

Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945

Ulrich Hägele

In der deutschsprachigen Volkskunde lassen sich während der Zwischenkriegszeit im Umgang mit dem Medium Fotografie drei Modelle fixieren. Der ethnographische Ansatz blieb eine Randerscheinung. Lediglich in der Schweiz und in Frankreich gab es Feldstudien, die neben schriftlichen und mündlichen Zeugnissen auch ikonographische Quellen heranzogen. Wesentliche Anregungen der dokumentarischen Fotografie stammen aus den USA. Kennzeichen sind: Personalisierung und Entidyllisierung des Abgebildeten. Die völkische Herangehensweise überlagerte in Deutschland und Österreich mit ihrer exzessiven Medienpräsenz andere Zugänge fast vollkommen. Hierbei arbeiteten Fotografen, Wissenschaftler und Museumsleute Hand in Hand. Damit wurde eine flächendeckende Infiltrierung der „Volksgenossen“ mit dem Rassedanken erst möglich.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg stürzten sich die illustrierten Medien begierig auf die volkskundliche Fotografie. Thematisch orientierten sich die Bilder am Kanon, den Michael Haberlandt und Eduard Hoffmann-Krayer in ihren programmatischen Texten als kameratauglich eingestuft hatten.¹ Während noch im 19. Jahrhundert hauptsächlich Atelierfotografen Trachten, Bauernhäuser, Volkskunst und Fasnachtsmasken auf Platte bannten, erhielten nun immer mehr „hervorragende Amateurphotographen“² die Gelegenheit, sich mit volkskundlichen Themen zu beschäftigen. Unterstützt und ermuntert wurden sie dabei von den nationalen und regionalen volkskundlichen Vereinigungen, die in ihren Publikationen regelmäßig Aufrufe zur visuellen Rettung der vom Verschwinden bedrohten Objektivationen

1 Vgl. Hägele, Ulrich: Visuelle Tradierung des Popularen. Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 93 (1997), Heft 2, S. 159–188.

2 Vgl. Minden, Georg: Die Entstehung des Berliner Volkstrachtenmuseums, jetzt Königliche Sammlung für deutsche Volkskunde. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Jg. 24 (1914), Heft 2, S. 337–349, hier S. 341.

ruraler Kultur veröffentlichten. Benutzt wurden diese Bilder zur Illustration von volkskundlichen Sachverhalten in Zeitschriften und Ausstellungen sowie zur Dokumentation in musealen Archiven.

Die frühe volkskundliche Fotoeuphorie legte sich in Deutschland und Österreich, nachdem im Juli 1914 der Krieg begonnen hatte. In der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde waren im letzten Friedensjahr (1913) fünf Beiträge mit insgesamt 33 Fotoabbildungen veröffentlicht worden. Zwischen 1915 und 1918 sank die Zahl dann von 24 auf sechs Bilder. Bis ins Jahr 1927 wurden schließlich überhaupt keine Fotografien mehr publiziert. Die Österreichische Zeitschrift für Volkskunde druckte 1914 in den zwei Aufsätzen von Arthur Haberlandt und Oswald Menghin insgesamt noch 26 Fotografien.³ Keine Illustrationen gab es in den Jahren 1917 und 1920 bis 1923.

Die spärliche Bebilderung und gleichzeitige Reduzierung des Gesamtumfangs der betreffenden Zeitschriften mag damit zusammenhängen, daß die beiden volkskundlichen Vereinigungen im Zuge kriegsbedingter Kontingentierung weniger und zugleich qualitativ minderwertiges Papier zur Verfügung hatten. Überdies konnten ohne Kupfer, Zink oder Stahl keine Klischees für die Abbildungen hergestellt werden. Diese Rohstoffe gingen während des Krieges fast ausschließlich an die politisch relevanten und auflagenstarken Wochenmagazine, wie etwa die „Berliner Illustrierte“, die wiederum kaum traditionell-volkskundliche Bild-Beiträge veröffentlichten und sich überwiegend dem Kriegsgeschehen widmeten.⁴ Demgegenüber ist in der Schweiz kein kriegsbedingter Einschnitt feststellbar. Das Schweizerische Archiv für Volkskunde hielt ungebrochen an der Veröffentlichung von Fotografien fest und forcierte diese Praxis in den 1920er Jahren sogar noch.

Die propagandistische Bedeutung der volkskundlichen Fotografie während des Krieges blieb eher verhalten. Inhaltlich schien sich zumindest die deutsche Zeitschrift dem Ernst der politischen Situation angepaßt zu haben. Die Foto-Themen wurden im Verlauf des Krieges zunehmend nekrophil und handelten von „Friedhofskröten“

3 Haberlandt, Arthur: Beiträge zur Kenntnis des Tiroler Bauernhauses. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, Jg. 20 (1914), S. 1–14 und Menghin, Oswald: Gründungsbilder von Wallfahrtsorten. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, Jg. 20 (1914), S. 14–23.

4 Ähnliches läßt sich auch für die französische Wochenzeitschrift „L'Illustration“ feststellen. Vgl. Hägele, Ulrich: Fotodeutsche. Zur Ikonographie einer Nation in französischen Illustrierten 1930–1940. Tübingen 1998, S. 121 f.

sowie vom „Gebrauch der Totenkronen“⁵. Dennoch ist davon auszugehen, daß sich mit Hilfe der volkskundlichen Fotografie sehr wohl Durchhaltewillen und Identifikationen mit Heimat erzeugen ließen. In diesem Sinne beliebt waren vaterländische Veranstaltungen, die in Deutschland und Österreich für ein städtisches Publikum organisiert wurden. Federführend hierbei taten sich in Berlin die Deutsche Gesellschaft für Volkskunde und in Wien der Verein für Österreichische Volkskunde hervor. So hat denn auch die Sammelaktivität im Wiener Museum nur geringfügig nachgelassen. Während in den Jahren 1910 bis 1914 rund 1.500 Fotografien in das Inventarbuch eingetragen wurden, sind für die folgende Zeit bis 1918 etwa 1.300 Eingänge verzeichnet. Arthur Haberlandt, Kustos am Wiener Museum, Kriegsfreiwilliger und selbst volkskundlicher Fotograf, war im Sommer 1916 mit zwei Kollegen zu einer mehrmonatigen „Kunsthistorisch. Archäologisch. Ethnographisch. Linguistischen Balkanexpedition“⁶ nach Montenegro, Serbien und Albanien aufgebrochen. Für deren Dauer und der anschließenden „Bearbeitung des gesammelten Materials“ hatte ihn das k.u.k. Armeekommando für sechs Monate vom Dienst befreit.⁷ Die mitgebrachten Objekte und Fotografien wurden bereits im Oktober 1916 im k.u.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie im Rahmen der „Ausstellung von Volksarbeiten aus den Balkangebieten“ präsentiert. Wahrscheinlich von Arthur Haberlandt selbst stammen Fotografien mit folkloristischen Motiven aus Albanien wie „Komiten von den Banden des Kapitän Mustafa“, „Bauernfrauen in ihrer Sonntagstracht“ und „Zum siegreichen Vordringen der Öst. Ung. Truppen in Albanien. Strassenbild aus dem wiedereroberten Berat“.⁸ Mit den Fotografien veranstaltete Ha-

5 Höfler, Max: Friedhofskräuten. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Jg. 25 (1915), Heft 1 und 2, S. 123–126; Lauffer, Otto: Der volkstümliche Gebrauch der Totenkronen in Deutschland. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, Jg. 26 (1916), Heft 3 und 4, S. 225–246.

6 Brief Ministerium für Kultus und Unterricht, 12. August 1916, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 16.

7 Mitteilung des k.u.k. Armeekommando vom 20. Juli 1916, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 16. Fähnrich Arthur Haberlandt wurde am 4. November 1915 bei Trebinje/Montenegro am Auge und im Januar ein zweites Mal verwundet. Vater Michael Haberlandt versuchte daraufhin eine Dienstfreistellung zu erreichen. Vgl. Brief Michael Haberlandt an das hohe Festungskommando der Festung Trebinje, 15. November 1915. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 1.

8 Fotoarchiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Nr. 4592, 4599, 4600.



Abb. 1: „Vom Standpunkt Österreichs geeignete Propaganda“. Albanische Frauen in Sonntagstracht, um 1916.

Aus: Österreichisches Museum für Volkskunde, Fotoarchiv, Inv. Nr. 4599.

berlandt dann 1917 „zu Propagandazwecken (...) im Volksbildungsheim sowie im Volksheim zwei mit Lichtbildern ausgestattete Vorträge über Volkskunde und Heimatsinn“⁹. Ein national-politischer Aspekt der volkskundlichen Fotografie für die Öffentlichkeitsarbeit sollte in den folgenden Jahren zur wichtigsten Antriebsfeder für das Sammeln und Bewahren am Museum werden. So forderte etwa Ladislaus Hangel aus Budapest vom Wiener Volkskundemuseum Diarmaterial an. Der Volkskundler hatte in der ungarischen Metropole Lichtbildervorträge über Österreich organisiert, die „jedesmal bis auf den letzten Platz“ belegt gewesen waren. Es sei wichtig, so Hangel, „vom Standpunkt Österreichs (...), an geeigneter Stelle mit der geeigneten Propaganda einzusetzen“¹⁰.

In der deutschsprachigen Volkskunde lassen sich während der Zwischenkriegszeit in Bezug zum visuellen Medium drei wesentliche Herangehensweisen fixieren: der ethnographische, der dokumentari-

9 Mitteilungen aus dem Verein und dem Museum für Volkskunde 1917. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 24 (1918), S. 69.

10 Brief Ladislaus Hangel, Österreichische Lichtbildpropaganda (Budapest) an das Museum für Volkskunde Wien vom 6. Oktober 1930, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1930.

sche und der völkische Zugang. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, in wie weit die in den 20er und 30er Jahren fortschreitende ideologische Vereinnahmung der Fotografie sich auch im Kontext der deutschsprachigen Volkskunde manifestiert hat. Ein weiterer Abschnitt widmet sich dem veränderten dokumentarischen Anspruch, mit dem sowohl die Printmedien als auch das Museum der Fotografie entgegentraten und dessen Impulse vor allem von den USA ausgegangen sind. Zunächst wird die Praxis im Umgang mit dem visuellen Medium im sich neu entwickelnden universitären Fach Volkskunde, im Rahmen des ethnographischen Zuganges zum Forschungsfeld, aufgezeigt.¹¹

I. Fotografie als ethnographische Methode

Als eigenständiges, theoretisch untermauertes Instrument für Feldstudien wurde die Fotografie vor 1918 kaum verwendet. Einige vielversprechende Ansätze entwickelten Ethnographen in Frankreich. Arnold van Gennep, Pierre Saintyves und der Durkheim-Schüler Robert Hertz experimentierten unter anderem mit der Kamera, ohne allerdings über das visuelle Medium grundsätzlich zu reflektieren. Der entscheidende Impuls, welcher in der europäischen Ethnologie und Volkskunde dazu führte, die Fotografie immer stärker in die Forschung mit einzubeziehen, stammte sicherlich von Jean Brunhes (1869–1932). Der französische Geograph hatte einen interdisziplinären Anspruch und starke volkskundlich-ethnographische Ambitionen. Bereits vor der Jahrhundertwende begann er zu fotografieren und erwarb mit der Zeit umfassende, fast professionelle Kenntnisse in der Bildgestaltung. In seinem 1910 erstmals erschienenen Werk „La géographie humaine“ druckte er über 270 Fotografien ab. Für Brunhes zählte das visuelle Medium zum „appareil d’observations“¹², dem er in der Präsentation einen gleichwertigen Platz neben den schriftlichen Zeugnissen einräumte. Aus einer Feldforschung der Zukunft sei die Ikonographie als demonstratives und methodisches Verfahren

11 Der vorliegende Text entstand im Rahmen des DFG-Projekts „Fotografie und Volkskunde. Zur wissenschaftlichen Rezeption eines visuellen Mediums“ am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut. Für Anregungen danke ich Gudrun M. König und Nina Gorgus.

12 Brunhes, Jean: La géographie humaine. Paris 1925 (3. Auflage), ohne Seitenangabe.



Abb. 2: Visuelles Medium als „appareil d’observations“. Gartenbau-Schülerinnen in Reading, Südengland, um 1910. Foto: Lady Warwick.
Aus: Jean Brunhes: *La géographie humaine*. Paris 1912, S. 294b.

nicht mehr wegzudenken.¹³ Brunhes setzte die Menschen in seinen eigenen Aufnahmen, wie in den damaligen Architektur- oder Landschaftsaufnahmen üblich, noch weitgehend als Staffage ins Bild. Allerdings suchte er für sein Buch auch Fotografien anderer Autoren aus, in denen einzelne Personen oder Gruppen den zentralen Platz einnehmen. Brunhes’ ethnographischer Ansatz wird auch bei den Bildunterschriften deutlich, die von der bloßen Beschreibung hin zur vergleichenden Interpretation führen.¹⁴

Vor allem in der Schweiz wurden einige vielversprechende ethnographisch-visuelle Verfahren entwickelt. Leopold Rütimeyer (1856–1932), seit 1913 im Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, nutzte in seinen Vergleichsstudien fotografische Aufnahmen, indem er rurale Objekte von der üblichen Umgebung in einen neutralen Raum stellte und damit den interpretativen Kontext

¹³ Brunhes, Jean: *La géographie humaine*. Paris 1912 (2. Auflage), S. III.

¹⁴ Siehe dazu auch Mendibil, Didier: Jean Brunhes, photographe-iconographe. In: Musée Albert Kahn (Hg.): *Jean Brunhes autour du monde. Regards d’un géographe/regards de la géographie*. Paris 1993, S. 140–151.

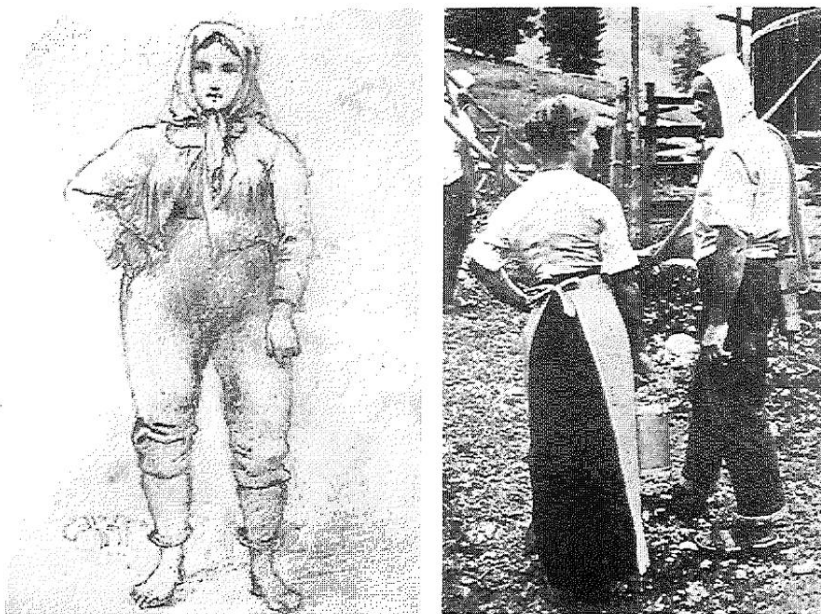


Abb. 3: „Innerschweizerische Heuerinnentrachten“. Ikonographischer Ansatz und ethnographische Methode bei Julie Heierli.

Aus: Julie Heierli: Die Volkstrachten der Innerschweiz. Zürich 1922, Tafel 9.

allein auf das betreffende Artefakt konzentrierte.¹⁵ Friedrich Gottlieb Stebler (1842–1935) hatte jahrzehntelang im Kanton Wallis mit der Kamera das ländliche Leben aufgenommen. Seine Fotografien zeigen posierende Männer und Frauen bei der Arbeit, mit Gerätschaften oder in ländlicher Kleidung. Die Bilder zeichnen sich dadurch aus, daß sie, im Gegensatz zu den meisten volkskundlichen Aufnahmen der Zeit, nicht im Atelier, sondern vor Ort im persönlichen Umfeld der Protagonisten entstanden sind. Allerdings stellte Stebler weder theoretische Überlegungen zum Thema Fotografie an, noch wurden seine Fotografien von der volkskundlichen Literatur in der Schweiz nennenswert rezipiert.¹⁶ Ein weiterer Pionier in Sachen volkskundlich-

¹⁵ Vgl. Rütimyer, Leopold: Über einige archaische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Jg. 20 (1916), S. 283–372. Der Autor publizierte in seinem Text 57 Fotoabbildungen und sechs ganzseitige, zum Teil farbige Fototafeln.

¹⁶ Steblers Fotografien erschienen von 1901 bis 1922 in den Jahresberichten des Club Alpín Suisse. Siehe dazu auch Antoniotti, Thomas: Photographie et pratique

fotografischer Feldforschung war Paul Scheuermeier (1888–1973). Bei seinen Feldstudien für den Sprach- und Sachaltas Italiens und der Südschweiz (AIS) verwendete er zwischen 1919 und 1935 neben Protokollheften auch die Fotokamera. Sein Ansatz orientierte sich an der „Wörter und Sachen“-Forschung, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb der „Hamburger Schule“ unter Federführung des Romanisten und Volkskundlers Fritz Krüger praktiziert wurde.¹⁷ Neben sprachlichen Formen sollte ebenso „festgestellt werden, wie eine Sache aussah, woraus sie gemacht war, wozu sie diente“¹⁸. Scheuermeiers Fotografien heben sich von den ansonsten meist idyllisierenden Darstellungen ab und vermitteln einen ungeschönten Blick auf den ländlichen Alltag und seiner Verrichtungen.

Die erste, die seit Haberlandt und Hoffmann-Krayer in bedeutenderem Umfang methodische Überlegungen in ihre Arbeit einfließen ließ, war Julie Heierli (1859–1938). Die Begründerin der Schweizerischen Trachtenforschung hatte schon lange vor der Jahrhundertwende in den eidgenössischen Alpengegenden Material für ihre ethnographischen Studien gesammelt. Heierli bediente sich virtuos verschiedener Bildquellen. Vor Ort arbeitete sie mit Atelierfotografen zusammen und bat ihre Gewährsleute um alte Fotografien, anhand derer sie die nicht mehr vorhandene ländliche Kleidung zurückverfolgte und in einen Gebrauchszusammenhang rückte.¹⁹ Die gelernte Pädagogin

ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisanne. In: *Le Monde Alpin et Rhodanien*. „Photographie, ethnographie, histoire“. Revue régionale d'ethnologie (1995), S. 37–55, hier S. 49 f.

17 Vgl. dazu Beitzl, Klaus, Isac Chiva (Hg.): *Wörter und Sachen*. Österreichische und deutsche Beiträge zur Ethnographie und Dialektologie Frankreichs. Ein französisch-deutsch-österreichisches Projekt (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 586. Band; Mittelungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde, Nr. 20). Wien 1992.

18 Scheuermeier, Paul: *Bauernwerk in Italien, der italienischen und rätoromanischen Schweiz*. Eine sprach- und sachkundliche Darstellung landwirtschaftlicher Arbeiten und Geräte. 2 Bde. Erlenbach–Zürich 1943/1956, I, 1943, S. X. Zu Scheuermeier siehe vor allem Pfrunder, Peter: Ernst Brunner. Photographien 1937–1962. Zürich 1996, S. 112. Einen ethnographischen Ansatz verfolgte auch die Wiener Volkskundlerin Eugenie Goldstern. Für die Schülerin Michael Haberlandts gehörte der Fotoapparat zum wesentlichen Instrument ihrer Feldforschung. Vgl. Eugenie Goldstern: *Hochgebirgsvolk in Savoyen und Graubünden*. Ein Beitrag zur romanischen Volkskunde. Wien 1922.

19 Brief Frau Wwe. Odenmath-Suhsi (Stans) an Julie Heierli, 24. Oktober 1914. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel. Sammlung Heierli, Mappe 16, Notizen und Korrespondenz von Ob- und Nidwalden.

hatte im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Volkskundlern keine Berührungsängste mit der Fotografie und mit anderen visuellen Techniken. Blättert man in den Mappen ihres Nachlasses, so erstaunt der unbekümmerte und doch souveräne Umgang mit den Bildern: Nacheinander finden sich zu den einzelnen Formen ländlicher Kleidung Reproduktionen von Trachten-Ölgemälden, frühe Fotografien aus Familienbesitz, Auftragsarbeiten von örtlichen Lichtbildnern, Illustriertenfotos und Originalzeichnungen. Sämtliche Bilder wurden von Heierli genau beschriftet und zum Teil mit einem längeren Kommentar von ihr oder mit der Aussage einer Gewährsperson versehen. Außerdem klebte sie die Bilder teilweise auf Papierbögen, so daß eine chronologische Reihenfolge entstand, die wiederum vergleichendes Arbeiten ermöglichte. Heierlis Kartons erinnern stark an die berühmten Bildkreationen eines Aby Warburg, der zur selben Zeit den ikonographischen Ansatz für die Kunstgeschichte entwickelte.

Das Ergebnis von Heierlis Arbeit wurde erst in den 20er Jahren nach und nach publiziert. Im Text geht sie immer wieder auf methodische Probleme ein: „Ich bemerke (...) ausdrücklich, daß es sehr am Platze ist, Aussagen alter Leute Vorsicht entgegenzubringen, da sie Sage und Wirklichkeit nur zu oft vermengen“; im Vergleich zur Befragung von Zeitzeugen sei eine Bildquelle eindeutig im Vorteil, da sie oftmals Objektivationen „wahrheitsgetreuer“²⁰ überliefere. „Die Photographien geben die beste Erklärung“²¹, dennoch müsse man immer genau hinsehen, ebenso seien stets Vorkenntnisse zu den abgebildeten Gegenständen erforderlich: „Die oberflächliche Betrachtung einer Photographie läßt keinen Unterschied erkennen, ob die Betreffende mit einer Taille mit angesetzten Vorderteilen oder mit einer Taille ohne solche, dafür aber mit einem Tschäper bekleidet ist, wenn man nicht den davon ausgehenden Gürtel bemerkt, der um die Taille herumgeht.“²² In bezug auf eine kluge und durchdachte Methodik – die Volkskundlerin praktizierte bereits in den 1890er Jahren die Oral History – war sie ihrer Zeit lange voraus, ja das Beispiel Julie Heierli demonstriert sogar, daß die Volkskunde im 19. Jahrhundert durchaus in der Lage war, eigenständige Forschungsverfahren zu entwickeln. In der deutschsprachigen Trachtenforschung freilich fand Julie Heierli kaum Nachahmer. Lediglich in Österreich versuchte

20 Heierli, Julie: Die Volkstrachten der Schweiz, Bd. 1. Zürich 1922, S. 9–10.

21 Ebd., S. 143.

22 Ebd., S. 92.

1915 Viktor von Geramb einen „Ausschuss zur Förderung der heimischen Volkstracht“ zu etablieren, „dessen Arbeiten freilich noch in den Anfängen stehen, immerhin (...) photographiere ich seit Jahren eine grosse Zahl steirischer Bildstöckerln, Marterln usw., über die zum Teil in nächster Zeit Flugschriften des Vereins erscheinen werden“²³. In seinen späteren Publikationen über Tracht verwendete Geramb allerdings kaum Fotografien.

Den foto-ethnographischen Ansatz in der Volkskunde trieb insbesondere die Volkskunsthochschule voran. Ende der 20er Jahre rief die Schweizerische Gesellschaft eine sogenannte „Generalenquête“ ins Leben. Ihre Aufgabe bestand darin, eine Internationale Ausstellung für Volkskunst in Bern 1934 vorzubereiten.²⁴ Außer „Volkskunst im engeren Sinne“, gleichbedeutend mit Kunsthandwerk, listete die Enquête-Kommission achtzehn Rubriken, wie „Volkstracht“, „Ländliche Bauten und Zubehör“, „Milchwirtschaft“ und „Spiel“ auf und druckte einen zweiundvierzigseitigen Katalog mit fast 1.600 Fragen für rund 800 ehrenamtliche Helferinnen und Helfer in achtzehn Kantonen und 2.975 Gemeinden.²⁵ Für den immensen Kraftakt stellte die Regierung in Bern ein stattliches Budget von 530.000 Franken bereit, wovon 12.000 in „photographische, kinematographische, phonographische Aufnahmen“²⁶ flossen. Anders als die Welt- und

23 Brief Viktor v. Geramb, Volkskundliche Abteilung des Steierm. Landesmuseums Joanneum, Graz an den Generalkonservator (Wien), 8. Mai 1915. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Altregistratur M 5. Auch in Viktor Gerambs Nachlaß finden sich kaum fotografische Belege über die Tracht. Vgl. Eberhart, Helmut: Zwischen Realität und Romantik. Die Viktor-Geramb-Fotosammlung am Institut für Volkskunde in Graz. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 81 (1985), Bd. 1, S. 1–21, hier S. 13.

24 Die Idee zur Ausstellung stammte von Henri Focillon. Im Januar 1926 hatte er in Genf der Internationalen Kommission für Geistige Zusammenarbeit einen entsprechenden Vorschlag unterbreitet. Dieser sah außerdem die Durchführung eines ersten internationalen Kongresses für Volkskunst vor, der dann im Oktober 1928 in Prag stattfand. Vgl. dazu vor allem Gorgus, Nina: Die deutsche Volkskunde und die Volkskunst. Der Prager Kongreß 1928 und die CIAP. In: Nikitsch, Herbert, Bernhard Tschöfen (Hg.): Volkskunst. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1995 in Wien (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, hg. von Klaus Beitzl, Neue Serie Bd. 14). Wien 1997, S. 55–65.

25 Vorschläge der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde zur stofflichen und geographischen Umsetzung der Internationalen Ausstellung für Volkskunst in Bern 1934. o.O., o.J., S. 2 f.

26 Anonyme, undatierte Notiz, die möglicherweise von Hanns Bächtold-Stäubli stammt. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Am 1.

Gewerbeausstellungen des 19. Jahrhunderts, die der ländlichen Fotografie zumeist ein illustratives Schattendasein zwischen Trachtenfiguren, Objekten und folkloristischen Inszenierungen beigemessen hatten, wies das Konzept für die Volkskunstausstellung dem visuellen Medium bereits für die Erhebungsphase einen zentralen Stellenwert zu. Außer Frage stand, daß sich mit dem Ergebnis der Erhebungen und der Sammelaktionen nicht nur die geplante Ausstellung bestücken, sondern auch die Magazine der volkskundlichen Sammlungen für die Nachwelt mit volkskundlichen Bildern füllen ließ. In dieser Beziehung orientierten sich die Urheber der Enquête am Ansatz des planlosen Sammelns und Bewahrens einer vergehenden Volkskultur, wie er von Volkskundlern, Heimatschützern und Museologen der Jahrhundertwende in Deutschland praktiziert worden war: „Wir beschränken uns hierbei nicht ängstlich auf das Bedeutendste, obschon wir uns bewußt sind, daß die Mehrzahl der aufgenommenen Erscheinungen nicht zur Darstellung kommen werden; aber bei dem raschen Hinschwinden unseres alten Volkstums ist es unsere Pflicht, die letzten Reste desselben durch authentische Aufnahme festzuhalten.“²⁷ Dennoch ist ein ethnographischer Ansatz nicht zu übersehen. So sah das Konzept für Bern zu Beginn des Ausstellungsrundganges einen Pavillon vor, in dem einheimische Bilder und Exponate mit denen anderer Länder in Korrespondenz treten sollten. Angesichts des riesigen Fragenkatalogs für die Feldforschungsphase freilich fühlten sich die meisten Helferinnen und Helfer der Enquête überfordert. Viele wurden ohne vorherige Schulung losgeschickt und kaum jemand besaß eine eigene Kamera oder gar ein Gerät für Tonaufzeichnungen. In der Folge erhielt der zuständige Basler Volkskundler Hanns Bächtold-Stäubli (1886–1941) zahlreiche Erhebungsbogen mit resignierten Bemerkungen unausgefüllt zurück: „Wieviel Kraft und Energie wird da vergeudet, wo sie zu besseren Dingen gebraucht werden könnte. (...) Nein, da helfe ich nicht mit, sondern lehne rundweg ab.“²⁸

27 Schweizerisches Volkstum in Bild und Ton. In: Schweizer Volkskunde/Folklore Suisse, Jg. 21 (1931), Heft 3, S. 33–44, hier S. 33.

28 Brief von Reallehrer O. Pfiffner aus Stein (Appenzell) an Hanns Bächtold-Stäubli, 9. November 1931. Aus organisatorischen, inhaltlichen und politischen Gründen, die unter anderem in der Machtübernahme der Nazis in Deutschland zu suchen waren, fand die geplante Ausstellung weder 1934 noch zu einem späteren Zeitpunkt statt. Die Erhebungen flossen schließlich in den Atlas der Schweizerischen Volkskunde ein, der ursprünglich als Teil des Atlas' der deutschen Volkskunde gedacht war.

Zu den frühen volkskundlichen Foto-Ethnographen in der Schweiz zählt auch der spätere Mitherausgeber des Atlas' der Schweizerischen Volkskunde, Richard Weiss (1907–1962). Im Rahmen der Neuorganisation der volkskundlichen Enquête für den Kanton Zürich berichtete Weiss von seinen ethnographischen Foto-Feldstudien: „Bei meinem Aufenthalt in Vals habe ich ein schönes Material zusammengebracht, auch viele Photographien und Aufschlüsse aus dem Gemeindegarchiv. Ausser dem Rechtshistorischen, Wirtschaftlichen, Sachkundlichen beachte ich natürlich auch immer die Bräuche und den Aberglauben, der mit der Alp und mit der Viehwirtschaft überhaupt zusammenhängt. Diese Beobachtungen müssen noch ergänzt werden durch Aufnahmen in anderen bündnerischen Gebieten.“²⁹ Weiss orientierte sich in seiner geographischen Methodik an Jean Brunhes, ohne allerdings für die Bilder eine methodische Grundlage zu formulieren. Als Vorbild für seine Arbeit fungierte zudem das zweibändige Werk „Volksleben in der Schweiz“ von Hermann Brockmann-Jerosch, in dem der Text zugunsten von hochwertigen, illustrativ eingesetzten Fotoabbildungen in den Hintergrund gerückt war.³⁰

Weder in Deutschland noch in Österreich gab es während der 30er Jahre Anstrengungen, die Fotografie innerhalb einer ethnographisch-vergleichenden Methode voranzutreiben. Allerdings publizierte Walter Kreidler in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift „Folk“, dem Organ des Internationalen Verbandes für Volksforschung, einen grundlegenden Beitrag über die volkskundliche Fotografie.³¹ Kreidler maß dem visuellen Medium den selben Stellenwert bei wie einer schriftlichen Quelle: „Es handelt sich bei der Abbildung also gar nicht mehr um eine ‚Ausstattung‘, sondern um einen wesentlichen Teil der wissenschaftlichen Arbeit.“³² Im weiteren charakterisiert er die zeit-

29 Brief Richard Weiss (Zürich) an Hanns Bächtold-Stäubli, 27. August 1934. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Atlasprojekt 1934.

30 Brockmann-Jerosch, Hermann: *Volksleben in der Schweiz*, 2 Bde. Zürich 1928. Die Studien von Richard Weiss aus den 30er und 40er Jahren mündeten u.a. in sein Werk: *Volkskunde der Schweiz*. Ein Grundriß. Erlenbach–Zürich 1946.

31 Kreidler, Walter: Die Fotografie in der Volkskunde. In *Folk*. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung, Jg. 1 (1937), Heft 2, S. 191–199. Einer Anmerkung im Text ist zu entnehmen, daß der Aufsatz im Rahmen einer „Hausforschungsreise“ entstanden ist. Ansonsten scheint der Autor ein unbeschriebenes Blatt gewesen zu sein. Weder in der volkskundlichen Bibliographie noch im Index der Zeitschrift für Volkskunde ist sein Name verzeichnet.

32 Ebd., S. 189.

genössische ‚Kunstfotografie‘, die vor allem mit wechselnden Perspektiven, Licht- und Schatteneffekten oder Verzeichnungen ihre Bildkompositionen angereichert hätten. Für die volkskundliche Feldforschung mit der Kamera stellte Kreidler eigene Kriterien auf: „Durch die fotografische Aufnahme versucht man die gegenständliche Erscheinung so festzuhalten, daß das Bild selbst schon einen wesentlichen Anteil an der wissenschaftlichen Bestandsaufnahme ausmacht und darüber hinaus in möglichst weitem Umfang einer wissenschaftlichen Deutung dienlich sein kann.“³³ Das Neue an Kreidlers Text war die Erkenntnis, daß die volkskundlich-wissenschaftliche Fotografie möglichst wenig inszenieren solle. Folgerichtig lehnte der Autor die zwar ästhetisch ansprechenden, aber zumeist gestellten und idyllisierenden Aufnahmen der in den 30er Jahren populären Autorenfotografen Paul Wolff, Albert Renger-Patzsch, Erich Retzlaff, Hans Retzlaff und Erna Lendvai-Dirksen als untauglich ab: „Zweifellos wird das geschichtliche Bild der meisten Gegenstände, mit denen sich die Volkskunde beschäftigt, durch das gegenwärtige Brauchtum verfälscht. Man findet Telegraphenstangen, Eisenbahnlinien und -signale, Traktoren vor dem Pflug an Stelle von Ochsen oder Pferden, elektrische Straßenbeleuchtung und Dreschmaschinen, Fabrikschornsteine, neuzeitliche Haus- und Wirtschaftsgeräte, Kleider, Gebrauchsgegenstände, Autos, Fahrräder, neue Straßen usw., wo man hoffte, auch in der Anschauung unberührt geblieben zu sein. Ist es aber besser, ein aus dem heutigen Leben entstandenes Bild zugunsten einer zweifelhaften Konstruktion nochmals zu verfälschen oder den Blick für die Wirklichkeit offenzuhalten? Gerade darin, wie sich Vergangenes mit Heutigem auseinandersetzt, scheinen uns wesentliche Erkenntnismöglichkeiten zu liegen.“³⁴ Die Hauptaufgabe der volkskundlichen Fotografie bestehe darin, die Lebensweise der Menschen und ihren Alltag so wie er sich dem Forscher darstelle, wiederzugeben. Hierzu solle man sich an das zu Fotografierende mit einer Serie von Aufnahmen herantasten, ohne Objekte oder Menschen, etwa durch einen künstlichen Hintergrund, von ihrer Umgebung zu isolieren. Kreidlers Ansatz entspricht einem Credo der Reportagefotografie der späten 1920er Jahre, so wie er etwa von Erich Salomon ausgeführt worden war: möglichst authentische, also unge-

33 Ebd., S. 193.

34 Ebd., S. 194.

stellte Bilder, die auf Grund von zum Teil schwierigen Aufnahmebedingungen, auch technische Schwächen offenbaren dürfen.

In seinen einleitenden Zeilen kritisiert Kreidler den „spekulativen Intellektualismus“ zugunsten einer „erlebenden Wirklichkeitsgebundenheit“³⁵. Trotz seiner innovativen Überlegungen zu den Möglichkeiten der volkskundlichen Fotografie näherte er sich damit einer theorie- und gelehrtenfeindlichen Grundtendenz im Nationalsozialismus. Kennzeichen einer ethnographischen Arbeit mit dem visuellen Medium nämlich ist ja nicht, wie von Kreidler vorgeschlagen, die Ausklammerung der Denkarbeit am Schreibtisch, sondern vielmehr ihre Miteinbeziehung im Rahmen der quellenkritischen Herangehensweise im Forschungsfeld. Kreidlers Thesen wurden im deutschsprachigen Raum vor 1945 nicht in die Tat umgesetzt. Statt dessen dominierten die sogenannten Autorenfotografen, mit einem stark typisierenden Bildansatz.

Den ethnographischen Blick durch die Linse prägte in den 30er Jahren das britisch-amerikanische Wissenschaftlerpaar Margaret Mead (1901–1978) und Gregory Bateson (1904–1980). Zwischen 1936 und 1939 arbeiteten sie an zwei umfangreichen Feldforschungen auf Bali und Neuguinea. Bei einer früheren Forschungsarbeit hatten beide die Schwächen einer lediglich am Text orientierten ethnographischen Forschung erkannt. Zum ersten Mal war nun bei einer kulturwissenschaftlich-anthropologischen Studie die Fotoanalyse als primäre Methode vorgesehen, die sich problemlos durch die teilnehmende Beobachtung ergänzen ließ. Zunächst lernten sie die balinesische Landessprache und wählten dann das Bergdorf Bajoeng Gede aus, in dem die Feldstudie statt finden sollte. Bateson und Mead gingen im Gegensatz zur bisherigen Forschung davon aus, daß eine spezifisch balinesische Kultur existiere, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte von anderen kulturellen Einflüssen überlagert worden sei von dem „what happened normally and spontaneously“³⁶. Ähnlich wie bereits Jean Brunhes, erachtete Bateson die Kamera „in the field as recording instrument, not as devices for illustrating our thesis“³⁷. Bateson und Mead folgten mit ihrem Ansatz, ungestellte und

35 Ebd., S. 191.

36 Bateson, Gregory, Mead, Margaret: Balinese Character. A Photographic Analysis. New York 1942, S. 49. Später stellte sich heraus, daß auch medizinische Ursachen das Alltagsleben prägten: Ein hoher Prozentsatz der Dorfbewohner litt an Schilddrüsenunterfunktion. 15% der Bevölkerung hatte einen Kropf.

37 Ebd.

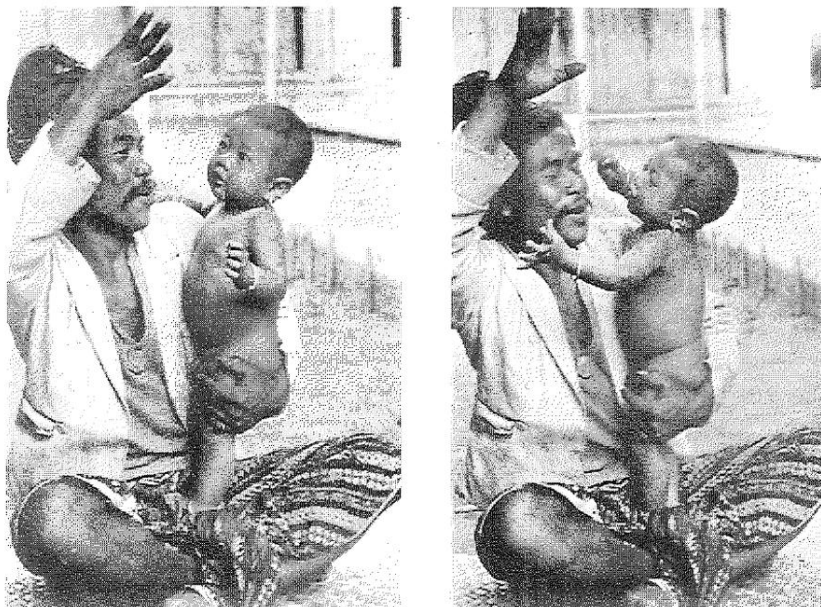


Abb. 4: Fotoanalyse als primäre Methode in der ethnographisch-anthropologischen Forschung: „Visual and kineasthetic learning“. Fotos: Gregory Bateson
 Aus: Gregory Bateson, Margaret Mead: *The Balinese Character*. New York 1942, Tafel 15, Bild 4 und 5.

lebensnahe Szenen aufzunehmen, ebenfalls der zeitgenössischen Reportagefotografie, wie sie etwa in den Magazinen und kulturgeschichtlichen Jahrbüchern „National Geographic“ oder „Atlantis“ publiziert wurde.

In der Praxis ging das Team arbeitsteilig vor: Mead notierte, was sie sah, in einen Notizblock. Bateson filmte auf 16 mm-Material und knipste innerhalb von zwei Jahren 25.000 Aufnahmen mit der Leica-Kamera, wobei Mead die Regieanweisungen gab. Akribisch genau wurden dann jeweils Filmanfang und Filmende mit Ort und Zeitangaben versehen, damit die Bilder später mit den schriftlich aufgenommenen Daten koordiniert werden konnten. Auch Mead hielt in ihren Notizen über die Handlungsabläufe im Feld jeweils Datum, Uhrzeit, Bewegungen des Fotografen und die Art der Kamera fest. Zusätzlich wurde von einem einheimischen Assistenten der Gesprächsverlauf aufgezeichnet.

Für Bateson, dem ein hohes Maß an Authentizität in der Aufnahme-situation am Herzen lag, war der Wirklichkeitseffekt des visuellen Mediums ein für die Forschung wertvolles Kriterium: „Each single photograph may be regarded as almost purely objective, but juxtaposition of two different or contrasting photographs is already a step toward scientific generalisation.“³⁸ Bateson inszenierte jedoch Alltagshandlungen des öfteren nach: Da keine Fotolampen zur Verfügung standen, bat er eine Mutter, ihr Baby nicht morgens, sondern mittags bei günstigeren Lichtverhältnissen zu baden. Eine Theatergruppe, die berufsmäßig gegen Gage auftrat, wurde veranlaßt, einen Trancetanz tagsüber und nicht wie sonst üblich bei Dunkelheit aufzuführen. Bateson und Mead sahen diese zeitlichen Verschiebungen nicht als Verfälschung an. Die beiden legten den inhaltlichen Schwerpunkt auf die Untersuchung des Familienalltages sowie der Riten, Feste und Bräuche. Landwirtschaftliche Tätigkeiten und Techniken blieben dagegen unberücksichtigt. Das Geschehen im Haushof sollte möglichst vollständig visuell aufgezeichnet werden. Auch für heutige Verhältnisse erscheint der fotografische Ausstoß des Projekts enorm. Für die Badeszene eines Kleinkindes, die bis zu zwei Stunden dauerte, jagte Bateson im Schnitt alle fünf bis fünfzehn Minuten einen Film mit 40 Aufnahmen durch die Kamera.³⁹

In einer zweiten Stufe bildeten die zurückgekehrten Forscher Arbeitskategorien und erstellten eine Liste von 6.000 Diapositiven, die zum Teil in chronologischer Reihenfolge geordnet wurden. Hieraus erfolgte die Auswahl der 759 Fotoabbildungen für die Publikation. Die Abbildungstabellen befaßten sich mit hundert Stichworten, die in zehn Hauptkategorien unterteilt waren. Diese führten zunächst allgemein in das Dorfleben ein und erörterten dann die Aspekte Lernen, Bräuche, Körper, Verhältnis Eltern zum Kind etc. und schließlich Rites de passage. Abbildungen, die Abweichungen von der Regel wiedergaben, wurden an das Ende der Bilderreihe gesetzt. Jeder Bildseite stellten Bateson und Mead eine Textseite mit Informationen über das Setting und mit einem Hinweis auf den übergeordneten Kontext gegenüber. Die vorletzte Zeile der Bildlegende nennt die Namen der abgebildeten Personen und ihre verwandtschaftliche Beziehung. Die letzte Zeile gibt Aufschlüsse über Ort, Datum und Inventarnummer der Abbildungen.

38 Ebd., S. 53.

39 Für seine Leicas verwendete Bateson ab April 1937 einen mechanischen Winder (Scnoo). Vgl. ebd., S. 52.

Der von Margaret Mead und Gregory Bateson eingeschlagene Weg stellt ein frühes und innovatives Beispiel einer breitangelegten Feldforschung mit der Kamera dar, das sich vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg einer breiten Rezeption erfreuen sollte. Bis heute beispiellos geblieben ist die quantitativ maximierte qualitative Methode, die der visuellen Feldforschung erste Priorität einräumt und die dann mit schriftlich aufgezeichneten Daten der teilnehmenden Beobachtung verknüpft wird. Dies darf freilich nicht über einige aus heutiger Sicht schwerwiegende methodische Defizite hinwegtäuschen, welche die Bedeutung der Studie insgesamt relativieren. So gingen die beiden Forscher wie selbstverständlich davon aus, daß man die zu untersuchenden Dorfbewohner nicht extra um Fotografiererlaubnis zu fragen braucht. Statt dessen setzte Bateson auf einen Gewöhnungseffekt, der sich sowohl bei den Dorfbewohnern als auch bei ihm selbst als Fotografen mit der Zeit insofern einstellte, als er seine Kamera, die über Monate hinweg tagein tagaus vor dem Bauch baumelte, irgendwann selbst nicht mehr wahrgenommen habe. In Situationen, in denen man eine ablehnende Haltung erwartete, schraubte Bateson ein Teleobjektiv auf die Leica, mit dem er von einem etwas entfernten Standpunkt aus fotografierte. Ein zentraler Aspekt der Untersuchung behandelte die Betreuung der Kleinkinder. Indem Bateson sich mit seiner Kamera im Nahbereich auf die Kinder konzentrierte, erweckte er auf die ebenfalls anwesenden Erwachsenen den Eindruck, als würden sie nicht mit im Bild festgehalten, was wiederum deren Aktivitäten beeinflusste. Später mußte der Fotograf einräumen, das Weitwinkelobjektiv habe zumeist die ganze Familie im Bild festgehalten, auch jene Angehörige, die sich vor dem Auge der Kamera in Sicherheit wähnten.

II. Fotografie als Dokument

Gregory Bateson sah sich in seiner Arbeitsweise insbesondere beeinflusst von der sozialdokumentarischen Fotografie eines Lewis Hines sowie dem Projekt der Farm Security Administration (FSA) in den USA. Die Regierung Roosevelt hatte diese wohl umfangreichste foto-visuelle Feldstudie des 20. Jahrhunderts im Zuge der New-Deal-Politik ins Leben gerufen. Unter der Federführung des Ökonomen Roy E. Stryker (1893–1975) schwärmten zwischen 1935 und 1944

rund achtzig Fotografen in die Staaten der USA einschließlich Puerto Rico aus, mit der Vorgabe, das ländliche Amerika, die Arbeits- und Lebensbedingungen der Landbewohner, Gebäude, Siedlungen, Artefakte und kulturelle Objektivationen in den Städten, aber auch den technischen Fortschritt und die, angesichts des Zweiten Weltkrieges zunehmende Bedeutung der Rüstungsindustrie mit dem Fotoapparat aufzunehmen.⁴⁰ Für Stryker war das Medium Fotografie ein Werkzeug, mit dem das Greifen der öffentlichen Hilfsprogramme dokumentiert werden konnte. Ihm gelang es, ausschließlich hochkarätige Fotografinnen und Fotografen für sein Projekt zu gewinnen. Für die meisten, unter ihnen Dorothea Lange, Walker Evans, Berenice Abbott, John Collier und Gordon Parks, wurde die Tätigkeit am Projekt zum Sprungbrett für eine internationale Karriere. Stryker ging davon aus, nur ein wohl informierter Fotograf könne Bilder produzieren, die Verständnis und Mitgefühl zugleich ausdrückten. Die Fotografen hatten zunächst die Aufgabe, sich ausführlich über ihr zugewiesenes Feld – Menschen, Siedlung, Landschaft, Geschichte – zu informieren. Danach sollte am Schreibtisch ein „Shooting Script“ als Arbeitsgrundlage erstellt werden. Hinzu kamen Trainingseinheiten für Kontakte mit Einheimischen und Interviewsituationen. Die Fotografen wurden ermuntert, auch über ihr eigentliches Thema hinausgehende, scheinbare „Nebensächlichkeiten“ der Alltagskultur, wie Kleidung, Automobile, Arbeitsgeräte, Nahrung, Werbung etc. zu berücksichtigen und verweilten oft mehrere Monate im jeweiligen Aufnahmegebiet. Schließlich war für jedes einzelne Bild ein exaktes Aufnahmeprotokoll zu erstellen, in dem Daten wie Zeit, Ort, Name und Funktion der Abgebildeten fixiert wurden.

Die Fotografien der FSA sollten nicht in einem Archiv verschwinden, sondern einer breiten, zunächst amerikanischen und dann weltweiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Hierzu knüpfte Stryker Kontakt zu den neuen amerikanischen Illustrierten „Life“ und „Look“ sowie zu Buchverlagen, die den Fotografien innerhalb

40 Die FSA war eine Unterbehörde des US-Landwirtschaftsministeriums und wurde in den 40er Jahren mit dem Zusatz Office of War Information (OWI) versehen, das Aufnahmeprogramm mit der Kriegsindustrie erweitert. Vgl. Berger, Maurice: FSA: The Illiterate Eye: Photographs from the Farm Security Administration. New York: Hunter College Art Gallery, 1985. Das Fotoarchiv der FSA-OWI befindet sich in der Library of Congress in Washington und umfaßt 1.610 Farbdias, 107.000 s/w-Fotoabzüge und 164.000 s/w-Negative. Die vorbildlich erschlossene Sammlung ist über Internet zugänglich.

kürzester Zeit zu enormer Popularität verhalfen. Die Bilder fanden aber auch bereits in den 30er Jahren den Weg ins Museum oder waren im Jahr 1939 Teil einer Präsentation auf der Weltausstellung in New York.⁴¹ Verbreitung in den Printmedien, Präsentation in Ausstellungen und Aufbewahrung im Archiv – Strykers Herangehensweise unterschied sich kaum von der Intention der frühen volkskundlichen Fotosammler in Europa. Bei seinem Folgeprojekt für die Firma Standard Oil of New Jersey (SO)⁴² konzentrierte er sich allerdings allein auf das Sammeln von Fotografien, um sie für die Nachwelt zu konservieren. Stryker sah sich in erster Linie als Archivar, so Fotograf Charles Rotkin, Mitglied des SO-Projekts: „He didn't give a damn about a picture at the time it was made. He was interested in what it would mean twenty years later (...). He was saving pictures for a record of the past.“⁴³ Und dennoch: So unterschiedlich die vielen tausend Fotografien sein mögen, allen ist doch eines gemeinsam: Die am FSA-Projekt beteiligten Fotografinnen und Fotografen entwickelten einen kollektiven Duktus in der Bildauffassung, der bis heute prägend für eine ethnographisch orientierte Richtung in der Dokumentation von ländlicher Lebenswelt und Alltag bleiben sollte:

1. Die Bilder beschönigen nicht, sie wirken uninszeniert und spontan.
2. Sie isolieren die Menschen nicht, sondern zeigen sie in ihrer gewohnten Umgebung.
3. Sie typisieren die dargestellten Menschen nicht, sondern personalisieren und individualisieren diese.
4. Sie konstruieren keine idyllisierende Atmosphäre einer behütenswerten ländlichen Folklorewelt, sondern sie visualisieren Artefakte und Objektivationen im Kontext ihres Gebrauchs.
5. Technisierung und Industrialisierung werden nicht ausgeblendet, sondern markieren den motivlichen Rahmen.

Inwieweit die Fotos der FSA in den späten 30er Jahren auch in Europa bekannt waren und rezipiert worden sind, läßt sich schwer sagen.⁴⁴

41 Im Jahr 1962 wurden im Museum of Modern Art mehrere hundert Fotografien der FSA gezeigt, die der Direktor Edward Steichen unter dem Motto „The Bitter Years: 1935–1941“ zusammengestellt hatte. Vgl. Hurley, F. Jack: Portrait of a Decade. O.O. 1977.

42 Bei dieser umfangreichsten Fotodokumentation eines privaten Geldgebers entstanden 67.000 Aufnahmen.

43 P. D.: The Photographers: Roy E. Stryker. In: www.clpgh.org/exhibit/photog14.html, S. 3.

44 Für ein kleines Publikum waren die Fotografien der FSA auch in Deutschland

Zumindest während der Weimarer Republik finden sich in einigen europäischen Großstädten dokumentarische Fotoprojekte, die den Anspruch der FSA vorweg nahmen, und die ebenfalls in öffentlichem Auftrag, jedoch in erheblich geringerem Umfang durchgeführt worden sind. So hatte die kommunale Verwaltung in Berlin mehrere Enquêtes ins Leben gerufen, mit dem Ziel, bei der Wohnungsnot in der Reichshauptstadt Abhilfe zu schaffen.⁴⁵ Hiervon gelangte zu Zeiten der DDR ein beeindruckendes Konvolut von circa fünfzig Fotografien eines unbekanntem Autors aus dem Archiv des Krankenhauses Prenzlauer Berg in die Sammlung des Museums für Volkskunde.⁴⁶ Die Fotografien sind wohl bereits in den 20er Jahren zur Dokumentation der Fortschritte bei der Einrichtung von öffentlichen Notunterkünften entstanden. Während des NS wurden die Fotografien dann in ein großformatiges Album geklebt und mit der Aufschrift versehen: „Die nachfolgenden Bilder zeigen das Obdach von 1886–1933“, womit wiederum die Sozialpolitik der Weimarer Republik denunziert werden sollte. Die Bilderfolge trägt stark reportagehafte Züge. Wiedergegeben sind die Bewohnerinnen und Bewohner des städtischen Obdachlosenasyls „Palme“ in der Fröbelstraße inmitten

und Österreich zugänglich, denn die amerikanischen Illustrierten waren bis zum Kriegseintritt der USA, 1941, für Abonnenten und an großen Kiosken erhältlich. Die nationalen volkskundlichen Vereine in Berlin, Wien und Basel zählten freilich nicht zum Abonnentenkreis. Im Rahmen der Internationalen Volkskunstkommission sind sowohl in Berlin als auch in Wien vereinzelte Schriftwechsel mit amerikanischen Kollegen überliefert, welche die Arbeit der FSA aber nicht berührten.

- 45 Eine Wohnungs-Enquête war in Berlin bereits 1903 ins Leben gerufen worden. Im Auftrag der Berliner Ortskrankenkasse fotografierte Heinrich Lichte in den Jahren bis 1920 mehrere Hundert Wohnungssituationen. Die Aufnahmen wurden in den Jahresberichten der Enquête bis 1922 nach und nach veröffentlicht. Die Bilder sind weniger anklagend und mitleiderheischend, sondern liefern vielmehr diskret-distanzierte Einblicke in den Wohnalltag. Die früheste bekannte fotografische Dokumentation von Armut und Wohnen stammt von Thomas Annan und wurde 1868 vom Glasgow City Improvement Trust finanziert. Vgl. Asmus, Gesine: „Mißstände ... an das Licht des Tages zerren.“ Zu den Photographien der Wohnungs-Enquête. In: dies. (Hg.): Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901–1920. Reinbek 1982, S. 32–43.
- 46 Bestand Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Volkskunde, Wohnweise, 74 N 96–133 (Reproduktionen, 13 x 18 cm). Das Fotoalbum mit rund 180 vintage prints des Asyls aus der Zeit um 1900 bis 1936 befindet sich im Museum europäischer Kulturen, Berlin. Für Informationen hierzu danke ich Irene Ziehe und Ulrike Katharina Wolter.



Abb. 5: Sozial-dokumentarische Fotografie in öffentlichem Auftrag.
Obdachlosenasyll „Palme“, Berlin. Um 1930.

der dortigen Räumlichkeiten. Aufgenommen wurden Registrierung der Neuankömmlinge, Schlafsäle, Essensausgabe, Kreißsaal, sanitäre Anlagen, handwerkliche Beschäftigungen etc. sowie Portraits von Familien, Paaren, und Einzelpersonen. Legt man die Fotografien in eine Reihe, so wird ein Vorher/Nachher-Effekt offensichtlich: Zerlumpte und abgemagerte Menschen bitten an der Pforte um Einlaß ins Asyl. Im Innern sind die Schlaf- und Aufenthaltssäle zwar überfüllt, aber jeder der Armen bekommt für die Nacht ein bescheidenes Eisenbett, wenn auch ohne Matratze und Decke; kinderreichen Familien werden separate Räume zugewiesen. Eine moderne Suppenküche, saubere Speisesäle und ein Kindergarten lindern die ärgste Not. Die zum Teil in Szene gesetzten und mit Blitzlicht aufgenommenen Fotografien sind weit davon entfernt, die Situation der Obdachlosen zu beschönigen. Allein die verhärmten, von Angst und Entbehnung geprägten Gesichter spiegeln die ausweglose Situation der Portraitierten wider, da bleibt kein Platz für ein Lächeln oder eine auflockernde Geste.

Die Aufnahmen des Obdachlosenasyls „Palme“ sind in ihrer Intensität am ehesten vergleichbar mit den Portraits von August Sander. Für sein Werk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ plante er rund 45 Mappen denen jeweils 12 Fotografien, beginnend „vom Bauern, dem erdgebundenen Menschen (...) alle Schichten und Berufsarten bis zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten“⁴⁷ beigegeben werden sollten. Foto-Künstler Sander inszenierte sorgfältig und setzte die Protagonisten oft vor verblüffende Hintergründe oder gab ihnen frappierende Utensilien bei, denen des öfteren eine entlarvende Funktion zukam. So galt denn auch sein Hauptanspruch der Beobachtung von Milieus. Dessen ungeachtet darf der sozial-dokumentarische Aspekt in seinem Werk nicht überbewertet werden, denn Sander ging, ebenso wie die meisten anderen künstlerisch orientierten volkskundlichen Fotografen, von einem bäuerlichen Urtyp aus, dem er seine festgehaltenen Menschen unterordnen wollte.⁴⁸

47 Sander, August: Menschen des 20. Jahrhunderts (Text von Ulrich Keller). München 1980, S. 33. Sanders Vorhaben blieb unvollendet. Die Klischees und Restauflagen seines 1929 erschienenen Bildbandes „Antlitz der Zeit“ wurden 1934 von den Nazis vernichtet.

48 Vgl. dazu Mettner, Martina: Die Autonomie der Fotografie. Fotografie als Mittel des Ausdrucks und der Realitätserfassung am Beispiel ausgewählter Fotografiereisen. Marburg 1987, S. 72–75.

Einen dokumentarischen Ansatz, wenn auch mit kulturimperialistischem Impetus behaftet, besaß zu Beginn der 30er Jahre das Dakar-Djibouti-Projekt des Pariser Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Die ethnographische Erforschung der Dogon-Kultur wurde zwischen 1931 und 1933 von einer Expertengruppe um Paul Rivet und Georges Henri Rivière durchgeführt und sollte die Verwissenschaftlichung der Feldforschung als Methode vorantreiben. Die Expedition wurde weitgehend von der französischen Regierung finanziert, die sich damit erhoffte, mehr über die kolonisierten Länder Nordafrikas zu erfahren. An zentraler Stelle stand die Aufnahme der Lebensweise der Menschen und deren volkskünstlerischen Erzeugnissen mit der Kamera. Hierzu entwickelten die französischen Forscher eine „méthode intensive“, mit der ein jeweils eng umrissenes Feldforschungsthema in unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet werden sollte. Dabei sind rund 6.000 Fotografien, zum Teil in teilnehmender Beobachtung entstanden. Ein Ausschnitt daraus wurde mit den gesammelten Kunst- und Gebrauchsgegenständen 1933 im Trocadéro-Museum der Öffentlichkeit präsentiert.⁴⁹ Auch in der Folgezeit plädierte Rivière, nun als Leiter des nationalen Volkskundemuseums, immer wieder dafür, „Fotografie und Film für die Dokumentation und öffentliche Präsentation von Folklore verstärkt einzusetzen“⁵⁰. Schließlich umfaßte sein Konzept zur Weltausstellung 1937 in Paris die Präsentation ländlicher Objektivationen, die mit visuellen und sprachlichen Hilfsmitteln zur allgemeinverständlichen Vermittlung des Gezeigten Hand in Hand arbeiten sollten.

Während der 30er Jahre unterschieden sich die Arbeitsweisen der Fotografen in Deutschland und in Österreich grundsätzlich vom dokumentarischen Ansatz der französischen und amerikanischen Feldforscher. Zudem waren jene Fotografinnen und Fotografen, die mit einem ähnlichen Blickwinkel wie Strykers Leute arbeiteten, 1933 durch die Nazis gezwungen worden, das Land zu verlassen oder mit Arbeitsverbot belegt worden. Weder in Deutschland noch in Österreich gab es dementsprechend in den 30er Jahren auch nur annähernd vergleichbare Versuche, ländliche Lebenswelten zu dokumentieren.

49 Vgl. dazu Gorgus, Nina: Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. Münster 1999, S. 54 f.

50 Congrès International de Folklore (Paris) 1937. Voeux vôtés au cours de la séance solennelle de clôture. Section de folklore descriptif, übersetztes Manuskript. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 19.

In der Schweiz hingegen kristallisierte sich eine Hand voll Fotografen heraus, in deren Arbeitsweise ebenfalls sozialdokumentarische Anklänge zu finden sind. Ihre Tätigkeit wurde freilich seitens der Regierung kaum angeregt oder gar unterstützt, sondern erfolgte auf eigene Initiative, parallel zu den üblichen Aufträgen, die sie von Tageszeitungen, den illustrierten Magazinen und Zeitschriften erhalten haben. Einer von ihnen war Ernst Brunner (1901–1979). Beeinflusst von der Formensprache des Neuen Bauens und der Neuen Fotografie, erlangte der gelernte Bauschreiner und spätere Hausforscher, nachdem er Mitte der 30er Jahre arbeitslos geworden war, in Luzern Beschäftigung im Rahmen eines Inventarisierungsprogramms von Schweizerischen Baudenkmalern. Als Autodidakt begann er dann 1936 eine Karriere als Fotoreporter bei den Züricher Illustrierten „Schweizer Heim“ und „Schweizer Familie“. Währenddessen hatte sich in der Schweiz die politische und kulturelle Situation gewandelt. Waren noch zu Beginn der 1930er Jahre die Kulturschaffenden und Deutungseliten stark von der internationalistischen Ausstrahlung des Bauhauses geprägt worden, begann nun im Zuge des sich in Deutschland etablierenden und immer aggressiver werdenden NS-Regimes eine verbreitete Hinwendung zu Themen, die sich mehr mit der Schweizerischen Heimat, mit Folklore, Brauchtum und dem Leben des einheimischen Hochäplers beschäftigten und weniger mit dem Blick nach außen. Diese Entwicklung sollte sich nach Beginn des Zweiten Weltkrieges noch verstärken, als das Land erhebliche Anstrengungen unternahm, seine landwirtschaftliche Autarkie zu erreichen. Die Heimat, das Leben der Bauern, die Berge, wurden zu Identifikationskomponenten nationalen Ranges, die Kamera zur wichtigsten Erfüllungsgehilfin. Vor diesem Hintergrund müssen die Fotografien Ernst Brunners gesehen werden.

Brunner war ein Einzelgänger und Perfektionist, der für einen Auftrag mit seinem Fotoapparat tagelang in den abgelegenen Bergtälern umherwandern und für eine Aufnahme stundenlang auf den geeigneten Stand der Sonne warten konnte. Er lernte Arbeits- und Lebensweisen der Menschen kennen, indem er diese immer wieder besuchte und sich mit ihnen unterhielt. In Brunners fotografischem Werk spiegeln sich zwei dokumentarische Herangehensweisen wider. Einerseits ist es die rückwärtsgewandte, aber unpräntiöse Sichtweise auf die Scholle, auf Objektivationen der Volkskultur, auf die arbeitende Landbevölkerung: „Seine Bilder verleiten immer wieder

zur Annahme, die vorindustrielle Welt habe sich während Jahrhunderten nicht verändert. So haftet ihnen ein unauflösbarer Widerspruch an: Der Photograph, der mit seinen Dokumenten das historische Bewußtsein zu schärfen trachtete, zementierte mindestens teilweise ein ahistorisches Bild der Vergangenheit.⁵¹ In hundert minutiös aufgenommenen Fotografien portraitierte Brunner den schon in den 30er Jahren seltenen Auf- bzw. Abbau eines Kohlenmeilers. Hierzu stellte er selbst in kleiner Auflage eine Fotodokumentation für Archivzwecke her, der er kurze Textanmerkungen beigefügte.⁵² Dennoch wird man bei Brunner Trachtenmotive, wie sie zur selben Zeit in Deutschland etwa von Hans Retzlaff massenweise veröffentlicht wurden, vergeblich finden. Wenn Brunner die ländliche Arbeit oder die Gegenstände des täglichen Bedarfs darstellt, so tut er dies, ohne die Arbeit zu idealisieren oder die Gegenstände zu isolieren. Seine Arbeitsdarstellungen zeigen Menschen, die sich in stetem Kampf mit den ungünstigen geographischen Bedingungen befinden, die für eine karge Ernte sich den Rücken krumm schuften und auch die Kinder bleiben von der Plackerei nicht verschont. Stets ist sein von der Neuen Fotografie geschulter Blick für Details präsent. Etwa, wenn er die armseligen, aber blank geputzten Eßbestecke einer Alpfamilie ablichtet, die an einer hölzernen und zudem mit Darstellungen von Gemsen verzierten Türe befestigt sind, oder wenn er Licht und Schatten als graphisches Leitmerkmal in seine Kompositionen einfließen läßt.

Andererseits tritt der Aspekt der „Scholle“ dann entscheidend in den Hintergrund, wenn Brunner Menschen portraitiert. Hier wird seine Nähe zur Fotografie der FSA offensichtlich. Eine Fotografie zeigt zwei Jungen im Alter von etwa sechs bis acht Jahren.⁵³ Sie stehen dicht beieinander und sind fast kahlgeschoren. Der jüngere Bub wirkt schüchtern und befindet sich im Zentrum der Aufnahme, etwas hinter seinem Kumpel. Er trägt ein sommerliches, weit ausgeschnittenes Ringelshirt, dessen Saum etwas nachlässig aus dem Hosenbund hängt. Der größere Junge, in dunklem, ärmellosen Sportleibchen, hat seinen Blick frontal und leicht lächelnd in die Kamera gerichtet. Ins

51 Pfrunder, Peter: Ernst Brunner. Photographien 1937–1962. Basel 1995, S. 94.

52 Ein Exemplar dieser Dokumentation befindet sich zusammen mit rund 40.000 Negativen und Kontaktabzügen Brunners im Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Basel.

53 Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, Sammlung Brunner, Inv. Nr. MX 59.

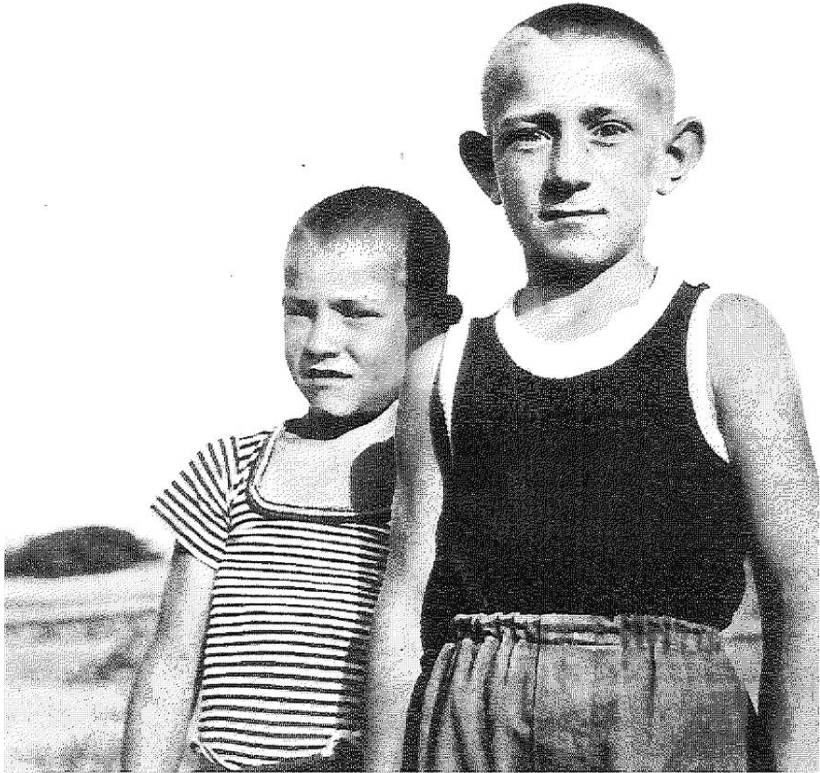


Abb. 6: Ernst Brunner: Zwei Buben aus Zürich-Glatt, um 1938.

Auge springen seine abstehenden Ohren. Im Hintergrund ist eine leicht ansteigende Wiesenlandschaft erkennbar. Der FSA-Fotograf Gordon Parks (geb. 1912) wählte für sein Bild eines schwarzen lächelnden Jungen aus Washington D.C. einen ähnlichen Ausschnitt.⁵⁴ Der Junge steht mit gedrehtem Kopf und nacktem Oberkörper seitlich zur Kamera. Beide Fotografien stellen die Menschen in den Mittelpunkt. Sie zeigen die Kinder so, als wäre der Fotograf ihnen zufällig im Feld begegnet und zeichnen ein bescheidenes Bild von der Kind-

⁵⁴ Die Fotografie entstand 1942 und trägt die Beschriftung: „Junior air raid war-den“. Library of Congress, Washington, Farm Security Administration – Office of War Information Photograph Collection, fsa 8b37534.

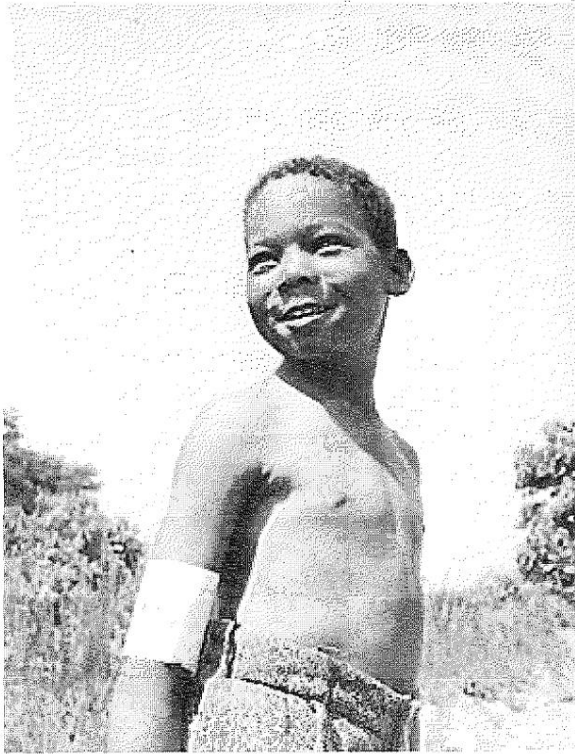


Abb. 7: Gordon Parks: Junge aus Washington D.C., 1942.

heit auf dem Land. Brunner inszenierte seine Motive behutsam. Die Aufnahme der Auswanderer-Familie Zuberbühler ist 1937 in Montlingen, St. Gallen entstanden. Die hagere Frau steht mit ihren fünf Kindern am Eingang ihres Hofes. Sie stützt das Kinn auf ihre Hand und schaut rechts am Fotografen vorbei ins Leere.⁵⁵ Jedes der Kinder ist in einer anderen Körperhaltung zu sehen: der älteste Junge verpeist gerade einen Apfel, ohne vom Fotografen Notiz zu nehmen, das Mädchen rechts lacht in die Kamera und das Kleinkind im Arm der Mutter scheint zu fremdeln. Die Frau wirkt nachdenklich, fast besorgt. Wo sich ihr Mann wohl befindet? Vergleichbar ist Brunners

⁵⁵ Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Basel, Sammlung Brunner, Inv. Nr. HL 68. Von der Familie Zuberbühler existieren noch vier weitere Aufnahmen.



Abb. 8: Ernst Brunner: Auswanderer, Montlingen, St. Gallen, 1937.

Fotografie mit einer Aufnahme von Walker Evans (1903–1975). Hier befindet sich ein Mann neben zwei Frauen und zwischen zwei Kindern auf der Veranda eines Farmhauses. Der Mann heißt Floyd Burroughs und blickt rechts am Fotografen vorbei, während sich die beiden Frauen, unbeteiligt von der Aufnahmesituation, die Frisur richten. Einzig das Mädchen rechts hat die Kamera ins Visier genommen.⁵⁶ Bei Evans und Brunner haben die Abgebildeten einen Namen. Im Gegensatz zu den Fotografen in Deutschland typisiert Brunner

⁵⁶ Evans fotografierte „Floyd Burroughs and Tenge children“ in Hale County, Alabama als Teil einer Serie von rund 20 Bildern der Familie im Sommer 1936. Library of Congress, Washington, Farm Security Administration – Office of War Information Photograph Collection, fsa 8a44521.

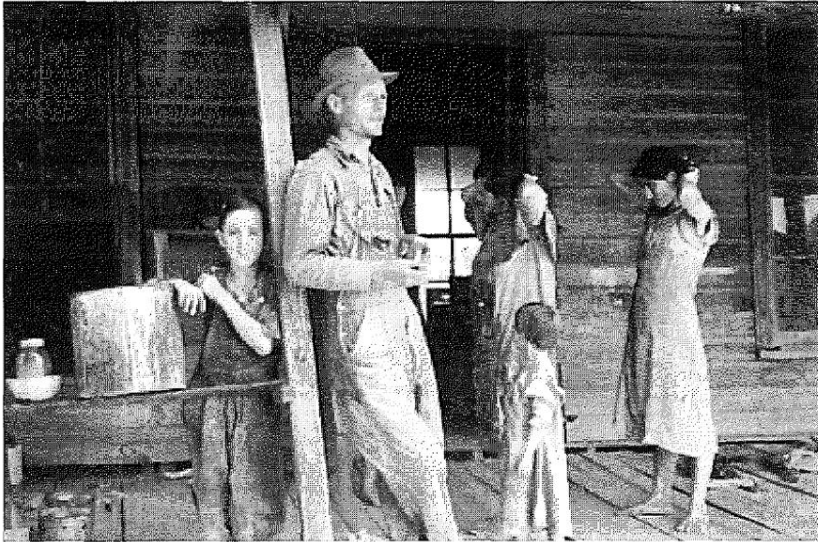


Abb. 9: Walker Evans: Familie eines Farmers, 1936.

weniger mit einer kaum greifbaren Ästhetik, sondern er personalisiert wie die Fotografen der FSA in Bildserien und gibt die Menschen aus verschiedenen Blickwinkeln in Alltagssituationen der Arbeit wieder, beläßt sie in ihrer gewohnten Umgebung. Das vielleicht aus denkmal-schützerischen Aspekten wertvolle Bauernhaus der Familie markiert den Hintergrund und wird zum integrativen Bestandteil der Komposition.

In der Schweiz beschränkte sich die Dokumentarfotografie nicht nur auf die Darstellung des ländlichen Alltags. Vor allem in bezug auf Themen der Volkskunst wurde sie im Feld als zentrales Aufnahme-medium genutzt. Ende der 30er Jahre beschloß die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, sämtliche Motivbilder des Landes „zur Rettung des noch Vorhandenen“⁵⁷ zu erfassen. Mit der ehrenamtlichen Koordination betraut wurde Ernst Baumann.⁵⁸ Der Lehrer und Volks-

57 Baumann, Ernst: Ueber Votive und Wallfahrtsorte im Kanton Solothurn. Ein Aufruf zur Mitarbeit. In: Separatdruck aus dem Jahrbuch für Solothurnische Geschichte, 13. Bd. (1940), S. 1–4, hier S. 2.

58 Mit heute kaum vorstellbarer Hingabe, unter großem personellen und finanziellen Aufwand, sammelten Baumann und etwa 80 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von 1939 bis zum Tod des Projektleiters (1955) rund 12.000 Belege über die Votivbilder in den schweizerischen Kantonen. Die Materialien befinden sich im

Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Votivbildersammlung

537 D

Aufgenommen in: *Ranft,*den *7. Aug. 1941* von *P. Lukas*

1. Ursprünglicher Standort

Vorkulle in der Bruder Klausen Zelle

Bistum

Chur

Kanton

Obw.

Gemeinde

Sachsen

2. Jetziger Standort

Vorkulle in der Bruder Klausen Zelle

3. Mass.

29 x 23 cm

4. Material

Holz

5. Rahmen

schwarz

6. Technik

Öl

7. Erhaltungszustand

Stellenweis wundenfödig

8. Farben

Roter Vorhang, braune Wand, roter Boden, blaue Landschaft, übergehend in den blauen Himmel.

9. Beschriftung

*Ich Jacob Widenkehr von Ruodistellen hab für Mein
Kint Versprochen zur höchsten und grössten Nuotz von dem
allgütigen Gott und gotthürster Fürbit daß H. Nicolai Erföhreder deme
sey Lob in Ewigkeit. Amen.*

10. Mit der Stiftung verbundene Uebertreibung

Ex Voto 1687.

11. Sonstiges



537

*Behende Familie in der
Tracht des 17. Jahrhunderts.*

Abb. 10: Ausgefüllter Votivbogen, um 1942.

Aus: Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde. Votivaktion Ranft, 537D.

kundler fixierte die Herangehensweise im Feld in einem Grundsatzpapier: „Alle Votive, die künstlerischen, volkskundlich, geschichtlich oder handwerklich einigermaßen interessant oder für den betreffenden Wallfahrtsort charakteristisch sind, müssen photographiert werden. Man photographiere eher zu viel als zu wenig.“ Entscheidende Aufmerksamkeit gebühre insbesondere der Abbildungsqualität: „Von Güte und Zuverlässigkeit der Bilder hängt das Gelingen der Aktion ab. Jede Photographie sollte so scharf sein, dass sie sich zur Vergrößerung und Reproduktion ohne weiteres eignet.“⁵⁹ Außerdem wurden die Helferinnen und Helfer dazu verpflichtet, die Votivbilder jeweils vor Ort schriftlich zu beschreiben und Skizzen anzufertigen um z.B. auch Maltechnik und Farbgebung festhalten zu können. Baumann regte an, auch die Rückseiten der Votive anzuschauen, „da dort oft interessante Bemerkungen sind“⁶⁰. Für die Feldstudie entwickelte Baumann einen standardisierten Erhebungsbogen mit elf Punkten, den die Forscher für jede Tafel auszufüllen hatten und auf den schließlich die Fotoabzüge geklebt wurden. Unterstützung fand die Votiv-Aktion unter anderem von der Photographischen Gesellschaft Basel. Sie befürwortete die Mitwirkung von Amateurfotografen, da „die Mittel nicht hinreichen, dem Fachfotograf näherzutreten“⁶¹. Wenn möglich seien aber auch die Professionellen vor Ort mit Aufträgen zu berücksichtigen.

Mit Beginn des Jahres 1940 schwärmten die freiwilligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus, um „nun Sonntag für Sonntag scharf und unerbittlich hinter den Votiven“⁶² her zu sein. Meist gingen sie zu zweit vor, wobei einer die schriftliche und der andere die fotografische Dokumentation übernahm. Es stellte sich bald heraus, daß der Projektleiter den Arbeitsplan etwas zu straff ausgelegt hatte: „Für alle Fälle scheint mir ganz unmöglich zu sein, die Aufnahmen innert wenigen Wochen durchführen zu können. Es braucht hiezu sicher Monate, wenn nicht sogar Jahre. (...) Es muss von den Tafeln eine

Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde in Basel und sind bis heute weitgehend unausgewertet geblieben.

59 Richtlinien für die Aufnahme der Votive (hektographiert) o.J. Archiv der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, Votiv-Aktion Ai 1–2, S. 1.

60 Richtlinien für die Aufnahme der Votive, S. 2.

61 Brief W. Anderau (Basel) an Ernst Baumann, 16. Februar 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion Ai 1–2.

62 Brief H. Danioth (Flüelen) an Ernst Baumann, 22. Juni 1942. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion I Uri.

nach der anderen untersucht und notiert werden, das wichtigste muss im Lichtbild festgehalten werden, was nicht immer leicht sein wird, denn verschiedene Tafeln müssen vermittelt Leitern heruntergeholt und ans Licht gerückt werden, ehe sie fotografiert werden können.“⁶³ Tatsächlich war in den meisten Wallfahrtskirchen noch kein Stromanschluß für eine Beleuchtung vorhanden – Grundvoraussetzung für akzeptable Fotografien. Von den Helfern war improvisatorisches Geschick verlangt: „In der dunklen Vorhalle der Bruder Klausen-Zelle verdroß es uns. Ausgeschlossen, die Bildchen unbeschädigt loszubekommen. So müssen wir uns nach einem Kabel umsehen, um bei künstlichem Lichte die dort vorfindlichen Ex votos zu photographieren. (...) Doch ich wußte mir zu helfen. Bis auf eines, das ganz morsch ist, löste ich sie sorgfältig los, indem ich rückwärts die Nägel abzwickte. Nachdem nagelte ich sie wieder der Reihe nach an die Wand hinauf.“⁶⁴

Die Fotoamateure, zumeist Lehrer, Heimatforscher oder Geistliche, kamen mit der Kleinbildtechnik erst nach einer gewissen Anlaufphase zurecht: „Votive zu photographieren sind aber für einen, der dies noch nie gemacht hat, freilich etwas heikle Dinge, heickler, als ich es mir zuerst gedacht habe. Dazu kam, dass meine schöne neue Camera, Marke Leica, einen Fabrikationsfehler hatte.“⁶⁵ Doch auch nachdem der Apparat vom Werk repariert worden war, fabrizierte Kaplan Stefan Schuler weiter Ausschuß: „Auch an den Votiven laboriere ich immer herum. Eine Reihe von Aufnahmen ging mir kaputt, weil die Belichtung falsch war – ich hatte mit der neuen Leicakamera probiert und musste da ‚Lehrgeld‘ bezahlen!“⁶⁶ Schließlich hatte der Kaplan dann doch noch sein fotografisches Erfolgserlebnis, wenn auch mit Abstrichen: „Die Photos hätte ich mir bei dem einen und anderen Bild schon etwas besser gewünscht, aber es war mit dem besten Willen nichts anderes zu machen. Der Photoapparat ist eben sehr objektiv: er zeichnet nur das, was er wirklich sieht und wie er es sieht.“⁶⁷ Zu den technischen

63 Brief Max Öchslin (Altdorf) an Ernst Baumann, 13. November 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 1 Uri/Jagd matt Altdorf.

64 Brief Pater Lukas Fuchs (Sarnen) an Ernst Baumann, 30. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 11 Obwalden.

65 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 5. Dezember 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 40 GR.

66 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 14. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion, 40 GR.

67 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 12. Dezember 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Votiv-Aktion 40 GR.

Problemen kam der Unmut der Einheimischen, die oft wenig Verständnis für die Feldforscher hatten. „Und dann gilt besonders: den religiösen Gefühlen der Bevölkerung nicht entgegenzutreten. Ich habe diesbezüglich schon einiges erfahren, gerade, als ich die Motivtafel zu Unterschächen in der Rütikapelle wegen der ‚Lawine‘ fotografierte. Es wurde mir übel ausgelegt. (...) Da muss schon der hochlöbliche Herr Pfarrer dabei sein und einverstanden sein.“⁶⁸

Das Motivbild-Projekt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde war ursprünglich auf drei Jahre angelegt. In Europa herrschte Krieg, der sich immer mehr auch auf den Alltag der Menschen in der Schweiz auswirkte. Ernst Baumanns ehrenamtliche Mitstreiter wurden zum Militär einberufen, die Gelder flossen spärlicher, deutsche Kleinbildfilme wurden kaum mehr geliefert. Dennoch hielt Baumann an seinem Projekt, das sich schließlich zur Lebensaufgabe entwickelte, fest. Auf den steten Zuspruch seiner kirchlichen Feldforscher indes konnte der Volkskundler auch in scheinbar ausweglosen Projekt-Zeiten zählen: „Bitte, nur ja nicht verzweifeln! Solange der Mensch lebt, soll man die Hoffnung auf ihn nie aufgeben!“⁶⁹

III. Rasse, Blut und Boden

Neben dem Film nahm die Fotografie die wichtigste Rolle bei der Verbreitung der nationalsozialistischen Ideologie ein. Anlässlich der Berliner Ausstellung „Die Kamera“ hatte Heiner Kurzbein, Referent am Propagandaministerium, die Bedeutung der volkskundlichen Fotografie für das sich etablierende Hitler-Regime herausgestrichen. Im Sinne einer völkischen Ethnisierung müsse die Fotografie „als die berufene Vertretung einer hohen deutschen Volkskunst“ angesehen werden. „Die Förderung der Fotografie im rassischen Sinne wird dem Berufsfotografen überdies in ganz besonderen Maße zukommen.“⁷⁰

68 Brief Max Öchslin (Altdorf) an Ernst Baumann, 13. November 1940. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Motiv-Aktion 1 Uri/Jagdmatt Altdorf.

69 Brief Kaplan Stefan Schuler (Vals) an Ernst Baumann, 14. August 1941. Archiv Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde Basel, Motiv-Aktion, 40 GR.

70 Niemann, Wilhelm: Berufsfotografie. In: Die Kamera. Amtlicher Katalog und Führer. Stuttgart 1934, S. 24–27, hier S. 24. Vgl. dazu auch Sachsse, Rolf: Die Arbeit des Fotografen. Marginalien zum beruflichen Selbstverständnis deutscher Fotografen 1920–1950. In: Fotogeschichte, Jg. 2 (1982), Nr. 4, S. 55–63.

Während in der Reportage- und Werbefotografie, im Zuge eines segmentierenden Modernismus, durchaus bildästhetische Komponenten der Neuen Fotografie der 20er Jahre festzustellen sind, stützte sich die volkskundliche Fotografie weitgehend auf Rückgriffe einer Bildästhetik, die ins 19. Jahrhundert verweisen. Folgende Bildmerkmale kristallisierten sich heraus:

1. Darstellung einer unumwundenen ländlichen Idylle, die sich an der Scholle, an einem ‚Volkstypus‘ orientiert und die eindeutig im Sinne der rassistischen Blut- und Bodenideologie zur germanozentristischen Überhöhung des deutschen Wesens in der Öffentlichkeit einen geschlossenen, nach außen abzugrenzenden ‚Volkskörper‘ transportieren sollte.
2. Fast vollkommene Negierung von Technik sowie Alltag, großstädtischer Lebensweise und sozialen Problemfeldern wie Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot und Krankheit.
3. Technische und ästhetische Neuerungen werden durch Beispiel und Gegenbeispiel von alt Hergebrachtem vor allem in der Architektur diskreditiert, mit dem Ziel, visuell eine ländliche Gegenwelt zur verhaßten großstädtischen Kultur der Weimarer Republik zu etablieren. In krassem Gegensatz hierzu stand, daß die traditionelle ländliche Welt in den 1930er Jahren schon lange in der Auflösung begriffen war und zudem konterkariert wurde durch Bestrebungen des Regimes, die Landwirtschaft im Zuge der Autarkiepolitik technisch (Motorisierung, Kunstdünger) und geographisch (Flurbereinigungen) um- und aufzurüsten. Bezeichnend hierzu sind einige Zeilen des Pfarrers L. Helbling aus Schafhausen/Württemberg an August Lämmle von der Landesstelle für Volkskunde in Stuttgart. Letzterer hatte den fotografischen Autodidakten dazu beauftragt, für Archiv und Öffentlichkeitsarbeit traditionelle Tätigkeiten abzulichten. Doch die waren im Schwäbischen kaum noch zu finden: „Wie gerne hätte ich die alte Schafschur aufgenommen, aber elektrisch – das gehört wohl nicht mehr zur Abteilung Volkstum!“⁷¹
4. Überhöhung, Typisierung und Idealisierung des deutschen Menschen im Sinne einer arischen Rasse, anhand von vermeintlich äußeren Körpermerkmalen. Die Fotografen griffen hierzu auf Regeln für die Darstellung von Exoten und Delinquenten zurück, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert von Anthropologen wie Gustav

⁷¹ Brief Pfarrer L. Helbling (Schafhausen) an August Lämmle, 13. Mai 1937, Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, XXXIX/4, 1135.

- Fritsch⁷², Kriminologen wie Alphonse Bertillon⁷³ und Psychologen wie Ernst Kretschmer und Ludwig Ferdinand Clauß⁷⁴ entwickelt worden waren. Dazu zählen: Beispiel und Gegenbeispiel, Frontal- und en face-Aufnahmen von Einzelpersonen, und Meßlatten, die im Bild festgehalten werden sowie diskriminierende Bildlegenden.
5. Juden, Sinti- und Roma, Menschen mit schwarzer Hautfarbe, Kranke und Gehandikapte werden als Fremde ausgegrenzt und negiert. Auch hier kommt der Bildlegende eine maßgebliche Funktion bei der Diskriminierung in den Veröffentlichungen zu.
 6. Überhöhung des Ländlich-Weiblichen. Vor allem gegen Ende der 1930er Jahre und während des Krieges zählen junge Frauenportraits in Tracht und in ländlichem Umfeld quantitativ zu den häufigsten Motiven volkskundlicher Fotografie. Transportiert wurde dadurch eine reproduktive Funktion der Frau als Gebärmaschine für immer neue Soldaten. Durch das weitgehende Fehlen der Männer wurde andererseits die kriegswichtige Rolle der Frau an der männerarmen Heimatfront hervorgehoben.

Wichtigstes Standbein der ideologisch verbrämten volkskundlichen Fotografie⁷⁵ war ihre massenhafte Verbreitung in der gleichgeschalteten Presse und in einer Reihe von pseudowissenschaftlichen Zeitschriften⁷⁶, sowie in den Veröffentlichungen der Autorenfotografen wie Erna Lendvai-Dircksen und Hans Retzlaff, die in hohen Auflagen erschienen sind.⁷⁷ Mitarbeiter von Museen und anderen volkskundli-

72 Vgl. Fritsch, Gustav: Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: das Mikroskop und der photographische Apparat. In: Georg von Neumeyer (Hg.): Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen. Berlin 1875, S. 591–625.

73 Vgl. Regener, Susanne: Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie. In: Fotogeschichte, Jg. 10 (1990), Nr. 38, S. 23–38.

74 Vgl. Hägele, Ulrich: Der zerstörte Blick. Fotografie im Dienste unmenschlicher Wissenschaft. In: ders. (Hg.): Sinti und Roma und Wir. Ausgrenzung, Internierung und Verfolgung einer Minderheit. Tübingen 1998, S. 95–121.

75 Zur Diskussion über mögliche Merkmale der Fotografie im NS, vgl. Hoffmann, Detlef: „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit“. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik. In: Fotogeschichte, Jg. 17 (1997), Nr. 63, S. 57–68; Domröse, Ulrich (Hg.): Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie. Berlin 1995; Sachsse, Rolf: Probleme der Annäherung. Thesen zu einem diffusen Thema: NS-Fotografie. In: Fotogeschichte, Jg. 2 (1982), Nr. 5, S. 59–65.

76 Zu diesen zählen „Volk und Rasse“ (seit 1926), „Nationalsozialistische Monatshefte“ (seit 1930), „Neues Volk“, „Rasse“ und „Völkischer Wille“.

chen Institutionen suchten den Bedarf der Presse an idyllisierenden Fotografien zu decken: „Wie sehr Sie persönlich Bauernarbeit und Bauernleben lieben, das merkt man an ihren Bildern, die echt und mit ernster Wärme die Wirklichkeit und den Ernst des Bäuerlichen wiedergeben. Ich bitte um die Erlaubnis, aus Ihren Bildern an Zeitungen und Zeitschriften einzelne Stücke geben zu dürfen.“⁷⁸ Auch Bildagenturen erhielten Fotomaterial⁷⁹ und Fotoabzüge von Gegenständen der Volkskunst sowie Trachten wurden über Kunstverlage vertrieben.⁸⁰

In der Zeitschrift für Volkskunde wurden illustrierte Beiträge, im Vergleich zu der Zeit vor 1914, wie auch im Wiener Pendant, immer spärlicher.⁸¹ Die mit Fotografien bebilderten Abhandlungen waren nicht auf den vordergründigen Aspekt der Rasse reduziert. Auch standen nicht etwa hessische oder Schwarzwälder Trachten und Volkstypen im Mittelpunkt, Themen also, mit denen die Autorenfotografen ihr Geld verdienten. Die illustrierten Beiträge konzentrierten sich statt dessen auf die ländliche deutsche Volkskultur an der östlichen Donau und orientierten sich damit an der Expansions- und Bevölkerungspolitik des Regimes.⁸² In diesem Sinne sind auch die

77 Vgl. dazu Hägele, Ulrich, Gudrun M. König: Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1999.

78 Brief August Lämmle an Pfarrer Ernst Dreher (Kirchheim/Teck), 30. Oktober 1933, Archiv Württembergische Landesstelle für Volkskunde, XXXIX/4, 3888. Die „Abteilung Volkstum“, später Württembergische Landesstelle für Volkskunde, sammelte von Dreher 289 Bilder. Vgl. dazu auch Rexer, Martin: „... man wird in vielen Fällen mehr aus ihnen herauslesen können ...“ Zur Entstehungsgeschichte ‚volkskundlicher‘ Fotosammlungen. In: Beiträge zur Volkskunde, Bd. 6. Stuttgart 1995, S. 113–138, hier S. 124.

79 Brief Presse-Photo-Ges.m.b.H. (Berlin) an das Museum für Volkskunde Wien, 4. Januar 1930, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1930.

80 Brief Kunstverlag Wolfrum (Wien) an das Museum für Volkskunde Wien, 26. Juni 1930, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Photothek 1930.

81 Zwischen 1933 und 1945 erschienen sowohl in der Zeitschrift für Volkskunde als auch in der Wiener Zeitschrift für Volkskunde lediglich jeweils acht längere Texte, die mit Fotoabbildungen illustriert waren.

82 Vgl. Fick, Luise: Das Schwäbische Kolonistenhaus in der Batschka. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 44 (1934), N.F. Bd. 6, S. 261–274; Klaar, Adalbert: Der Scheunenbau im österreichischen Donaoraum. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 45 (1935), N.F. Bd. 7, S. 65–74; Hamza, Ernst: Das Rauchstubegebiet im südlichen Niederdonau, insbesondere im Wechselgebiet und der ehemaligen Mark ‚Pitten‘ (der ‚buckligen Welt‘). In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 49 (1940), N.F. Bd. 11, S. 109–156.



Abb. 11: Völkischer Blick. Hans Retzlaff:
„Gailtaler Mädchen in Festtagstracht“, um 1940.
Aus: Clotildis Thiede: Kärnten. Grenzland im Süden. Berlin o.J., S. 112.

Fotografien des Leipziger Volkskundlers Rudolf Hartmann (geb. 1902) zu lesen. Ausgehend von der These Hans Naumanns vom „gesunkenen Kulturgut“ hatte er bereits in den 20er Jahren begonnen, mit der Kamera deutsche Minderheiten in Ungarn zu besuchen. Im Gegensatz zu Edit Fél (1910–1988), die in ihren Studien das Inseldasein der Donauschwaben widerlegt und deren Anpassungsprozesse an die ungarische Kultur nachgewiesen hatte, hielt Hartmann an der Sprachinselforschung fest, wenn auch mit sachgeographisch-visuellen Ambitionen. Seine Bilder sind zumeist inszeniert, wirken statisch und liefern ein idealisiertes Bild der deutschen Minderheit, das dem bewahrenden Anspruch des Fotografen entsprach.⁸³

Mit der Machtübernahme der Nazis breitete sich die Volkskunde als universitäres Fach an den Hochschulen aus. Das Tübinger Institut für deutsche Volks- und Altertumskunde übernahm in propagandistisch-politischer Hinsicht eine Vorreiterrolle.⁸⁴ Ordinarius Gustav Bebermeyer sah im Aufbau einer fotografischen Sammlung erste Priorität. In kurzer Zeit wurden neben einem umfangreichen Bestand von Fotografien Hans Retzlaffs auch Bilder von lokalen Fotografinnen und Fotografen angeschafft. Außerdem erhielt das Institut mehrere Leica-Kleinbildkameras, eine Laboreinrichtung, sowie Projek-

83 Vgl. Fata, Márta: Rudolf Hartmann – Das Auge des Volkskundlers. Fotowanderfahrten in Ungarn im Spannungsfeld von Sprachinselforschung und Interethik. Tübingen 1999. Das fotografische Werk Hartmanns befindet sich im Archiv des Südostdeutschen Kulturwerks München.

84 Das Institut wurde am 1. Oktober 1933 gegründet. Auch die (weitgehend erhaltene) Inneneinrichtung orientierte sich am Blut- und Bodenmythos und sollte den Modellcharakter des Instituts in der deutschen Volkskunde hervorheben. Weitere Ordinariate für Volkskunde wurden in Berlin (Adolf Spamer), Heidelberg (Eugen Fehrle), Königsberg (Heinrich Harmjanz), Leipzig (Bruno Schier) und Wien (Richard Wolfram) eingerichtet. Siehe dazu: Bellmann, Herbert: Deutsche volkskundliche Organisationen. In: Folk. Zeitschrift des Internationalen Verbandes für Volksforschung, Jg. 1 (1937), Heft 2, S. 203–209; Adam, Uwe Dietrich: Hochschule und Nationalsozialismus. Die Universität Tübingen im Dritten Reich. In: Decker-Hauff, Hansmartin (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Universität Tübingen 1477–1977, Tübingen 1977, S. 193–248; Emmerich, Wolfgang: Germanistische Volkstumsideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich. Tübingen 1968; Scharfe, Martin: Das Tübinger Ludwig-Uhland-Institut: Institutsgeschichte. Institutsgegenwart. In: Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung, Jg. 11 (Dezember 1980), Heft 42, S. 108–114; Bockhorn, Olaf: Wiener Volkskunde 1938–1945. In: Gerndt, Helge (Hg.): Volkskunde und Nationalsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung. München 1987, S. 229–237.

tionsgeräte. Die wissenschaftlichen Volkskundler sollten die Schreibmaschine mit dem Fotoapparat vertauschen. Unter dem Motto Bebermeyers „Nicht mehr vom Schreibtisch, sondern vom Volke selbst aus“⁸⁵ wurden regelmäßig Lehrfahrten durchgeführt, die auch unter politischen Vorzeichen standen. Im Sommer 1938 unternahm das Institut eine Exkursion nach Österreich, „in die befreite Ostmark“. Auf den Reisen knipste die Belegschaft des Instituts bis zum Krieg Tausende von Fotos und drehte mehrere 16 mm Filme. Sammeln und Eigenaufnahme von fotografischen Dokumenten entwickelte sich zu einer wichtigen Methode der Materialerhebung. Als „autonome wissenschaftliche Arbeit“ wurde sie „im Einklang mit der völkischen Ideologie eher dokumentarisch-deskriptiv denn kritisch-analytisch eingesetzt“⁸⁶. Die Ergebnisse der fotografischen Fahrten dienten zur Anschauung in den Lehrveranstaltungen des Instituts. Wie sein Heidelberger Fachkollege Eugen Fehrle setzte sich Bebermeyer zudem das Ziel, aus volkskundlicher Sicht „den Beweis- und Agitationstrieb“⁸⁷ bezüglich der völkisch-rassistischen Sache über speziell zusammengestellte Diavorträge auf die regionale Öffentlichkeit zu übertragen.

Das fotografische Medium wurde ebenso von den nationalen wissenschaftlichen Institutionen in Berlin gefördert. So finanzierte die Deutsche Forschungsgemeinschaft Feldstudien, bei denen die Fotokamera zum maßgeblichen Instrument der Aufnahme und Dokumentation zählte. Doch auch bei zunächst unverfänglich klingenden Themen, steckte meist eine gehörige Portion Blut- und Bodenideologie im Detail. Der Geislinger Volkskundler Günter Groschopf etwa beantragte beim Reichsminister für Erziehung und Wissenschaft für eine Forschungsarbeit über die „Irdentöpferei“ finanzielle Mittel. Sein Ziel war die Bestandaufnahme von 300 Objekten „in der Weise, dass alle Formen und Malereien, die in einer Werkstatt“ noch auffindbar seien, „fotografisch aufgenommen“ und die Aussagen der Töpfer über „Werkstatt und Handwerk“ mit Fragebogen erfaßt werden soll-

85 Antrag Bebermeyers auf Umbenennung des Instituts in „Institut für deutsche Volksforschung und Volkskunde“, 20. Mai 1939, Archiv LUL.

86 Hesse, Wolfgang, Christian Schröter: Sammeln als Wissenschaft. Fotografie und Film im „Institut für deutsche Volkskunde Tübingen“. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 81 (1985), Bd. 1, S. 51–75, hier S. 74.

87 Assion, Peter: Was Mythos unseres Volkes ist. Zum Werden und Wirken des NS-Volkskundlers Eugen Fehrle. In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 81 (1985), Bd. 1, S. 220–244, hier S. 241.

ten. Groschopf wollte „sämtliche Töpfer Württembergs, 50 an der Zahl“ besuchen und 600 Fotos von Tonwaren anfertigen. Die Studie verspreche „doch vor allem auch für die Volkskunst, die Kenntnis der Stammeseigenarten der süddeutschen Stämme und die süddeutschen Stammesgrenzen einen schönen Beitrag zu liefern!“⁸⁸

Daß es im Bereich der Ideologiebildung nicht um den wissenschaftlichen Diskurs im allgemeinen und um einen ethnographisch-kritischen Umgang mit dem Medium Fotografie im besonderen ging, zeigen Engagement und Einbindung der Volkskunde in die Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“⁸⁹. Die Leitung der „Außenstelle Süd-Ost“ hatte im September 1938 der Volkskundler Richard Wolfram (1901–1995) an der „Lehr- und Forschungsstätte für germanische Volkskunde“ in Salzburg übernommen.⁹⁰ Bei seinen umfangreichen Forschungen in Salzburg nutzten Wolfram und seine Mitarbeiter die fotografische und filmische Aufnahme als primäre Erhebungsmethode. Nachdem im Oktober 1939 Himmler von Hitler per Erlaß beauftragt worden war, die „Zurückführung der Reichs- und Volksdeutschen im Ausland“⁹¹ in die Wege zu leiten, begann Wolfram umfangreiche fotografische und filmische Feldstudien in Südtirol, die

88 „Bitte um Zuwendung eines Forschungsstipendiums“, Günter Groschopf (Geislingen) an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, 29. April 1938, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 18.

89 Das „SS-Ahnenerbe“ wurde am 19. Oktober 1935 gegründet und sollte ein mit wissenschaftlichem Anspruch versehener Gegenpol zur destruktiven Kultur- und Wissenschaftspolitik Rosenbergs bilden. Gleichwohl war das Ahnenerbe stramm auf SS-Kurs (die Oberhoheit lag bei SS-Reichsführer Heinrich Himmler) und suchte, auch in der Volkskunde, weltanschaulich hergeleitete Axiome durch pseudowissenschaftliche Vorgehensweise zu bestätigen und zu zementieren. Während des Krieges spielte das „Ahnenerbe“ eine entscheidende Rolle bei der Requirierung und beim Raub von Kulturgütern aller Art, vor allem in den besetzten Ostgebieten. Vgl. dazu besonders Kater, Michael: Das „Ahnenerbe“ der SS 1935–1945. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reichs. Stuttgart 1974; Jeggle, Utz: Volkskunde im 20. Jahrhundert. In: Brednich, Rolf W. (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Berlin 1988, S. 51–71.

90 Zu Wolframs Rolle in der NS-Volkskunde, siehe vor allem: Bockhorn, Olaf, Helmut Eberhart: Volkskunde im Reichsgau Salzburg. Institutionen-Personen-Tendenzen. In: Haas, Walburga (Hg.): Volkskunde und Brauchtumpflege im Nationalsozialismus in Salzburg. Bericht zur Tagung am 18. und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz. Salzburger Beiträge zur Volkskunde, Bd. 8. Salzburg 1995/96, S. 57–80.

91 Kater, Michael: Das „Ahnenerbe“ der SS, S. 150.



Abb. 12: Forcierte Blut- und Bodenideologie im südtiroler Forschungsfeld:
 „Schnappviecher“, Richard Wolfram/Kollegen um 1940.
 Aus: das volkskundliche foto: südtirol 1940/41. realität/wirklichkeit/poesie.
 Bozen 2001, S. 31.

mit groß angelegten Requirierungsaktionen von Kulturgütern einhergehen.⁹² Wolfram Sievers, Reichsgeschäftsführer des „SS-Ahnenerbes“, erstellte im März 1940 im Rahmen der „Kulturkommission der Amtlichen Deutschen Ein- und Rückwandererestelle“ mit Richard

92 Vgl. Oesterle, Anka: „SS-Ahnenerbe“ und „Kulturkommission Südtirol“. In: Jöhler, Reinhard, Ludwig Paulmichl, Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol im Auge der Ethnographen. Wien 1991, S. 76–90 und neuerdings: Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde (Hg.): das volkskundliche foto: südtirol 1940/41. realität/wirklichkeit/poesie. Texte von Elsbeth Köstlin und Andreas Schleicher. Bozen 2001. Die etwa 300.000 deutschstämmigen Südtirolerinnen und Südtiroler sollten im Rahmen der „angewandten Umvolkung“ u.a. nach Böhmen transportiert werden. 5.797 von ihnen wurden bis 1944 im Protektorat rund um Budweis angesiedelt. Hierzu mußten die Böhmen ihre Häuser räumen. Nach Kriegsende zogen die meisten wieder zurück nach Südtirol. Vgl. dazu den Vortrag von Petr Lozoviuk: Sprachinseldesertum in Tschechien heute. Gehalten auf der Tagung „das volkskundliche foto: südtirol 1940/41. realität/wirklichkeit/poesie. Bruneck, 28. bis 30. Juni 2001.

Wolfram einen Organisationsplan für die Aufnahme der ländlichen Kultur – von Bräuchen, Volkstänzen, Baudenkmalern in Südtirol. Die Ergebnisse wurden im Juli 1943 in Innsbruck in der unter anderem mit fotografischem Material bestückten Wanderausstellung „Das deutsche Bauernhaus an der Südgrenze des germanischen Lebensraumes“ der Öffentlichkeit vorgestellt.⁹³ Nach eigenen Angaben hatte Wolfram in Südtirol innerhalb von zweieinhalb Jahren circa 5.000 volkskundliche Aufnahmen geknipst.⁹⁴

Im Vergleich zu den Bildern eines Ernst Brunner wirken Wolframs Fotografien amateurhaft. Die Momentaufnahmen sind öfters unscharf, manchmal ist deren Belichtung mißlungen. Fixiert werden Augenblicke im Ablauf von Festen oder Bräuchen. Der Autor nimmt auf ein motivliches oder ästhetisches Timing kaum Rücksicht. Der Standort der Kamera liegt vom Geschehen entfernt, die Gesichter der Protagonisten sind meist nicht zu erkennen, und verschwimmen im ungünstigen Schattenverlauf. Man gewinnt den Eindruck, der Lichtbildner habe einfach drauf los fotografiert. Die Bilder verraten einen distanzierten Blick auf Mensch und Brauch. Entstanden sind sie hauptsächlich in Zusammenhang mit Filmaufnahmen, bei denen Wolfram die Regie führte. Um Aufschluß über die dargestellten Verrichtungen zu erhalten, ließ Wolfram zudem Protokolle anfertigen, die er dann allerdings nach seinem Gutdünken umformulierte.⁹⁵

93 Sievers untergliederte die Aufnahme in folgende Gruppen: „Sprachforschung“, „Volksgeschichte, Stammeskunde“, „Märchen und Sagen“, „Geräte und Hausrat“, „Brauchtum“, „Trachten und Volksmusik“, „Kunst“, „Hausforschung und Bauwesen“, „Archive“. Die Ergebnisse der „Hausforschung“ sollten bei der (nicht ausgeführten) Errichtung von „artgemäßen“ Dörfern, die für die Umzusiedelnden im Reichsgebiet neu errichtet werden sollten, Berücksichtigung finden. Vgl. dazu Schwinn, Peter: „SS-Ahnenerbe“ und „Volkstumsarbeit“. In: Jöhler, Reinhard, Ludwig Paulmichl, Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol im Auge der Ethnographen. Wien 1991, S. 91–104, hier S. 95 f. Eine weitere Aufnahme von Bauernhäusern sollte in der Gottschee folgen. Vgl. dazu Bockhorn, Olaf: „Diese Bauten stellen ... die Urform des ostgermanischen Hauses dar.“ Zur Tätigkeit der Arbeitsgruppe „Bauernhausaufnahme“ in der Gottschee im Jahre 1941. In: Pöttler, Burckhard, Helmut Eberhart, Elisabeth Katschnig-Fasch (Hg.): Innovation und Wandel. Festschrift für Oskar Moser zum 80. Geburtstag. Graz 1994, S. 23–32.

94 Vgl. dazu Bockhorn, Olaf: Filme des „SS-Ahnenerbes“. In: Jöhler, Reinhard, Ludwig Paulmichl, Barbara Plankensteiner (Hg.): Südtirol im Auge der Ethnographen. Wien 1991, S. 105–135, hier S. 107. Der wissenschaftliche Nachlaß Wolframs befindet sich im Landesinstitut für Volkskunde in Salzburg. Einen Teil seiner Fotografien überließ er dem Institut für europäische Ethnologie in Wien.

Von den textlichen Erläuterungen abgesehen, bleibt der dokumentarische Wert der Aufnahmen eher verhalten. Der Momentcharakter von Wolframs Fotografien steht denn auch in Widerspruch zu seiner Arbeitsweise im Feld. Diese war geprägt von einer „Herrenmenschen-Mentalität gegenüber der als ‚Wehrbauern‘ im neu eroberten Gebiet vorgesehenen Bergbevölkerung“⁹⁶. Die auswärtigen Forscher traten den Einheimischen als Beamte mit einem SS-Dienstausweis gegenüber, gaben zur Verbesserung der Stimmung Alkohol aus⁹⁷ oder ließen bereits vergangene Bräuche wie das Prager „Nikolausspiel“ auf einer Hotelterrasse wieder aufleben oder an Tagen nachstellen, die in Wolframs Terminkalender noch nicht belegt waren.⁹⁸ Die Fotografien aus dem Wolfram-Archiv sind vergleichbar mit jenen Bildern, die Heinz Julius Niehoff, im Auftrag von Hans Hahne, dem Leiter des Landesmuseums für Vorgeschichte in Halle, in den 30er und frühen 40er Jahren in Mitteldeutschland angefertigt hat. Auch hier sollten Bräuche, aber auch Trachten, Sinnbilder, Architekturen und Menschen möglichst umfassend aufgenommen werden. Zwar hatte Niehoff ein dokumentarisches Anliegen, den Schwerpunkt in seiner fotografischen Tätigkeit legte er aber auf rassekundliche Aspekte, auf die Darstellung des „„Arteigen-Wesentlichen“. So fügte sich der Aufbau des Bildarchivs in die Bestrebungen Hahnes, mit allen Möglichkeiten (...) zur Erziehung zum bewußten ‚Deutschtum‘ beizutragen“⁹⁹.

Außer dem Einsatz der volkskundlichen Fotografie in (pseudo)wissenschaftlichen, aber dennoch mit einem universitären Anstrich versehenen Forschungsfeldern, wurde das visuelle Medium in Museum und Ausstellung zu propagandistischen Zwecken eingesetzt. Angesichts der Gleichschaltungspolitik Hitlers, die sich in Deutschland auch spürbar auf die Wissenschaften auszuwirken be-

95 Bockhorn, Olaf: Filme des „SS-Ahnenerbes“. 1991, S. 109. Die noch weitgehend unausgewerteten Protokolle werden ebenfalls am Landesinstitut für Volkskunde in Salzburg aufbewahrt.

96 Oesterle, Anka: „SS-Ahnenerbe“ und „Kulturkommission Südtirol“. 1991, S. 85.

97 Ebd., S. 80.

98 Bockhorn, Olaf: Filme des „SS-Ahnenerbes“. 1991, S. 113 und 119 f.

99 Ziehe, Irene: Die Landesanstalt für Vorgeschichte Halle und ihr Bildarchiv. Zur Geschichte der Landesanstalt. In: Technisches Halloren- und Salinemuseum Halle/Saale (Hg.): Das unheimliche Idyll. Fotografien aus Mitteldeutschland 1928 bis 1943, S. 72–89, hier S. 79.

gann, hatte Michael Haberlandt noch 1934 die Unabhängigkeit und „strenge wissenschaftliche Haltung“ der österreichischen Volkskunde „gegenüber überspanntem Nationalismus“ gepriesen, welche „auf die gesamte volkskundliche Arbeit in Oesterreich vorbildlich und aneifernd eingewirkt“¹⁰⁰ habe. Doch schon vier Jahre später sollte sich auch in Wien das Blatt wenden. Michael Haberlandts Sohn und gleichzeitig sein Nachfolger in der Chefredaktion, lobt nach dem „Anschluß“ das neue Regime in den höchsten Tönen: „Unsere Zeitschrift dient damit in Treue dem Willen und den Worten unseres Führers Adolf Hitler: ‚Wir wollen wahren die ewigen Fundamente unseres Lebens, unser Volkstum und die in ihm gegebenen Kräfte und Werte.‘“ Diese Zitat auf einem mit „Heimkehr ins Reich!“ betitelten Vorsatzblatt illustrierte „Schriftleiter Arthur Haberlandt“ mit den drei Foto-Abbildungen „Biedermeierliche Hochzeitsgruppe mit Lebensbaum“, einer bemalten Schranktür aus Böhmen und zweier Mangelbretter.¹⁰¹

In museumstheoretischer Hinsicht erkannten die Ausstellungsmacher in Berlin und Hamburg die propagandistischen Einsatzmöglichkeiten des Mediums Fotografie als ein probates Mittel, den NS-Rassegedanken der Öffentlichkeit nahe zu bringen. Diesbezüglich hatte sich Otto Lehmann, Chef des Museums in Altona, 1934 in einer Denkschrift für die verstärkte Verwendung von Lichtbildern in Ausstellungen ausgesprochen. Vor allem bei der Darstellung von Volkstrachten „wird sich das Verständnis des Museumsleiters und sein Geschick in der Beherrschung der Aufgabe besonders erweisen müssen. Zum Glück gibt es jetzt manches Hilfsmittel, das dem Museum alten Stils versagt war. Die farbige Photographie und besonders die kinematographischen Aufnahmen, die auch bequem als Bild in den Schauräumen gezeigt werden können, zur Darstellung eines Kirchganges, eines Hochzeitszuges, eines Volkstanzes und dergl., sollen nur erwähnt werden. Dazu wird die Verwendung von Charakterköpfen bei der Darstellung der Trachten eine Rolle spielen dürfen, indem

100 Haberlandt, Michael: Vierzig Jahre Verein und Museum für Volkskunde. In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 39 (1934), S. 77–83, hier S. 77.

101 Haberlandt, Arthur: Heimkehr ins Reich! In: Wiener Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 43 (1938), Tafel I und II. Die drei Abbildungen beziehen sich auf den nachfolgenden Beitrag „Zur Darstellung des Lebensbaumes in der deutschen Volkskunst“. Vgl. dazu auch Bockhorn, Olaf: Wiener Volkskunde 1938–1945. In: Gerndt, Helge (Hg.): Volkskunde und Nationalsozialismus. Referate und Diskussionen einer Tagung. München 1987, S. 229–237, hier S. 233.



Abb. 13: Typisierende Reduzierung auf den Rassegedanken. Karl Bantzer:
 „Schwäbmer Bäuerin im blauen Trauerschleier“, um 1929.
 Aus: Atlantis, 2. Jg. 1930, S. 325.

sie auf die Träger hinweisen, wes Art und Stammes sie sind.“¹⁰²
 Konrad Hahn regte 1936 im Rahmen seiner Tätigkeit in der Deut-

¹⁰² Denkschrift „Museen für deutsche Volkskunde“ von Otto Lehmann (Altona) an Dr. Stieve, Auswärtiges Amt, 16. Januar 1934, S. 10, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK 13. Lehmann war Präsident der Internationalen Volkskunst-Kommission und trat 1934 von seinem Amt zurück als Hitler-Deutschland dem Völkerbund den Rücken kehrte. Im Auftrag von Lehmann dokumentierte der Fotograf Emil Puls die Stadtlandschaft

schen Volkskunstkommission die verstärkte Dokumentation „des deutschen Bauernhauses“ an, dessen Erforschung „durch eine von der höheren Warte des Volkstums aus anzustellenden Fragestellung“ von besonderer Wichtigkeit sei.¹⁰³ Das Berliner Museum kooperierte eng mit dem „SS-Ahnenerbe“ und belieferte dessen rassistische Veröffentlichungen mit passenden Illustrationen: „Von dem Museum für Volkskunde sind dem Rasse- und Siedlungshauptamt SS 16 Fotografien zur Verfügung gestellt worden. (...) Die Bilder werden benötigt für die Zusammenstellung von einer Bilderfolge über artgemäßen Hausrat.“¹⁰⁴ Auch die Kollegen in Wien arbeiteten mit dem „SS-Ahnenerbe“ zusammen. Arthur Haberlandt war an einer Veröffentlichung „Germanisches Erbe im Ostland“ beteiligt, die federführend von der NSDAP-Reichsleitung vorangetrieben wurde, und die vor allem „Rassentypen, bzw. Stileinflüsse“¹⁰⁵ mit fotografischen Abbildungen propagandistisch in Szene setzen wollte. Außerdem wurde Haberlandt um Mithilfe bei einer Ausstellung gebeten, die das „SS-Ahnenerbe“ initiiert hatte und die das Volkskundemuseum in Berlin umsetzen sollte: „In unserem Hause wird z. Zt. von der Volksdeutschen-Mittelstelle der SS. (...) eine Wanderausstellung ‚Die grosse Heimkehr‘ vorbereitet, die von hier aus gestartet werden soll. Die Ausstellung steht unter der Schutzherrschaft von SS.-Himmler persönlich. (...) Sie wird (...) eine vorwiegend mit statistischem und fotografischem Material ausgestattete Schau sein.“¹⁰⁶

Altonas für das Museumsarchiv. Vgl. dazu Gorgus, Nina: Die Photographische Kunstanstalt Emil Puls in Altona. Spezialität: Architektur, Interieur, Industrie und Landschaft. Hg. von Gerhard Kaufmann für das Altonaer Museum. Hamburg 1999.

- 103 Entwurf zum Bericht über die Sitzung der Deutschen Volkskunstkommission, 12. Dezember 1936, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/DVKK, 16. Angeregt wird ein Institut für deutsche Volkskunstforschung.
- 104 Brief Reichsführer SS. Der Chef des Rasse- und Siedlungshauptamtes an das Museum für deutsche Volkskunde Schloß Bellevue, 18. Mai 1937, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 69.
- 105 Brief Arthur Haberlandt an Dr. Strobel, NSDAP-Reichsleitung (München), 6. Oktober 1942, Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde, Zusammengeheftete Briefe 1942.
- 106 Brief O. Bramm, Museum für Deutsche Volkskunde an Arthur Haberlandt (Wien), 13. März 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10. In seinem Brief forderte Bramm den Leiter des Wiener Museums auf, 20 bis 30 Original-Exponate bereitzustellen. Haberlandt wollte aber nur acht herausgeben, was ihm als „strikte Ablehnung“ ausgelegt

Im Laufe des Zweiten Weltkrieges verlagerte sich die Präsentation von Fotografien in Ausstellungen immer mehr in Richtung der Darstellung deutscher Volksgruppen aus den besetzten Gebieten. Auch hier stand der Rasseaspekt im Vordergrund. Albert Köchler, Verwalter des Volksbildarchivs im Zeughaus der Stadt Mannheim, „Träger des goldenen Ehrenzeichens der NSDAP“, schrieb an das Berliner Ministerium: „Angeregt durch die beispiellosen politischen und militärischen Erfolge, die unser allverehrter Führer seit der Machtübernahme gehabt und die eine Wiedereingliederung weiter rein deutscher Gebietsteile wie z.B. Oesterreich, das Sudetenland, Westpreußen, Posen usw. möglich gemacht haben, bin ich auf den Gedanken gekommen, eine Großdeutsche Volkstrachtenschau im Farbenbild ins Leben zu rufen.“¹⁰⁷ Reichsminister Rust befürwortete Köchlers Vorhaben, ließ jedoch höflich aber bestimmt zurückmelden, daß „zu prüfen wäre, ob die Arbeit nicht besser bis zum Kriegsende verschoben würde“¹⁰⁸.

Mit der Kamera im Gepäck machten sich schließlich während des Zweiten Weltkrieges deutsche und österreichische Volkskundler in die eroberten und besetzten Ostgebiete auf, um dort nach „germanischen“ Wurzeln zu fahnden. Rosenberg betraute im September 1941 Arthur Haberlandt mit der „Leitung der volkskundlichen Arbeiten im Rahmen des Einsatzstabes Ost“¹⁰⁹, die vom „OKW-Sonderstab R“¹¹⁰ unter anderem in Riga, Dorpat und Talinna erledigt werden sollten. Dabei handelte es sich freilich nicht um harmlose ethnographische

wurde. Die Berliner gaben sich verstimmt und meldeten die Angelegenheit an Reichleiter Baldur von Schirach. Brief O. Bramm an Arthur Haberlandt, 2. April 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10. Haberlandt wies in einem späteren Brief an Bramm eine „erkennbare Unwilligkeit meinerseits entschieden“ zurück. 11. April 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 10.

107 Brief Albert Köchler (Mannheim) an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust, 1. Oktober 1941, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

108 Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung an den Minister des Kultus und Unterrichts, 6. Februar 1942, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 18.

109 Brief Karl Haiding, NSDAP-Reichsleitung (Berlin) an Arthur Haberlandt, 7. September 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

110 Brief Dr. Strobel, NSDAP-Reichsleitung (Berlin) an Arthur Haberlandt, 6. Oktober 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

Feldforschungen mit dem Fotoapparat. Karl Haiding vom Amt Rosenberg in einem Brief an Arthur Haberlandt: „Hauptaufgaben während des Krieges sind: Sicherstellung und unter Umständen Beschlagnahme und Beförderung nach Deutschland von Bibliotheken, Archiven, Museumsgegenständen, Institutseinrichtungen und dergleichen.“¹¹¹ Für die Requirierungs-Reisen in den Osten war der nun zum Leutnant beförderte Haberlandt, wie bereits im Ersten Weltkrieg, von seinem Dienst bei der Wehrmacht befreit worden.¹¹²

Die Foto-Sammelaktivitäten der Volkskundler wurden während des Krieges bis zum bitteren Ende fortgeführt. Dies geschah auch dann, als bereits die meisten Städte, viele Museen und Archive in Schutt und Asche lagen. Eine Mitarbeiterin schickte ein briefliches Lebenszeichen aus Schwerin an das Volkskundemuseum in Berlin: „Was soll mit den von mir aufgearbeiteten Fotos geschehen? (...) Ich traue mich nicht, sie abzuschicken, denn ich weiß ja nicht einmal, ob die Fotos nach gefährvoller Reise überhaupt noch im Museum abgeliefert werden können. Denn in wie weit ist das Prinzessinnenpalais noch intakt? (...) Wo leben Sie alle? Die Nachrichten aus Berlin kommen nur sehr sporadisch, da fast alle meine Freunde und Bekannten ausgebombt oder zumindest von sich aus das Weite gesucht haben.“¹¹³ Kurator Erich antwortete ihr: „Das Prinzessinnenpalais besteht aus zwei Gebäudeteilen, getrennt durch einen großen Schutthaufen. Mensch und Museumsgüter sind zwar nicht vernichtet, aber das schöne Haus! (...) Anbei erhalten Sie Pelikanol. Fotopappen soll es in Schwerin noch reichlich geben, hier jedenfalls nicht.“¹¹⁴

Der ethnographische Ansatz blieb in der volkskundlichen Fotografie eine Randerscheinung. Lediglich in der Schweiz und in Frankreich gab es richtungsweisende Feldstudien, die neben schriftlichen und mündlichen Zeugnissen auch ikonographische Quellen heranzogen. Wichtige Impulse lieferte die anthropologische Forschung in Amerika. Innerhalb der volkskundlichen Fotoforschung im Feld und in Bezug auf eine quellenkritisch-bildanalytische Herangehensweise gewährt das ethno-

111 Brief Karl Haiding (Berlin-Charlottenburg) an Arthur Haberlandt, 25. August 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

112 Brief Karl Haiding (Berlin-Charlottenburg) an Arthur Haberlandt, 31. Dezember 1941. Archiv Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Handakten 1941.

113 Brief Inge Michailow (Schwerin) an Erich, 17. Februar 1944, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 13.

114 Brief Erich an Inge Michailow (Schwerin), 30. Juni 1944, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Zentralarchiv, I/MVK 13.

graphisch-ikonographische Verfahren mit Abstand die besten Möglichkeiten. Die große Zeit der Foto-Ethnographie sollte erst nach dem Zweiten Weltkrieg in England und Frankreich beginnen. In der BRD und in Österreich finden sich nennenswerte Feldstudien erst in der Zeit nach 1968 im Zuge des sich verändernden Fachverständnisses.

Obwohl die volkskundlich-sozial-dokumentarische Fotografie in den 1920er Jahren auch in Deutschland und Österreich praktiziert worden war, kamen wesentliche Anregungen aus den USA. Ihre beiden wichtigsten Kennzeichen sind, daß sie uninszeniert wirken und die Menschen in ihrer gewohnten Umgebung wiedergeben. Die meisten dokumentar-fotografischen Unternehmungen scheiterten im Endeffekt an ihrem Massencharakter und daran, daß die lang angelegten Projekte aus personellen, organisatorischen und zeitpolitischen Gründen kaum umgesetzt werden konnten. Zudem hatte sich meist das fachliche Interesse in andere Richtungen entwickelt, so daß nachrückende Wissenschaftlergenerationen kaum mehr für die Auswertung der umfangreichen Fotosammlungen zu bewegen waren. Schließlich waren die meisten Nachlässe erst nach dem Tode der jeweiligen Fotografen, und damit lange nach dem Entstehen der Bilder, für eine wissenschaftliche Auswertung erreichbar. In diesem Sinne stellt die volkskundlich-sozial-dokumentarische Fotografie mit ihrem reichen motivlichen Spektrum und ihrer wirklichkeitsnahen Sicht auf Mensch, Arbeit, Alltag und Ding für die Forschung die wertvollste visuelle Quelle des 20. Jahrhunderts dar.

Die Volkskunde entwickelte während des NS-Regimes in Deutschland und Österreich kaum fundierte theoretische Erkenntnisse und erging sich statt dessen in rassistisch verbrämten, pseudowissenschaftlichen Ergüssen. Dem Medium Fotografie wurde, neben dem Film, die wichtigste Rolle im Propagandasystem beigemessen, wobei die Bildsprache freilich bereits vor 1933 entwickelt worden war und zum Teil ins 19. Jahrhundert zurückzuverfolgen ist. Die völkische Herangehensweise nahm im visuellen Bereich – in Printmedien, Archiv und Ausstellung – fast exzessive Ausmaße an. Sie überlagerte, ja blockierte in Deutschland und Österreich aus wissenschaftstheoretischer Sicht die ethnographischen sowie dokumentarischen Zugänge fast vollkommen. Neu in den 1930er Jahren war die massenhafte Verbreitung von typisierenden volkskundlichen Bildern durch monographisch angelegte Veröffentlichungen einiger namhafter Profilibildner. Allerdings arbeiteten die Autorenfotografen mit den knipsen-

den Amateuren an volkskundlichen Institutionen Hand in Hand. Letztere lassen zwar des öfteren technische und bildgestalterische Defizite in ihren Fotografien erkennen, dennoch forcierten aber auch sie den Rassegedanken aktiv, indem fotografierende Volkskundler während des Krieges unter einem dokumentarischen Deckmantel visuelle Erhebungen einer vermeintlichen Kultur germanischen Ursprungs in jenen Regionen Europas vorantrieben, die der Entvölkerungspolitik der Nazis ausgesetzt waren. Insofern hatten sowohl Fotografen als auch Wissenschaftler und Museumsleute einen entscheidenden Anteil an der germanozentrisch und völkisch orientierten Politik der Ausgrenzung alles Fremden. Dementsprechend wäre ohne eine breite öffentliche Präsentation von Fotografien, die ausschließlich Motive aus dem volkskundlichen Kanon, namentlich der Tracht, wiedergaben, eine flächendeckende Infiltrierung der „Volksgenossen“ mit dem Rassegedanken kaum möglich gewesen.

Der völkische Blick auf volkskundliche Motive trug nicht zuletzt in erheblichem Maße dazu bei, daß das Fach Volkskunde auch noch lange nach dem Zweiten Weltkrieg mit inhaltlichen Vorbehalten zu kämpfen hatte. Zu sehr waren Idylle, Typen- und Rassenaspekt sowie die Trachtenherrlichkeit in den Medien präsent gewesen. Die Fotografie als volkskundliche Quelle blieb dadurch für die Wissenschaft der Nachkriegszeit erst einmal negativ belegt.

Ulrich Hägele, Folklore Photography from 1914 to 1945

In the interwar period, photography in German-speaking folklore studies followed one of three models. The most marginal was the ethnographic view, practiced only in Switzerland and in France as part of field studies that used iconographic sources as well as written and oral evidence. More important was documentary photography, given significant impulse from work done in the USA, whose characteristics included personification but also a sober, un-idealized view of what was depicted. But in Germany and Austria, the omnipresence of the *völkisch* approach in the media swamped other approaches almost entirely. In this, photographers, researchers, and museum personnel worked hand in hand. Only this collaboration facilitated the total societal infiltration of the (Nazi) 'national comrades' with racialized thinking.