

Stephanie Nickel (Gießen)

Familienfotografie: Medium – Speicher – Brücke

Sprechende Bilder? Fotografie als Redeanlass und Medium

Mutter: Da! Das war mein Vater als er aus der/
Tochter1: Ach ja.
Mutter: /Gefangenschaft zurück kam. Da sieht er aus/
Tochter2: Ganz rechts?
Mutter: /Hier! Da sieht er aus wie der Schindler¹, im Film.²

Eine Familienfotografie weckt nicht nur Erinnerungen an die eigene Vergangenheit und Lebensgeschichte, sondern ruft auch Assoziationen und Verknüpfungen zu anderen Bildern und Narrationen auf, wie dieses Beispiel zeigt. Fotografie ist also mehr als eine Dokumentation von Erlebtem. Was sie unter verschiedenen Perspektiven leisten kann, soll hier anhand aktueller Interviewbeispiele³ untersucht werden. Dabei verfolge ich die These, dass eine Fotografie dann eine besondere Wertzuschreibung erhält, wenn es zu einem Objekt der Gegenwart wird, also eine Aktualisierung erfährt.

Wenn man den Gebrauch von Fotografien näher betrachtet, scheinen sie ein gewisses Eigenleben zu führen: Sie fungieren nicht nur als Redeanlass, sondern der Betrachter kann den Eindruck haben, das Bild⁴ selber spräche zu ihm, würde ihm etwas mitteilen wollen oder hätte gar eine Botschaft. „La photographie n'est jamais qu'un chant alterné de 'Voyez', 'Vois', 'Voici' [...]“⁵ stellt Roland Barthes in seinen Überlegungen zum Wesen der Fotografie 1980 in „La chambre claire“ fest.

-
- ¹ Protagonist des Films „Schindlers Liste“ (1993). Regie: Steven Spielberg.
 - ² Interview „UCKS“. Familiengespräch am 27.12.2007 mit Vertretern der jungen und mittleren Generation. Hier: 00:03:39-3 bis 00:03:48-61.
 - ³ Alle Interviewbeispiele entstammen einer laufenden qualitativen Forschung, die ich im Rahmen meines Promotionsprojektes zur familialen Erinnerungspraxis anhand von Fotografien am *International Graduate Centre for the Study of Culture* an der Justus-Liebig-Universität Gießen durchführe. Alle Personennamen oder Hinweise, die eine Identifikation der einzelnen Sprecher möglich machen würden, sind anonymisiert oder durch Pseudonyme ersetzt worden. Ein verkürztes Transkriptionsverzeichnis befindet sich am Ende des Textes.
 - ⁴ Zur besseren Lesbarkeit wird der Begriff des Bildes synonym zu dem der Fotografie verwendet. Wird „Bild“ anders als „Fotografie“ verstanden, so ist dies eindeutig durch Spezifikation oder Kontextualisierung kenntlich gemacht.
 - ⁵ Roland Barthes (1980): *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Gallimard, Paris. S. 16. Deutsch: „[...] Die PHOTOGRAPHIE ist immer nur ein

Dieser „chant alterné“, der „Wechselgesang von Rufen“, ist in seiner Abfolge weder orts- noch zeitgebunden. So kann ein „Ruf“ eines solchen Wechselgesangs Monate oder gar Jahre später entgegnet werden, wie es etwa Marianne Hirsch an einer Fotografie von Frieda Wolfinger, der Tante ihres Mannes Leo, zeigt. Frieda Wolfinger schickte ihr Portraitfoto nach dem Zweiten Weltkrieg an zahlreiche Menschen aus ihrer Bekannt- und Verwandtschaft. Alle Empfänger dieser Post verstanden dieses Bild als eine Bekundung ihres (Über-)Lebens. Das Bild zeigt jedoch, laut Hirsch, lediglich eine Frau, die recht unbequem auf einem Stuhl sitzt und etwas von modernem Leben ausstrahlt.

„[...] Frieda's picture says 'I am alive,' or perhaps 'I have survived,' - a message so simple and at the same time so overlaid with meaning that it seems to beg for a narrative and for a listener, for a survivor's tale. Theorists of photography have often pointed out this simultaneous presence of death and life in the photograph [...]“⁶

Für Hirsch wird die Fotografie also nicht nur als Beweisstück, als Präsenzbekundung, angeführt, sondern mit einer Geschichte, einer Überlebensgeschichte, verbunden. Eine Geschichte, die nur erzählt werden kann, wenn es einen Erzähler und einen Zuhörer gibt.

Was auf der Ebene der Erzählung von Hirsch hervorgehoben wird, fehlt hier jedoch auf der Bildebene: Die Fotografie von Wolfinger konnte nur deshalb „verstanden“ werden, weil es Menschen gab, die sie entgegengenommen und betrachtet haben. Stecken also in Hirschs' Narration nicht weitere Überlebensgeschichten?

Der Hinweis auf die, durch das Bild angebotenen Narrative, wird von Hirsch mit dem Phänomen der Gleichzeitigkeit von Leben und Tod in der Fotografie verknüpft. Während im genannten Beispiel das Bild als Repräsentant eines lebenden Menschen (Frieda Wolfinger) funktioniert, ist eine Fotografie – im angesprochenen Kontext von Leben und Tod – jedoch meistens ein Relikt eines Verstorbenen, eine Momentaufnahme aus Lebzeiten, die bereits den Tod des Abgebildeten überdauert hat.

Hirsch reiht sich mit ihren Überlegungen in eine Tradition der Fotografie ein, die auf der Beziehung zwischen Betrachter und Bild aufbaut und mit dem Beitrag „La chambre claire“ zweifellos einen Höhepunkt erreichte. Während Barthes und Hirsch die Vergänglichkeit des Lebens bei der Betrachtung des Bildes aufspüren, gehen Annette Kuhn und Kirsten Emiko McAllister einen Schritt weiter: „Specifically, the very act of taking a

Wechselgesang von Rufen wie ‚Seht mal! Schau! Hier ist's!‘ [...]“ Roland Barthes (1985 [1980]): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie.* Deutsche Übersetzung von Dietrich Leube. Suhrkamp: Frankfurt am Main. S. 13.

⁶ Marianne Hirsch (1997): *Family frames: photography, narrative, and postmemory.* Harvard University Press: Cambridge/London. S. 19.

photograph involves the creation of a record of something that has, in the passage of time, either altered or no longer exists.”⁷

Die Alltagspraxis sieht jedoch, so mein Eindruck nach ersten Gesprächen mit Hobbyfotografen, ganz anders aus. Das Bewusstsein für die Fragilität des Augenblicks ist dem Fotografen im Moment des Fotografierens nicht oder nur selten bewusst. Dies schlägt jedoch um, wenn das Bild in den Händen gehalten wird; gerade echte Schnappschüsse stehen nicht nur für die Kürze des Augenblicks, sondern auch für die Einzigartigkeit des Zusammenwirkens von Auslösemoment und Situation.⁸

„In this way, the photograph embodies an unbridgeable juncture between 'now' and the earlier moment when the photograph was taken. By presenting us with images of what no longer exists, photographs highlight the unstable, tenuous nature of the postmodern present.“⁹

In jener zeitlichen Dimension der Fotografie sieht Kuhn eine unüberwindliche Barriere zwischen dem jeweils aktuellen Zeitpunkt der Gegenwart und dem Moment, in dem das Bild gemacht¹⁰. Um diese Barriere, zu der man (nach Kuhn) unvermeidlich immer wieder gelangt, zu umgehen, muss man, so meine ich, die Perspektive wechseln: Die Fotografie selbst ist, paradoxerweise vielleicht, in der Lage das genannte Problem zu überwinden, denn sie kann zum Medium, zum Vermittler, zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit werden. Dabei fungiert sie als Brücke (und nicht als ein Hindernis, als „unbridgeable juncture“!), zwischen dem Moment der Betrachtung und dem Zeitpunkt der Aufnahme in der Vergangenheit.

Frau Kümmer-Klar: „[...] Und-. So mit die Bilder kommt auch manches wieder in die Erinnerung, des- so richtig verschüttet war. Das kann man dann wieder ausbuddeln. ((lacht)) (5) Ja, ja. (1) Die Erinnerung. Von früher weiß man das [was man erlebt hat] ja noch viel besser. [...]“¹¹

⁷ Annette Kuhn, Kirsten Emiko McAllister (2006): *Locating Memory: Photographic Acts - An Introduction*. In: Kuhn, Annette; McAllister, Kirsten Emiko (Hrsg.): *Locating memory. Photographic acts*. Berghahn Books: New York. S. 1–17, hier S. 14.

⁸ Spannend wäre es an dieser Stelle nach den Veränderungen durch die digitale Fotografie zu fragen. Einerseits bietet das weiterentwickelte Medium nun die Möglichkeit der sofortigen „Kontrolle“ des Bildes; zudem verliert sich mehr und mehr die Notwendigkeit eines Papierbildes und damit auch der „greifbaren“ Fotografie. Dies wäre ein Argument dafür, dass sich die Zeitwahrnehmung durch die Digitalisierung der Fotografie verändert. Andererseits wirkt die immer größere Masse an Bildern dem Gefühl für das einzelne, „einzigartige“ Bild entgegen: Die zunächst kostenlos zur Verfügung stehende Menge an digitalen Schnappschüssen vermittelt den Eindruck, eine besondere Momentaufnahme könne jederzeit entstehen, man müsse nur oft genug den Auslöser der Kamera bedienen.

⁹ Kuhn/McAllister, *Locating Memory: Photographic Acts - An Introduction*, S. 14.

¹⁰ Vgl. ebenda.

¹¹ Interview „SES“. Gespräch mit Vertreterin der ältesten Generation am 26.08.2008. Hier: 00:36:03-2 bis 00:36:25-8.

Anscheinend benötigt Frau Kümmer-Klar Fotos, um sich an Erlebtes erinnern zu können. Erfahrungen, die sie in der Vergangenheit gemacht hat, sind in ihrem Kopf „verschüttet“ und sie bedarf der Fotografien als Werkzeug, um sie auszugraben. Der Einschätzung Bernd Buschs folgend kann damit das Familienfoto als externer Speicher von Erinnerungen bezeichnet werden.¹² Die Fotografien und Erinnerungen beziehen sich gleichermaßen auf die Vergangenheit, aber nach Hirsch sowie Kuhn und McAllister, werden die Erinnerungen durch ihre Präsenz zu einem Teil der Gegenwart¹³. Die Koexistenz von Leben und Tod und die gleichzeitige Präsenz von Diesseits und Jenseits mögen paradox anmuten, werden jedoch durch das Moment der Erinnerung miteinander verbunden (ohne dabei jeweils ihre Gleichzeitigkeit zu verlieren).

Nach Patricia Holland ist eine Sammlung von Familienfotos nicht nur ein jederzeit verfügbares Angebot, sondern besitzt darüber hinaus eine ganz eigene Kraft: „The album forces us to negotiate with our personal memories and offers an unpleasant jolt when memory does not correspond with the image. ‘We were not happy then,’ we cry. , ‘Oh, yes,’ others respond, ‘you were. And here is a picture of you to prove it.’“¹⁴

Die hier beschriebene Macht des Bildes uns zur Erinnerung zu zwingen, wird von der Autorin mit einem zunächst als typisch zu bezeichnenden Charakterzug der Fotografie verbunden: Der Fotografie wohnt hier eine unwiderlegbare Beweiskraft inne.

An einer solche Qualität der Fotografie (und im Übrigen auch des dokumentarischen Films) glauben immer noch Privatpersonen wie auch Wissenschaftler, obwohl selbst im alltäglichen Umgang mit Fotografie Fragen der Perspektive, des Bildausschnitts, der Belichtungszeit und des Fokus hinlänglich bekannt sind. Selbst das von Holland eigens angeführte Beispiel für die Beweiskraft einer Fotografie wird zum Gegenargument sobald wir uns in die beschriebene Situation hineinversetzen: „‘We were not happy then,’ we cry. , ‘Oh, yes,’ others respond, ‘you were. And here is a picture of you to prove it.’“ Die abgebildete Person mag tatsächlich einen schlechten Tag gehabt haben. Gerade deshalb könnte sie aufgefordert worden sein, doch wenigstens einmal, für das Foto, zu lächeln. In der Retrospektive wird dieses Lächeln auf dem Bild als Ausdruck von Freude ausgelegt und damit zum Beweis.

¹² Busch fasst dies in seinem medienkritischen Beitrag jedoch deutlich weiter und behauptet „Fotografie ist ein Motor der Exterritorialisierung von Erinnerungsspuren, die allmählich aus dem Gefüge der menschlichen Gedächtnisbestände in medientechnologische Speichersysteme ausgelagert werden. [...] Sie ist der erste machtvolle Prototyp der künstlichen Gedächtnisse.“ Bernd Busch (1996): Das fotografische Gedächtnis. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst. Leipzig: Reclam Verlag, S. 186–204. Hier: S. 187.

¹³ vgl. beispielsweise Hirsch, Family Frames, S. 189.

¹⁴ Patricia Holland (1991): Introduction: History, Memory and the Family Album. In: Spence, Jo; Holland, Patricia (Hg.): Family snaps. The Meaning of Domestic Photography. Virago: London. S. 1-14. Hier: S. 9.

„Es ist so gewesen“. oder: fünf Funktionen der Fotografie

In seiner Studie zur Gebrauchsweise der Fotografie, die 1965 erstmals unter dem Titel „Un art moyen. Essai sur les usages de la photographie.“¹⁵ veröffentlicht wurde, zitiert der Soziologe Pierre Bourdieu fünf Funktionen der Fotografie. Diese fünf Funktionen entstammen einem „Modell der Motivation für die Beschäftigung mit der Fotografie“. Es ist das „[...] résumé d'une étude psychologique de la photographie“ qui a été réalisée par un organisme spécialisé dans les études de marché et les études de motivation.“¹⁶.

Der dokumentarische und damit beweisende Charakter der Fotografie, der 15 Jahre später von Roland Barthes auf die heute viel zitierte Formel „ça a été“¹⁷, „es ist so gewesen“ gebracht wurde, wird zur ersten Funktion: Die Dokumentation (1) soll zum Beleg und Abbild einer persönlichen Leistung oder Anstrengung werden (beispielsweise der einer Reise), um so das Prestige des Fotografen zu steigern¹⁸. In diese Kategorie fallen Fotografien von einzelnen Personen, Paaren oder Gruppen vor historisch bedeutenden, oft für eine Stadt oder ein Land typischen Gebäuden oder Panoramas, z.B. Herr und Frau Meier vor dem Eiffelturm.

Fotografie dient aber auch der Minderung der grundlegenden Angst des Menschen vor der Sterblichkeit (2). Die Fotografie kann die Illusion wecken, den individuellen Tod überwinden zu können und nach dem Tod durch die Präsenz auf dem Bild gleichsam weiter zu existieren.

Überwindung und Kompensation von Angst findet sich auch in der Funktion der Fotografie die Furcht vor der Wirklichkeit zu überwinden (3). Die Fotografie verhilft zur Flucht aus der Realität des Alltags und der aktuellen Gegenwart in die Erinnerung und damit in die Vergangenheit.

Fotografie ist aber auch kommunikationsfördernd (4): Bei der gemeinsamen Rekonstruktion der Vergangenheit mittels Fotos, können soziale Kontakte gepflegt und ausgebaut werden.

Und schließlich versichert sich der Fotograf durch seine Tätigkeit seines Einflusses auf das Leben (5): Das Abbilden eines Menschen kommt

¹⁵ Buchtitel der deutschen Übersetzung: Eine illegitime Kunst. Die Gebrauchsweisen der Fotografie.

¹⁶ Bourdieu, *Culte de l'unité et différences cultivées*, S. 33
 Deutsch: „Es handelt sich [...] um das Resümee einer ‚psychologischen Untersuchung der Photographie‘, die von einem auf Markt- und Motivationsforschung spezialisierten Unternehmen durchgeführt worden ist.“
 Bourdieu, Pierre: *Culte der Einheit und kultivierte Unterschiede*. In : Bourdieu et al. (2006 [1986]) : *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. S. 25-84. Hier : S. 292.

¹⁷ Barthes, *La Chambre Claire*, S. 176.

¹⁸ Pierre Bourdieu: *Culte de l'unité et différences cultivées*. In : Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert, et al. (Hg.) (1965): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les éditions de minuit: Paris. S. 31-38. Hier: S. 33.

einer „Neuschaffung“ gleich. Der Fotograf kann dabei seine schöpferische Macht spüren und sich selbst verwirklichen.¹⁹

Fotografie sozial

Es ist offensichtlich, dass Bourdieu und die psychologische Studie, die er zitiert, auf einer eher akteurbezogenen Ebene argumentieren. Das vorgestellte Konzept weist dennoch Lücken auf, die dadurch entstehen, dass die Perspektive innerhalb des Schemas immer wieder wechselt: Mal steht der Fotograf im Zentrum, mal der Betrachter des Bildes. Das Modell verwendet zudem einen sehr weit gefassten Fotografie-Begriff. Darenin fällt der gesamte Prozess der Bildproduktion, der sich von der Motivwahl und dem Auslösen bis hin zum Sammeln und Betrachten der Ausbelichtung erstreckt. Während sich zwei der Funktionen der Fotografie auf den Herstellungsprozess beziehen (Foto als Dokumentation sowie Fotografie als Mittel zur Selbstverwirklichung) zielen die anderen drei Funktionen auf das sichtbare Bild, ohne das Kommunikation, Flucht vor dem Alltag durch Bildbetrachtung und Kampf gegen die Sterblichkeit des Menschen nicht möglich wären.²⁰

Mit meiner Kritik an fehlender Schärfe des in diesem Fall verwendeten Fotografie-Begriffs und an dem Perspektivwechsel in Hinblick auf den fotografischen Prozess und seine Akteure, will ich vor allem die Schwierigkeit verdeutlichen, „la nature (l'eïdos) de la photographie“²¹, zu fassen oder gar zu begreifen.²² Die Vielseitigkeit von Fotografie und die große Auswahl an Perspektiven aus denen das Feld gesehen und verstanden werden kann, sind so groß, dass eine klare Definition oder eine konkrete Beschreibung was Fotografie eigentlich ist fast unmöglich wird. Denn, je mehr man sich mit dem Wesen der Fotografie beschäftigt, desto mehr scheint es sich einem zu entziehen. Je tiefer man eindringt, desto mehr wird man durch die Dualität der Fotografie wieder zerstreut: Herstellung und Darstellung eines Bildes als Teile des (technischen) fotografischen Prozesses unterscheiden sich ebenso gravierend wie die Positionen der Akteure Fotograf und Betrachter.²³

¹⁹ Bourdieu, *Culte de l'unité et différences cultivées*, S. 33.

²⁰ Zum Entstehungszeitpunkt dieses Modells lag zwischen jenen Phasen der Fotografie ein spürbarer zeitlicher Abstand, der dafür sorgte, dass die Vorgänge von Fotografieren und Betrachten getrennt von einander wahrgenommen wurden. Das Aneinanderrücken der Zeitpunkte von Bilderstellung und Bildbetrachtung durch die Digitalfotografie wird sich auch das Empfinden des fotografischen Prozesses, so meine Vermutung, verändert haben, hin zu einer Verschmelzung zu einem Vorgang.

²¹ Barthes, *La chambre claire*, S. 95.

²² Jenen zentralen Aspekt sucht Roland Barthes von Anbeginn seines selber so betitelten „essai“.

²³ Eine einfache Kategorisierung der Funktionen von Fotografie, wie man sie beispielsweise bei Bourdieu findet, ist also kaum praktisch durchführbar. Dennoch bietet sie die Möglichkeit einer konstruktiven und kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium.

Das Wesen der Fotografie gewinnt weitere Zerstreung, spricht man dem einzelnen Bild eine bedeutungstragende Funktion zu: Die Fotografie – erst geplant, dann latent auf dem Film vorhanden, später auf Papier ausbelichtet – bekommt eine eigene Geschichte, die durch Auswahlprozesse für Alben, vielleicht in der Verwendung als Geschenk oder als Teil eines Vermächtnisses geprägt sein kann. Allein durch die Aufnahme in ein Erinnerungsalbum, die durch textliche, graphische und bildliche Kontextualisierungen ergänzt wird, erhält das Bild elementare Teile seiner eigenen Geschichte. Es entsteht durch das Album ein Ort, an dem man verweilt und an den man zurückkehren kann.

Diesen Aspekt der Wertzuschreibung, die ein einzelnes Bild erlangen kann, lässt Bourdieu in seiner Kategorisierung vermissen. Obwohl die Fotografie im Allgemeinen bekanntlich zu den reproduzierbaren Medien zählt²⁴, ist das einzelne Foto – als Bild ohne ein Negativ – in gewisser Weise eine Kopie ohne Original. Zudem garantiert eine mögliche Reproduzierbarkeit nicht die zeitliche Verfügbarkeit und Zugänglichkeit von Fotos. Diese sind allein schon wegen der kurzen Lebensdauer des Materials, die zwischen circa zehn bis zwanzig Jahren bei digitalen Fotos, 50-100 Jahre bei gewöhnlichen Schwarz-Weiß-Fotografien (Ausbelichtung auf Bromsilberpapier) und wenigen Jahrzehnten bei Farbfotografien (je nach Lagerung) liegen kann, prekär²⁵.

Wenn das Bild zum „externen Speicher von Erinnerungen“²⁶ wird, entsteht ein Beziehungsgefüge vom individuellem Gedächtnis und dem Bild. Dieses Phänomen wird bei dem bereits zitierten Satz von Frau Kümmer-Klar deutlich. Sie sagt: „So mit die Bilder kommt auch manches wieder in die Erinnerung, des- so richtig verschüttet war. Das kann man dann wieder ausbuddeln.“ Einige Bilder sind also nicht nur in der Lage Erinnerungen hervorzurufen, sondern sie werden gleichzeitig zum Garant für die Zuverlässigkeit der Geschichte(n).

Das Foto wird also wertvoll, wenn es zu einem Objekt der Gegenwart wird. Es erhält über seine Existenz über mehrere Generationen hinweg

²⁴ So auch Walter Benjamin in seinem medienkritischen Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1936.

²⁵ Vgl. Pollmeier, Klaus: Alles oder nichts: Haltbarkeit und Informationsgehalt analoger und digitaler Bilder. In: Rundbrief Fotografie; Sonderheft 3 „Ein Bild sagt mehr als tausend Bits“, Jg. 3/4. Elektronische Veröffentlichung unter der URL <http://www.rundbrief-fotografie.de/les35.htm>, zuletzt geprüft am 30.03.2009.

Die Werte, die Pullmeier in seinem Aufsatz angibt sind stark abhängig von Lagerung und Aufwand, der bei der Archivierung getrieben wird. Grundsätzlich hat Bild auf einem digitalen Datenträger eine unbegrenzte Lebensdauer. Wird jedoch nicht regelmäßig (wegen der geringen Lebensdauer des Datenträgers) der Datenbestand auf aktuell gängige Speichermedien (wegen der ständigen Weiterentwicklung der Computertechnik) umkopiert, sind die Datenbestände manchmal schon nach wenigen Jahren nicht mehr lesbar. Hier macht Pollmeier einen großen Unterschied zwischen Privatfotografie und institutionalisierter Archivierung.

²⁶ Busch, Das fotografische Gedächtnis, S. 187

(oder als Geschenk) eine Einzigartigkeit, die jeder technisch möglichen Reproduktion trotzt.

Neben den Funktionen der Fotografie für das Individuum nennt Pierre Bourdieu auch eine soziale Funktion der fotografischen Praxis. Ohne den geringsten Zweifel besteht diese für ihn im „enregistrement et la thésaurisation des ‚souvenirs‘ d'objets, de personnes ou d'événements socialement désignés comme importants [...]“.²⁷

Im Anschluss an die Diskussion von Funktionen von fotografischen Bildern im Allgemeinen (auf individueller, sowie sozialer Ebene), ist es lohnend, auf das Zusammenspiel von Fotografie und Betrachter zu fokussieren.

Die Beziehung zum Bild: studieren und angezogen werden

Eine Fotografie transportiert unabhängig vom Professionalisierungsgrad des Fotografen eine Aussage.²⁸ Neben der Hauptbedeutung des Bildes, lässt dieses nach Bourdieu den Betrachter jedoch auch etwas erahnen oder erkennen, was nicht als Aussage der Fotografie vorgesehen war; es enthält eine Bedeutung, die es zusätzlich „verrät“ („trahit“), sofern das Bild „[...] participe de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique.“²⁹ Dieser „Beutungsüberschuss“ („surplus de significations“³⁰) kann, so Bourdieu, auch entschlüsselt und verstanden werden, wenn der Betrachter an dem gleichen Symbolsystem teilnimmt wie der Fotograf, oder zu der selben sozialen Gruppe gehört. Es gilt also zwischen dem zeitgenössischen Bedeutungsüberschuss des Bildes und dem gegenwärtigen zu unterscheiden!

Natürlich gibt es auch Bemühungen den zeitgenössischen Bedeutungsüberschuss eines Bildes aus einer gegenwärtigen Perspektive zu entschlüsseln und ihn dabei quasi zusätzlich zu übertragen: Frau Kümmer-Klar, die bereits in diesem Text zitiert wurde, ist fast 80 Jahre alt. Sie ist eine sehr aktive Frau, die offensichtlich die Familie zusammenhält: Sie kümmert sich immer um ihren Enkel und Enkelinnen, wenn deren Eltern, ihre Kinder und deren Partner, keine Zeit haben. Im Gespräch zeigte mir Frau Kümmer-Klar ein altes schwarz-weiß-Foto von ihrer Großmutter väterlicherseits mit deren Ehemann. Frau Kümmer-Klar freute sich sehr darüber dieses Bild zu besitzen (sie hat es erst vor wenigen Jahren bekommen) und hat das Bild inzwischen in verschiedenen medialen Formen

²⁷ Bourdieu, Introduction, S. 26. Deutsch: ... „Erfassen und Sammeln von ‚Erinnerungen‘ an Gegenstände, Personen oder Ereignisse, die sozial als wichtig etikettiert sind [...]“. Bourdieu, Einleitung, S. 19.

²⁸ Bourdieu, Introduction, S. 25.

²⁹ Ebenda. Deutsch: „[...] sofern es an der Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder einer Künstlergruppe partizipiert.“ Bourdieu, Einleitung, S. 18. Dies trifft auf die meisten Bilder, die unter dem Begriff der professionellen und privaten Familienfotografie gefasst werden können.

³⁰ Bourdieu, Introduction, S. 25.

gespeichert: Digital und auf Papier. Sie zeigte mir eine schlecht gedruckte Kopie in monochrom-grün im DIN-Format A4, auf der das Bild aber gut und klar erkennbar war (s. Abb. 1). Frau Kümmer-Klar führte mich in das Thema des Fotos ein und erläuterte mir die familiären Umstände seiner Entstehung. In einem zweiten *studium* (Barthes) des Bildes erklärte sie mir einige weitere Besonderheiten:



Abb. 1: Privatbild Hochzeit 1902 aus der Sammlung "Kümmer-Klar"

Frau Kümmer-Klar: „[...] Sehen Sie wie das da zunging? Das ist ein Hof. Da war so Pflaster, dazwischen wächst Gras und da wurd' so'n alter Teppich drüber gelegt und da wurde das Brautpaar fotografiert. Sehen Sie die Schuh? Das sind keine neuen Schuh! Das sind alte Schuhe die sind auf Hochglanz poliert. [...] Das ist vielleicht 1903 aufgenommen. 1902 oder 1903. Aber mich hat das ja so gewundert, dass das im Freien fotografiert ist. Im Hof und nicht im (1) Fotostudio, im Raum. Meistens war doch- haben die gar nicht im Freien fotografiert, so die- mit ihren großen Apparaten. Wo se dahinter geschlüpft sind, ne? [...] Also das ((zeigt auf den Hintergrund)) ist Kulisse. Aber hier, das Pflaster und das Stroh das hier liegt. [...] Ja, ja, das kann auch sein, dass [das] beim Fotograf' im Hof war. Dass der auch vielleicht noch ein bisschen Landwirtschaft oder- das hat ja fast jeder- und wenn's wenigsten Gänse und Hühner waren, ne?“³¹

Während des *studiums* dechiffriert Frau Kümmer-Klar (erneut) den Inhalt des Bildes. Die Beschreibung, zunächst von ihr vorgesehen, um mir den Inhalt des Bildes rasch zu erschließen, wird dabei immer mehr zu einer

³¹ Interview „SES“, 00:12:33-3 bis 00:14:13-4.

(Neu)Entdeckung eines Bedeutungsüberschusses des Bildes für Frau Kümmer-Klar.

Dekor und Mode des Bildes lassen sich, ebenso wie die Art der Paarfotografie, auf einen bestimmten Zeitraum zurückführen. Jedoch überrascht Frau Kümmer-Klar die eigene Beobachtung, dass das Bild wohl im Freien erstellt worden sein muss. Auf das Erstaunen folgt ein sehr sorgfältiges *studium*, das auf die zeitgenössische Kleidung und die damaligen Möglichkeiten der Hintergrundgestaltung und Belichtung durch den Fotografen zielt und Frau Kümmer-Klar nochmals die zeitliche Verortung des Bildes um 1900 erlaubt. In Verbindung mit der persönlichen Situation des Fotografen, kann sie sich ihre Entdeckung erklären.

Bei allem Rätseln und Erstaunen über die Entdeckungen im Bild sind es jedoch die Schuhe des Bräutigams, die Frau Kümmer-Klar auf ganz besondere Weise an das Bild binden. Man kann fast glauben, es bestünde an dieser Stelle eine gewisse Anziehungskraft zwischen der Fotografie und Frau Kümmer-Klar.

Was Frau Kümmer-Klar hier intuitiv wahrnimmt, finden wir auch im theoretisierenden Teil des Essays von Roland Barthes. Er unterscheidet dort zwischen zwei Zugängen zum Bild: Dem *studium* und dem *punctum*:

Auf der einen Seite gibt es Bilder, die zu uns sprechen, die uns berühren, oft ohne dass man wirklich versteht, warum und wie dies geschieht: Barthes nennt diese Berührung einen „Stich“ („piqûre“), kleinen Schnitt“ („petite coupure“³²) und „das absichtslose Detail“ („un trait involontaire“³³). Das *punctum* differiert von Betrachter zu Betrachter. Es ist also nicht immer das gleiche Detail, das verschiedene Betrachter an ein Bild bindet und es jeweils für sie zu etwas Besonderem macht.

Auf der anderen Seite ist die Analyse eines Fotos immer möglich, unabhängig von der persönlichen Beziehung zu dem Bild oder seinem ästhetischen oder inhaltlichen Gefallen. Diese Analyse nennt Barthes das *studium*: Die Untersuchung des Bildes auf seinen Inhalt, d.h. die anwesenden Menschen, die Zeit in der das Bild entstand oder die Situation, die auf dem Bild (scheinbar) abgebildet wird.

Während Bourdieu die Notwendigkeit eines gemeinsamen Symbolsystems von Bild und Betrachter betont, um den Bedeutungsüberschuss eines Fotos zu erkennen, nimmt Barthes diese Einschränkung nicht vor. Es scheint, als nähme Barthes an, man könne den Bedeutungsüberschuss stets durch das *studium* verstehen, unabhängig davon, ob man in der gleichen Zeit wie der Fotograf gelebt hat oder zur selben sozialen Gruppe gehört. Für die intensive Form der Analyse durch das *studium* finden wir zahlreiche Beispiele in der wissenschaftlichen wie auch populären Literatur.

³² Barthes, *La chambre claire*, S. 49.

³³ Ebenda, Titel Kapitel 20, S. 79 bzw. 192.

Ein Beispiel für die Praxis des *studiums*³⁴ in der wissenschaftlichen Literatur und in Bezug auf die alltägliche Erinnerungspraxis findet sich in der Forschung Hirschs. Von der eigenen Familiengeschichte ausgehend, nimmt die Autorin Rekonstruktionen der Vergangenheit anhand gesammelter und (wieder)gefundener Fotografien vor.³⁵ Sie hofft, dass ihr die Fotos im Verlauf des *studiums* ihre eigene Geschichte offenbaren werden, wie sie es am Vorbild Barthes – am Beispiel des Fotos mit seiner Mutter im Wintergarten – verfolgen konnte. Ihr Ziel, die Wahrheit („the truth“)³⁶ über die Vergangenheit herauszufinden, spornt sie dabei an.

Die „erinnernde Rede“³⁷

Menschen, die ihre Wurzeln erst spät im Leben suchen, bedauern häufig, nicht früher mit ihren Müttern, Großmüttern und Tanten gesprochen zu haben. Die Hoffnung ruht dann oft auf Fotografien und dem Glauben, diese könnten die „Wahrheit“ (wie auch Hirsch sie sucht) über die Vergangenheit offenbaren. Dieser Wunsch ist dann nicht selten Anlass für Gespräche in der Familie, in denen die Fotografie im Zentrum steht und für die ich mich im Rahmen meiner Forschungen interessiere. Was passiert in der Familie zwischen den Generationen während der Betrachtung des Albums und dem Gespräch über die Bilder?

Nach ersten Interviews kann ich bestätigen, dass die (Familien-)Fotografie als Objekt selber (und durch seine pure Präsenz) den Betrachter zu einem *studium* einlädt, wie es von Barthes und Hirsch praktiziert wird und durch das Beispiel von Frau Kümmer-Klar auf die gegenwärtige alltagskulturelle Praxis bezogen wurde.

Die für das *studium* ausgewählten Fotos sind dem Betrachter meist unbekannt (obwohl sie Bestandteil des Familien-Albums sind). Bei einigen dieser Fotografien ist es anscheinend unerklärbar warum sie entweder für die Betrachtung ausgewählt oder gar zum Teil des Albums wurden. Die Entscheidung eine Fotografie aufzubewahren könnte durch eine Art *punctum* erfolgt sein, das eine Verbindung zwischen dem Bild und dem Betrachter/Besitzer hergestellt haben mag.

³⁴ Obwohl Barthes *studium* und *punctum* definiert und mit zahlreichen Bildbeispielen unterfüttert, behandelt er sie dennoch als getrennte Phänomene. Dies mag verwundern, jedoch sagt Barthes dazu: „Il n'est pas possible de poser une règle de liaison entre *studium* et *punctum* (quand il se trouve là). Il s'agit d'une co-présence, c'est tout ce qu'on peut dire.“ Barthes, La chambre claire, S. 71-72. Deutsch: „Es ist nicht möglich, für die Beziehung zwischen *studium* und *punctum* (wenn letzteres auftritt) eine Regel aufzustellen. Es handelt sich um eine Koexistenz; mehr läßt sich nicht sagen.“ Barthes, Die helle Kammer, S. 52.

³⁵ Hirsch, Family frames, S. 6.

³⁶ Vgl. ebenda.

³⁷ Angela Keppler (2001): Soziale Formen individuellen Erinnerns. Die kommunikative Tradierung von (Familien-)Geschichte. In: Welzer, Harald (Hg.) (2001): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburger Edition: Hamburg. S. 137-159. Hier: S. 13.

Es gibt natürlich auch Bilder, die dem Betrachter vertraut sind und/oder deren Geschichte er kennt. Bei ihnen wird bei der gemeinsamen Betrachtung in der Familie weder ein *punctum* noch ein *studium* betrieben. Diese Bilder funktionieren meist als externes Speichermedium oder, ganz in der Sprache der Fotografie bleibend: als „Auslöser“ von Erinnerung. Das Bild wird zum Schlüssel zu einer Geschichte, aber nicht unbedingt einer, die mit der, die das Bild erzählt, kongruent sein muss³⁸. Angela Keppler bezeichnet dies als „erinnernde Rede“³⁹. Dieses Phänomen findet sich nicht nur in meinen empirischen Beispielen wieder, sondern ebenso bei Barthes. Dieser betrachtet Fotografien, die er dem Leser parallel zum Text an die Hand gibt, damit dieser seinen Ausführungen besser folgen kann. Neben der leitenden Entwicklung einer Theorie zu *studium* und *punctum* bietet dabei Barthes dem Leser die Möglichkeit den Vorgang des Auslösens einer Erinnerung und dadurch auch einer Erzählung durch das Betrachten eines Bildes zu verfolgen.

Diesem Beispiel folgend möchte ich behaupten, dass sich der Leseprozess des Bildes im Laufe der Zeit, also bei wachsendem Abstand zwischen Erstellung des Bildes und Gegenwart, verändert. Trotz der Prozesshaftigkeit, soll diese These zu besserer Verständlichkeit an drei Phasen festgemacht werden:

Während der Fotograf eine Person ablichtet, steht diese mit ihrem Verhalten, der Mimik und Haltung im Zentrum des Interesses. Das bedingt natürlich auch, dass die Wahl der Schärfenebene, Belichtungszeit, Blende, der Perspektive und des Ausschnitts nach dem zentralen Objekt gewählt werden. Beispielsweise 40 Jahre nachdem das Bild gemacht wurde, kann sich das Interesse des Betrachters von dem Thema des Bildes wegbewegt haben: Der Fokus liegt nun nicht mehr auf der abgebildeten Person, sondern auf dem Bild als Ganzem oder einem anderen Teil des Bildes. Beispielsweise kann nun die scharf abgebildete Person im Vordergrund absolut uninteressant sein, während ein im Hintergrund durchfahrendes Auto (nun ein echter Oldtimer) Erinnerungen wach ruft und das Bild sammelnswert macht.

Im Laufe der Zeit, so möchte ich ferner behaupten, verschiebt sich die Aufmerksamkeit in Bezug auf das Bild weg vom Detail und hin zum Ganzen. Wenn das Bild noch „neu“ ist, so liegt die Aufmerksamkeit auf (Mikro-)Details: Mimik und Haltung der fotografierten Person(en) sind wichtig. Ist derjenige „gut getroffen“ auf dem Bild? Ist man selber als Fotografierte(r) zufrieden mit der Aufnahme?

Später liegt die Aufmerksamkeit nicht mehr auf dem Details, sondern sie entfernt sich, bis der Betrachter nicht mehr die Person im Zentrum des Bildes sieht, nicht mehr die Situation wahrnimmt, an die das Bild erinnert,

³⁸ Kongruenz von erzählter Geschichte und dargestelltem Bild ist jedoch kein Garant für die Zuverlässigkeit der Geschichte oder gar ihren „Wahrheitsgehalt“.

³⁹ Ebenda, S. 139.

sondern mit dem Blick auf die Fotografie in eine atmosphärische Erinnerung der Vergangenheit eintaucht.

Um ein Bild (dann) wiederzuentdecken, verwendet Roland Barthes das Verfahren des *studiums*. Es ist ebenso seine Art des Bildumgangs, wenn er Gedanken zu einem Bild mit jemandem teilen möchte, der ein Foto noch nicht kennt. (Auch dieses Phänomen der „Rückkehr“ zum Bild, ist in dem bereits angeführten Gesprächsabschnitt mit Frau Kümmer-Klar über das Hochzeitsbild um 1900 zu beobachten.)

Statt einer Zusammenfassung: Das Familienfoto als Quelle von Identität und Zugehörigkeit

„Lorsque je sens que le ton va monter, je sors l'album de nos photos de famille. Tous se précipitent, s'étonnent, se retrouvent, nourrissons puis adolescents; rien ne peut les attendre autant et tout rendre bien vite dans l'ordre.“⁴⁰

„Die bevorzugten Gelegenheiten dieser erinnernden Rede sind Geburtstage, Verwandtenbesuche, Familienfeiern und größere Familientreffen. Dort werden vielfach Erinnerungen ausgetauscht, miteinander verglichen und einander soweit als möglich angeglichen. Nicht selten wird bei solchen Gelegenheiten auch im Familienfotoalbum geblättert - oder es kommt zu einem Dia-Abend, bei dem Schnappschüsse aus dem Familienleben, Bilder von gemeinsamen Reisen oder von vergangenen Festen gezeigt werden.“⁴¹

Was passiert in den beiden oben zitierten Beispielen? Die Fotografie scheint Familien auf eine sanfte und unmerkliche Weise zu vereinen. Der Schwerpunkt des gemeinsamen Betrachtens von Bildern liegt auf dem, was man gemeinsam hat, was die Familie zu einer Einheit werden lässt. Die Bilder scheinen eine Quelle der (Wieder-)Entdeckung der Zusammengehörigkeit und der Gemeinschaft zu sein. Die Fotografie wird zum Mediator zwischen den Mitglieder einer Familie, ich möchte behaupten auf der Ebene der individuellen Beziehungen ebenso, wie der intergenerationellen. In einem weiteren Gespräch meiner Studie stellt sich dieses Phänomen besonders klar dar:

Frau Allesinderhand: „Und wir haben jetzt letztens-, hat er [der älteste Sohn (N.)] dann gesagt, er will ja Dampflokomotivführer werden. Und mein Uropa väterlicherseits war Lokomotivführer. Oberlokomotivführer. Und dann hat mein Papa halt erzählt, ja, sein Opa der war das und hat ihm [Sohn N.]

⁴⁰ Mlle B. C..., Grenoble (Isère) Elle, 14-1-65, „Les lectrices bavardent“ zitiert nach Bourdieu, *Culte de l'unité et différences cultivées*, S. 3. Deutsch: „Wenn ich merke, daß der Ton gereizter wird, hole ich das Album aus dem Schrank. Alle stürzen sich darauf, sind überrascht, finden sich wieder, hier als Säugling, später als Heranwachsender; nichts nimmt ihre Aufmerksamkeit stärker gefangen, und alles kommt ganz schnell wieder in Ordnung.“ Fräulein B.C. aus Grenoble, in Elle vom 14. Januar 1965 „Leserinnen erzählen“ zitiert nach Bourdieu, *Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede*, S. 25.

⁴¹ Keppler, *Soziale Formen individuellen Erinnerns*, S. 139.

Bilder gezeigt und dann, und dann fing er [N.] dann an: „Ja, der Opa vom Opa G., was war der denn früher von Beruf?“ Und da kommt Du so richtig- ((lacht)). Da sitzt Du manchmal so-. Uff ((lacht, atmet laut aus)). Und dann haben wir Fotos-. Da hat mein Schwiegervater gesagt, er kramt auch mal demnächst mal Fotos heraus.“⁴²

Der gemeinsame Blick auf die Familienfotos und die sich daraus ergebenden Gespräche geben den Teilnehmer die Möglichkeit Gemeinsamkeiten – wie hier gezeigt – zu entdecken. Es findet dadurch ein Angebot der Identifikation mit der Familie statt. Gleichzeitig kann „neues“ Wissen über die eigene Familie leichter memoriert werden und zu einem Teil der eigenen Geschichte werden. Ich schlage deshalb vor, Fotografie als (Speicher-)Ort und Medium zu verstehen.

Im oben zitierten Fall ist sehr gut erkennbar wie sich die Familie als soziale Gruppe zwischen dem Individuellen und dem Kollektiv bewegt. In der Erinnerungsforschung spricht man vom kollektiven Gedächtnis (*mémoire collective*) das vom individuellen Gedächtnis (*mémoire individuelle*) unterschieden wird⁴³. Das kollektive Gedächtnis speist sich aus Erfahrungen und Ereignissen, die mehrere Personen teilen. Sie werden damit zum Kollektiv. Im Gegensatz dazu gelten Erfahrungen des Einzelnen, die er allein oder mit wechselnden Gefährten macht als Quelle der individuellen Erinnerung.

Fotografien aus allen Erfahrungsebenen, wie in diesem Text deutlich geworden sein sollte, werden als Sammlung zu einer flexibel nutzbaren Quelle von Erinnerungen, Identifikationsangeboten und Erzählungen. Der zu Beginn des Textes zitierte Wechselgesang von Rufen „[...] ‚Voyez‘, ‚Vois‘, ‚Voici‘ [...]“⁴⁴, die von Fotografien ausgehen, erscheint vor dem hier aufgezeigten Hintergrund nochmals in einer ganz anderen Tiefe:

In der Tat scheinen Fotografien mit uns zu sprechen. Sie zeigen uns stets Fragmente aus der Vergangenheit und oft sind andere Personen als wir selber abgebildet. Von Zeit zu Zeit begegnen uns dabei verstobene Verwandte und Freunde, die durch das Medium der Fotografie (indirekt) sagen: „Schau, das bist auch du!“

TRANSKRIPTIONS-REGELN:

Die Transkriptionsregeln folgen weitestgehend den Empfehlungen des GAT (Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem).

- (2) Sprechpause (geschätzte Zeit⁴⁵ in Sekunden)

⁴² Interview „SSNK“, Gespräch mit Vertreterin der mittleren Generation, Kinder anwesend am 14.03.2008. Hier: 00:12:26-7 bis 00:12:59-2.

⁴³ Für einen Überblick über Gedächtnistheorien vgl. beispielsweise Astrid Erll (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Metzler: Stuttgart, Weimar.

⁴⁴ Barthes, *La chambre claire*, S. 16.

⁴⁵ Unter Bezugnahme auf Peter Auer und Elizabeth Couper-Kuhlen (1994): *Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache*. Zeitschrift für

- Selbstunterbrechung des Sprechers
- / Unterbrechung der Rede von außen (z.B. durch eine andere Person)
- ((lacht)) non-verbale Aktion während des Sprechakts oder danach
- [es] Ergänzung der Autorin zur besseren Lesbarkeit.

Literaturwissenschaft und Linguistik 96: 78-106) empfehlen die Autoren des GAT bei einer atmosphärenbetonten Transkription die Länge der Sprechpausen nicht genau zu messen, sondern zu schätzen. Dadurch würde sich die Pausenlänge – auch in der Transkription – in den Gesamtrhythmus des Sprechaktes einfügen, denn je nach Redegeschwindigkeit und -rhythmus empfinden wir zeitliche Längen unterschiedlich. Vgl. Peter Auer; Barden, Birgit; Couper-Kuhlen, Elizabeth; Günther, Susanne; Quasthoff, Uta; Schlobinski, Peter (1998): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In: Linguistische Berichte, H. 173, S. 91–122. Zugl. elektronische Veröffentlichung unter der URL <http://noam.uni-muenster.de/homepage/download/GAT.pdf>, zuletzt geprüft am 30.03.2009. Dort: S. 10.
