und sollten daher mit Vorsicht in die Rezeption aufgenommen werden. Barthes Äusserungen selbst erklären sich häufig erst im Zusammenhang mit seinen anderen Schriften, wie etwa «Mythen des Alltags», worin er auf die verschiedenen Wirkungsbereiche des Mediums neben der Kunst, nämlich in der Presse und Werbung sowie im Amateurbereich verweist.

«Da Objektivität nur als imaginäre GröÙe existiert, kann die Schreibweise (*écriture*) niemals objektiv sein.»⁴²

Auch die Begrifflichkeit des Realen variiert, je nachdem, in welchem Diskurs sie verwendet wird. Ebenso der Aspekt der mechanischen Reproduzierbarkeit der Fotografie und die Frage nach ihrem «auratischen» Wert sowie der Wirkung der Masse müssen nach Walter Benjamin behutsam zur Argumentation herangezogen werden.⁴³ Ausserdem empfiehlt sich in diesem Zusammenhang, weitere Schlüsselwerke der Fotokritik zu berücksichtigen.⁴⁴

Da solch theoretisch komplexe Konzepte an dieser Stelle nicht angemessen diskutiert werden können, soll der Blick erneut zum praktischen Beispiel gelenkt werden. Entsprechend ist es empfehlenswert, gleichermassen praxistaugliche wie nützliche, konkrete Fragen zu stellen, um den Inhalt eines Bildes zu erschliessen und scheinbar offensichtliche Sachverhalte infrage zu stellen.

Paradigmatisch für die Frage nach dem Realitätsgehalt von Fotografie ist der einleitende Satz im Vorwort des Ausstellungskatalogs «Fotografie im Emmental. Idyll und Realität» aus dem Kunstmuseum Bern:

«Das Bild des Emmentals ist zu einem Klischee geworden, das den Blick auf die Realität behindert. Der Begriff Emmental evoziert das Bild der hügeligen Berner Voralpen-Landschaft mit ihren saftigen, grünen Matten, den gewaltigen Bauernhäusern [...]»⁴⁵

⁴⁰ IVERSEN, *Paradigma Fotografie*, S. 109.

⁴¹ Beispielsweise von Sigmund Freud, Jaques Lacan oder Georges Batailles.

⁴² Roland Barthes, in: WOLF, *Paradigma Fotografie*, S. 89.

⁴³ Der Begriff des Auratischen weicht bei Benjamin vom alltäglichen Gebrauch ab und bezieht sich in erster Linie auf die Originalität eines Werkes und die Frage nach der Ausstrahlung von Einzigartigkeit im Vergleich zur Kopie. Vgl. BENJAMIN, *Technische Reproduzierbarkeit*.

⁴⁴ Beispielsweise KRACAUER, *Photographie*.

⁴⁵ SCHÜRPF, *Idyll und Realität*, S. 7.

Es stellt sich zwangsläufig die Frage, was denn die Realität sei und in welcher Hinsicht sie dem zum Stereotyp verfallenen «Bild des Emmentals» widerspricht. Markus Schürpf spricht in der Einleitung nicht nur von einem «Mythos», sondern auch von einem «Symbol» und «Idyll, das Sehnsüchte weckt, ein Gefühl von Heimatlichkeit und Naturverbundenheit hervorruft.»⁴⁶ Die Betonung der relativ späten Entwicklung um 1970, «[d]ass Fotografie hierzulande als Medium akzeptiert, erforscht und der Öffentlichkeit vermittelt wird» steht in gewissem Kontrast zur Bemerkung, dass das Medium Fotografie in der Schweiz bereits in den Anfängen ihrer Verbreitung zur Mitte des 19. Jahrhunderts genutzt und gefördert wurde.⁴⁷ Diese Beobachtung lässt an die Skepsis gegenüber Authentizität und Wahrheitsanspruch des Mediums erinnern. Doch gab es seit jeher klare Unterschiede in der Behandlung und Ansicht von Fotografie zwischen Kunst und Reportage.⁴⁸ So verweist Schürpf auf den regen Gebrauch von Reportagefotografie seit dem Ersten Weltkrieg. Allerdings betont er auch, dass stets derartiges Bildmaterial geliefert wurde, das «das mediale Umfeld verlangte und dem nationalen Massenpublikum gefiel.»⁴⁹ Der Fokus habe auf der bäuerlichen Arbeit gelegen und sei generell auf wenige Themen reduziert gewesen. Probleme sozialer wie wirtschaftlicher Art seien generell nicht illustriert worden. Dies habe zu einer Verromantisierung der Region beigetragen.

Das Beispiel Emmental lässt sich ohne weiteres auf andere Schweizer Regionen übertragen, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Welches Bild von Einsiedeln hat im kollektiven Bewusstsein einen Platz gefunden? Durch welche Medien wurde es geprägt? Wurde ein idealtypisches Bild oder gar Klischee kreiert, das eklatant von der historisch nachvollziehbaren Realität abweicht? Inwiefern kann es zu Widersprüchlichkeiten zwischen dem ästhetischen und dem dokumentarischen Anspruch an ein Bild kommen? Entstehen diese aus seinem Verwendungszweck, aus der Intention bei seiner Erschaffung oder aus einem Zusammenspiel beider Aspekte?

Diese Fragen lassen sich exemplarisch an einem Foto behandeln (Abb. 6). Abgebildet sind 13 Knaben im Alter von ungefähr zehn Jahren an einem Tisch, sich über den Sportteil einer Zeitschrift beugend. Alle tragen eine Kutte.⁵⁰ Gebannt betrachten sie die Illustrierte und die darin abgebildeten Fussballspieler, die in der Reproduktion nur vage zu erkennen sind. Einer der Studenten sitzt ein wenig ausserhalb am linken Ende der Gruppe und hält eigens ein Blatt in seinen Händen; sein schelmischer Blick führt über den linken Bildrand hinaus. Der

⁴⁶ SCHÜRPF, Idyll und Realität, S. 9.

⁴⁷ «Mit der Gründung der ‚Schweizerischen Stiftung für die Photographie‘ 1970 in Zürich wurde ein erster Schritt gemacht. In der Folge interessierten sich zunehmend auch renommierte Museen und Ausstellungsinstitutionen für Fotografie.», in: SCHÜRPF, Idyll und Realität, S. 9.

⁴⁸ Allfällige Unterschiede zwischen Kunst- und Reportagefotografie können an dieser Stelle zwar nicht angemessen diskutiert werden. Es sei aber darauf hingewiesen, dass die Übergänge zwischen ästhetischem und dokumentarischem Bildinteresse häufig fließend sind, wie es sich besonders anschaulich im Fall der Magnum-Fotografen offenbart.

⁴⁹ SCHÜRPF, Idyll und Realität, S. 11.

⁵⁰ Vgl. z.B. <http://www.gwick.ch/M63/statuten.pdf>, Zugriff am 26.02.2011.



Abb. 6

Inhalt der Zeitung lässt sich nur erahnen. Vermutlich ist es jedoch nicht der Sportteil, das Papier enthält weniger Fotos, es zeigt auf der Rückseite das Porträt einer Frau, das weniger nach Sport denn nach Kultur aussieht.

Das Bild kann für den ungefähren Zeitraum zwischen 1950 und 1960 datiert werden. Die Studentenkutte wurde zum Schuljahr 1967/68 hin abgeschafft. Dies ist somit der terminus ante quem für alle Fotos, die interne Schüler in der Kutte abbilden. Der Aufnahmezeitpunkt liesse sich durch eine genaue Identifizierung der Zeitung noch exakter benennen. Ein weiteres Indiz zur Datierung sind die Frisuren der Jungen, die grösstenteils einer bestimmten Mode nachkommen, die für die 1950er Jahre typisch ist. In seiner Ästhetik erinnert das Bild stark an die Reportagefotografie der Nachkriegszeit, die insbesondere durch die Fotografen des Magazins «LIFE» geprägt worden war. Diese Art der Pressefotografie zeichnet sich zugleich durch einen dokumentarisch-informativen sowie einen meinungsbildenden Charakter aus. Auch ohne Begleittext vermitteln die Fotos eine spezifische Haltung zu einem Gegenstand, der für den geübten Betrachter einfach zu lesen und zu entschlüsseln ist.

Was für die Beurteilung eines jeden Fotos gilt, ist im Umgang mit diesen besonders zu berücksichtigen: Im Hinblick auf die Glaubwürdigkeit des Fotos als Zeitzeugnis ist höchste Vorsicht geboten! Inwieweit ist der vorliegende Fotoabzug ein Zeuge vom Alltag an der Einsiedler Stiftsschule? Vermittelt das Bild den Eindruck vom lockeren Schulleben, der sich an den Interessensgebieten der Studenten orientierte, oder ist dies nicht vielmehr eine Freizeitaufnahme? Die

Frage wird sich ohne weitere Kenntnis über Entstehung und Verwendungszweck des Fotos nicht abschliessend klären lassen. Ohne erläuternden Text, der sich möglicherweise in Klosterpublikationen, dem «Konventglöckli» oder «Maria Einsiedeln» finden liesse und einen Zusammenhang schaffen würde, muss das Bild für sich stehen. Auch der Vergleich mit Schulaufnahmen aus dieser Zeit, von öffentlichen oder anderen Stiftsschulen, wäre aufschlussreich. Ohne diesen könnte das Bild als Darstellung eines unkonventionellen Unterrichts gedeutet werden, in dem auf die spezifischen Bedürfnisse, Interessen und persönlichen Neigungen der Schüler eingegangen wird, deren Begeisterung sich sowohl im Gruppenverhalten als auch im individuellen Habitus zeigt. Andererseits ist bekannt, dass der Sport in den 1950er und 1960er Jahren keine besondere Rolle an der Stiftsschule spielte. Bis in die 1960er Jahre hinein wurde der Sportunterricht sogar nur von Schülern der oberen Klassen anstatt von Turnlehrern erteilt.⁵¹ Somit ist es wahrscheinlicher, dass die Schüler sich während der Pause mit der alternativen Lektüre beschäftigten.



Abb. 7

In einem ähnlichen Sinne kann auch ein Foto von Tischtennis spielenden Studenten im Gemeinschaftssaal verstanden werden (Abb. 7). Ein Tisch wurde offensichtlich kurzerhand in einen Spieltisch mit Netz umfunktioniert und die Jungen vergnügen sich bei einem kleinen Match, während ihre Kollegen an den umstehenden Tischen sitzen und sich unterhalten oder Karten spielen. Ohne weitere Erläuterungen scheint das Bild zu kommunizieren, dass es trotz Ordnung und Regelwerk durchaus möglich war, sich Freiheiten zu nehmen und spontanen Freuden nachzugehen. Zudem muss das Bild während der 1940er Jahre

⁵¹ Information durch P. Alois Kurmann, 7.03.2011.



Abb. 8

entstanden sein, einer Zeit, mit der man statt Förderung von Individualismus allgemein eher Strenge und Disziplin verbindet. Die Studenten an der Einsiedler Stiftsschule hatten sich beispielsweise vor dem Unterricht regelmässig in Zweierreihen aufzustellen. In diesem Kontext stellt das Foto einen Kontrapost dar, eine positive Auflockerung. Ohne weiter erläutert zu werden, soll ein letztes Bild diese Reihe von Fotografien mit lustvoller und entspannter Atmosphäre schließen, das um 1900 entstanden sein könnte (Abb. 8). Möglicherweise stellt es eine Gruppe von Studenten an ihrem letzten Schultag oder nach einer wichtigen Prüfung dar. Jedenfalls sprechen die Bierflaschen in ihren Händen und die Zigarette im Mundwinkel des jungen Mannes am linken Bildrand nicht für eine Abbildung des Alltags sondern für die humorvolle Inszenierung einer kleinen Grenzüberschreitung.

Infolge dieser Bildbetrachtungen muss die nicht vollends befriedigende Konsequenz gezogen werden, dass der Realitätsgehalt einer Fotografie und deren Authentizität nur in dem Masse eruiert werden kann, in dem Informationen zum Kontext vorliegen. Ein Bild kann nicht allein aus sich selbst heraus interpretiert werden, sondern muss im Hinblick auf die historische Situation, die technischen Möglichkeiten sowie den Entstehungszusammenhang analysiert werden. Für das Fotoarchiv bestehen unter diesem Aspekt zwei Schwierigkeiten. Erstens ist die Quellenlage von sehr unterschiedlicher Qualität. Während in manchen Fällen diverse Publikationen, Archivalien und klosterinterne Verzeichnisse zur Recher-

che vorliegen, ist die Suche nach Hinweisen auf Fotograf, Bildsujet und Identifikation abgebildeter Personen oftmals vergeblich. Zweitens spielt der zeitliche Faktor eine erhebliche Rolle bei der Tiefe der Erschliessungsarbeit. Da der Fokus auf einer Erfassung des gesamten fotografischen Materials liegt und erst nach dem ersten Schritt der Groberschliessung des gesamten Bestandes detaillierte Nachforschungen und Ergänzungen folgen können, werden viele Datenbank-einträge im Fotoarchiv einem internationalen Standard⁵² gerecht, nicht aber einer umfassenden Erschliessung. Im Bewusstsein dieser zwangsläufig lückenhaften Erfassung des Bildbestandes, die schon durch die schiere Menge an Material unausweichlich ist, muss verantwortungsbewusst mit den nur teilweise identifizierten Abzügen, Negativen und Dias umgegangen werden. Dazu gehört ein entsprechender Respekt bei der Verwertung der Bilder sowie bei ihrer Anwendung zur Illustration und Erläuterung von sachlichen Fakten.

FOTOGRAFISCHES BILDGEDÄCHTNIS UND ERINNERUNGSKULTUR

Anhand der bisherigen Bildbeispiele wurde der Versuch unternommen, die theoretischen Erwägungen zu verdeutlichen, die zu Beginn vorgestellt wurden. In einer letzten Gegenüberstellung zweier Fotografien soll zum Abschluss die Erkenntnis verdichtet werden, dass durch Bilder Haltungen und Eindrücke zu bestimmten Themen, Orten, Inhalten geschaffen werden können. Sowohl fehlende Bildinformationen als auch mangelnde Quellenkritik können fatale verfälschende Folgen für ihre weitere Behandlung haben. In jedem Fall prägt die Fotografie seit ihrem Bestehen das kollektive Bildgedächtnis einer Gesellschaft und fördert eine Form der Erinnerungskultur, die durch die veränderte Art der Reflexion auch den historischen Umgang mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beeinflussen kann.⁵³

Ein Bildinhalt kann auf verschiedenste Art und Weise präsentiert werden und doch denselben Eindruck vermitteln. Die Studentenverbindung Corvina der Stiftsschule Einsiedeln ist ein Thema, das häufig genug im Fotoarchiv vorkommt, um ihm einen eigenen Bestand zu widmen.⁵⁴ In zahlreichen Fotografien wurden ihre Mitglieder verschieden dargestellt oder gar inszeniert, mal in Einzel-, mal in Gruppenaufnahmen, meistens klassisch, streng und statisch, und stets mit dem typischen Hut als Uniformierung und Identifikationsfaktor. Auch der leicht militärische Charakter sowie das nationale Bewusstsein fallen durch die Präsenz der Schweizer Fahne und den ernsten Stolz beim Posieren für die Kame-

⁵² BRÜBACH/BRÜNING/HEEGWALDT, ISAD (G). Ausserdem: http://www.vsa-aas.org/fileadmin/user_upload/texte/ag_n_und_s/Richtlinien_ISAD_G_VSA_d.pdf, Zugriff am 26.02.2011. In erster Linie geht es bei ISAD (G) um Mindestanforderungen in der Erschliessungsarbeit, wie die Vergabe einer Signatur, eines Titels und einer, wenn auch ungefähren, Datierung.

⁵³ Mehr zum Thema Erinnerungskultur siehe z.B.: BOYER/WERTSCH, Memory.

⁵⁴ http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_bildarchiv_liste.php?parent=1017.



Abb. 9

ra bei einem Grossteil der Bilder auf.⁵⁵ Ein besonderes Exemplar ist ein Glasplattennegativ aus dem Jahr 1904 (Abb. 9). Obwohl das Bild über 100 Jahre alt ist kann es mit grosser Sicherheit exakt datiert werden, da die Jahreszahl direkt in das Glas hineingeritzt wurde. Auf dieselbe Weise entstanden, schmückt ein floraler Dekor die Platte und wirkt wie ein Rahmen um die Gruppe der Studenten. Diese stehen und sitzen in lässiger aber deutlich posierender Haltung auf einer Wiese vor einem Wald. Sie sind so zahlreich, dass sie mehr als Masse erscheinen denn als individuelle Gestalten, das Tragen der fast uniformartigen Anzüge unterstützt diese Wirkung. Das Bild lässt sich einordnen in mehrere Bildtypen wie «Gruppenporträt», «Heroische Gestalten» oder «Selbstdarstellung im Fin de Siècle». Doch ist es die manuelle Nachbearbeitung, die zur Eigenartigkeit dieser Glasplatte führt, von der leider kein Abzug gefunden wurde.⁵⁶

Ganz anders erscheint daneben das Einzelbild eines jungen Mannes in Uniform (Abb. 10). Es handelt sich um eine Postkarte, möglicherweise ist es der Abzug von einem Glasplattennegativ, denn es tauchen ähnliche Motive auf, die aus derselben Serie stammen könnten.⁵⁷ Der Student steht aufrecht, beinahe steif,

⁵⁵ <http://corvina.ch/?id=contents&content=home>, Zugriff am 5.03.2011. Die 1848 gegründete Studentenverbindung Corvina ist allerdings nicht schlagend und pflegt keine derart militaristischen Riten. Die Darstellung der Gruppenporträts hat dennoch Ähnlichkeiten mit Armeeporträts. Ein genauer Vergleich kann an dieser Stelle jedoch nicht stattfinden.

⁵⁶ Ein technischer und ästhetischer Vergleich mit einem Fotoabzug dieses Glasplattennegativs wäre nicht nur spannend, sondern böte auch Einsicht in eine mögliche Intention zur Nachbearbeitung und Verwendung dieses Bildes.

⁵⁷ Vgl. KAE, Glasplatte 02218 und KAE, Glasplatte 02229.



Abb. 10

mit überaus ernster Miene in die Kamera blickend, in der Bildmitte. Die Fotografie erscheint wie eine Atelieraufnahme, doch ist der Untergrund nicht identifizierbar. Eventuell sind die Wackersteine, auf denen der Uniformierte steht, tatsächlich eine Attrappe im Atelier. Die Bekleidung, die Körperhaltung und der Gesichtsausdruck sowie die kontrastreiche Ausleuchtung der Szene verstärken den theatraischen Charakter des Bildes. In der Tat ist es bezüglich der Inszenierung nicht allzu verschieden von der Theaterfotografie, die zu Beginn dieses Aufsatzes zu sehen war (Abb. 11). Geht man einzig von der Betrachtung des Fotos aus, lässt zunächst die Kenntnis von der Corvina-Uniform eine Identifikation zu. Doch auch der Name des posierenden Studenten ist bekannt. Diese Information steht gemeinsam mit der Auflösung des Rätsels auf der Rück-



Abb. 11

seite der Postkarte: «Felix Schmid, F.M Corvinae, 1924/25.» Letzte Sicherheit in der Frage, ob es sich wirklich um die Uniform der Studentenverbindung und nicht um ein Kostüm handelt, liefert ein weiterer Bildvergleich mit einer Glasplatte, die mehrere Studenten in Pose und der gleichen Uniform vor der Stiftsschule abbildet.⁵⁸ Ob sich die groteske Erscheinung jedoch im Bewusstsein von Fotograf und Modell begründete, oder ob das Porträt unfreiwillig komisch wurde, lässt sich kaum mehr rekonstruieren.

Dieses Beispiel zeigt, wie unterschiedlich Bilder verstanden und verwendet werden können, je nachdem, ob der Bedeutungskontext bekannt ist. Es liegt in der Verantwortung des Archivars, des Historikers und nicht zuletzt des Betrachters, ein Bild korrekt einzuordnen, seinen Quellenwert kritisch zu hinterfragen und es erst dann zu bewerten und zu deuten. Ein Anfang findet im Klosterarchiv Einsiedeln statt. Über den Umgang mit Bildmaterial in der Geschichtswissenschaft äussert sich auch Jäger hinsichtlich der Herangehensweise des Historikers:

«Historische Bildforschung zielt nicht auf eine wesensmässige Erfassung bestimmter Bildtypen, sondern auf die historischen Bedingtheiten und Bedeutungen der Bilder und ihrer Wahrnehmung. Es geht um deren gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rolle in sich wandelnden zeitlich-räumlichen Konstellationen. Ein Bild besitzt niemals nur eine einzige Bedeutung. Entscheidend für die Forschungspraxis werden immer die Fragestellung und das Erkenntnisinteresse der Historikerinnen und Historiker sein.»⁵⁹

Bei aller quellentreuer Recherche und akkurater Wiedergabe derselben sollte also nicht in Vergessenheit geraten, dass bei jeder Interpretation der Forschende durch sein Interesse bereits bestimmte Fragen bereit hält und, wenn auch unbewusst, eine Leserichtung vorgibt. Und letztlich gilt es stets zu hinterfragen, ob die Position, die man zu einem Gegenstand hat, individuell oder gesellschaftlich bedingt ist. Welche Empfindungen und Meinungen der Betrachter beim Anblick von mit Spaten drohenden Patres oder machtvoll gestikulierenden Äbten hat, hängt folglich nicht nur von seinem persönlichen Standpunkt ab und liegt vielleicht sogar ausserhalb seiner Einflussphäre und seinem Bewusstsein.

Anschrift der Verfasserin:

Annika Schwenn

Klosterarchiv Einsiedeln

c/o Kloster Einsiedeln

Postfach

CH-8840 Einsiedeln

⁵⁸ Vgl. KAE, Glasplatte 06539.

⁵⁹ JÄGER, Fotografie und Geschichte, S. 15.

ANHANG

Abbildungsverzeichnis (KAE = Klosterarchiv Einsiedeln)

KAE, Glasplatte 04274 (KAE_glasplatte_04274)
KAE, Glasplatte 04282 (KAE_glasplatte_04282)
KAE, Glasplatte 00573 (KAE_glasplatte_00573)
KAE, Glasplatte 00581 (KAE_glasplatte_00581)
KAE, Foto 1.0102.0001 (KAE_foto_1_0102_0001)
KAE, Foto 1.0103.0014 (KAE_foto_1_0103_0014)
KAE, Foto 1.0103.0016 (KAE_foto_1_0103_0016)
KAE, Foto 1.0106.0003 (KAE_foto_1_0106_0003)
KAE, Foto 1.0602.0005 (KAE_foto_1_0602_0005)
KAE, Foto 1.0602.0027 (KAE_foto_1_0602_0027)

Bibliographie

ANONYM, Einsiedler Anzeiger

Anonym, S. Gnaden Abt Dr. Benno Gut Abt-Primas der Benediktiner, in: *Einsiedler Anzeiger*, Organ der katholisch-konservativen Volkspartei, Amtliches Publikationsmittel, 29. September 1959, 100. Jahrgang, Nr. 77, Seite 1.

BENJAMIN, Technische Reproduzierbarkeit

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris 1935.

BERGER, Understanding

Berger, John, *Understanding a Photograph*, in: *Classic Essays* (1980), S. 291–295.

BOYER/WERTSCH, Memory

Boyer, Pascale/Wertsch, James V. (Hsrg.), *Memory in mind and culture*, Cambridge 2009.

BRÜBACH/BRÜNING/HEEGWALDT, ISAD (G)

Brübach, Nils/Brüning, Rainer/Heegwaldt, Werner (Übers./Überarb.), *ISAD(G) – Internationale Grundsätze für die archivische Verzeichnung*, Marburg 2002.

BURKE, Augenzeugenschaft

Burke, Peter, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2010.

FRITZSCHE, Historische Quelle

Fritzsche, Bruno, *Das Bild als historische Quelle*, in: *Vom Bild zum Text* (1996), S. 11–25.

HAAS, Benediktinische Existenz

Haas, Alois M., *Benediktinische Existenz in der «Schule für den Dienst des Herrn»*, in: Mahnig, Emil/Noser Marianne, *Suchende im Bild. Fotografische Dokumente aus dem Kloster Engelberg*, Zürich 2005, S. 23–37.

IVERSEN, Fotografie

Iversen, Margaret, *Was ist eine Fotografie?* in: *Paradigma Fotografie* (2002), S. 108–131.

JÄGER, Fotografie und Geschichte

Jäger, Jens, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt/Main 2009.

MAHNIG/NOSER, Suchende im Bild

Mahnig, Emil/Noser, Marianne, *Suchende im Bild. Fotografische Dokumente aus dem Kloster Engelberg*, Zürich 2005.

MÜLLER, Dunkelkammer

Müller, Abt Berchtold, *Der Dunkelkammer haftete der Ruf eines Alchimistenlabors an*, Vorwort, in: Mahnig, Emil/Noser Marianne, *Suchende im Bild. Fotografische Dokumente aus dem Kloster Engelberg*, Zürich 2005, S. 7–9.

KRACAUER, Photographie

Kracauer, Siegfried, *Die Photographie*, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/Main 1977, S. 21–39.

KRÄNZLE/MORITZI, Dornröschenschlaf

Kränzle, Andreas/Moritzi, Claudia, *Ein Fotoatelier im Dornröschenschlaf. Digitalisierung und Erschließung von Glasplatten des Klosterarchivs Einsiedeln über das Internet*, in: *Rundbrief Fotografie*, Vol. 15 (2008), No. 1, S. 13–17.

KRÄNZLE/MORITZI, Historische Fotodokumente

Kränzle, Andreas/Moritz, Claudia, Historische Fotodokumente aus dem Kloster Einsiedeln, in: Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz 98, 2006, S. 165–191.

PFISTER, Idyll und Realität

Pfister, Thomas (Hrsg.), Fotografie im Emmental. Idyll und Realität. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 8 März bis 28. Mai 2000, Bern 2000.

SCHÜRPF, Idyll und Realität

Schürpf, Markus, Vorwort/Einleitung, in: Pfister, Thomas (Hrsg.), Fotografie im Emmental. Idyll und Realität. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 8. März bis 28. Mai 2000, Bern 2000, S. 7–11.

STARL, Bildbestimmung

Starl, Tim, Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945, Marburg 2009, S. 12–20.

TRACHTENBERG, Classic Essays

Trachtenberg, Alan (Hrsg.), Classic Essays on Photography, Stony Creek/USA 1980.

VOLK, Vom Bild zum Text

Volk, Andreas (Hrsg.), Vom Bild zum Text. Die Photographiebetachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis, Zürich 1996.

WESTON, Seeing Photographically

Weston, Edward, Seeing Photographically, in: Classic Essays (1980), S. 169–179.

WOLF, Was ich sehe

Wolf, Herta, Was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer, in: Paradigma Fotografie (2002), S. 89–107.

WOLF, Paradigma Fotografie

Wolf, Herta (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/Main 2002.

Internetquellen

http://de.wikipedia.org/wiki/Benno_Gut, Zugriff am 20.02.2011.

<http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bgut.html>, Zugriff am 20.02.2011.

http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch_liste.php, Zugriff am 20.02.2011.

<http://www.gwick.ch/M63/statuten.pdf>, Zugriff am 26.02.2011.

http://www.vsa-aas.org/fileadmin/user_upload/texte/ag_n_und_s/Richtlinien_ISAD_G_VSA_d.pdf,
Zugriff am 26.02.2011.

http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_professbuch_liste.php, Zugriff am 27.02.2011.

[http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_bildarchiv_detail.php?signaturteil=KAE,%20Foto%201.0602.0005
&start=0](http://www.klosterarchiv.ch/e-archiv_bildarchiv_detail.php?signaturteil=KAE,%20Foto%201.0602.0005&start=0), Zugriff am 5.03.2011.

<http://corvina.ch/?id=contents&content=home>, Zugriff am 5.03.2011.

<http://www.orden-online.de/wissen/g/gut-benno/>, Zugriff am 10.03.2011.

Mündliche Auskunft

Gespräch mit P. Alois Kurmann, Klosterarchiv Einsiedeln, 7.03.2011.

