GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

"Wie die Schule aus war hat die Else sie zum 3. Mal gefotet." : 'Private' Fotografien in Archiven und Sammlungen für Selbstzeugnisse als (geschlechter-) historische Quellen

Gerhalter, Li

2015

https://doi.org/10.25595/1079

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gerhalter, Li: *"Wie die Schule aus war hat die Else sie zum 3. Mal gefotet." : 'Private' Fotografien in Archiven und Sammlungen für Selbstzeugnisse als (geschlechter-)historische Quellen*, in: L' homme : Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, Jg. 26 (2015) Nr: 2, 145-150. DOI: https://doi.org/10.25595/1079.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Aus den Archiven

„Wie die Schule aus war hat die Else sie zum 3. Mal gefotet."[1] ‚Private' Fotografien in Archiven und Sammlungen für Selbstzeugnisse als (geschlechter-)historische Quellen

Li Gerhalter

Die Wienerin Fritzi Löwy (1910–1994) war als junge Frau Profi-Schwimmerin im S. C. Hakoah Wien. Sie gewann in den 1920er und 1930er Jahren 25 Österreich-Meisterschaften im Freistil, stellte einen Europarekord auf und errang zwei Maccabiah-Goldmedaillen. Für diese Erfolge ist sie in sporthistorischen Kontexten bekannt.[2] Im 2015 abgeschlossenen Dissertationsprojekt der Historikerin Vida Bakondy stehen nun Fritzi Löwys eigene Erinnerungspraktiken, insbesondere zu den Themenfeldern Verfolgung, Flucht und Holocaust, im Mittelpunkt. Eine Grundlage für Vida Bakondys Analyse waren dabei drei Fotoalben, die Aufnahmen aus der Zeit von Fritzi Löwys erzwungenem Exil in Italien und in der Schweiz sowie von verfolgten oder ermordeten Mitgliedern ihrer Familie enthalten.[3] Diese Alben sind Teil des Bestandes ‚privater' Fotografien der „Sammlung Frauennachlässe" am Institut für Geschichte der Universität Wien,[4] der insgesamt relativ umfangreich ist, abgesehen von Fritzi Löwys Alben bisher jedoch kaum beforscht wurde. Das Beispiel der Sammlung Frauennachlässe dient im Folgenden als Ausgangspunkt für allgemeine Überlegungen zum Forschungspotential sowie zum wissenschaftlichen Umgang mit ‚Amateur/innenaufnahmen'.

1 Irmgard Schlinger (geb. 1911, Wien), Tagebuch, 26.5.1925; Sammlung Frauennachlässe (SFN) am Institut für Geschichte der Universität Wien, NL 70 II. Den Begriff „gefotet" verwendete die Bürgerschülerin statt „fotografiert".

2 Vgl. u. a. Karen Propp, Swimmers Against the Tide. Girl Athletes Who Broke the Boundaries, Broke the Records, and Broke Free, in: Lilith Magazine. Independent, Jewish & Frankly Feminist, 36, 2 (2011), 24–28.

3 Vida Bakondy, Montagen der Vergangenheit. Flucht, Exil und Holocaust in den Fotoalben der Wiener Hakoah-Schwimmerin Fritzi Löwy (1910–1994), unveröffentlichte Dissertation, Universität Wien 2015.

4 SFN NL 111.

Online gestellt mit finanzieller Unterstützung der Universität Basel (Lehrstuhl Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal).

1. Fotografien in der Sammlung Frauennachlässe: Bestand und wissenschaftliche Verwendungen

Der Sammelfokus der Sammlung Frauennachlässe beschränkt sich weder auf bestimmte Genretypen noch auf ausgewählte Inhalte.[5] Um die Vielfalt an auto/biographischen Schreib- und Erinnerungspraktiken möglichst umfassend zu dokumentieren, werden vielmehr alle in einem Vor- oder Nachlass erhaltenen – beziehungsweise zur Übergabe angebotenen – Formen von geschriebenen Selbstzeugnissen in die Sammlung aufgenommen. Auch der Bestand der hier vorliegenden Fotografien ist mittlerweile entsprechend umfangreich und vielgestaltig: Derzeit (Sommer 2015) sind, ohne Lichtbilder in amtlichen Dokumenten gerechnet, rund 43.300 Atelier- und ‚Amateur/innenaufnahmen' verzeichnet, die in 181 (52 Prozent) der insgesamt 348 aktuell dokumentierten Vor- und Nachlässen enthalten sind. 96 dieser Bestände (53 Prozent von 181) schließen eine jeweils größere Sammlung von Fotografien ein, von denen einzelne enorm umfangreich sind: Zwölf Bestände enthalten jeweils mehr als 1.000 Fotografien. Die drei größten umfassen rund 3.800 bis 5.500 Einzelaufnahmen,[6] was nicht zuletzt die immense Verbreitung des Mediums Lichtbild im Laufe des 20. Jahrhunderts belegt[7] – eben auch in Hinterlassenschaften von Frauen. Die derzeit als die frühesten identifizierten Aufnahmen sind Hochzeits- und Porträtbilder der Mitglieder einer großbürgerlich situierten Familie aus Prag in den 1850er Jahren.[8] Auch bei den frühen ‚Amateur/innenbilder' aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts dominieren jeweils Porträt- oder Gruppenaufnahmen.[9] Insgesamt sind Einzelporträts, Hochzeitspaare, Kinder, Familien und andere Gruppen wie Schulklassen bevorzugte Motive bei Aufnahmen aus allen belegten Zeiträumen und vertretenen sozialen Milieus. Ab der Zwischenkriegszeit wurden zunehmend Freizeitaktivitäten festgehalten, es liegen aber auch zahlreiche Serien vor, die während Kriegseinsätzen in den beiden Weltkriegen oder dem „Reichsarbeitsdienst" in der NS-Zeit aufgenommen wurden. Seit den 1950er Jahren sind Urlaubsreisen das bestimmende Thema der archivierten Fotografien.[10]

---

5 Vgl. u. a. Christa Hämmerle, Fragmente aus vielen Leben. Ein Porträt der „Sammlung Frauennachlässe" am Institut für Geschichte der Universität Wien, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, 14, 2 (2003): Leben texten, hg. von Susanna Burghartz u. Brigitte Schnegg, 375–378.

6 SFN NL 210 I, NL 176 und NL 152 I.

7 Vgl. dazu grundlegend Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München/Berlin 1995.

8 SFN NL 21.

9 SFN NL 1 oder NL 104.

10 Die Büroangestellte Elisabeth Müller (geb. 1914) aus Innsbruck dokumentierte mit rund 4.900 Bildern Reisen, die sie zwischen 1939 und 1993 in 29 Länder in Europa, Nordafrika und Asien unternommen hat. Die Bilder sind neben zahlreichen weiteren Reiseunterlagen, Billets etc. in 61 Alben gesammelt; SFN NL 176.

In 85 Vor- und Nachlässen (47 Prozent von 181) befinden sich hingegen nur einzelne Bilder, vor allem Porträts. Diese wurden (oft als Reproduktionen) den schriftlichen Dokumenten, die eindeutig im Fokus der Übergaben standen, mit dem Zweck beigefügt, der Person, deren Biographie dokumentiert werden soll, ‚ein Gesicht' zu geben.[11] Die Illustration eines Menschen durch s/ein Konterfei entspricht den gängigen Darstellungsweisen populärer Biographisierungen, ist in der historischen Forschung aber ebenso Usus.

Trotz der Fülle an vorhandenen fotografischen Quellen in der Sammlung Frauennachlässe und allen anderen Archiven und Sammlungen für Selbstzeugnisse wurde die ‚Amateur/innenfotografie' bislang nur vereinzelt als eigener Forschungsgegenstand gewählt – ungeachtet des vor Jahren konstatierten *visual turns*.[12] Das lässt sich anhand der Themenhefte der Zeitschrift „Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie" belegen,[13] aber auch mit den Forschungsprojekten, die bisher auf der Grundlage von Quellen aus der Sammlung Frauennachlässe durchgeführt wurden, wobei eben nur im genannten Projekt von Vida Bakondy ‚Amateur/innenfotografien' im Zentrum einer strukturellen Analyse standen. Dabei war der Umgang mit diesem Medium bereits seit den 1980er Jahren ein Thema der Methoden-Diskussionen der damals neuen Alltagsgeschichte und Oral History,[14] in deren Kontext ja auch zahlreiche der Sammlungen von Selbstzeugnissen entstanden sind. Differenziert dargestellt wurden in jüngerer Zeit etwa die Erinnerungspraktiken von Verfolgten des NS-Regimes,

11 Insgesamt enthalten nur sieben der 348 aktuell dokumentierten Bestände ausschließlich Fotografien (SFN NL 3 III, NL 105 II, NL 134, NL 166, NL 167 I, NL 187 und NL 196 I). Zum gesamten Bestand der Sammlung Frauennachlässe vgl. Bestandsverzeichnis der Sammlung Frauennachlässe am Institut für Geschichte der Universität Wien. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, zusammengestellt von Li Gerhalter unter der Mitarbeit von Brigitte Semanek, Wien 2012.

12 Als Überblick zum *visual turn* in der deutschsprachigen Geschichtswissenschaft vgl. Gerhard Paul Hg., Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006; als Überblick zur ‚Amateur/innenfotografie' als Forschungsgegenstand u. a. darin den Beitrag von Marita Krauss, Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer ‚privaten Praxis', 57–75; vgl. auch Nora Mathys, Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz 1900–1950, Baden 2013; Patricia Holland, „Sweet it is to scan ...". Personal Photographs and Popular Photography, in: Liz Wells Hg., Photography: A Critical Introduction, London/New York 2000, 117–164.

13 Die Zeitschrift „Fotogeschichte" widmete gleich in ihrem zweiten Jahrgang 1982 der „Amateur-Fotografie" ein eigenes Heft (6). Erst im 29. Jahrgang 2009 folgte mit dem von Susanne Regener herausgegebenen Heft 111 zu „Amateure. Laien verändern die visuelle Kultur" eine zweite entsprechende Schwerpunktausgabe.

14 Vgl. u. a. Willy Puchner, Die Anordnung zur Pose. Private Photographie als historische Quelle, in: Photographie und Gesellschaft. Zeitschrift für photographische Imagologie, 1, 3/4 (1989), hg. von Gerhard Jagschitz, 10–49; Ernst Langthaler, Heinrich, die Kamera und die Militärzeit. Ein Versuch, die Kriegsbilder eines jugendlichen Dorfbewohners zu verstehen, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 5, 4 (1994): Biographie und Geschichte, hg. von Reinhard Sieder, 517–546.

aber auch jene von Täter/innen.[15] Das aktuelle wissenschaftliche Interesse an der ‚Privat-Fotografie' und seit jüngster Zeit auch an ‚Home-Videos'[16] könnte auch in einem Zusammenhang mit den regen Forschungen zu den verschiedenen Formen der Neuen Medien und den daran geknüpften öffentlichen Partizipationsmöglichkeiten der Einzelnen[17] stehen.

In der Medien-Öffentlichkeit sind als fotografische Arbeiten einer ‚Amateurin' zuletzt die Außenaufnahmen der US-Amerikanerin Vivian Maier (1926–2009) breit rezipiert worden. Während sie ihr Einkommen als Hausangestellte verdiente, machte Vivian Maier seit den 1950er Jahren mehr als 150.000 Bilder, ohne je eines davon zu veröffentlichen. Sie wurden von einem Sammler zufällig auf einer Auktion in Chicago entdeckt.[18] „Die Geschichte der Straßenfotografie im 20. Jahrhundert schien geschrieben, [...] doch dann kam es zu einem Zufallsfund", war das Resümee eines Berichts im Online-Portal des Österreichischen Rundfunks über einen 2014 veröffentlichten Dokumentarfilm zu diesem (auch breit vermarkteten) Bestand.[19] Ob sich durch das mediale Interesse an diesem „Zufallsfund" auch die wissenschaftliche Wahrnehmung von ‚privat' aufgenommenen Fotografien insgesamt ändern wird, bleibt abzuwarten. In den Selbstzeugnis-Sammlungen sind sie inzwischen jedenfalls in großem Umfang zugänglich. Aus frauen- und geschlechterhistorischer Perspektive ist dabei einerseits das darauf Dargestellte aufschlussreich, etwa in Bezug auf zeitgenössisch gängige (Geschlechter-)Arrangements von Personen[20] oder auf die Tätigkeiten, bei denen Frauen oder Männer jeweils fotografiert wurden.[21] Andererseits kann auch die Handhabung (wer hat sie warum wie aufbewahrt) sowie die Entstehung der Bilder (wer hat sie wann

15 Vgl. neben Bakondy, Montagen, wie Anm. 3, u. a. Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust, New York 2012. Zu Täter/innenfotografien vgl. u. a. Maja Naef, Augen_Zeugen. Geordnete Erinnerung. Das Fotoalbum eines Wehrmachtssoldaten, in: Heiko Haumann Hg., Erinnerung an Gewaltherrschaft. Selbstzeugnisse – Analysen – Methoden, Frankfurt a. M. 2010, 79–100; Petra Bopp, Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, Bielefeld 2009.

16 Vgl. etwa das laufende Forschungs- und Archivierungsprojekt „The changing role of audio-visual archives as memory storages in the public space" der Österreichischen Mediathek.

17 Vgl. u. a. die Beiträge der Zeitschrift „kommunikation@gesellschaft. Journal für alte und neue Medien aus soziologischer, kulturanthropologischer und kommunikationswissenschaftlicher Perspektive", www.soz.uni-frankfurt.de/K.G/index.html, Zugriff: 1.7.2015.

18 Vgl. u. a. www.vivianmaier.com.

19 „Finding Vivian Maier": Unbekannte Fotografien, unter: oe1.orf.at/artikel/386923, 8.9.2014, Zugriff: 1.7.2015.

20 Vgl. u. a. die Ergebnisse des FWF-Projekts „Visualizing Family, Gender Relations, and the Body. The Balkans, approx. 1860–1950", das am Zentrum für Südosteuropäische Geschichte und Anthropologie am Institut für Geschichte der Karl-Franzens-Universität Graz von 2010 bis 2014 durchgeführt wurde unter: gams.uni-graz.at/context:vase, Zugriff: 1.7.2015.

21 So konnte beispielsweise im Zuge der Recherche für die Ausstellung „Ich, am Gipfel. Eine Frauenalpingeschichte", die von 14.6.2015 bis 26.10.2016 im Frauenmuseum Hittisau in Vorarlberg gezeigt wird, festgestellt werden, dass in der Sammlung Frauennachlässe umfangreiche Bestände von Fotografien vorhanden sind, die den frühen Alpinismus von Frauen dokumentieren.

warum aufgenommen) für Forschende interessant sein, was im Folgenden schlaglichtartig beleuchtet wird.

2. Das Album als gängige Repräsentationsform von ‚privaten' Fotografien

Ein großer Teil der in der Sammlung Frauennachlässe vorliegenden Fotografien sind in Alben eingeordnet.[22] Das Album hat sich als „ein bewährtes Speicher- und Ordnungsmedium [etabliert], um Erinnerungen an biographische Verläufe, Ereignisse, Personen und Dinge Ausdruck und Form zu verleihen".[23] Als Gegenstand ist das Fotoalbum ein marktwirtschaftlich produzierter Konsumartikel. Sein Erscheinungsbild und seine Materialität unterlagen seit Ende des 19. Jahrhunderts starken Moden, wobei sich (abgesehen von primär an Männer gerichteten Propaganda-Gegenständen aus soldatischen Zusammenhängen etwa mit ‚Stahlhelm'-Emblemen am Deckblatt, die meinen bisherigen Beobachtungen zufolge vorwiegend für Aufnahmen von Fronteinsätzen verwendet wurden) keine geschlechterspezifisch zugeschriebenen Ausformungen etabliert zu haben scheinen.[24]

Insgesamt ist bei Fotoalben häufig nicht klar zu rekonstruieren, wer sie angelegt oder später ergänzt, bearbeitet oder umgestaltet hat, wodurch für die Forschung grundlegende (auch urheber/innenrechtliche) Fragen offen bleiben. Zwar ist das Charakteristikum dieses Dokumentationstyps die Einheit von Bildern und Beschriftung,[25] womit die möglicherweise zuordenbare Handschrift auch auf die Autor/innenschaft des Albums verweisen kann. Im Gegensatz etwa zu Tagebüchern, deren Einträge häufig auch Reflexionen über das Schreiben an sich enthalten, ist die „Organisationsform"[26] Fotoalbum aber kaum selbstreferenziell gestaltet. Die knappen, mitunter kryptisch oder humoristisch gehaltenen Bildbeschriftungen sind für Außenstehende oft kaum verständlich, so die Erzählungen fehlen, als deren Codes die Kommentare für jene stehen, die ‚dabei waren'. Um die latent enthaltenen Geschichten zu aktivieren, sind zu

22 Zu Fotoalben vgl. u. a. Ellen Maas, Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977; zu Familienfotografie: Susanne Breuss, „Wertpapiere des Familienglücks". Familienfotografien im 19. und 20. Jahrhundert, in: Elisabeth Vavra Hg., Familie. Ideal und Realität, Horn 1993, 316–334.

23 Vida Bakondy, „Ein Foto aus dem Ghetto". Überlegungen zum Bild als historische Quelle und Erinnerungsdokument, unter: forschungsportal.univie.ac.at/files/working-papers/bakondy_ein_foto_aus_dem_ghetto.pdf, 1, Zugriff: 1.7.2015.

24 Zu geschlechterspezifischen Zuschreibungen an das Genre Tagebuch vgl. u. a. Christa Hämmerle u. Li Gerhalter, Tagebuch – Geschlecht – Genre im 19. und 20. Jahrhundert, in: Li Gerhalter u. Christa Hämmerle Hg., Krieg – Politik – Schreiben. Tagebücher von Frauen (1918–1950), Wien/Köln/Weimar 2015, 7–31.

25 Fotoalben sind somit eine hybride Dokumentationsform, was insbesondere auf Reisedokumentationen zutrifft, die oft auch Bildpostkarten, Quittungen, gepresste Pflanzen etc. einschließen.

26 Begriff nach Anke Kramer u. Annegret Pelz Hg., Album. Organisationsform narrativer Kohärenz, Göttingen 2013.

den Bildern Informationen der mündlichen Tradition, historisches oder biographisches Kontextwissen oder intertextuelle Vergleiche mit weiteren auto/biographischen Dokumenten notwendig, so diese vorhanden sind.[27]

3. Entstehung und Handhabung ‚privater' Fotografien in schriftlichen Selbstzeugnissen

In schriftlichen Selbstzeugnissen lassen sich insbesondere Informationen zur Anschaffung beziehungsweise Entstehung von Fotografien und deren sozialer Handhabe aufspüren, wobei das besprochene Bild häufig gar nicht (mehr) vorhanden ist. Dabei können auch veränderbare geschlechterspezifische Nutzungen und Aneignungen des fotografischen Mediums nachvollzogen werden. So berichtete die 19-jährige Lehramtskandidatin Josefine Stegbauer zu Weihnachten 1907 in ihrem Tagebuch von der Dunkelkammer, die ihr Vater, ein Volksschuldirektor, gerade angeschafft hatte. Bereits am Dreikönigstag 1908 konnte sie das erste Porträtbild von sich einkleben,[28] selbst aktiv verwendet scheint sie die Fotoausrüstung nicht zu haben. 1925 beschrieb die 14-jährige Bürgerschülerin Irmgard Schlinger wiederum, dass ihre Freundin Else mit einem eigenen Apparat innerhalb von drei Monaten gleich fünf Mal im Schulhof Fotografien aufgenommen habe. Ihr Tagebucheintrag belegt, dass auch Mädchen bereits früh die Familienkamera nutzten, so eine zur Verfügung stand. Dabei hat die Diaristin für ihre Schilderung auch ein eigenes Verb verwendet, wie es in dem für diesen Beitrag titelgebenden Zitat formuliert ist: „Wie die Schule aus war hat die Else sie [eine bestimmte Lehrerin] zum 3. Mal gefotet."[29]

Diese zwei Quellenbeispiele aus dem Bestand der Sammlung Frauennachlässe illustrieren, auf welch unterschiedliche Weisen sich Mädchen und Frauen das Medium Fotografie schon in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aneigneten beziehungsweise es nutzten. Insgesamt dürfte für die meisten ‚Amateurinnen' die Möglichkeit, einen Moment oder eine Person festzuhalten, die hauptsächliche Motivation gewesen sein, zu fotografieren oder Bilder zu sammeln. Die Laborangestellte Maria Miedinger brachte das auf der Rückseite eines ihrem Ehemann Ossy 1950 gewidmeten Bildes auf den Punkt: Sie sah darin ein „Hindernis, um vergessen zu werden".[30]

27 Vgl. dazu die methodischen Vorschläge von Martha Langford, Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums, Montreal u. a. 2008; Puchner, Anordnung, wie Anm. 14; Langthaler, Heinrich, wie Anm. 14.

28 Josefine Stegbauer (geb. 1889, Wien), Tagebuch, 6.1.1908; SFN NL 104.

29 Irmgard Schlinger, wie Anm. 1. Vgl. dazu auch Li Gerhalter, „Erika hätte so gern ein Bild von Koch." Materielle Erinnerungskulturen in Mädchenschulen in Österreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in: Genre & Histoire. La revue de l'Association Mnémosyne, 5, 8 (2011): Voyageuses et histoire(s), hg. von Nicole Pellegrin, unter: genrehistoire.revues.org/1153?lang=en, Absätze 16–21, Zugriff: 1.7.2015.

30 Maria Miedinger (geb. 1927, Wien); SFN NL 187.