

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz
Band: 98 (2002)
Heft: 1

Artikel: Mit der Kamera ins Forschungsfeld : Tendenzen der volkskundlichen Fotografie nach 1945
Autor: Hägele, Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-118137>

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: 18.04.2026

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

Mit der Kamera ins Forschungsfeld

Tendenzen der volkskundlichen Fotografie nach 1945

Ulrich Hägele

Die Volkskunde der dreissiger und vierziger Jahre war geprägt von einer Bilderflut folkloristischen Inhalts, die sich vor allem in Nazi-Deutschland über eine grosse Masse von illustrierten Büchern und Zeitschriften ergossen hatte. Während sich die Volkskunde als Wissenschaft in Deutschland und in Österreich nach dem Krieg neu zu formieren begann und ihre völkischen Altlasten entweder aufs Abstellgleis verschob oder aber mit Persilscheinen reinwusch, warf die volkskundlich-völkische Fotografie ihre Schatten ungebrochen weit in die fünfziger Jahre hinein. Über die ideologische Vereinnahmung der Bilder während des NS wurde in den fünfziger Jahren nicht gesprochen. Leopold Schmidt, Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien, lobte noch 1955 die Arbeitsweise Hans Retzlaffs. Dessen Bilder seien «gewissermassen ein Begriff der auch für unser Fach sehr wichtigen Illustrationsphotographie gewesen»¹. Retzlaff selbst hatte inzwischen seine thematischen Schwerpunkte «von der Volkskunde auf die Kunstgeschichte verlagert»² – sein Berliner Bildarchiv war bei einem Fliegerangriff verbrannt. Dennoch betrieb er weiterhin die Neuauflage seiner NS-Publikationen. Im Vergleich zu früheren Veröffentlichungen ist zwar die Reihenfolge der Bilder verändert, sind die Bildlegenden neu geschrieben und der Umfang reduziert, die Fotografien aber blieben die gleichen.³ Im fachlichen Kontext spielten indessen die Bilder der Autorenfotografen keine Rolle mehr. Ihre Veröffentlichungen richteten sich an jene, die im Zuge des Zweiten Weltkrieges aus dem Osten vertrieben worden waren. Die Fotografien à la Retzlaff ermöglichten für die Geflüchteten Sinnstiftung; sie erinnerten an eine «verlorene» Heimat. Dass die Fotografien bar jeder Wirklichkeit fünfundzwanzig Jahre zuvor inszeniert worden waren, interessierte weniger, ja das inszenatorische Moment, welches Fremdeinflüsse wie Automobile oder Neuerungen in der Landwirtschaft ausgeblendet hatte, konnte nun zu einer Überhöhung und Verklärung der «Heimat» im Osten führen, was sich wiederum in den entsprechenden Verbänden ideologisch und politisch auszeichnete liess.

Im Folgenden wird gezeigt, wie sich die volkskundliche Fotografie seit den 1950er-Jahren in der Wissenschaft etablierte und welchen Stellenwert das visuelle Medium mit der Zeit im Forschungsfeld erlangte. Zu fragen ist, woher die Impulse für eine fachliche Auseinandersetzung mit der Fotografie kamen und welchen Einfluss das Medium auf Themen der deutschsprachigen Volkskunde/Empirische Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie genommen hat. Abschliessend sollen in einem Ausblick einige Thesen zu den Möglichkeiten der Visuellen Anthropologie als Methode für das Fach formuliert werden.⁴

I

Die deutschsprachige Volkskunde griff in den fünfziger Jahren in erster Linie auf eine dokumentarisch-ethnographische Herangehensweise zurück, die bereits um die Jahrhundertwende in Österreich und Frankreich für die Fotografie entwickelt worden war. Richard Weiss etwa hatte bereits in den frühen vierziger Jahren die Bedeutung der Fotografie erkannt. Für seine Schweizer Regionalstudien zog er umfangreiches Fotomaterial heran, das er zum Teil selbst angefertigt oder von professionellen Lichtbildnern erworben hatte. Weiss grenzte sich von der nationalistisch orientierten Volkskunde insoweit ab, als er für eine «kulturelle Mannigfaltigkeit»⁵ im thematischen Spektrum plädierte. Folgerichtig verabschiedete er sich, was die bildlichen Mittel betraf, vom strikten kanonischen Denken, wie es Michael Haberlandt 1896 in seinem lange Zeit beispiellosen programmatischen Text über die volkskundliche Fotografie festgeschrieben hatte.⁶ In seinen Feldstudien nutzte Weiss interdisziplinäre Methoden. Für seine Arbeit mit der fotografischen Quelle entlehnte er ein Verfahren, das der französische Geograph Jean Brunhes zu Beginn des 20. Jahrhunderts erprobt hatte. Weiss verwendete die Fotografien weniger illustrativ, sondern setzte sie in einen ethnographischen Zusammenhang, indem er ausführliche Bildunterschriften beifügte. Die oft gestellten Aufnahmen sind allerdings kaum mit jenen des sozialdokumentarisch agierenden Ernst Brunner vergleichbar, der in etwa zur selben Zeit die schweizerischen Lande mit dem Fotoapparat bereist hatte. Im Gegensatz zur Ikonographin Julie Heierli betrieb Weiss auch keine fotografische Quellenkritik und setzte sich in seinen Texten nicht näher mit den Bildern auseinander.

Theoretische Überlegungen wurden in Frankreich und in den USA entwickelt. Marcel Maget, Leiter des Laboratoire d'ethnographie française, bündelte im Jahr 1953 in einem von deutscher Seite aus kaum wahrgenommenen ethnographischen Führer elementare Gedanken über die Chancen und Grenzen der Feldforschung. Maget warnt zunächst davor, sich zu sehr mit dem Forschungsfeld zu identifizieren. Für die wissenschaftliche Herangehensweise sei ein immer wieder korrigiertes Vorgehen unablässlich. Er plädiert für eine möglichst offene thematische Bandbreite, die sowohl die Kultur und Lebensweise auf dem Land als auch die städtischen Kulturen umfassen solle. In diesem Zusammenhang problematisiert Maget den Kulturbegriff der französischen Ethnologie, die sich überwiegend in eine rurale Richtung fortbewege. Das ethnographische Feld neuer Prägung müsse demgegenüber als Zusammenspiel von Kulturation und Akkulturation wahrgenommen werden.⁷ Ebenso kritisch betrachtet Maget das Instrumentarium des Forschenden. Vor allem die Fotografie würde viel zu oberflächlich genutzt. Fatalerweise baue man auf eine dem Medium eigene Objektivität, die als Konzept so nicht haltbar sei. Auch die Wahl der Motive im Feld unterliege einigen unkalkulierbaren Faktoren, etwa den theoretischen Vorkenntnissen oder dem ästhetischen Empfinden des Operateurs. Schliesslich entwickelt Maget einen Leitfaden für die Benutzung des Fotoapparates im Feld. Seine Prämissen sind: Erstellung eines exakten und

aktualisierbaren Arbeitsprogrammes, Aufnahme von Mensch und Objekt in der gewohnten Umgebung, Vermeidung von Inszenierungen, Protokollierung der Aufnahmen und Analyse der Bildergebnisse. Außerdem solle der Forschende darauf achten, dass auch unscheinbare Details im Bild festgehalten werden. Die Aufnahmen seien augenblicklich, ähnlich einer Reportage, auszuführen: «Une photo que l'on ne prend pas immédiatement est une occasion perdue à jamais.»⁸ Maget orientierte sich in seinem behutsam beobachtenden Zugang möglicherweise an der sozialdokumentarischen Fotografie der dreissiger Jahre, wie sie etwa in den USA von der Farm Security Administration (FSA) praktiziert worden war.⁹ Dessen ungeachtet bezieht er sich bei Porträts ebenso auf das kriminologisch-anthropologische Verfahren Bertillons aus dem 19. Jahrhundert: «Photo de face et un profil, ou mieux les deux profils (...). Ensemble du corps en station debout, de face et de dos. Pour certaines déformations professionnelles (voussure du dos, courbure des jambes, etc...), prendre la vue la plus significative.»¹⁰

Als erster deutschsprachiger Volkskundler berief sich Klaus Beitzl auf Magets Methode. Auf Empfehlung Leopold Schmidts war der junge Vorarlberger im Sommer 1953 als Stipendiat nach Paris gereist. Georges Henri Rivière, Direktor des Musée national des arts et traditions populaires (MNATP), nahm ihn unter seine Fittiche und vermittelte Kontakte zu Marcel Maget und Arnold van Gennep. Von letzterem erhoffte Beitzl sich Unterstützung für eine «eigene Enquête» im Feld, die er im Rahmen seiner geplanten Dissertation über französische Masken durchführen wollte.¹¹ Beitzl belegte Seminare bei Marcel Maget und begab sich, ausgestattet mit einer Retina III C, auf Erkundungsfahrt: «Die Kamera setzte ich bei meinen Studien in Frankreich dann schon ganz bewusst ein, genau so wie es Maget vorgeschlagen hatte: Sie begleitete mich auf alle Etappen der Feldforschung, von den ersten Kontakten, Inspektion der Aufbewahrungsräume, der handelnden Personen und dann die Vorbereitung zum Fest und den Ablauf des Festes, alles wurde von mir sehr minutiös fotografisch dokumentiert. Ich habe das schon verstanden, dass der Fotoapparat neben dem Notizblock oder dem Fahrtenheft einfach das optische Notizmittel war.»¹² Auf Anregung Rivières grenzte Klaus Beitzl seine Dissertation schliesslich auf eine Studie über Umgangsriesen (Gayants) ein.¹³ Methodisch erwähnt er in der veröffentlichten Fassung das visuelle Instrumentarium nicht.¹⁴ Beitzl bekräftigt aber, dass er sich in der Forschungspraxis an Magets Vorgaben gehalten habe, auch was die Aufarbeitung des Materials am Schreibtisch betraf: «In den Fahrtenjournalen notiert man den Verlauf der Beobachtungen, und ich habe das dann mit den Fotos parallelisiert. Auf dem Rand sind die Inventarnummern der Fotos – Bild und Text – eine Art Drehbuch im Nachhinein.»¹⁵ (*Abb. 1*)

Von den drei nationalen Museen in Deutschland, Österreich und der Schweiz führten vor allem die Wiener Volkskundler umfangreiche foto-ethnographische Studien in alpinen und voralpinen Regionen durch. Im Museum war man aber ebenso bestrebt, die «meist überalterte(n) Aufnahmen, die zur Vorlage nicht mehr geeignet sind»¹⁶, durch neuere Bilder von professionellen Fotografen zu ersetzen.



90.1.



90.2.



90.3.



90.7.



90.8.



90.9.



90.13.



90.14.



90.15.



90.19.



90.20.



90.21.



90.4.



90.5.



90.6.



90.10.



90.11.



90.12.



90.16.



90.17.



90.18.

(Abb. 1) «Drehbuch im Nachhinein»: Pfingstumzug in Mattstal/Wissembourg, Bas Rhin, 26. Mai 1958. Blatt Nr. 90 und Transkript (siehe nächste Seite) aus dem Kleinbild-Positivarchiv von Klaus Beitzl.



90.24.

Transkript

90.1. ... wie 89.24.

90.2. bis 90.17.: MATTSTAL, cant. Woerth, arr. Wissembourg, Bas-Rhin.
Pfingstmontag, 26. Mai 1958. Anfertigung und Umzug des «Pfingschtegwack». 7 Uhr.
(Notes KB IX, 132–138; X, 15–16)

90.2. ... Einkleiden des «Pfingschtegwack»: Auslegen von drei Garbenstricken auf der Erde. Darüber werden die schon vorher abgeschnittenen gelb blühenden Ginsterzweige, «Pfremma», ausgebreitet.

90.3. ... wie 90.2.: Der Darsteller des «Pf.» legt sich längs auf die ausgebreiteten Ginsterzweige.

90.4. ... wie 90.3.: Edmond CHARBEAU, 13 Jahre. Im unmittelbar vorher abgeschlossenen Umzug war er der «Führer».

90.5. ... wie 90.4.: Der Darsteller wird nun liegend allseits mit Ginsterzweigen, deren blühende Enden von der Gürtelmitte aus nach oben und unten angeordnet liegen, umhüllt.

90.6. ... wie 90.4.: Der Darsteller wird schliesslich zur Gänze mit Ginsterzweigen zugedeckt.

90.7. ... wie 90.: Die Grün umhüllung wird nun zweimal verschnürt, einmal unter dem Gürtel und

90.8. ... wie 90.7.: einmal über dem Gürtel.

90.9. ... Das Gesicht des Darstellers wird von den Ginsterzweigen etwas frei gemacht.

90.10. ... der nunmehr vollends eingeschnürte und daher in seiner Bewegungsfreiheit sehr eingeeengte Darsteller wird nun aufgehoben und auf seine Füsse gestellt.

90.11. ... Um den Leib, dort wo die blatt- und blütenlosen Zweigenden des Ginsters von oben und unten zusammenstossen wird ein breites Blumengebinde befestigt und im Rücken des Darstellers zusammengebunden. Das Gebinde, bestehend aus weissen Schneebällen, roten Pfingstrosen usw., wurde bereits vorher vorbereitet.

90.12. ... In den Spitz über dem Kopf des Darstellers wird ein grosser Blumenstrauss aus weissen und roten Pfingstrosen aufgesteckt.

90.13. ... Die Spielergruppe: verkleidet als «Pfingschtegwack» Edmond CHARBEAU, 13 Jahre; der «Führer» Jean KNOBEL, 13 Jahre (hatte vorher am frühen Morgen den «Pfingschtegwack» dargestellt, er ist Musikant bei der Mattstaler Blaskapelle): der Eiersammler, «Mortel» genannt, Raymond EBER, 14 Jahre; mitgegangen ist Marcel HAENNER, 11 Jahre. Fritz BAENDER hilft seit 1910 mit, die Maskengestalt am Pfingstmontag anzufertigen, hat früher selbst den «Pf.» dargestellt.

90.14. ... Umzug der Bubengruppe mit dem «Pfingschtegwack» von Hof zu Hof, jeweils die Strassenseite wechselnd.

90.15. ... wie 90.14.: Der «Führer», Jean KNOBEL, bläst auf einem Klarinettenmundstück. Früher wurde zu diesem Zweck eine Rindenschalmei angefertigt und verwendet, dann standen auch Kuhhörner in Verwendung.

Ausserdem richtete das Wiener Museum im Rahmen einer Jahresbrauch-Umfrage für den Atlas der österreichischen Volkskunde Preisausschreiben für ambitionierte Amateure und Professionelle aus: «Es hat sich herausgestellt (...), dass viele dieser Bräuche durchaus bildhaft sind. Dennoch sind sie bisher nur wenigen Menschen aufgefallen, welche Möglichkeit und Neigung besitzen, das Leben im Bilde festzuhalten. Vor allem im Lichtbild.»¹⁷ Der Ausschreibung beigelegt wurde eine umfangreiche Liste von Bräuchen. Sie reichte von «Barbara- oder Luzienweizen auf dem Teller» (13. Dezember) über «Weihnachtsbäumchen auf den Gräbern» (24. Dezember) bis hin zu «Maibaum Aufstellen, Schmuck, Absägen». Nach wie vor sah man in Wien eine Aufgabe des Museums in der Sammlung und Dokumentation von ruralen Artefakten. Hierzu wurde 1954 eine Leica III f mit Zubehör angeschafft.¹⁸ In der warmen Jahreszeit schwärmten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums aus, um «eine Gegend oder eine Talschaft photographisch durchzuarbeiten, so dass auf diese Weise ganze photographische Monographien entstehen, wie sie dem immer mehr anzustrengenden Dokumentationscharakter des Museums entsprechen»¹⁹. Elfriede Lies etwa reist 1956 ins Pinzgau. Fotografiert werden Heustadel, aufgelassene Kapellen, Totenbretter; Menschen und Arbeitsvorgänge nur ausnahmsweise. Zu den Bildern finden sich im Inventarbuch zum Teil detaillierte Beschreibungen. Weitere Fotografien entstehen auf dem Wiener Kalvarienbergmarkt: «Stand mit Marktfahne, Kalvarienberg-Kipferl-Stand mit den berühmten Stingl-Kipferln 1 Stück zu S 1.20, Stand mit eierlegenden Plastik-Hennen, Kind mit Krepppapierkrone vom Kalvarienbergmarkt.»²⁰ Maria Kundegraber, später Leiterin des Landesmuseums Graz, fotografiert ebenfalls auf Wiener Märkten (*Abb. 2*) und konzentriert sich im August und September 1957 auf «ländliche Gartln» in Kärnten.²¹ Die ca. zweihundert Fotografien zeigen Zäune, Pflanzen, Gesamtanlagen, ländliche Architekturen, Votive, aber wenig Menschen, Landschaften und Tiere. Leopold Schmidt schliesslich begibt sich sowohl ins ländliche Österreich als auch in städtische Gefilde Wiens: Einritzungen in einigen Praterbäumen, Schrebergarten mit Zementfiguren und Wasserwiese, die Autorennbahn und andere Stände auf dem Prater werden von ihm im Juni 1957 aufgenommen.

Die seit den frühen 1960er-Jahren verstärkte fotografische Dokumentation von urbaner Popularkultur darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass der überwiegende Teil der Bilder des Wiener Archivs in ländlichen Regionen entstanden ist. Bisweilen wurden die Volkskundler von einheimischen Hobbyhistorikern auf noch zu fotografierende Motive hingewiesen: «Da sich gegenwärtig die Bauern unseres Gebietes v. Pferdegespann auf Traktor umstellen, gestattet sich der Unterzeichnete das Volkskundemuseum darauf aufmerksam zu machen, dass es gerade jetzt noch möglich ist, die Arten der alten Bauernfahrzeuge und des Pferdegeschirres zu erfassen.»²²

Am Museum wurde die Tracht als einstmals tragende Säule des Kanons kaum mehr beachtet. Die wenigen Ausnahmen zeigen illustrative Bilder mit einem etwas antiquierten Impetus. Ingeborg Weber-Kellermann etwa sandte eine ihrer

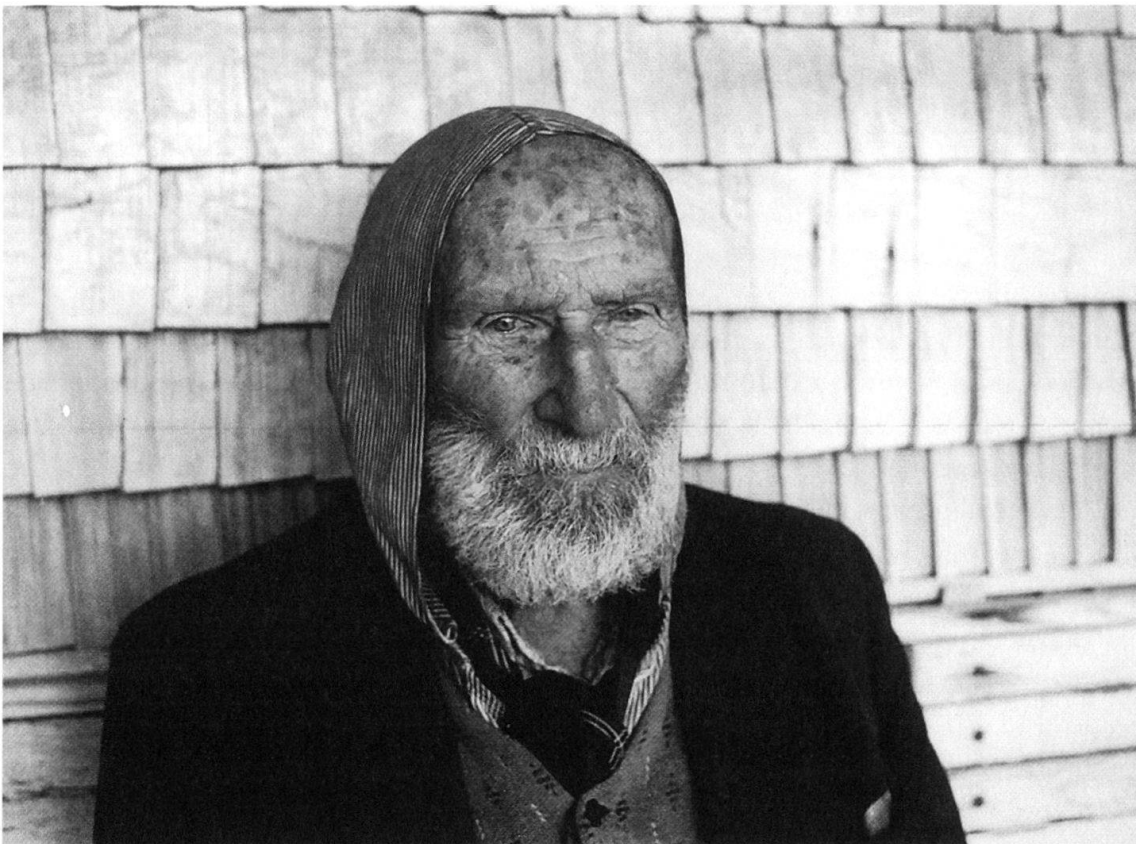


(Abb. 2) Fotografische Dokumentation fürs Museumsarchiv. Maria Kundegraber: Baumkraxlervendlerin auf dem Kalvarienbergmarkt in Hernals, Wien XVII, März 1956. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 22.220

Trachtenpublikationen nach Wien und gab sich Leopold Schmidt gegenüber «sehr gespannt, was Sie zu unserer fotografischen Dokumentation sagen werden»²³. In seinem Antwortschreiben lieferte Schmidt einen Erklärungsversuch für die aktuelle Freude an der Trachtenfotografie: «Anscheinend geht dieses jeweilige Interesse immer mit neuen Verstärkungswellen parallel, je weniger landschaftliche Bindung tatsächlich noch vorhanden ist, desto eifriger wird sie anscheinend im Optischen gesucht.»²⁴ Auch an der Universität scheint die Tracht als visuelles

Thema in den Hintergrund getreten zu sein: «Es hat für unsereins – ich war ja nicht alleine mit dieser Haltung – die Rolle der Bremse, des Hemmschuhs gespielt. Man hat stillschweigend unterstellt, diese Trachten seien alle von den Nazis konstruiert worden.»²⁵ Dem, so Hermann Bausinger, habe allerdings nicht widersprochen, dass Kollegen und Studenten auf Exkursionen auch schon mal in Lederhosen herumgelaufen sind. Während Schmidt immerhin die Tendenzen zur zeitweise verstärkten Visualisierung von Tracht in einen sozialpolitischen Zusammenhang stellt, liefern die meisten diesbezüglichen Rezensionen in den volkskundlichen Zeitschriften weiterhin verklärend-unkritische Stellungnahmen. Noch 1980 formulierte Robert Wildhaber über einen neu erschienenen Katalog mit Aufnahmen aus der Nazi-Zeit: «Wer originales, prächtiges Photomaterial von Trachten aus den angegebenen Gebieten sucht, wird diese eindrucklich schönen Photos von Erika Groth-Schmachtenberger mit Freude begrüßen.»²⁶

Wie die meisten seiner Kolleginnen und Kollegen war auch Paul Hugger in den fünfziger und sechziger Jahren rege mit dem Fotoapparat unterwegs. Von ihm befindet sich im Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde ein Konvolut von Kleinbildnegativen. Zu sehen sind ländliche Hausformen, Arbeitsgeräte, Bilderserien von bäuerlich-alpinen Tätigkeiten und Menschen.²⁷ (Abb. 3) «Für uns Volkskundler der jüngeren Generation hatte die Tracht damals schon etwas Altväterliches. Sie interessierte nicht mehr wirklich. Ausserdem war sie ja



(Abb. 3) «...Menschen aufnehmen, wie sie lebten.» Paul Hugger: Alter Mann. Aus der Serie «Gewährsleute von Amden», 1957/58. Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, Fotoarchiv, Inv.-Nr. E81a



(Abb. 4) Klaus Beitzl: «Photoduell Hubert Kriss/Margarete Bischoff, St. Michael, Wachau, 14. Juni 1960». Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 26.582

aus dem Alltag der Menschen in der Schweiz schon längst verschwunden und Bilder gab es zuhauf. Mit der Kamera aufnehmen wollte man statt dessen die Menschen und ihre Arbeit, wie sie lebten.»²⁸ Rückblickend vermisst Hugger eine methodische Herangehensweise. Im Feld sei man schon relativ unbedarft mit der Kamera umgegangen. So sei zwar viel fürs Archiv geknipst worden, zur Dokumentation oder manchmal zur Illustration eines Textes, aber eigentlich habe man sich wenig Gedanken gemacht, was man mit den Bildern darüber hinaus noch hätte anfangen können.

Zu den neu zu visualisierenden und zu sammelnden Themen zählte seit etwa Mitte der fünfziger Jahre die Exkursions- und Tagungsfotografie. Die Kamera richtete sich in den fünfziger Jahren immer häufiger auf die Exkursionsteilnehmer selbst; auch das Gruppenbild und fotografierende Teilnehmer waren beliebte Motive. (Abb. 4) Zunächst ist auffallend, dass bei den studentischen Exkursionen zumeist die Lehrenden im visuellen Brennpunkt standen. Man gewinnt den Eindruck, als habe es unter den studentischen Knipsern einen fotografischen Wettstreit um entlarvende Posen gegeben. Zu sehen sind Professoren und Assistenten singend beim abendlichen Umtrunk in der Hütte, im Stil der Zeit als James Dean-Verschnitt mit dunkler Sonnenbrille oder abgekämpft am Boden sitzend nach furiosem Fussballmatch. Des öfteren wurde der Lehrkörper auch

gemeinsam mit jungen Studentinnen oder Kolleginnen ins Bild gerückt, wobei möglicherweise insgeheim Begehrlichkeiten, die vor oder hinter der Kamera zu suchen waren, ihren Ausdruck fanden. Die Eigenaufnahmen ähneln jenen Knipserbildern, wie man sie in anderem Kontext von Klassenfahrten, Betriebsausflügen oder Familienfesten kennt: Oft sind es flüchtige Schnappschüsse, die ihren Reiz aus der Unmittelbarkeit der motivischen Situation heraus erlangen.

Bereits vor dem Krieg hatte es eine rege Exkursionsaktivität an Instituten und Museen gegeben. Zum Einsatz kam die Kamera zur Dokumentation des besichtigten Feldes und weniger zur Erinnerung an ein heiteres Miteinander auf froher Fahrt. Auch später waren die Exkursionsteilnehmer bestrebt, das Gesehene in Form von Gebäuden, Bräuchen u.ä. möglichst authentisch, also ohne motivische Beigaben aus dem Kollegenkreis abzulichten. Vergleichbar sind diese Bilder mit der privaten Reisefotografie: «Fotografiert wird, was fremd ist und andersartig: Landschaften, Bauwerke, Fahrzeuge, die einheimische Bevölkerung. Was zu Hause nicht oder in anderer Form anzutreffen ist.»²⁹ Wie bei der privaten Fotografie fehlen bei den volkskundlichen Eigenaufnahmen Bilder aus dem akademischen Arbeitsalltag an der Universität oder am Museum fast vollkommen. Auf den Auslöser wird zu jenen Gelegenheiten gedrückt, die den Alltag durchbrechen. Hierbei erhält die Exkursion oder Tagung eine ähnliche Funktion wie der Urlaub oder der Wochenendausflug im privaten Kontext.

Wie in den dreissiger und frühen vierziger Jahren waren in der Nachkriegszeit in Europa einige Fotografen aktiv, die sich dem Genre in sozial-dokumentarischer Weise verpflichtet fühlten. Roger Mayne etwa konzentrierte sich auf urbane Motive in den Londoner Arbeitervierteln. Einem breiteren Publikum bekannt wurde der studierte Chemiker durch seine Bilderserien von der Southam Street, die Ende der fünfziger Jahre zu den ärmsten Vierteln in London zählte. Die Fotografien zeigen zumeist spielende Kinder, rauchende oder flirtende Jugendliche mit Elvisfrisur und Jeans vor dem Hintergrund einer untergehenden Umgebung: Die Löcher im Strassenbelag sind nur notdürftig geflickt, abbruchreife und durch Holzbalken gestützte Klinkerfassaden stehen zwischen bereits freigeräumten Grundstücken, das Müllproblem ist unübersehbar. (Abb. 5) Roger Maynes Fotografien sind unpräntiöse Schnappschüsse, die einen unverblünten Einblick geben in ein Arbeiterquartier. Leben und Alltag der Kinder und Jugendlichen spielten sich auf der Strasse ab – wohl deshalb, weil die Enge in den Wohnungen für die meisten unerträglich war. In Maynes Bildern spiegelt sich ein Ansatz, der auch vielen Volkskundlern auf dem Kontinent als Antriebsfeder diente – die Dokumentation des Alten, bevor das Neue kommt: «He was torn between wanting the good New – for everyone should have a bathroom – and knowing that the Old Look, the theatre of life that was framed in these back streets, was being destroyed.»³⁰ Seine Arbeit war ebenso von der Ausstellung «The Family of Man» inspiriert, die Edward J. Steichen im Jahr 1955 für das Museum of Modern Art in New York zusammengestellt hatte.³¹ Maynes Fotografien einer proletarischen Jugendkultur wurden schon in den fünfziger Jahren von den Cultural Studies um Richard



(Abb. 5) Das Auge der Cultural Studies. Roger Mayne: Bomb Site, Waverley Park, Paddington, 1957. (Roger Mayne: photographs. London 2001, S. 45)

Hoggard und Stuart Hall rezipiert, die zur gleichen Zeit begannen, die Subkulturen in den englischen Vorstädten zu untersuchen. Wie nah sich dabei Maynes dokumentarisch-ethnographischer Blickwinkel und die Ansätze der englischen Popularkulturforscher standen, demonstriert die Zeitschrift «Universities and Left Review», die dem Fotografen mehrere Titelseiten widmete.³² Die Cultural Studies hatten mit Roger Mayne ihr Auge gefunden.

II

Die bislang aufgezeigten Einsatzformen des visuellen Mediums standen vor allem in einem dokumentierenden oder illustrativen Zusammenhang. Die erste Studie, die den Fotoapparat als forschungsleitendes Instrumentarium zum Gegenstand nahm und einer Überprüfung unterzog, stammt von John Collier (1913–1992). Von Hause aus Fotograf, hatte Collier von 1941 bis 1943 bei Roy E. Striker für die FSA gearbeitet. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg leitete er eine ethnographische Studie in Ecuador. Schliesslich war er zu Beginn der fünfziger Jahre für das Cornell University's Anthropology Departement als «field-worker» tätig. Hierbei entstand ein methodischer Text, mit dem sich John Collier als Gründer der Visuellen Anthropologie zu erkennen gibt. Gegenstand des mehrjährigen Projekts «Cornell's Stirling County Study» war die Untersuchung des Einflusses der Alltagswelt auf die psychische Verfassung der Einwohner von Bristol, einer Stadt in den kanadischen Maritimes. Es ging u.a. um den Prozess der Akkulturation von französischsprachigen Migranten in einer englisch geprägten Umgebung. Bei dem methodischen Experiment sollte herausgefunden werden, inwieweit sich die Fotografie als autonome ethnographische Methode im Feld anders als zur blossen Illustration von kulturellen Sachverhalten nutzen lässt und welche Funktion ihr bei Interviews zukommt. Colliers Leitfragen lauteten: «Why could we not consider the photograph a cultural map that could be read with equal clarity by the knowing informant? Could this process allow us to analyze the content of photographs – and therefore of situations – that we had not previously understood?»³³ Das Forschungsdesign umschrieb in einem ersten Schritt ein «Experiment in Evaluation». Zunächst erhielt eine zweiköpfige Forschergruppe den Auftrag, die Wohngebäude in einem bestimmten Distrikt auf einer dreiwertigen Skala nach Grösse, Erhaltungszustand und sozialen Gesichtspunkten zu klassifizieren. Zur Überprüfung der Sachverhalte erfolgten dann von weiteren Gruppen Wiederholungsaufnahmen. Hierbei traten starke Diskrepanzen zu Tage, denn die schriftlichen Bewertungen einzelner Gebäude deckten sich in den wenigsten Fällen und klappten zum Teil weit auseinander. Die Aufgabe des Fotografen Collier war es dann, dieselben Gebäude in möglichst kurzer Zeit mit der Kamera abzulichten. Abzüge der Aufnahmen wurden schliesslich den jeweiligen Teams vorgelegt; die Klassifizierung der Gebäude begann von neuem – nun allerdings anhand der Bilder. Das Ergebnis: einheitlichere Bewertungen und Vergleichbar-

keit der Objekte in Abbildungsform. «Here was a working demonstration of the camera's ability to record visual impression so reliably that it could be carried into the laboratory for refined analysis.»³⁴ Der zweite Schritt bestand im «Experiment in Interviewing». Das Konzept bestand aus drei Interviewsitzungen über Erfahrungen bei der Lohnarbeit und im Wohnumfeld sowie Meinungen über die persönliche Situation. Zunächst wurde eine Informantengruppe mit Fotografien und eine zweite ohne Bilder nach einem standardisierten Katalog befragt. Den Probanden vorgelegt wurden einige Fotografien John Colliers, die dieser von den Arbeitsstätten vor Ort gemacht hatte. Die motivischen Leitthemen der Bilder konzentrierten sich auf Arbeitsumfeld, Arbeitsbedingungen und Arbeitskollegen. Das Ergebnis des Experiments war frappierend: «The analysis showed clearly that the pictures dictated the content of the interview, and more effectively than did the verbal probes.»³⁵ Die Foto-Interviews waren anscheinend wesentlich länger und tiefgründiger als die Wort-Interviews. «It appeared that photographs stimulated a restoration of expression. The imagery opened doors of memory and released emotions about forgotten circumstances.»³⁶ Insgesamt sei die Fotografie nicht nur in der Anfangsphase der Feldforschung von grossem Nutzen. Als primäre Methode könne man mit ihr Dinge aufnehmen, die der Forscher nicht wahrnehme; Bilder vereinfachten die Kontaktaufnahme: Als «can-opener» ermöglichten sie den Zugang vor allem zu solchen Zielpersonen, die aufgrund ihrer Sozialisation im Umgang mit Worten weniger geübt seien. Zudem werde ein fotografisches Interesse in der Regel positiver aufgenommen als ein verbales. Darüber hinaus fungierten fotografische Bilder im Interview als «language bridge»³⁷, die sich sowohl zwischen dem Forscher und dem Beforschten spannen lasse, als auch zwischen dem Beforschten und dem Forschungsgegenstand. Collier folgend könnte man die Fotografie im Forschungsfeld als ein schlichtendes Medium bezeichnen, das besonders förderlich auf den Dialog zwischen den beiden Seiten wirkt und insofern den Beforschten stärker in den wissenschaftlichen Prozess miteinbezieht. Collier, der sich in seiner Studie vor allem auf die legendäre foto-ethnographische Arbeit «Balinese Character» von Gregory Bateson und Margaret Mead³⁸ gestützt hatte, konkretisierte und verfeinerte seinen Ansatz dann in den sechziger Jahren, indem er für die Kamera als alleiniges Instrument in der interdisziplinär ausgerichteten Feldforschung plädierte. Die Visuelle Anthropologie ruhte damit auf einem festen theoretischen und methodischen Fundament.³⁹

Im deutschsprachigen Raum am ehesten mit dem visuellen Ansatz der amerikanischen Ethnographen vergleichbar ist das Siedlungs-Projekt des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts aus den Jahren 1955–58, das allerdings einen wesentlich bescheideneren Umfang aufwies. Rückblickend bezeichnete es Hermann Bausinger als «erstes volkskundliches Projekt, erste Teampublikation im Haus und erste empirisch anspruchsvolle Arbeit».⁴⁰ Ebenfalls neu für die Volkskunde war der soziologische Unterbau, mit dem sich Bausinger sowie Markus Braun und Herbert Schwedt ins Feld begaben. Dazu gehörte ebenso der Fotoapparat. (*Abb. 6*) Die Aufnahmen lieferten schliesslich den illustrativen Hintergrund der Veröffent-



(Abb. 6) Fotografische Distanz im Feld. Herbert Schwedt: Siedlungsbauten in Stuttgart, um 1958. Ludwig-Uhland-Institut der Universität Tübingen, Sammlung, Inv.-Nr. 267/60

lichung.⁴¹ Sie lassen ein eher zögerlich-distanziertes Verhältnis zum Feld erkennen. Zumeist sehen wir unbelebte Siedlungsarchitekturen. Wenn Menschen ins Bild gerückt sind, dann stehen sie zumeist in einiger Entfernung vom Standort des Fotografen. «Das war schon so, dass man damals eine gewisse Scheu vor den Menschen hatte, wenn man mit dem Fotoapparat unterwegs war. Man traute sich nicht so recht zu fragen, ob man fotografieren darf und machte dann eben nur Bilder von ihren Häusern oder dem drumherum.»⁴² Die von Bausinger angesprochene Scheu des Fotografen vor dem Feld war nicht untypisch für die damalige Zeit. Sie mag damit zusammenhängen, dass den Tübinger Amateurfotografen der fotografische Biss fehlte, den jeder professionelle Lichtbildner verinnerlicht hat. Möglicherweise lag es aber auch an der noch fehlenden theoretischen Einbindung der visuellen Feldforschung in die Arbeit der volkskundlichen Forscher, die sich traditionell in der Germanistik verwurzelt sahen und dementsprechend wenig über ikonographische Methoden reflektierten.⁴³ Die Folgestudie aus den neunziger Jahren nutzte die Fotografie weit mehr als zusätzliche Quelle der Feldforschung und widmete den Erfahrungen mit Fotointerviews, die anhand eines «Bildleitfadens» geführt worden waren, einen längeren Abschnitt, der mit theoretischen Überlegungen unterfüttert wurde.⁴⁴

Demgegenüber eher historisch ausgerichtet zeigte sich Walter Hävernick, der Ende der fünfziger Jahre die Fotografie als Quelle für volkskundliche Betrach-

tungen erkannt hat. Der Hamburger Volkskundler stütze seine Studien u.a. auf historische Klassenfotos und war einer der ersten, der ausschliesslich Fotografien als Primärquellen verwendete.⁴⁵ Im Text bezieht er sich eingehend beschreibend und zudem vergleichend auf die Bildbeispiele. Zudem war er bestrebt, die Quellen zu kontextualisieren, indem er die ehemaligen Schüler ausfindig machte, um ihnen die betreffenden Klassenfotos für «genaue mündliche Informationen»⁴⁶ vorzulegen. Für seine quantitativen Vergleiche der Schulkleidung verwendete Hävernick sowohl historische Bilder als auch aktuelle Klassenaufnahmen aus Hamburger Schulen, die er gemeinsam mit den Fotografen in Szene setzte.

Ein herausragender Solitär jener Zeit geblieben ist das Werk «Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie» von Pierre Bourdieu und seiner Arbeitsgruppe. Dabei war das visuelle Medium nicht einmal primärer Gegenstand dieser soziologischen Untersuchung, sondern sein Gebrauch: die subjektiven und objektiven Absichten der Akteure, die Fotografien produzieren und verwenden. Die Grundlage lieferte eine statistische Feldstudie, die von 1961 bis 1964 vom Centre de Sociologie Européenne (CSE) in Paris durchgeführt worden war. Neben allgemeinen Untersuchungen wie etwa über die Fotografie im ländlichen Raum, die Fotografie in den Renault-Werken oder die regionale Fotografie in Korsika und im Elsass erarbeitete die Forschergruppe eine Erhebung über die fotografische Praxis und die Einstellungen zum visuellen Medium bei 692 Testpersonen in Paris, Lille und in einer nicht näher bezeichneten kleineren Stadt in der Provinz. Die Interviews erfolgten anhand von vierundzwanzig Fragen zur fotografischen Praxis und fünfundzwanzig Fragen zu persönlichen Vorlieben im Hinblick auf Inneneinrichtung, Mode, Malerei, Musik etc. Der zweite Teil des Buches thematisiert die Fotoproduzenten. Hierzu wurden Mitglieder von Amateurfotoclubs in Paris, Lille und Bologna sowie professionell und künstlerisch arbeitende Fotografen befragt. Ausserdem erfolgte u.a. eine Analyse des Gebrauchs von Fotografie in der Werbung.

Die zentrale Frage lautete: «Warum ist die Fotografie in unserer Kultur eine so überaus weit verbreitete Praktik?» Zur Ermittlung von gruppenästhetischen Praxen war die Analyse der von den Akteuren beigemessenen subjektiven und objektiven Bedeutung – im Gegensatz zur Malerei oder Musik – besonders geeignet. Fotografie schien technisch und ökonomisch jedermann zugänglich. Zudem lagen keine kodifizierten ästhetischen Normen als Massstab vor: «Von der Photographie erwartet man, dass sie eine narrative Symbolik in sich schliesse, dass sie, darin einem Zeichen oder, besser, einer Allegorie gleich, ohne Doppelsinnigkeiten eine dem Signifikanten transzendente Botschaft vermittele und jene Zeichen vervielfache, mit denen sich eindeutig der virtuelle Gehalt kompensieren lässt, den man ihr unterstellt.»⁴⁷ Die Beschäftigung mit Fotografie im privaten Umfeld lasse sich, so Bourdieu, durch die Trilogie des Aufnehmens, Aufbewahrens und Anschauens markieren. Dabei manifestierten sich folgende Sinnkriterien: Schutz gegen die Zeit, Kommunikation mit anderen und Ausdruck von Empfindungen, Selbstverwirklichung, gesellschaftliches Prestige, Zerstreung oder Flucht aus dem Alltag.

Die Forschergruppe widmete sich überwiegend der Familienfotografie. Gerade das Familienalbum könne «die Wahrheit der sozialen Erinnerung»⁴⁸ festhalten. Für Bourdieu wirkt die Fotografie auf den Betrachter wie die Lektüre eines Buches, allerdings weniger hinsichtlich ihrer technischen und ästhetischen Aspekte als viel mehr in ihrem Gehalt als Soziogramm, in Form einer grafischen Darstellung sozialen Verhaltens oder sozialer Beziehungen: In der Fotografie spiegeln sich lebensgeschichtliche Kontinuitäten wider. Zudem werde die Integration im Privaten wie im Öffentlichen verstärkt: «Da das Sichtbare stets nur das Lesbare ist, suchen die Subjekte immer wieder Zuflucht bei Leseschablonen, deren gebräuchlichste nichts anderes ist als das System von Regeln der Reproduktion der Wirklichkeit, von denen die übliche photographische Praxis sich leiten lässt.»⁴⁹ Ein Ergebnis der Studie formulierte Bourdieu in seinem dreistufigen Sphärenmodell: «Legitime Instanzen der Legitimation» (Universität und Akademie), «Konkurrierende Legitimierungsinstanzen mit Anspruch auf Legitimität» (Kritiker, Clubs) und «Illegitime Legitimierungsinstanzen» (Werbung). Während er die so genannte Hochkunst der klassischen Musik, Malerei, Literatur etc. der ersten Sphäre zuordnet, befindet sich die Fotografie neben Film, Jazz und Chanson in der zweiten Sphäre. Aus heutiger Sicht wäre diese Einstufung sicher zu überprüfen, denn inzwischen hat sich die Fotografie in der Kunst als eine weitere Gattung nachhaltig etabliert. Dessen ungeachtet besitzt das visuelle Medium immer noch eine Zwischenstellung, die im französischen Titel «Un art moyen» in dreifacher Hinsicht zum Ausdruck gekommen war: «moyen» als die Dimension des Mittelmässigen und zwischen Hoher Kunst und Popularkultur liegenden; «moyen» im soziologischen Sinn als Mittelschicht bzw. Mittelklasse und «moyen» als statistische Angabe des Durchschnitts.⁵⁰ Aber die von Martina Mettner in einer Rezension zur deutschen Ausgabe geäußerte Kritik,⁵¹ Bourdieus Studie diene lediglich dazu, vorformulierte Theorien zu bestätigen, sie habe keine neuen Erkenntnisse über die Fotografie erbracht und sei auf deutsche Verhältnisse nicht übertragbar, ist kaum haltbar. Man mag Bourdieu zwar entgegenhalten, er habe sich zu wenig mit der historischen Fototheorie beschäftigt, aber letzten Endes steckt in der «Illegitimen Kunst» wohlportionierte Fotogeschichtsschreibung. In jedem Fall bis heute wegweisend war Bourdieus scharfsinnig-kritische Einschätzung der symbolischen und wirklichkeitsnahen ästhetischen Eigenschaften des Mediums, die sowohl bei Experten als auch bei Laien immer wieder für Verwirrung sorgten. Indem Bourdieu sich für eine verstärkte Kontextualisierung aussprach, spannte er den Bogen zu Walter Benjamin und der Bildsemiotik von Roland Barthes, einem Modell, das eine der theoretischen Grundlagen der modernen Bildanalyse darstellt.⁵² Verwunderlich ist, dass die deutschsprachige Volkskunde Bourdieus Werk nur selten rezipierte,⁵³ und das, obwohl sie sich bereits seit Mitte der siebziger Jahre mehr und mehr mit der Fotografie, namentlich mit dem Fotoalbum beschäftigt hatte⁵⁴ – in der Originalausgabe war «Un art moyen» bereits 1965 erschienen. Hermann Bausinger dazu rückblickend: «Die Volkskunde war doch sehr stark – das gilt auch für meine Arbeiten – national

begrenzt. Man kam eigentlich gar nicht gross auf die Idee, dass man über die Grenzen – auch die Sprachgrenzen – hinwegschaut.»⁵⁵

Ebenfalls in Frankreich vorangetrieben wurde das Aubrac-Projekt, mit interdisziplinärer Beteiligung von Ethnologen, Soziologen, Geographen, Ökonomen, Museologen sowie Filmemachern und Fotografen. Hier ging es aber nicht um die gesellschaftliche Rolle der Fotografie; das Medium fungierte als forschungsbegleitendes Instrument. Unter der Federführung Georges Henri Rivières sollte von 1964 bis 1966 in mehreren Enquêtes eine Dokumentation der Aubrac-Region im Massif Central erstellt werden. Ziel war zum einen die umfassende Aufnahme der Alltagskultur in den drei Départements l'Aveyron, le Cantal und la Lozère. Der Forschungsrahmen der dreissig Wissenschaftler bezog sich auf zwanzig Dörfer, die insgesamt ca. zehntausend Einwohner zählten. Die Feldstudie stützte sich auf schriftliche Aufzeichnungen, standardisierte Fragebogen und die Oral History. Zum anderen hatte die Enquête die Aufgabe, «la production de documents (tels que dessins, clichés photographiques, films, phonogrammes, journaux d'opérations) et des récoltes d'objets»⁵⁶ zu forcieren. Die gesammelten Objekte und Fotografien waren für die Präsentation im damals noch projektierten Musée national des arts et traditions populaires in Paris bestimmt. Zurückgegriffen werden konnte auf jene Erfahrungen, die Rivière und seine früheren Kollegen Paul Rivet sowie Jean Jamin u.a. bei dem Dakar/Djibuti-Projekt gewonnen hatten, das zu Beginn der 1930er-Jahre vom Musée d'Ethnographie initiiert worden war.⁵⁷

Die Pariser Wissenschaftler sammelten und inventarisierten in der Aubrac-Region etwa tausend Objekte. Wie bereits in den dreissiger Jahren zählte der Fotoapparat zur Grundequipment der Forscher, die nun allerdings von professionellen Fotografen unterstützt wurden. So entstanden ausserdem fast zehntausend Fotografien der Sparten «Agriculture», «Organisation de l'espace», «Vie domestique», «Pratique économique», «Vie sociale et culturelle», «Ethnomusicologie et phénomène», «Danses de L'Aubrac» und «Informateurs-enquêteurs»,⁵⁸ die sich überdies noch nach weiteren Stichworten untergliederten. Die Herangehensweise unterschied sich grundsätzlich von den weitgehend unstrukturierten visuellen Feldforschungen in der BRD oder in Österreich. Mit ihrem Konzept hatten sich die Pariser Wissenschaftler vom lange Zeit auch in Frankreich üblichen kanonischen Denken verabschiedet, das sich im fotografischen Kontext in erster Linie an der Dokumentation von Tracht, Brauchtum oder ruralen Hausformen orientiert hatte. Betrachtet man die zum grössten Teil unveröffentlichten Aufnahmen im Archiv des MNATP, so offenbart sich der Quantensprung, den die volkscundlich-ethnographische Fotografie in Frankreich damals vollzogen hat. Weitgehend verschwunden sind inszenatorische Momente, die zumeist idyllisierend-rückwärtsgerichtete Bildstrategien transportieren: Arbeitsgeräte werden nicht mehr als isolierte Artefakte mit dokumentarischem Impetus gezeigt, sondern im Kontext ihres Gebrauchs. Die Technik, die in Form von Fernsehgeräten, Traktoren oder neuen Möglichkeiten der Freizeitgestaltung im ländlichen Milieu Einzug gehalten hatte, ist nicht ausgeblendet, sondern als selbstverständliches Element

des häuslichen Lebens wiedergegeben. (Abb. 7) Die Menschen schliesslich sind nicht mehr blosses Beiwerk für Bilder ländlicher Hausformen, oder entrückte Figuren, die für den Fotografentermin «herausgeputzt» in Pose gestellt sind, sondern werden in ihrem alltäglichen Umfeld belassen und namentlich erwähnt.

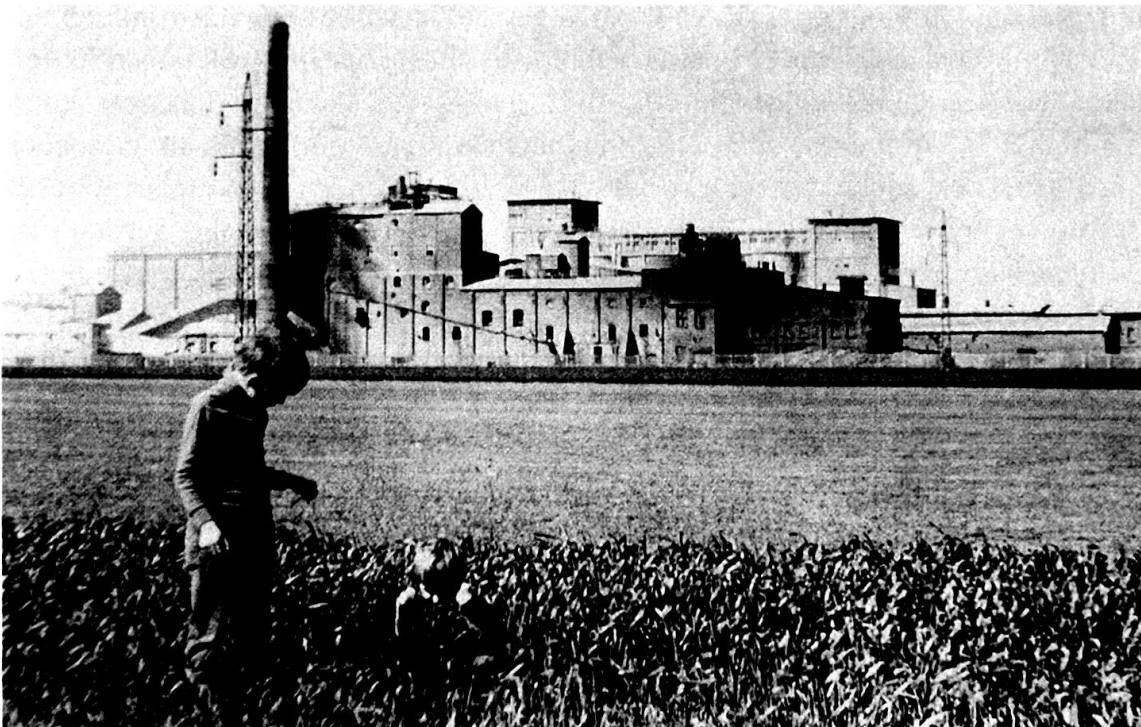
Für die veränderte Bildauffassung waren sicherlich die professionell arbeitenden Fotografen verantwortlich, die wie z.B. Pierre Soulier auch ethnographisches Wissen besaßen.⁵⁹ Die Bilder ähneln stark den sozial-dokumentarischen Aufnahmen der amerikanischen FSA-Fotografen und lassen auch Bezüge zu dem Schweizer Fotoethnologen Ernst Brunner oder Roger Maine erkennen. Um so erstaunlicher ist, dass die Pariser Forschergruppe bei der Ausarbeitung ihrer Studie kaum Selbstreflexion⁶⁰ betrieben und sich dementsprechend ebenso wenig ihrem



(Abb. 7) Abschied vom Kanon. Pierre Soulier (?): Innenansicht einer Bauernstube, Marchastel/Lozère (Aubrac), 17. September 1964. Musée national des arts et traditions populaires, Paris, Fotoarchiv, Inv.-Nr. 64.100.578

umfangreichen Fotomaterial gewidmet hat. So wird deutlich, dass die ethnographische Fotografie in Frankreich zwar grundsätzlich Fortschritte in Bezug auf ihre Bildauffassung im Forschungsfeld leisten konnte, dass ihr aber darüber hinaus kaum analytische und dagegen um so mehr dokumentierend-archivalische Funktion zugewiesen wurde.

Das deutschsprachige Pendant zu Aubrac stellt das Börde-Projekt dar, an dem Ende der sechziger Jahre ein interdisziplinäres DDR-Forschungskollektiv im Verein mit zahlreichen ehrenamtlichen Gewährsleuten gearbeitet hat. Angesiedelt war das Projekt im Wissenschaftsbereich Kulturgeschichte/Volkskunde am Zentralinstitut für Geschichte bei der Akademie der Wissenschaften in Ostberlin. Seine Intention freilich stand in einem formulierten ideologischen Kontext und galt «vor allem der sozialistischen Kultur und der sozialistischen Lebensweise der Werktätigen in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft»⁶¹. In der Praxis sollten insbesondere die Auswirkungen der Zuckerrübenproduktion auf kapitalistische Produktionsverhältnisse sowie auf ländliche Besitz- und Sozialstrukturen untersucht werden – das Schlagwort hiess: Kultur und Lebensweise. Nach eigenem Bekunden wollte man sich dabei demonstrativ «vom traditionellen Kanon volkskundlicher Forschungen»⁶² lösen. Laut Aussage Wolfgang Jacobeits, der das Börde-Projekt zeitweise geleitet hat, stützten sich die ostdeutschen Wissenschaftler auf die sozialhistorischen Studien Rudolf Brauns⁶³ und auf das Aubrac-Projekt; der wissenschaftliche Austausch erfolgte denn auch vor allem mit den französischen Kollegen Georges Henri Rivière und Corneille Jest, die beide mehrfach in der DDR zu Gast waren.⁶⁴ Das Forschungsprogramm sah u.a. eigenhändige Aufnahmen der Ethnographen, mehrere Fragebogenaktionen, Oral History und eine umfangreiche Fotodokumentation vor. (*Abb. 8*) Auf Letztere wurde allerdings in der Veröffentlichung kaum Bezug genommen. Wie in Frankreich verwendete man die Fotografien illustrativ. Dessen ungeachtet hatten sich bei der visuellen Aufnahme von ruralen Objektivationen im Feld einige Neuerungen ergeben: «Wir wollten die Geräte in Funktion sehen und in Zusammenhang mit den Menschen: Die Menschen, die damit arbeiten, die Dinge hergestellt, die bestimmte Bezüge dazu haben. Die Fotografie war hierzu das prädestinierte Medium.»⁶⁵ Zunächst fotografierten die Forscher selbst im Feld. Eine besondere Systematik habe es hierbei aber nicht gegeben: «Dass wir uns Gedanken gemacht hätten, <wie setzen wir den Fotoapparat ein, wie fotografieren wir überhaupt?>, darüber wüsste ich nichts zu sagen. Es war sicher keine einfache Knipserei, aber dennoch, was durch Zufall vor die Kamera kam, musste schnell aufgenommen werden.»⁶⁶ Die Bilder sollten Gegensätze aufzeigen, wie etwa den zwischen einfachen Landarbeiterkaten und den späteren Schnitterkasernen der Grossgrundbesitzer. Zudem erstellte eine Mitarbeiterin vor Ort ein Bildprotokoll, das dann in Berlin zu einer detaillierten Dokumentation weiterverarbeitet wurde. Wie die französischen Kollegen produzierten die ostdeutschen Wissenschaftler ihre Bilder weitgehend für das Archiv. Darüber hinaus fanden sie illustrativen Eingang in einige Publikationen, die in den jeweiligen Ländern im Zuge der beiden Projekte entstanden sind.⁶⁷



(Abb. 8) Unbekannt: «Zementfabrik in Glöthe», Magdeburger Börde, um 1966. (Hans-Jürgen Rach, Bernhard Weissel (Hg.): *Landwirtschaft und Kapitalismus*, Teil I.1, Abb. 10)

III

Im Verlauf der fünfziger und sechziger Jahre hatten sich zwei methodische Formen herauskristallisiert, derer sich die wissenschaftliche Volkskunde in fotografischer Hinsicht bediente: die ethnographisch-anthropologische und die ethnographisch-sozialhistorische Variante. Während die erste in der Hauptsache einen unmittelbaren Aussenbezug zum Feld aufweist, indem Fotografen vor Ort Objektivationen, Handlungen, Menschen etc. unter bestimmten Fragestellungen ablichteten, richtet sich die zweite nach innen ins wissenschaftliche, öffentliche oder private Archiv – der eigentliche Akt der Aufnahme mit dem Fotoapparat und der Operateur selbst liegt hierbei in der Vergangenheit und ist zweitrangig. Gerade die Beschäftigung mit den historischen Fotografien aus Familienalben, Fotografennachlässen oder sonstigen Archiven erfuhr in den folgenden zwei Jahrzehnten mehrere Schubmomente. Den ersten dieser Schübe erhielt die Fotoforschung, nachdem die Volkskunde gegen Ende der sechziger Jahre in einen inhaltlichen Diskurs getreten war, aus dem schliesslich ein neues fachliches Selbstverständnis erwuchs. Die Volkskunde öffnete sich für neue interdisziplinäre Herangehensweisen, entlehnte Methodisches aus den Nachbardisziplinen Soziologie, Pädagogik und Kunstgeschichte. Wegweisend für die Fotografieforschung wurden insbesondere zwei Werke, die sich auf volkskundliche Bildphänomene gestützt hatten. Wolfgang Brückner⁶⁸ und Martin Scharfe⁶⁹ untersuchten die Funk-

tion und Bedeutung visualisierender Formen in Brauch und Volksfrömmigkeit, ohne freilich den Anteil der Fotografie explizit herauszustellen. Dennoch hatten beide damit die Grundlage für eine breit gefächerte Beschäftigung mit jenen Themen geschaffen, die sich den Phänomenen der Volkskultur in bildlicher Form näherten. Auch Paul Hugger hatte seinen Anteil am erwachenden Interesse an fotografischen Themen. Beispielhaft hierzu sei seine Studie über Werdenberg aus dem Jahr 1964 erwähnt, für die er ausgedehnte fotografische Feldforschungen betrieben hatte.⁷⁰ Hugger, der sich zur gleichen Zeit auch als volkskundlicher Filmautor betätigt hat, verwendete die Fotografien nicht mehr nur illustrativ, sondern nahm in seinem Text auf sie Bezug, nutzte sie also als Primärquellen. Beschreibt er etwa das Entblättern der Maiskolben (Uusschelle), so dient ihm eine selbstfotografierte Bilderreihe als Grundlage. Im Weiteren greift er ebenso auf historische Bilddokumente aus Privatarchive zurück. Dennoch bleibt er noch einer ästhetisierten Historizität⁷¹ verpflichtet, die danach ausgerichtet war, «Herkommen, Sitte und Brauch, das was uns die Heimat zur Heimat, unser Land, unser Volksleben so reich und bunt, so unendlich liebenswert machte»⁷² noch vor dem drohenden Verschwinden zu dokumentieren. In der Folgezeit zog Hugger für seine Publikationen professionelle Fotografen heran, um eine zweite, visuelle Leseebene einzubringen: «Das war ja nur logisch, hatte ich doch bei den Filmen die Erfahrung gemacht, dass es ohne die steten Vorgaben und Einmischungen des Ethnologen auch ging, d.h. besser ging.»⁷³

Zum eigentlichen Gegenstand der volkskundlichen Forschung wurde die Fotografie in den Arbeiten einer Tübinger Projektgruppe⁷⁴ sowie von Hannes Sturzenegger und Heinz Schilling, die sich um 1970 in Abkehr von der alten Volkskunstforschung mit dem «System kultureller Dynamik und Konstanz»⁷⁵ des Wandschmucks beschäftigten. Sturzenegger etwa nutzt die Fotografie in zweierlei Weise: als primäre Quelle des Wandschmucks im Forschungsfeld «Wohnstube» und als unentbehrliches Instrument, welches das vorgefundene Feld zur Dokumentation festhält – ein Bild im Bild. Wie er in seiner Einleitung schreibt, wäre «ohne Notizblock und Photoapparat die Behandlung des Themas (...) nicht denkbar»⁷⁶ gewesen. Beide erkannten eine von John Collier dargelegte Erinnerungsveranlassungsleistung der privaten Fotografien, wenn biographische Bezüge hergestellt werden sollten: «Es gibt kein zweites Teilgebiet des Wandschmucks, vor dem die Aussagen der Informanten gleich leicht, spontan und reich geflossen wären; vor den Kinder- und Enkelbildern begannen sich die verschlossensten Gewährsleute, oft ohne dass sie es merkten, ergiebig zu äussern.»⁷⁷ Die Wandschmuckforschung der frühen siebziger Jahre stützte sich zudem auf «Un art moyen» von Pierre Bourdieu, das damals noch nicht in deutscher Fassung vorlag. Ausserdem ging sie ikonographisch vor, entlehnte damit eine Herangehensweise aus der Kunstgeschichte und erprobte neben der qualitativen Bildbefragung auch quantitative Methoden aus der Soziologie.⁷⁸ Mit ihrem interdisziplinär ausgerichteten Forschungsprofil kann den Studien eine Pionierleistung innerhalb der volkskundlichen Fotoforschung nicht abgesprochen werden.

Im weiteren Verlauf der siebziger Jahre finden sich aus volkscundlicher Sicht nur vereinzelt Texte, die sich der Fotografie widmen.⁷⁹ Ein zweiter Schub für die volkscundliche Fotoforschung setzte dann um 1980 ein. Die Gründe hierfür lagen zunächst darin, dass um diese Zeit einige ins Deutsche übersetzte Werke über die Fotografie erschienen, die in der Volkscunde zuvor kaum wahrgenommen worden waren.⁸⁰ Diese Publikationen brachen schliesslich in ein Vakuum ein, das sich in der Volkscunde/Empirischen Kulturwissenschaft in Sachen Theorie und sozialer Funktion von Fotografie herausgebildet hatte. Eine in dieser Hinsicht bis heute überaus bedeutende publizistische Neuheit lieferte im Jahr 1981 die Zeitschrift «Fotogeschichte» unter Chefredakteur Timm Starl: Die deutschsprachige Fotoforschung hatte ihr interdisziplinäres Sprachrohr erhalten.

Mit der zweiten Boomphase einher ging seit den frühen achtziger Jahren eine verstärkte Beschäftigung mit dem Medium, was sowohl fachtheoretische als auch fachhistorische Belange umschrieb. Die Fotografie bekam zum ersten Mal eine Plattform auf einem Volkscundekongress. Noch galt sie als Instrument der Sachvolkscunde. Bernward Denecke formulierte 1981 in Regensburg in einem Grundsatzreferat den narrativen Anschein, die Schwierigkeiten mit dem Effekt des Realen sowie den Quellencharakter der Fotografie und zog damit Verbindungslinien von der historischen Bildkunde eines Ernst Schlee aus den dreissiger Jahren zum soziologischen Ansatz der Arbeitsgruppe um Pierre Bourdieu sowie zum eher ikonographisch motivierten Vorgehen eines Nils-Arvid Bringéus.⁸¹ Letzterer hatte den entscheidenden Schritt zur Visual History innerhalb der Volkscunde vollzogen, indem er den Begriff der Bildlore als ein Synonym für Bild-Kunde einführte und dabei ausdrücklich die Bedeutung der Fotografie in Beziehung zur Erinnerungsleistung setzte.⁸² Wolfgang Hesse und Christian Schröter sowie Helmut Eberhart und Klaus Freckmann schliesslich näherten sich unter fachgeschichtlichen Prämissen und ergründeten damit Korrelationen zwischen volkscundlichen Themen und dem visuellen Medium.⁸³

Zur ethnographisch-anthropologischen und ethnographisch-sozialhistorischen Form trat nun eine weitere Variante: Mit der theoretisch-diskursiven Herangehensweise war die Fotografie zu einer wissenschaftlichen und interdisziplinären Hauptakteurin avanciert, anhand derer sich sowohl quellenkritische Fragen als auch fachgeschichtliche Aspekte oder theoretische Überlegungen formulieren liessen. Die Grenzen zwischen den fotografischen Genres wurden fliessend: Ausser dem privaten Knipserbild, den Bildern des volkscundlichen Kanons und den Fotografien aus dem Arbeitsumfeld sah sich nun auch das öffentliche Bild in Illustrierten, Buchpublikationen, Ausstellungen und Werbung unter dem Schlagwort der Rezeptionsanalyse im Fadenkreuz des Forschungsinteresses. So argumentierte Cornelia Brink in ihrer herausragenden Studie über Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nahe an der Bildquelle der reproduzierten Fotografie. Sie demonstrierte, dass diese Bilder im fortschreitend visuellen Zeitalter sowohl aus volkscundlicher als auch aus zeitgeschichtlicher Perspektive innerhalb eines analytischen Diskurses unbedingt zum Repertoire der volkscund-

lichen Forschung zu zählen sind.⁸⁴ Gleichzeitig erfolgte ab den neunziger Jahren ein dritter visueller Schub. Dieser stand in Verbindung mit der Wiederentdeckung der Archive und fotografischen Nachlässe sowie den neuen digitalen Formen der Visualisierung, die wiederum neue Möglichkeiten in der Forschung und systematischen Archivierung mit sich brachten. Die französischen Ethnographen nahmen auch hier die Vorreiterrolle ein. So wurde vom visuellen Bestand des MNATP ein Katalog mit etwa 100 000 Dokumenten veröffentlicht. Die vierzig Stichworte, von «Âges de la vie» bis «Vie militaire», brechen die Themen des volkskundlichen Kanons auf. Die Nutzung der Bildersammlung des Museums wird durch die Untergliederung nach Motiven und Inventarnummern erheblich erleichtert.⁸⁵ Gerade die Museumssammlung war von der Zeit eingeholt worden. Was einst aus dem Antriebe heraus geschah, das im Verschwinden Begriffene wenigstens für die Nachwelt visuell zu dokumentieren und zu konservieren, fällt nun selbst dem Verfall anheim – Anlass genug, die Bildarchive zu durchstöbern und – wo möglich – digital zu sichern.

Ausblick

Nach dem Krieg blieb die Kamera Hilfsmittel mit universellen Einsatzmöglichkeiten. Für die gegenwartsbezogene Volkskunde und die Cultural Studies stellte die Fotografie ein Medium dar, mit dem die von der popularisierten Volkskunde in den sechziger Jahren noch verbreitete Kontinuitätsprämisse überwunden werden konnte. Die Fotografie wurde zunächst als Teil der Objektforschung gesehen. Es sollte noch relativ lange dauern, bis sich auch die Lehre dem visuellen Medium verstärkt zu widmen begann. 1998–99 erarbeitete am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut eine studentische Projektgruppe unter wissenschaftlicher Anleitung eine Publikation über den NS-Fotografen Hans Retzlaff.⁸⁶ Im Wintersemester 2001/2002 wurden in Hamburg, Basel, Wien und Tübingen Seminare über fotografische Themen angeboten. Demgegenüber verhielt sich die Forschung eher zurückhaltend: Zwar wurde im Jahr 2000 das DFG-Projekt «Fotografie und Volkskunde» nach Tübingen vergeben – thematisch ein Novum –, in den «dgv-Informationen» vom März 2002 aber finden sich unter der Rubrik «abgeschlossene und neu vergebene Studien» nur wenig Themen mit visuellem Hintergrund.⁸⁷ Auch die deutschen Volkskundekongresse sind in dieser Hinsicht enttäuschend. In Jena jedenfalls stand die Fotografie nicht auf dem Programm, obwohl am Rande der Tagung über die Gründung einer Kommission «Popularfotografie» diskutiert wurde und sich im Mai 2001 in Zürich eine Gruppe von Wissenschaftlern aus Österreich, Ungarn, Deutschland und der Schweiz zusammengefunden hatte, die auf internationaler Ebene mittelfristig ein Forschungskonzept über Privatfotografie erarbeiten will.

Die inzwischen über 160 Jahre alte Kulturtechnik der Fotografie erfährt derzeit nie gekannte Neuerungen. Wir befinden uns in einer historischen Umbruchphase.

Das Diapositiv und der vom Negativ belichtete und im chemischen Prozess entwickelte Papierabzug sind zumindest im bildjournalistischen Kontext bereits ausgestorben. Lediglich die künstlerische Fotografie bedient sich noch den klassischen Verarbeitungsformen. Digitale Techniken werden in naher Zukunft auch die Geschichte der Amateurfotografie grundsätzlich neu bestimmen. Diese Neuerungen sind für das Fach sowohl aus archivtechnischer als auch aus forschungspraktischer Hinsicht relevant: Neue Speicherkapazitäten bieten ein Vielfaches der Möglichkeiten des alten 36er Kleinbildfilmes, digitale Kameras nehmen nicht mehr nur Einzelbilder auf, sondern zudem kurze Filmsequenzen; die Entwicklungslabors verschwinden. An deren Stelle tritt der Heimcomputer, der für jeden Amateurfotografen obligatorisch wird. Dementsprechend klebt der Hobbylichtbildner seine Fotografien nicht mehr ins Album oder bewahrt sie in der Fotokiste auf, sondern ruft sie direkt am Bildschirm ab, bearbeitet und druckt sie per Laserprinter oder verschickt sie als Attachment per Email. Das klassische Fotoarchiv wird durch Bilddatenbanken ersetzt, die via Internet abrufbar sind.

Wie wirkt sich nun die Digitalisierung auf das private Bildgedächtnis aus? Ändert sich durch sie der motivische Kanon in der Knipserfotografie, dessen Schwerpunkte bislang auf Urlaub, Festen und Kinderbildern liegen? Verschiebt sich die visuelle Aufnahmeform zugunsten des Videofilms? Zeigen sich mit den neuen technischen Möglichkeiten auch Veränderungen in der fotografischen Praxis und welche Chancen ergeben sich dabei für die volkscundliche Fotoforschung? Da die Grenzen zwischen den visuellen Medien im digitalen Zeitalter fließend geworden sind, greifen thematische oder inhaltliche Einschränkungen, wie sie ein Call for Papers der Kommission «Popularfotografie» der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom März 2002 vorsieht, eher zu kurz. So sind zur volkscundlichen Bildforschung ausser der traditionellen privaten Fotografie und den Fotosammlungen im Museumsarchiv auch die künstlerische sowie öffentliche Fotografie in Printmedien oder Internet zu zählen.

Um die Fotografie aus dem Schatten der Objektforschung herauszulösen, wäre die Einbindung der visuellen Medien als ein eigener Bestandteil des Programms der DGV-Kongresse unabdingbar. Des Weiteren wäre zu überlegen, ob man auch in der deutschsprachigen Volkskunde besser einer internationalen Entwicklung folgen sollte, die sämtliche visuelle Formen, Techniken und Felder unter einen Grundbegriff subsummiert. In diesem Sinne hat der vorausblickende und früh verstorbene ungarische Ethnograph Ernő Kunt bereits in den 1980er-Jahren die Marschrichtung vorgezeichnet: Die Fotoforschung innerhalb der Volkskunde käme laut Kunt nur unter dem Dach einer interdisziplinär und mit internationalem Anspruch agierenden Visuellen Anthropologie in Frage.

Anmerkungen

- ¹ Brief Leopold Schmidt an Hans Retzlaff, 19. Dezember 1955. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.102.56, 724.55. Das Museum hatte in den 1930er-Jahren 171 Fotografien von Hans Retzlaff angekauft. Ein ähnlich grosser Bestand befindet sich im Museum Europäischer Kulturen, Berlin.
- ² Brief Hans Retzlaff an Leopold Schmidt, 17. November 1955. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.102.56, 724.55.
- ³ Vgl. z.B. Hans Retzlaff: *Bildnis eines deutschen Bauernvolkes. Die Siebenbürger Sachsen*. Stuttgart 1934 und Hans Retzlaff: *Die Siebenbürger Sachsen. Antlitz eines deutschen Bauernstammes*. Stuttgart 1959.
- ⁴ Der vorliegende Text ist im Rahmen des Projektes «Fotografie und Volkskunde» der Deutschen Forschungsgemeinschaft am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen entstanden. Für die Durchsicht des Manuskripts danke ich Sabine Besenfelder.
- ⁵ Richard Weiss: *Volkskunde der Schweiz*. Erlenbach-Zürich 1946, S. 59.
- ⁶ Vgl. Michael Haberlandt: *Die Photographie im Dienste der Volkskunde*. In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 2. Jg. 1896, S. 183–186 und Ulrich Hägele: *Visuelle Tradierung des Popularen. Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 93, II/1997, S. 159–187.
- ⁷ Vgl. Marcel Maget: *Ethnographie métropolitaine. Guide d'étude directe des comportements culturels*. Paris 1953, S. XXVIII. Für wertvolle Informationen zu Maget danke ich Nina Gorgus, Paris.
- ⁸ Marcel Maget: *Ethnographie métropolitaine*, 1953, S. 201.
- ⁹ Vgl. Maurice Berger: *FSA: The Illiterate Eye: Photographs from the Farm Security Administration*. New York 1985.
- ¹⁰ Marcel Maget: *Ethnographie métropolitaine*, 1953, S. 202.
- ¹¹ Brief Klaus Beitzl an Leopold Schmidt, 28. Dezember 1953. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A 7, Z.1.54.
- ¹² Interview mit Klaus Beitzl in Wien, 5. Oktober 2001.
- ¹³ Brief Klaus Beitzl an Leopold Schmidt, 10. Dezember 1954, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, A 7, Z.57.6.54.
- ¹⁴ Vgl. Klaus Beitzl: *Die Umgangsriesen. Volkskundliche Monographie einer europäischen Maskengestalt, mit besonderer Berücksichtigung der «Fête de Gayant» zu Douai in Nordfrankreich*. Wien 1961.
- ¹⁵ Interview mit Klaus Beitzl in Wien, 5. Oktober 2001.
- ¹⁶ Brief Heinrich Jungwirth an die Österreichische Verkehrswerbung, 15. Juni 1950. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.223.50.
- ¹⁷ Brief Leopold Schmidt an Adalbert Riedel vom Burgenländischen Landesmuseum, 26. November 1953, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.519.53.
- ¹⁸ Der Apparat kostete 3.962 Schilling. Vgl. Angebot Photo-Fachgroßhandlung Richard Joakim, Wien, an das Museum, 1. Oktober 1954. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.481.54.
- ¹⁹ *Chronik der Volkskunde. Der Verein für Volkskunde in den Jahren 1956/57*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 60/1957, S. 250.
- ²⁰ Vgl. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 22432-22447.
- ²¹ Vgl. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Fotosammlung Inv.-Nr. 23401-23600.
- ²² Brief Albert Howurek, Schulleitung Bullendorf an das Museum, 28. Januar 1956. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.80.56.
- ²³ Brief Ingeborg Weber-Kellermann, Berlin, an Leopold Schmidt, 17. Oktober 1956, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.644.56.
- ²⁴ Brief Leopold Schmidt an Ingeborg Weber-Kellermann, 25. Oktober 1956, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Z.644.56.
- ²⁵ Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.
- ²⁶ Rezension, Kataloge: *Volkstrachten aus Oberbayern, Österreich, Ungarn. Fotos von E. Groth-Schmachtenberger; Texte von Heide Nixdorff*. Ausstellung im Freilichtmuseum des Bezirks Oberbayern in der Glentleiten, 15. Mai – 14. September 1980. München 1980. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Bd. 76/1980, S. 385.

- ²⁷ Vgl. dazu auch Paul Hugger: *Amden*. Basel 1961, S. 5 u. 9.
- ²⁸ Interview mit Paul Hugger in Basel, 1. Februar 2001.
- ²⁹ Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. München 1995, S. 63.
- ³⁰ Ray Gosling: Introduction. In: Roger Mayne: *Photographs*. London 2001, S. 11.
- ³¹ Die Wanderausstellung bestand aus 503 Fotografien von 273 internationalen Fotografen. Präsentiert wurden 37 Motive über Arbeit, Familie, Geburt, Liebe, Religion, Krieg, Frieden etc.
- ³² 1958 bis 1960 publizierte die Zeitschrift von Mayne drei Titelfotos und 15 weitere Bilder. Vgl. auch Rolf Lindner: *Die Stunde der Cultural Studies*. Wien 2000, S. 49f.
- ³³ John Collier: *Photography in Anthropology. A Report on Two Experiments*. In: *American Anthropologist*, Jg. 59, 1957, S. 843–859, hier S. 846.
- ³⁴ Ebd.
- ³⁵ Ebd., S. 857.
- ³⁶ Ebd., S. 853.
- ³⁷ Ebd., S. 858.
- ³⁸ Vgl. Gregory Bateson, Margaret Mead: *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York 1942; Ulrich Hägele: *Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. W 4/3, 2001, S. 276–279.
- ³⁹ Vgl. John Collier: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York 1967.
- ⁴⁰ Zit. nach Christel Köhle-Hezinger (Hg.): *Neue Siedlungen – Neue Fragen. Eine Folgestudie über Heimatvertriebene in Baden-Württemberg – 40 Jahre danach*. Tübingen 1996, S. 16.
- ⁴¹ Vgl. Hermann Bausinger, Markus Braun, Herbert Schwedt: *Neue Siedlungen. Volkswundlichsoziologische Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts, Tübingen*. Stuttgart 1959. Herbert Schwedt nutzte das fotografische Bildmedium weiterhin für seine Studien. In seine maschinengeschriebene Dissertation «Grosstädtische Siedlungen. Untersuchungen zur Entstehung gemeinschaftlicher Lebensformen in neuen Stuttgarter Wohngebieten. Tübingen 1960» klebte er zur Illustration dreissig Originalfotos, denen er kurze Bildunterschriften beifügte.
- ⁴² Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.
- ⁴³ Vgl. Joachim Kallinich: «Fotos sind schön und schwer zugleich». Anmerkungen zu Fotografie und Lebensgeschichte. In: Utz Jeggle, Wolfgang Kaschuba, Gottfried Korff, Martin Scharfe, Bernd Jürgen Warneken (Hg.): *Tübinger Beiträge zur Volkskultur*. Tübingen 1986, S. 285–300, hier S. 286.
- ⁴⁴ Vgl. Katja Bartl, Martina Blaschka, Christa Kuhn: *Einmal Heimat und zurück*. In: Christel Köhle-Hezinger (Hg.): *Neue Siedlungen, Neue Fragen*, 1995, S. 37–68, hier S. 43f.
- ⁴⁵ Vgl. Walter Hävernich: *Kinderkleidung und Gruppendeistigkeit in volkskundlicher Sicht. I. Der Matrosenanzug der Hamburger Jungen 1900–1920*. In: *Beiträge zur deutschen Volks- und Altertumskunde*, Jg. 4, 1959, S. 37–61. Zwei weitere Teile zum Thema folgten in den 1960er-Jahren.
- ⁴⁶ Ebd., S. 38.
- ⁴⁷ Pierre Bourdieu: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*. In: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Gérard Lagneau, Dominique Schnapper: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt/Main 1981, S. 85–109, hier S. 102. Bourdieus Studie scheint heute in Frankreich in Vergessenheit geraten zu sein. Die Würdigungen, die zu seinem Tod im Januar/Februar 2002 erschienen sind, erwähnten das Buch nicht. Vgl. Nina Gorgus: *Der Tod Pierre Bourdieus in der französischen Presse*. In: *Tübinger Korrespondenzblatt* 53/2002, S. 50–54. Ebenso kein Thema ist «Eine illegitime Kunst» im wissenschaftlichen Nachruf von Elisabeth Timm: *Mehr Bourdieu!*. In: Ebd., S. 55–66.
- ⁴⁸ Pierre Bourdieu: *Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede*. In: Bourdieu u.a.: *Eine illegitime Kunst* 1981, S. 25–84, hier S. 42.
- ⁴⁹ Pierre Bourdieu: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*, S. 87.
- ⁵⁰ Vgl. Rosalind Krauss: *Eine Bemerkung über die Fotografie und das Simulakrale*. In: Hubertus v. Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie IV 1980–1995*. München 2000, S. 260–277, hier S. 261.
- ⁵¹ Vgl. *Fotogeschichte*, Jg. 2, 1982, Heft 3, S. 77–78.
- ⁵² Vgl. Tim Dant, Graeme Gilloch: *Pictures of the past. Benjamin and Barthes on photography and history*. In: *European Journal of Cultural Studies*, Jg. 5, Februar 2002, Nr. 1, S. 5–23.
- ⁵³ Vgl. Hannes Sturzenegger: *Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion*. Bern 1970; Heinz Schilling: *Wandschmuck unterer Sozialschichten. Empirische Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen und seiner Vermittlung*. Bern 1971.
- ⁵⁴ Vgl. Wolfgang Brückner: *Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle*. In: *Das Fotoalbum 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*. München 1975,

S. 11–31.

- ⁵⁵ Interview mit Hermann Bausinger in Tübingen, 28. März 2002.
- ⁵⁶ Enquête Aubrac 1964, Hektogramm von Georges Henri Rivière, 18. Juli 1963. Archiv MNATP, RCP Aubrac Correspondance 21.
- ⁵⁷ Vgl. Nina Gorgus: *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*. Münster 1999, S. 53f.
- ⁵⁸ Jacqueline Demoinet: *Enrichissement des collections du Musée national des arts et traditions populaires grâce à la RCP Aubrac*. In: *L'Aubrac. Étude ethnologique, linguistique, agronomique et économique d'un établissement humain*, Bd. 7. Paris 1986, S. 17f.
- ⁵⁹ Soulier leitete den technischen Stab der CNRS-ATP. Von ihm stammen die Inv.-Nummern 64.100.1 bis 64.100.348 im fotografischen Bestand des MNATP. Außerdem fotografierten der ethnographische Leiter des Projekts Corneille Jest sowie der Dokumentarfilmer und Ethnolog Jean-Dominique Lajoux sowie Claude Marcel-Dubois und Claude Royer, die am MNATP z.T. auch wissenschaftlich tätig waren.
- ⁶⁰ Nina Gorgus: *Der Zauberer der Vitrinen*, S. 171.
- ⁶¹ Bernhard Weissel, Hans-Jürgen Rach: *Einführung*. In: Dies. (Hg.): *Landwirtschaft und Kapitalismus. Zur Entwicklung der ökonomischen und sozialen Verhältnisse in der Magdeburger Börde vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Weltkrieges*, Bd. 1, Berlin 1978, S. 2.
- ⁶² Ebd., S. 4.
- ⁶³ Braun findet allerdings im Literaturverzeichnis des mehrbändigen Werkes, das über das Börde-Projekt seit 1978 erschienen ist, keine Erwähnung.
- ⁶⁴ Vgl. Interview mit Wolfgang Jacobeit in Fürstenberg, 28. September 2001.
- ⁶⁵ Ebd.
- ⁶⁶ Ebd.
- ⁶⁷ Vgl. Suzanne Tardieu: *La vie domestique dans le Mâconnais rural préindustriel*. Paris 1964; Hans-Jürgen Rach: *Bauernhaus, Landarbeiterkaten und Schnitterkaserne. Zur Geschichte von Bauen und Wohnen der ländlichen Agrarproduzenten in der Magdeburger Börde des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1974.
- ⁶⁸ Wolfgang Brückner: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin 1966.
- ⁶⁹ Martin Scharfe: *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart 1968.
- ⁷⁰ Paul Hugger: *Werdenberg. Land im Umbruch. Eine volkskundliche Monographie*. Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 44. Basel 1964.
- ⁷¹ Vgl. Anne-Marie Willis: *Photography and Film. Figures in/of History*. In: Leslie Devereaux, Roger Hillman: *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 77–93, hier S. 85.
- ⁷² Paul Hugger: *Werdenberg*, S. 9.
- ⁷³ Brief Paul Hugger vom 3. Mai 2002 an den Autor.
- ⁷⁴ Zur Wandschmuckforschung des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts, vgl. *Zeitschrift für Volkskunde*, 66/1970, S. 87–150.
- ⁷⁵ Heinz Schilling: *Wandschmuck unterer Sozialschichten*, 1971, S. 8.
- ⁷⁶ Hannes Sturzenegger: *Volkstümlicher Wandschmuck*, S. 11.
- ⁷⁷ Ebd., S. 100–101.
- ⁷⁸ Vgl. Martin Scharfe: *Probleme einer Soziologie des Wandschmucks*. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 66, 1970, S. 87–99.
- ⁷⁹ Vgl. Berthold Beiler: *Weltanschauung Fotografie*. Leipzig 1977; Joachim Kallinich: *Fotografien – Probleme der empirischen Untersuchung einer populären ästhetischen Praxis*. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Jg. 8, 1977, Heft 28, S. 19–24; Wolfgang Jacobeit: *Bildquellen sammeln – eine gesellschaftskritische Notwendigkeit*. In: *Kultur und Lebensweise* 1/1978, S. 85–91 (Ersterscheinung in: *Fotografie*, 6/1977).
- ⁸⁰ Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*. Hamburg 1980; Pierre Bourdieu u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Frankfurt/Main 1981; Heinz Buddemeier: *Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils*. Reinbek 1981.
- ⁸¹ Vgl. Bernward Deneke: *Erinnerungen und Wirklichkeit – zur Funktion der Fotografie im Alltag*. In: Konrad Köstlin, Hermann Bausinger (Hg.): *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs*. Volkskunde-Kongress in Regensburg 1981. Regensburg 1983, S. 241–257.
- ⁸² Vgl. Nils-Arvid Bringéus: *Volkstümliche Bildkunde: Formale Kennzeichen von Bildinhalten*. München 1982 und dazu Martin Scharfe: *Augen-Wissen. Einige Überlegungen zur volkskundlich-*

kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: *kritische berichte* 28/2000 1, S. 62–68 sowie Ulrich Hägele: *Fotolore. Überlegungen zur visuellen Methode in der Volkskunde*. In: Katharina Eisch, Marion Hamm (Hg.): *Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse*. Tübingen 2001, S. 306–337.

- ⁸³ Vgl. *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 81, 1985: Helmut Eberhart: *Zwischen Realität und Romantik. Die Viktor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz*, S. 1–39; Klaus Freckmann: *Zur Foto- und Plandokumentation in der Hausforschung der 30er- und 40er-Jahre. Das Beispiel des ehemaligen «Bauernhofbüros» Berlin/Münster*, S. 40–50; Wolfgang Hesse, Christian Schröter: *Sammeln als Wissenschaft. Fotografie und Film im «Institut für deutsche Volkskunde Tübingen»*, S. 51–75.
- ⁸⁴ Vgl. Cornelia Brink: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin 1998.
- ⁸⁵ Vgl. Philippe Richard, Brigitte Lozza: *Ethnophoto. Thésaurus pour l'analyse de la photographie ethnographique du domaine français*. Paris 1997.
- ⁸⁶ Vgl. Ulrich Hägele, Gudrun M. König (Hg.): *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945*. Marburg 1999. In Zusammenarbeit mit dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin entstand 1997 am Technischen Hallorren- und Salinemuseum Halle/Saale das interdisziplinäre Ausstellungsprojekt «Das unheimliche Idyll. Fotografien aus Mitteldeutschland 1928 bis 1943».
- ⁸⁷ *dgv Informationen. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde*, 1/2002, Folge 111. Vgl. Lisa Könnecke: *Die Konstruktion von Identität durch Film und Video in der heutigen Familie* (Bremen), Gudrun Rützel: *Bild des Krieges. Untersuchungen an Sammelbildern und Sammelalben zur Illustration der Weltkriege* (Freiburg), Myrna Almeling: *Das Bild des alleinerziehenden Vaters in der Werbung und in der Realität* (Passau), Anke Hägele: *Bilder eines Stadtteils. Eine empirische Studie in Esslingen* (Tübingen), Ute Schulz: *Ikonen der Armut: Zur Spendenwerbung karitativer Organisationen nach 1945* (Tübingen), Helge Binder: *Zigarrenseiten. Eine ikonologische Annäherung an einen bürgerlichen Mythos* (Tübingen), Christine Studeny: *Eine ethnographische Studie, die den Amateurfotografen in den Kontext zur Fotografie und der Kamera stellt* (Wien). Insgesamt sind 456 Arbeiten aufgelistet.