Die approbierte Originalversion dieser Dissertation ist an der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt (http://www.ub.tuwien.ac.at).

The approved original version of this thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology (http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/).

UNSICHTBARE BANDE

Über das soziale Binnengeflecht in der Familienfotografie des 20. Jahrhunderts

OTTO MITTMANNSGRUBER

TECHNISCHE UNIVERSITÄT WIEN
Vienna University of Technology

DISSERTATION

Unsichtbare Bande.

Über das soziale Binnengeflecht in der Familienfotografie des 20. Jahrhunderts

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften unter der Leitung von

Ao. Univ. Prof. Dr. phil. Sabine Plakolm
E251/3 Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Mag. art. Otto Mittmannsgruber
Matr. Nr. 8155671

Othmargasse 46/32, 1200 Wien

Wien, am 29.02.2012

Kurzfassung

In der fotografischen Diskurstopografie des 20. Jahrhunderts scheint eine Fragestellung weitgehend marginalisiert: In welchem Ausmaß sind fotografische Bilder in der Lage, soziale Binnengeflechte zu dokumentieren? Handelt die Fotografie vom Menschen, dann überwiegen Themenstellungen, worin es um Identitäts- und Repräsentationsangelegenheiten von Individuen oder Gruppen geht. Auch das Verhältnis von Modell und Fotograf und der Prozess der Bildnahme stehen im Zentrum dieser Auseinandersetzung. Richtet sich das Augenmerk auf das Soziale, wird die sozialdokumentarische Fotografie als Referenzmedium herangezogen. Deren erklärtes Ziel bestand darin, auf soziale Missstände aufmerksam zu machen und dadurch zu deren Veränderung beizutragen. So werden dort vorwiegend gesellschaftliche Sozialstrukturen erforscht, die von Ungleichheiten und Konflikten geprägt sind. Das Verhältnis der Individuen zueinander, wie es sich in sozialen Binnengeflechten ausbildet und darstellt, muss in anderen fotografischen Disziplinen untersucht werden. Als aussichtsreicher Gegenstand für die Beobachtung sozialer Interaktionen auf mikro- oder mesosozialer Ebene wird die Familienfotografie angesehen, denn es gibt keinen anderen Sozialraum, der so ausführlich dokumentiert wurde wie die Familie. Als Gruppe eigener Art verdichten sich im familialen Milieu wie kaum in einer anderen Primärgruppe die Beziehungsgeflechte.

Das fotografische Familienbild ist eng mit der Entstehung der Fotografie verknüpft, und auch zwischen der Genese der Familiensoziologie und der Fotografie lassen sich geopolitische und historische Parallelen ausmachen. Um das familiale Beziehungsgeflecht zu untersuchen, und das Potential darzulegen, das sich einer fotografischen Auseinandersetzung mit diesem Lebensraum grundsätzlich bietet, muss als erstes die Familie soziologisch erforscht werden. Besonderes Augenmerk liegt dabei, neben den allgemeinen Aspekten der Sozialisierung und der Problematik des demografischen Wandels, auf den Beziehungsaspekten des Familienlebens, die durch die Analyse der Familiendynamik und des familialen Sphärengebildes erschlossen werden.

Als nächstes wird unter Miteinbeziehung der historischen Perspektive eine umfangreiche Funktionsanalyse des fotografischen Familienbildes vorgenommen. Zu erörtern sind die repräsentativen und privaten Gebrauchsformen, die in der Fotografie eine Fortsetzung finden. Gedächtnisfunktionen, Identitätsbildung, integrative Aspekte, Zeitlichkeit und das Verhältnis von individueller, familialer und kollektiver Existenz sind weitere Themenzusammenhänge, die ausführlich besprochen werden.

Die Funktionsdifferenzierung des fotografischen Familienbildes führt zu einer Positionsanalyse, in der die Familienfotografie des 20. Jahrhunderts nach ihrer Abbildungsleistung in Bezug auf die Familiendynamik untersucht wird. Zur Auswahl kommen primär fotografische Werke, die sich durch die Strukturmerkmale Serie und Sequenz auszeichnen, oder aus einer mehrjährigen fotografischen Auseinandersetzung mit der Familie hervorgehen. Die prominenten Vertreter und Vertreterinnen dieser Disziplin werden durch einen Abgleich mit zeitgenössischen Positionen im historischen Kontext verankert. Die Liste der besprochenen Namen in der Familienfotografie des 20. Jahrhunderts reicht von August Sander und seinen Zeitgenossen Heinrich Zille und Friedrich Pöhler, erstreckt sich über die sozialdokumentarische Ära mit Vertretern wie Jacob Riis, Jessie Tarbox Beals, Lewis W. Hine und Walker Evans, und endet bei den Shootingstars der Familienfotografie der 90er Jahre, Nick Waplington und Richard Billingham.

Jedes Individuum ist etwas Unendliches, und das Unendliche kann nicht erschöpft werden.
[Durkheim 1995: 167]

Inhalt

Vorwort 006
Einleitung 007

1. Die Krisenwissenschaft - Familiensoziologische Anfänge im Jahrhundert der Fotografie 013
Familie und epochaler Wandel - Klischees und Realitäten 021
Mikro- und makrosoziale Funktionen der Familie 028
Rollendialektik und Identitätsbilder**,** Funktionen und Positionen in den familialen Sphären 033
Die Familie als Gruppe „eigener Art“ 040

2. Familienbild: Typologie, Funktionen, Ikonografie 047
Historische Perspektive des Familienbildes - Die Entwicklung repräsentativer und privater Funktionszusammenhänge 048
Repräsentative Familienbildnisse 049
Private Familienbildnisse 056
Fotografische Familienbildnisse in der Porträtlandschaft des 19. Jahrhunderts 065
Integrative und einheitsstiftende Funktionen 074
Gedächtnisbilder und Erinnerungsarbeit 077
Spiegeldiskurs, Identitätsmoment und Blickregime 083
Memento mori, Zeitlichkeit und Darstellung der Mortabilität 087
Home Mode 100
Dualität 101

3. Familienfotografie im 20. Jahrhundert - Positionen im Spannungsfeld von Dokumentation, professioneller Fotografie und Kunstanspruch 104
August Sander und seine Zeitgenossen Heinrich Zille und Friedrich Pöhler 106
Heinrich Zille 116
Friedrich Pöhler 119
Walker Evans und die sozialdokumentarische Ära: Jacob Riis, Jessie Tarbox Beals und Lewis W. Hine 123
Ein Vergleich mit Jacob Riis 127
Jessie Tarbox Beals 129
Lewis W. Hine 134
Diane Arbus und die Familienbild-Dekonstruktion 139
Lee Friedlanders „Family“ 156
Nicholas Nixon und die „Brown Sisters“ 165

Tina Barney und die materielle Repräsentationskultur 173
Nick Waplingtons „Living Room“ 182
Richard Billingham und „Ray“ 190
Thomas Struth und die „Familienskulptur“ 199

Schlussbetrachtung 207
Literatur 219
Abbildungen 225

Vorwort

Diese Abhandlung über die Familienfotografie des 20. Jahrhunderts fand ihren eigentlichen Ausgang in der Beschäftigung mit der Architekturfotografie. Wie kommt es, dass eine fotografische Disziplin, die sich an materiellen Objekten orientiert, zur Auseinandersetzung mit einem Sozialraum führt? Beim Durchblättern von Magazinen und Architekturzeitschriften fällt vor allem eins auf: Gezeigt werden in der Regel menschenleere Architekturen, die in einer Art idealisierter Modellfotografie vorgeführt werden. Das Leben und der Gebrauch im sozialen Kontext bleiben ausgeblendet. In vielen Fällen mag das damit zusammenhängen, dass die Frische der Objekte noch gar keiner Benutzung unterzogen wurde, weil der Bildnahmeprozess in der Regel vor jeglicher Inbetriebnahme des Gegenstandes angesetzt wurde. Architekturen sind aber zumeist Gebrauchsobjekte und ihre Funktionalität muss auch im sozialen Kontext beobachtet und überprüft werden. Diesen Status erreicht die Architekturfotografie aber in den seltensten Fällen, weil es dafür an Auftraggebern mangelt. So bleibt die Masse der Architekturbilder der Schönwetterfront verpflichtet, mit der ein möglichst schönes und wolkenloses Image vermittelt wird, das sich den Idealbildern neuerer Computerrenderingprogramme annähert.
Deshalb war die nächstfolgende Frage, in welchen fotografischen Disziplinen überhaupt soziale Räume behandelt werden, und dafür kam das Gruppenporträt als geeigneter Bildtopos infrage. Bei der Recherche zu diesem noch sehr weiten Themenfeld stellte sich heraus, dass viele der in diesem Zusammenhang angeführten Künstler und Künstlerinnen einer gemeinsamen Subdisziplin angehören, womit sich adhoc die Familienfotografie als Forschungsobjekt anbot. Nun galt es, die Familienfotografie und die relevanten Diskurse nach sozialen Bezugsfeldern zu sichten und zu ordnen. Beim Studium des Materials musste auch festgestellt werden, dass Fragen nach dem sozialen Binnengeflecht kaum erhoben werden. Da für dieses Interessensgebiet im fotografischen Diskurs keine Orientierungsmarken vorliegen, bestand die Herausforderung darin, die für dieses Themenfeld notwendigen Kontexte festzulegen. Auf fototheoretischem Gebiet orientiert sich die Auseinandersetzung mit dem Familienbild an den Thesengebäuden der Porträtfotografie. In kunsthistorischer Hinsicht existieren Themenbearbeitungen des gemalten Familienbildes, welche aber durch weitere Recherchen ergänzt werden mussten. Beim Studium der Geschichte der Familie und der Familiensoziologie schloss sich der Kreis zur Architektur wieder, weil die Vorformen des Wortes Familie ins Begriffsfeld des Häuslichen weisen. Familien sind, auch in der Fotografie, zumeist ins architektonische Umfeld eingebettet. Diese Milieus, die Wohnung, das Haus, die Firma, der Hof, usw. rahmen den Sozialraum und verorten die Familie im Architekturkontext.

Mein Dank gilt Frau Ao.Univ.Prof. Dr. Sabine Plakolm, und Herrn Ao.Univ.Prof. Dr. Patrick Werkner, die mich bei dieser Arbeit großzügig unterstützt haben.

Einleitung

In der Vergangenheit eines jeden von uns steht wohl oder übel eine Familie, an die man sich erinnern, die man nachahmen oder vergessen kann. [King 2003: 192]

Jedes Jahr werden mehrere hunderte Milliarden Fotos angefertigt. Dabei nimmt die Familienfotografie einen wichtigen Stellenwert ein. Sie ist zum „Volkshobby" geworden.[1] Aktuelle und genauere Zahlen sind den Geschäftsberichten lokaler Fotoproduzenten zu entnehmen. Einer von mehreren deutschen Anbietern lieferte etwa im Jahr 2005 über fünf Milliarden Papierprints an seine Kunden aus.[2] Angesichts dieser schieren Menge wird der Schluss nahegelegt, dass das Familienbild heute die weitverbreitetste und umsatzstärkste Bilddisziplin innerhalb der Fotografie weltweit darstellt.[3] Welchen Stellenwert nimmt jedoch die Familienfotografie als Themengebiet im fotografischen Diskurs ein? Steht diesem quantitativen auch ein diskurstheoretischer Output gegenüber? Wer in Bibliotheken, Fotozeitschriften und Fotobänden zum Thema recherchiert, wird erstaunt sein über die geringe Zahl an Schriften und Publikationen zu diesem Themenfeld. Der überwiegende Teil aller fotografischen Abhandlungen zum Porträt ist naturgemäß der Beschäftigung mit der Physiognomie gewidmet, das Bild vom Körper nimmt bereits eine subordinierte Stellung ein. Über das fotografische Gruppenbild werden verfügbare Quellen überaus rar.
Das Thema des fotografisch-künstlerischen Familienbildes taucht erstmals explizit 1991 im Ausstellungskontext auf. Wie so oft in der Geschichte der Fotografie war an diesem Tabubruch die Fotoabteilung des MOMA[4] in New York beteiligt. Mit „Pleasures and Terrors of Domestic Comfort" sichtet der Kurator Peter Galassi die künstlerische Fotoproduktion aus den Dekaden davor nach Querverbindungen zum Familienbildthema. Galassi wählt 62 Fotografinnen und Fotografen, deren Arbeiten dem häuslich-familiären Kontext zugeordnet werden, aus. Der Großteil dieser vorwiegend amerikanischen Fotografien ist in den 80er Jahren entstanden, einige wenige Beispiele stammen aus den 70er Jahren. Darunter auch Aufnahmen von William Eggleston, der bekanntlich Räume und Landschaften ohne Menschen bevorzugt. Andere Namen wie Robert Adams, Stephen Shore oder Cindy Sherman sind diesem Thema nur unter einem möglichst weit gefassten Blickwinkel zuzuordnen. Auffällig an dieser Bildzusammenstellung im Buch, die von der gleichnamigen Ausstellung im Umfang abweicht, ist die Ablehnung des formellen Familienbildes. Die von Galassi selektierten Arbeiten, viele davon Schnappschüsse, zeigen Familien und deren Mitglieder in Aktionszusammenhängen, untersuchen das häusliche Ambiente, oder lassen sich mit der Por-

[1] Fabian führt an, dass der Großteil der produzierten Bilder dem Familienbild zuzurechnen ist. „Die Fotografie ist das Volkshobby des 20. Jahrhunderts. Fünfzehn Milliarden Aufnahmen werden jedes Jahr auf der Welt gemacht. Von den 355 Aufnahmen, die im Durchschnitt jede deutsche Familie aufbewahrt, sind 85 Prozent typische Erinnerungsbilder an Elternhaus, Schule und Familie." [Fabian 1982: 176]

[2] Näheres dazu auf der Webseite. [Nov. 2011: http://www.image-scene.de/news/index.php?pos=2141]

[3] Ewing weist darauf hin, dass mit der Digitalisierung der Fotografie und der Verwaltung dieser Bilder ein drohender Gesichtsverlust verbunden ist. „All of us risk long-term loss through sloppy management of the precious family album (250 billion digital family photographs will be made this year, but how many will be preserved?)" [Ewing 2006: 119]

[4] Das Museum of Modern Art hat mit seinem Ausstellungsprogramm maßgebliche Impulse für die Entwicklung und Rezeption der amerikanischen Fotografie gesetzt. „Family of Men" (1955) von Edward Steichen wurde rund um den Erdball gezeigt, „The Bitter Years" (1962) beleuchtet die Rolle der sozialen Dokumentarfotografie im Rahmen der New-Deal Politik von Franklin D. Roosevelt. Mit „New Documents" machte John Szarkowski mit einem Schlag Friedlander, Winogrand und Arbus einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.

trätfotografie in Verbindung bringen. Großen Raum nimmt auch die inszenierende Fotografie ein, die mit Vertretern wie Larry Sultan oder Philip-Lorca diCorcia an dieser Schau teilhat. Die Ausgrenzung des traditionell-repräsentativen Familienbildes aus dieser wegweisenden Publikation lässt zumindest den Schluss zu, dass Galassi dieser Form des Familienporträts keine Bedeutung zumisst.

Galassi nennt vorweg Gründe, warum für die Fotografinnen und Fotografen das Familienbildthema bisher zweitrangig war. Die Ursache dafür sieht er in den mit dem Gegenstand verbundenen Barrieren. „To photograph on the top of the mountain one must climb it; to photograph the fighting one must get to the front; to photograph in the home one must be invited inside." [Galassi 1991: 7] Die Überwindung der häuslichen Schwelle stellt für ihn eines der maßgeblichen Hindernisse dar, wohingegen sich etwa in der „Street Photography" den Fotografen Freiheiten wie im Atelier bieten. Die Künstler betreten die Arena des Öffentlichen, ohne um Erlaubnis zu fragen, benötigen keine Verabredungen, brauchen sich nicht zu verabschieden. All das ändert sich beim Überschreiten der Türschwelle.[5] Eine weitere Erschwernis sieht Galassi in der ästhetischen Tradition der amerikanischen Fotografie, wo er zwei gegensätzliche fotografische Stilrichtungen ortet. Den Schnappschuss, der als künstlerische Disziplin lange Zeit keine Anerkennung fand, und eine ästhetisch überhöhte Fotografie, für die soziale Realitäten nicht zählten. Galassi konkretisiert zweiteres an Beispielen: „In the work of Stieglitz und Callahan, Georgia O´Keefe and Elenaor Callahan typically are not wives at home but the Eternal Feminine at Parnassus." [Galassi 1991: 9] Während dieses Pilotprojekt zur Familienfotografie sich um eine möglichst weite Fassung des Themas bemüht, und dabei wichtige Wegbereiter der jüngeren amerikanischen Familienfotografie, etwa Diane Arbus, Emmet Gowin und Bill Owens miteinbindet, blendet es die Entwicklung der Familienfotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend aus.

Im Jahr 1991 findet im niederösterreichischen Kittsee ein Symposion zum „Forschungsfeld Familienbild" statt. Mehrere Autoren beschäftigen sich in dem von Klaus Beitl und Veronika Plöckinger herausgegebenen Buch „familienFOTOfamilie" mit den Verwendungsmöglichkeiten von Familienbildern, wobei vor allem deren Bedeutung für ethnologische, soziokulturelle und historische Forschungen erkannt wird. Zwei Jahre später versucht eine Landesausstellung in Niederösterreich, das historische Umfeld der Familienfotografie zu ergründen. Die von Elisabeth Vavra zusammengestellte Schau beschäftigt sich vorwiegend mit dem traditionellen Familienbild und seinen privaten Gebrauchsformen. Vavra verfasste dazu eine historische Abhandlung über die Malerei des Biedermeier und seine Vorläuferfunktion für die Familienfotografie. Susanne Breuss beschäftigt sich in einer Analyse mit den Funktionen des privaten Familienbildes, wobei sie auch die Anfangszeit der Fotografie in ihre Betrachtung mit einschließt.

1994 stellt die Barbican Art Gallery in London eine Schau zur zeitgenössischen Familienfotografie zusammen. Die Ausstellung wurde von Carol Brown, Brigitte Lardinois und Val Williams kuratiert. Beinahe 40 internationale Positionen sind zu diesem Thema versammelt, darunter auch einige, die Galassi in New York vorgestellt hat.[6] Diese europäische Ausstellung

[5] Das Argument kehrt sich um, wenn es darum geht, die eigene Familie zu fotografieren. Galassi sagt dazu an anderer Stelle: „Many began to photograph at home not because it was important, in the sense that political issues are important, but because it was there–the one place that is easier to get to than the street." [Galassi 1991: 14]

[6] Tina Barney, Anna und Bernhard Blume, Sally Man, Larry Sultan und Carrie Mae Weems.

unterscheidet sich in einigen Punkten wesentlich vom amerikanischen Vorläuferprojekt. Es stellt Beiträge vor, in denen das Familienbild in seiner traditionellen und alltäglichen Form als Referenzmaterial für künstlerische Strategien dient. Die Ausstellung in England zeigt sich von daher stärker an der Historie des Genres interessiert, nutzt jedoch diese Arbeiten dazu, um das Themenfeld der Familienfotografie zu repositionieren und es einer äusserst kritischen Betrachtung zuzuführen. Junge Künstler wie Nick Waplington oder Richard Billingham geben Einblick in desolate und desorganisierte Familienverhältnisse, und überschreiten damit radikal die Grenzen der sozialdokumentarischen Fotografie.
Aber auch andere Themenzugänge werden vorgestellt, so Thomas Ruff, der sich im weiteren Sinne mit der „Familienskulptur“[7] beschäftigt. Ein Magazinprojekt des „Telegraph Magazine“ behandelt mit Ironie und Witz die voyeuristischen Aspekte der Familienfotografie. Es zeigt Familien im Londoner Zoo vor den Gitterstäben, die von den mit Kameras ausgestatteten Affen fotografiert wurden. Ein historisches Bildbeispiel bringt auch die Postmortemfotografie in Erinnerung und verweist, wie einige andere Arbeiten auch, auf die dunklen Seiten der Familienfotografie. Die Ausstellung erfüllt ihren hohen Anspruch alleine durch die Auswahl und die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Positionen, unternimmt jedoch keine historische, kulturelle oder soziologische Kontextualisierung.

Diesen beiden Ausstellungen zur zeitgenössischen Familienfotografie folgte im Jahr 2000 ein fotografisches Themenbuch, eine Anthologie über die Arbeit international renommierter Fotografinnen, die Aufnahmen von ihren Kindern angefertigt haben. Das von Martina Mettner herausgegebene Buch mit dem Titel „Mutterblicke“ versammelt zeitgenössische Kinderfotografie und versucht über diese fotografischen Dokumente Einblick in den Alltag von Mutter-Kind Beziehungen zu geben. Zwei Künstlerinnen von insgesamt 23 kamen schon in der MOMA-Schau vor[8], ansonsten hat Mettner auch weniger bekannte Fotografinnen ausgewählt. Der Schwerpunkt des Buches liegt auf dem Einzelporträt, Familien kommen nicht ins Bild.[9] Auf analytische Texte zur Familienfotografie verzichtet Mettner, dafür bringt sie persönliche Hintergrundinformationen zu den Fotografinnen und lässt diese in unterschiedlich langen Beiträgen selbst zu Wort kommen.

Eine Ausstellung in der „Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst“ in Berlin mit dem Titel „Familienbild, Ansichten von und über Familie“ (1991) ist einerseits bemüht, sich analytisch mit der Struktur des traditionellen Familienalbums auseinanderzusetzen, vereint aber auch mehr als ein Dutzend zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen, die sich auf ganz unterschiedliche Weise dem Familienbildthema annähern. Im Vorwort schreibt Bettina Klein: „Die Fotografie ist ein Dokument, das uns erlaubt, unser eigenes Leben zu beobachten, und wir inszenieren dieses Leben für die Fotografie. Diese ins Alltägliche integrierte familiäre fotografische Praxis und ihre Rückführung in die Kunst ist das Thema dieser Ausstellung.“ [Klein 1991: 8] Die gezeigten Fotografien und Videos entkoppeln sich großteils von der Vorstellung, dass derartige

[7] Vgl. Kapitel 1.

[8] Es handelt sich um Maude Schuyler Clay und Tina Barney.

[9] Tina Barney bringt sich selbst ins Bild, und Donna Ferrata erfasst Familienmitglieder über die Reflektion eines Spiegels.

Dokumente auch deutlich den Familienkontext ausweisen müssen. Ein Novum dieser Ausstellung ist der etwas schrullige Versuch von Anette Wellhausen, das traditionelle Fotoalbum in morphologische Kategorien zu unterteilen.

Ein weiteres Familienbildprojekt wurde in Buch- und Ausstellungsform im Jahr 2006 von „Independant Curators International“ realisiert. Ralph Rugoff kuratierte „Shoot the Family“ und verfasste dazu einen Ausstellungstext. Die Schau vereint Video- und Fotoarbeiten, und neben Billingham ist auch Gillian Wearing mit ihrer konzeptuellen „Self-Portrait“ Serie, in der sie sich abwechselnd in die äußere Gestalt ihrer Familienmitglieder verwandelt, vertreten. Rugoff leitet die Publikation mit folgenden Worten ein: „But the photographs and videos presented in „Shoot the Family“ bear little resemblance to the genres of the family snapshots or portrait, which are primarily concerned with preserving the likeness of loved ones. “ [Rugoff 1996: 9] Ähnlich wie Val Williams sieht er die Möglichkeit, das traditionelle Familienbild kritisch zu hinterleuchten. Etwa mit einer Arbeit von Zhang Huan, der die kleinformatigen Schwarz-Weiß Bildchen aus seiner Kindheit in seiner Mundhöhle trägt, wo sie wie metallischer Zahnersatz glänzen. Oder Yasser Aggour, der sich mit seiner Familie in Terroristenmanier mit Strumpfbändern über den Köpfen präsentiert. Fragen der Identitätsbildung, jedoch auch gesellschaftliche oder politische Kontexte genießen in dieser Ausstellung Priorität, aber auch Rugoff verzichtet auf eine historische oder soziologische Analyse dieses Themenkomplexes.

Ein Kooperationsprojekt dreier Institutionen in Berlin (2006) mit dem Titel „Der Kontrakt des Fotografen“[10] setzt sich mit den Bedingungen der Porträtfotografie auseinander, insbesondere wird das im Einverständnis oder Auftrag gebundene Verhältnis von Modell und Fotograf analysiert. Dass dieses Verhältnis kein kommerzielles sein muss, beweisen die ausgewählten Positionen, darunter Tina Barney, Richard Billingham, Boris Michailow[11], Nicholas Nixon und Thomas Struth. Die Auswahl weiterer Künstler und Künstlerinnen, die sich auch mit der Familienfotografie beschäftigen, etwa Patrick Faigenbaum, Angela Fensch und Miwa Yanagi belegt, dass Fragestellungen zum Porträt, im Besonderen solche nach Verabredungen, Vertrauensbildungen und der Kooperation zwischen Modell und Fotograf im Familienkontext erörtert werden können. Abhandlungen zum Familienbildthema oder andere konkrete Bezüge zum Familienbild eröffnet diese Ausstellung aber darüberhinaus nicht, allerdings geht Ralf Christofori in kurzen Textbeiträgen auf die gezeigten Arbeiten ein.

Das Thema der Identitätsbildung und Erinnerungsarbeit nimmt als Fragestellung im Kontext des Familienbildes breiteren Raum ein. Hier sind mehrere Publikationen zu nennen, etwa ein Buch von Annette Kuhn mit dem Titel „Family Secrets, Acts of Memory and Imagination“, das erstmals 1995 erschien, und worin sie anhand von Fallstudien das Wechselverhältnis von individuellen und kollektiven Erinnerungsprozessen untersucht. Marianne Hirsch hat mehrere Themengebiete innerhalb des Familienbildkontextes untersucht. 1989 erschien „The Mother/

[10] Auf die Bezugnahme des Titels zu Peter Greenaways Film „Der Kontrakt des Zeichners“ wird im Vorwort der Publikation hingewiesen.

[11] Der Künstler ist auch unter der Schreibweise „Mikhailov“ bekannt, an dieser Stelle wird jedoch die im Katalog angeführte Form übernommen.

Daughter Plot, Narrative, Psychoanalysis, Feminism“, worin sie dem Rollenverhältnis von Mutter und Tochter in den Bildern der Mythologie, in psychoanalytischen Theoriemodellen und in der feministischen Literatur nachspürt. In „Family frames: photography, narrative, and postmoderny“ untersucht Hirsch anhand von Bildern aus der eigenen Familie[12] die Bedeutung von Fotografien für die Identitätsbildung, sie nimmt diese historische Rekonstruktionsarbeit aber auch zum Anlass, um über das Eigentliche der Fotografie nachzudenken. „The familial gaze“ vereint mehrere Beiträge von unterschiedlichen Autoren, wobei Themenfelder wie Erinnerungsarbeit, die Instrumentalisierung von Familienbildern in institutionellen Kontexten, oder Geschlechtsidentität behandelt werden.

Anhand dieser Ausstellungs- und Publikationstätigkeit ist abzulesen, dass der Diskurs zur Familienfotografie an den Theoriemodellen des Porträts ausgerichtet ist. Familienspezifische Themen werden am ehesten über Fragen zur Rollen- und Geschlechtsidentität, oder auch über das Wechselfeld von individueller und kollektiver Erinnerungsarbeit berührt. Eine wesentliche Frage, die zu den Grundkonstanten des Familienlebens gehört, bleibt dabei aber zumeist ausgespart. Welche Aussagekraft beansprucht oder besitzt die Fotografie in Bezug auf die Darstellung der Binnenverhältnisse in einer Familie? Was vermitteln Fotografien über die Stellung der auf dem Bild versammelten Personen zueinander? Wie tief blickt die Fotografie ins Innere der Familie, was offenbart sie über ihr Beziehungsgeflecht? Erfassen Familienbilder die Interna des Familienlebens, oder bleiben sie nur an der repräsentativen, narrativen oder konstruktiven Oberfläche verhaftet? Gelingt es der Fotografie, den familialen Sozialraum zu durchleuchten, die feineren Schichtungen des Aufeinandergespieltseins ihrer Mitglieder zu schildern? Nähert sich die Fotografie dem Verhältnis von Individuum und Gruppe, der Komplexität der Familiendynamik, der Vielschichtigkeit des familialen Sphärengebildes an?

Fragen nach dem sozialen Binnengeflecht können prinzipiell auch in Zusammenhang mit Gruppenbildern erhoben werden, jedoch muss, wenn der soziologischen Definition von Familie gefolgt wird, vorausgesetzt werden, dass speziell in der Familiengruppe die Intensität und Intimität der Beziehungen stärker ausgebildet ist als anderswo. Die Familienfotografie sollte deshalb ein prädestiniertes Studienobjekt abgeben für die Untersuchung von Darstellungspotentialen der Fotografie in Bezug auf das interpersonelle Aktionsfeld oder auf intime Beziehungsaspekte. Wenn jedoch der Fragenkatalog der Familienbildliteratur gesichtet wird, dominieren Problemstellungen, die von diesen Themenbereichen der Familienfotografie wegführen: der Respekt vor der Privatsphäre der Familie, das (auftragsgebundene) Verhältnis von Fotograf und Modell, die Dominanz von soziokulturellen Werten und Barrieren, der Oberflächenzusammenhang der Fotografie, klassen- oder schichtspezifische Differenzen, Fragen der Gedächtnisleistung, Erinnerungsarbeit, Identitätsbildung, Repräsentationskultur, usw..

Es muss also angenommen werden, dass diese postulierte Qualität des Familienbildes, Wechselwirkungen zwischen den Individuen oder zwischen ihnen und der Gruppe einzufangen, gar

[12] Es handelt sich um Fotografien ihrer Großmutter, die von dem Mann ihrer Cousine in Wien bei einem Hausputz entsorgt worden. Die Nähe zur Vorgangsweise von Roland Barthes ist intentiert, und über weite Strecken bezieht sich deshalb Hirsch auch auf sein Buch „Die helle Kammer“.

nicht existiert, oder von anderen Problemstellungen verdeckt wird. Um diese bisher noch nicht erhobene Fragestellung erörtern zu können, muss als erstes die soziologische Forschungsdisziplin befragt werden, die sich seit mehr als 150 Jahren in Form der Familiensoziologie mit dem Familienleben auseinandersetzt. Deshalb wird der erste Teil dieser Arbeit eine ausführliche, familiensoziologische Analyse beinhalten.
Im Anschluss daran sind die fotografischen Bilddisziplinen im Familienbildkontext näher zu untersuchen. Um Fragen der Kontingenz in Hinblick auf eine Funktionsanalyse und -differenzierung in der Fotografie beantworten zu können, beginnt dieser Teil mit einer Untersuchung der historischen Funktionen des Familienbildes. Von der Malerei kommend, wird als nächstes die Entstehungsgeschichte der Fotografie und das Wechselfeld mit der Porträt- und Familienbilddisziplin unter die Lupe genommen. Durch die Einbindung von Diskursfeldern, die im Zusammenhang mit der Familienbildfotografie erhoben werden, sollen die funkionellen Aspekte des fotografischen Familienbildes analysiert werden. Hier muss die Vielfalt diskursiver Ansätze, die sich im Themenfeld der Familienfotografie überlagern, anschaulich gebündelt und dargelegt werden.

Im dritten Abschnitt dieser Arbeit werden konkrete Bildbeispiele anhand der bekannten Positionen in der Familienbildfotografie des 20. Jahrhunderts untersucht. Dabei wird spezielles Augenmerk auf die Arbeitscharakteristika Serie und Sequenz gelegt. Um über genügend Vergleichsmaterial zu verfügen, werden nur Positionen zur Analyse herangezogen, die eine länger andauernde Auseinandersetzung mit der Familienfotografie repräsentieren. Dazu zählen etwa Mappenwerke, Familienalben, Themenbücher, Dokumentationsserien, usw.. Diese Vorgangsweise wird gewählt, um das Forschungsgebiet zu spezifizieren, aber auch um die mit der Einzelbildanalyse verbundene Fehleranfälligkeit zu vermeiden. Um auch Aussagen über die Entwicklung der Familienbildfotografie im 20. Jahrhundert zu erlangen, wird es – vor allem über die Abwicklung der Positionen zueinander – zu einer Differenzierung von Familienbildern im historischen Verlauf kommen.

Die Methoden zur Bewältigung dieser umfangreichen Aufgabenstellung sind also interdisziplinär. Kunsthistorische und -wissenschaftliche, soziologische, historische, fotografietheoretische, ästhetische und in beschränktem Ausmaß auch psychoanalytische und soziopsychologische Theoriemodelle müssen einbezogen werden, um dieser komplexen Fragestellung nachzugehen. Das vergleichende Betrachten dient vor allem dem Objektivierungsprozess, denn das Betrachten von Bildern ist und bleibt – auch bei der Miteinbeziehung der relevanten Kontexte – eine subjektive Angelegenheit.

1. Die Krisenwissenschaft

Familiensoziologische Anfänge im Jahrhundert der Fotografie

„Gerade weil in dieser Wissenschaft von Dingen gehandelt wird, von denen wir unablässig sprechen, wie Familie, Eigentum, Verbrechen usw., scheint den Soziologen zumeist überflüssig, zunächst einmal eine strenge Definition aufzustellen. Wir sind derart daran gewöhnt, uns dieser Worte zu bedienen, die jeden Augenblick im Laufe des Gesprächs wiederkehren, daß es unnütz scheint, den Sinn, in dem wir sie gebrauchen, klarzustellen." [Durkheim 1995: 133]

Wenn eine Rückschau, wie bei einer fotografischen Themenstellung vielleicht zu erwarten wäre, nicht mit der Entwicklungsgeschichte der Fotografie aufwartet, sondern zuerst die wissenschaftlichen Anfänge der Familiensoziologie in Betracht zieht, dann deshalb, weil dadurch einige der wesentlichen Rahmenbedingungen für die Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand schon im Vorfeld erkennbar werden.
Während die historische Einordnung der Fotografie leicht fällt, werden doch ihre Entwicklungsschritte als Daten aufeinanderfolgender, technischer Innovationen angeführt[13], verhält es sich bei der Soziologie naturgemäß anders: Genaue Datierungen der Entstehung von Wissenschaftsdisziplinen sind schwierig, weil die Herausbildung von Forschungsbereichen längere Zeiträume in Anspruch nimmt. Die Familie existiert als eigener Forschungsgegenstand erst seit dem 19. Jahrhundert, dem ging aber, wie René König es nannte, die Phase der „universalhistorischen Betrachtungsweise" voraus, in der das Familienleben und die Ehe zum Reflexionsgegenstand in theologischen, rechtsstaatlichen oder demografischen Abhandlungen wurde. [König 2002: 339] Aber schon bei Platon, Aristoteles, Kant und anderen Autoren sind wichtige Vorleistungen zur Herausbildung einer familiensoziologischen Einzelwissenschaft auszumachen. Die Geburt der Familiensoziologie ist für Rosemarie Nave-Herz jedoch kaum von der Entstehung der Soziologie zu trennen, denn beinahe alle Pioniere der Soziologie haben auch familiensoziologische Forschungen durchgeführt oder gingen „in ihren Analysen von der Familie aus". [Nave-Herz 2006: 10]

Die fortschreitende Überwindung des Absolutismus und die damit verknüpften gesellschaftlichen Umbrüche im 19. Jahrhundert brachten große Veränderungen für das Familienleben mit sich. Waren die Gewinner dieser Emanzipations- und Demokratisierungsbewegung die oberen Schichten des Bürgertums, deren kulturelles Selbstbewusstsein erstarkte, brachte die industrielle Revolution für das Kleinbürgertum, die kleinen Handwerksbetriebe, die Arbeiterschaft und die arme Landbevölkerung neue soziale Probleme mit sich, die zunehmend öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen.

Den Gewinnern dieser Entwicklung verdankt die Fotografie ihren schnellen Siegeszug im 19. Jahrhundert. Er wurde von dem erstarkten Selbstbewusstsein des Bürgertums getragen, dessen „Repräsentations- und Angleichungsbedürfnis" [Freund 1974: 69] gestiegen war. Die Entwick-

[13] In der Fotografiegeschichte werden bei Betrachtung der vorauslaufenden Entwicklungsstufen, die schon Teile des fotografischen Verfahrens vorwegnehmen, und hierzu zählen etwa die Entdeckung lichtempfindlicher Substanzen im 18. Jahrhundert, die Weiterentwicklungen der Linsentechnik im 16. und 17. Jahrhundert, die bis ins 12. Jahrhundert belegte Anwendung der Camera Obscura, weit in die Vergangenheit zurückreichende Entwicklungsstränge erkennbar.

lungen auf der Kehrseite der Medaille wurden zum Thema von kritischen und oppositionellen Schriften, die etwa die Auswirkungen der Fabriksarbeit auf das Familienleben zum Thema hatten.[14]

Neben der historischen Parallelität, die bei Miteinbeziehung der Arbeiten aus dem rechtsstaatlichen Segment in den 1830er Jahre angelegt werden kann[15], teilen die Soziologie und die Fotografie auch eine geopolitische Parallelität, sind doch beide Entwicklungen in Frankreich verortet. Emile Durkheim hat seine Begründung für die Entstehung der Soziologie in Frankreich gegeben: „Es gibt kein Land, in dem die alte Sozialordnung vollständig entwurzelt worden wäre, und in dem man, um die Ordnung zu erneuern, mehr Reflexion, d.h. Wissenschaft benötigt hätte." [König 1978: 339]

Eine kontroversielle Diskussion erfährt das Thema des fotografischen Familienbildes, wenn das Problem der Objektivierung angesprochen wird, denn die Forderung der Soziologie nach Versachlichung der Aufgabenstellung war von Beginn an eine zentrale. „Die erste und grundlegendste Regel besteht darin, die soziologischen Tatbestände wie Dinge zu betrachten", schreibt Emile Durkheim 1895 in „Les régles de la méthode sociologique" [Durkheim 1995: 115]. Da jeder mit der Familie aus seinem eigenen Lebenszusammenhang vertraut ist, stellt sich das Problem der Objektivierung in besonderer Weise. „In der Tat spürt man beim ersten Durchsehen irgendeines literarischen Dokuments über das Problem der Familie, daß ein ganz ungewöhnlicher, fast feierlicher Gefühlsaufwand getrieben wird. Und dieser Gefühlsaufwand sperrt sich gegen die gefühllose Sonde des wissenschaftlichen Begriffs." [König 1998: 155]
Ginge es bei Familienbildern also um rein dokumentarische Bildagenden, die einen möglichst objektiven Bildstatus anstrebten, wäre eine fotografische Vermittlung des Familienlebens wohl unmöglich, wenn das Bild der eigenen Familie festzuhalten wäre. Für viele Familienbilder trifft aber genau dieser Umstand zu. Im Übrigen ist aber auch für Soziologen die Vertrautheit mit einem Lebenszusammenhang ein Anlass zur Beschäftigung mit diesem Gegenstand[16], und diese Argumentation wird auch für die vielen Bildproduktionen über das eigene Heim häufig genannt.

---

[14] Nave-Herz nennt in diesem Zusammenhang die 1845 erschienene Publikation von Friedrich Engels mit dem Titel „Die Lage der arbeitenden Klasse in England".

[15] Die ersten soziologischen Arbeiten, die mit der historischen Rechtsschule verknüpft waren, darunter Schriften wie „Über Ehe und Familie" (Von Raumer 1833) oder „Das Familienwesen" (Bosse 1835) [vgl. Nave-Herz: 10], wurden abgefasst, als die ersten Pioniere der Fotografie daran arbeiteten, mittels chemischer Prozesse die Spuren des Tageslichts auf eine Bildplatte zu bannen. Am 7. Jänner 1839 berichtete der französische Physiker Dominique François Arago der Académie des Sciences in Paris von der Erfindung von Louis-Jaques-Mandé Daguerre, dem es gelungen war, aufbauend auf die Vorarbeit von Joseph Nicéphore Niepce, mit der lichtempfindlichen Chemikalie Jodsilber ein dauerhaftes Abbild der Natur auf eine Metallplatte zu bannen. [vgl. Haberkorn 1981: 43ff]

[16] Die Anwesenheit einer eigenen Familie stellt nach René König zumindest eine „Teillegitimation" dar, wenn es um die Untersuchung dieses sozialen Raumes geht, denn es entstehen „aus dem ganz unmittelbaren Handeln Erkenntnisse besonderer Art, ohne die wir uns in der sozialen Welt nicht orientieren könnten", aber zugleich sind wir als Urteilende „Subjekt und Objekt". Gleiches gilt aber auch für alle anderen Lebenszusammenhänge, in die wir selbst eingebunden sind. [vgl. 1998: 160ff]

Um größere Zuverlässigkeit zu erlangen, bediente sich die Soziologie im 19. Jahrhundert erstmals auch statistischer Daten, und minutiöser, schriftlicher Aufzeichnungen über den Familienalltag. Die Sichtung von Urkunden und schriftlichen Dokumenten sowie die Aufzeichnung aller Gegenstände des Haushaltes und die Beschreibung des Tagesablaufs wurden in die Erforschung des Familienlebens mit einbezogen.[17] In der Fotografie hingegen wurde die genaue Rekonstruktion aller Details als immanenter Bestandteil des Abbildungsverfahren angesehen, weshalb den fotografischen Prozess begleitende und ihn ergänzende naturwissenschaftliche Dokumentationsmethoden selten zur Anwendung kamen.[18]

Im Genre des Familienbildes, das wie kaum eine andere Bilddisziplin von kulturellen Normierungen geprägt ist, wird deshalb das Feld von angrenzenden und mit dem Bildgegenstand verwobenen Fakten umso bedeutsamer: Denn was dem Bildgeschehen durch den fotografischen Prozess entzogen wird, ist ein Substrat von Informationen, die einmal rekonstruiert, das rezeptive Verständnis befördern. Die Auflistung von Aspekten, die außerhalb des Bildgeschehens stehen oder mit ihm verknüpft sind, wird dann besonders interessant, wenn diese bewusst ausgegrenzt oder thematisiert wurden.

Bei der Aufarbeitung von Familienbildern besteht die Notwendigkeit einer Wechselwirkung von sozialwissenschaftlichen, kunsthistorischen und künstlerisch-ästhetischen Erkenntnissen, weil im Gegensatz zu den Inhalten anderer Fotodisziplinen, wie etwa der Landschafts- oder der Architekturfotografie, die Darstellung eines lebendigen Zusammenhanges vorliegt. So wies auch René König in seiner Antrittsvorlesung an der Universität Zürich 1939 noch einmal mit Nachdruck auf diesen Umstand hin, der auch für die Ausdifferenzierung der Soziologie so entscheidend war: „Die Frage nach dem Ursprung der Soziologie ist darum so außerordentlich verwickelt, weil es sich bei ihr nicht nur um eine interne Angelegenheit der Wissenschaft, sondern darüber hinaus um eine hervorragende Angelegenheit des Lebens handelt.“ [König 1998: 23]

Die Notwendigkeit einer Familiensoziologie im 19. Jahrhundert war denn auch durch die gesamtgesellschaftlichen Probleme gegeben, und von Beginn an war die Bedrohung der Familie als Argument angeführt worden.[19] Das industrielle Zeitalter veränderte das Familienleben nachhaltig, die Trennung von Arbeits- und Wohnstätte führte zu radikalen Transformationen

---

[17] Nave-Herz nennt Guerry (1833) und Quételet (1835), die als erste „umfangreiche, detaillierte statistisch-empirische Analysen über Eheschließungen, Ehescheidungen“ durchgeführt haben, oder Schnapper-Arndt (1883), der auch „haushaltsstatistische“ und „ökonomische“ Faktoren in seine Untersuchungen miteinbezogen hat. [Nave-Herz 2006: 11]

[18] Welchen Eindruck diese Fähigkeit der Fotografie auf seine Beobachter machte, ist durch die Schilderung von Francis Frith aus dem Jahr 1859 schon früh belegt worden: „Jeder Stein, jedes kleinste Zeichen von Vollkommenheit oder Zerfall, das winzigste Detail, das in einer normalen Zeichnung keine Aufmerksamkeit erregen würde, wird in einer Fotografie sorgfältiger Betrachtung wert. Häufig haben wir bemerkt, dass diese wahrheitsgetreuen Bilder uns mehr und mehr genauere Vorstellungen von Details vermittelt haben als die Betrachtung der Dinge selbst, denn der Geist zeigt sich eher zu sorgfältiger und genauer Prüfung bereit, wenn er in Mußestunden ein Papierbild betrachtet, als wenn er in Gegenwart der Objekte selbst von den allgemeinen Eindrücken überflutet und von der Unsicherheit oder Erregung befallen wird, ob der Gegenstand von großem oder ungewöhnlichem Interesse ist.“ [Frith 1999: 101]

[19] Im zweiten Kapitel seiner soziologischen Regeln hat Émile Durkheim die Notwendigkeit einer Soziologie im 19. Jahrhundert folgendermaßen kommentiert: „Die Menschen haben die Entstehung der Sozialwissenschaften nicht

in der Organisation des Haushaltes. Der Begriff „Krisenwissenschaft“, der die Anliegen der Familiensoziologie auf den Punkt bringt, und auch für die allgemeine Soziologie in Anspruch genommen wird, soll die Verbundenheit mit den gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen veranschaulichen. [Nave-Herz 2006: 14)

Als den Begründer der Soziologie im allgemeinen sieht man Claude Henri de Saint-Simon an, der noch von der „Wissenschaft vom Menschen“ oder von der „Physiologie“ spricht. Sein Mitarbeiter, Auguste Comte, stellte die erste Forderung nach der Gründung einer neuen Wissenschaft auf, wobei er anfangs noch die naturwissenschaftlich-mathematische Konstruktion „physique sociale“ verwendet, die er aber konsequenterweise ab 1838 durch den Terminus „Soziologie“ ersetzte. Weitere maßgebliche Vorreiter der Familiensoziologie sind Wilhelm Heinrich Riehl und Le Play, deren Hauptwerke jeweils 1855 erschienen.[20] Riehl, der Kulturhistoriker und Journalist war, sah in der Industrialisierung und der Verstädterung eine Gefährdung der Familie, er neigte dabei jedoch zu subjektiven Verallgemeinerungen. Seine Leistung bestand aber in der Beschreibung abgelegener Milieus, die er erwanderte. Gleichermaßen bedroht sah auch Pierre Guilleaume Frédéric Le Play die Familie. Während das Familienideal bei Riehl im mittelständischen Bürgertum angesiedelt war, bevorzugte Le Play den Familientyp des besitzenden Bauerntums. Beide Familienformen waren für das 19. Jahrhundert aber nicht repräsentativ. Le Play lehnte die noch junge Sozialstatistik, bei der Daten aus der Verwaltung herangezogen wurden, ab und berief sich in seiner Forschung auf qualitative Befragungen. Nave-Herz hebt hervor, dass er der Erste war, „der die Erhebung von Familienmonografien und von Familienbudgets als empirische Methode entwickelte“. [Nave-Herz 2006: 15] Im Jahre 1881 gab er die Zeitschrift „La réforme sociale“, die später von den „Etudes sociales“ abgelöst wurde, heraus.

Als eigentlicher Begründer der Familiensoziologie wird von einigen Soziologen, darunter René König, aber Émile Durkheim angesehen, dessen familiensoziologisches Werk „Introduction à la Sociologie da la Famille“ 1888 erschien und dem er vier Jahre später die Vorlesung über die „Gattenfamilie“ hinzufügte. Diese beiden Abhandlungen stellen nach König den eigentlichen Anfang der „modernen Familiensoziologie“ dar. Beide Texte sind erst lange nach Durkheims Wirken zugänglich gemacht, bzw. teils rekonstruiert worden, nachdem das Originalmanuskript den Nationalsozialisten zum Opfer fiel. Mit Durkheim und Georg Simmel beginnt für König sogar „die Soziologie im eigentlichen Sinne, die nichts anderes sein will als Soziologie.“ [König 1978: 345] Das Werk Durkheims war wegen mancher Begriffe umstritten, erfuhr aber beispielsweise durch die Strukturalisten eine positive Neubewertung. Eine eingehendere Betrachtung seiner Lehre ist

abgewartet, um sich über Recht, Moral und Familie, Staat und Gesellschaft Gedanken zu machen. Sie brauchten das zum unmittelbaren Lebensvollzug. [Durkheim 1996: 117]

[20] In der Fotografie war dies das Jahr von André Alphonse Disderi, dem die Einführung der Carte-de-Visites gelungen war, womit das fotografische Porträt für beinahe jedermann erschwinglich wurde. Diese Erfindung beförderte die Demokratisierung des fotografischen Mediums und machte das Bild von der eigenen Person auch für die unteren Schichten des Bürgertums erschwinglich. Gisele Freund schildert den Erfolg dieser Erfindung ausführlicher: „Die unabsehbare Reihe der Kunden, die jetzt vor seinem Objektiv vorbeidefilierte, brachte ihm Millionen ein. Die Kamera hatte das Porträt endgültig demokratisiert. Künstler, Gelehrte, Staatsmänner, Beamte, Angestellte, Bankbesitzer, Kaufleute, Händler, vor der Kamera sind sie alle gleich. Sie macht keinen Unterschied zwischen dem Kaiser von Frankreich und dem untersten Funktionär des Staates. Vor der Kamera waren die Klassenunterschiede innerhalb der verschiedenen Schichten des Bürgertums aufgehoben. Repräsentations- und Angleichungsbedürfnis der unteren Schichten waren damit gleichermaßen befriedigt.“ [Freund 1974: 69]

für die vorliegende Themenstellung lohnend, weil dort erstmals deutlich die Funktion der Familie als Ort der Bildung des „sozialen Menschen“ ausgesprochen wird.
Der soziale Rahmen, innerhalb dessen das Individuum Leitung und Orientierung erfährt, besteht nach Durkheim aus einem System von Regeln und „Zwängen“. Diesen Gesellschaftsbegriff erläuterte er ausführlich in seinem bekannten Werk über den Suizid, worin er feststellt, das die Gesellschaft ein „Medium“ ist, „indem der Mensch sich vollendet“. Dies kann er jedoch nur durch gegebene Grenzen erreichen. In dieser soziologischen Theorie des Lernens kommt Durkheim zu der Erkenntnis, dass diese kulturellen Werte in sozialen Interaktionen übermittelt werden, womit die Verkettung von sozialen und kulturellen Normen zu einer „Durchdringung“ kultureller und sozialer Systeme führt.
Als Fundament dieser sozialen Entwicklung wird die Erziehung angesehen, weshalb Durkheim den „Aufbauprozeß der sozialen Person“ in der Familie ansiedelt. Aufgrund dieser Verknüpfung stuft König die Familiensoziologie nicht als eine „beliebig angewandte Soziologie“ ein, sondern sie wird für ihn die „zentrale Teildisziplin“ der Soziologie, finden doch die für die „soziale Genese des Menschen“ bedeutsamen Lernprozesse in der Familie statt. [König 1978: 121ff] Die „sozial-kulturelle Person“ ist aber kein „Spiegelbild des Sozialen“, denn dem sozialen und kulturellen System steht das „personelle System“ als eigenständiges gegenüber, und in der Personenstruktur konstituiert sich auch das abweichende Verhalten von diesem Regelwerk, denn ein gewisser Non-Konformismus ist notwendig, um ein Erstarren der Systeme zu verhindern. [König 1978: 129ff]

Weil der Aufbau der soziokulturellen Person im Wesentlichen in der Familie stattfindet, ist für Durkheim auch das Nichtfunktionieren dieser Gruppe ein wesentlicher Faktor für die Desozialisierung des Einzelnen, woraus Verbrechen oder Selbstmord resultieren können. In seinen Untersuchungen zum Suizid werden „Lücken“ im sozialen System für die Destabilisation der sozial-kulturellen Person verantwortlich gemacht, und diese Ursachen führen Durkheim in den familiären Bereich, wo er im Status des alleinlebenden Junggesellen oder dem des Witwers gefährdende Situationen ausmacht. Für die soziale Destabilisierung des Individuums ist das personelle System aber ebenso verantwortlich, wie das sozial-kulturelle. Gerade die Betrachtung des personellen Systems hat Durkheim auch zu einem „Sozialpsychologen wider Willen“ gemacht, und in der Betrachtung des Dreieckes „Person-Kultur-Gesellschaft“ hat er das Fundament für eine „allgemein soziologische Theorie“ gelegt. [vgl. König 1978: 132ff]

In einer weiteren Arbeit zur Familie, „Origine du mariage dans l´espèce humaine d´après Westermarck“ (1895), wird die Veränderlichkeit sozialer Systeme im Zusammenhang mit den Eheformen erläutert, und die Institution der Ehe als einer der bestimmenden Faktoren für die Familienexistenz angesehen. [vgl. König 1978: 347]

Entscheidend für die Entwicklung der methodischen Soziologie waren „Les règles de la méthode sociologique“, die erstmals 1894 als Artikel in der „Revue Philosophique“ erschienen sind, und deren Bedeutung für die Soziologie von René König mit dem Einfluss von Descartes auf die allgemeine Philosophie gleichgesetzt wurde. [vgl. König 1978: 140] In seinen soziologischen Regeln stellt Durkheim eingangs die Forderung nach Versachlichung der Themenstellung auf,

denn er hat festgestellt, dass die wissenschaftliche Betrachtung Ideen unterworfen ist, die der Realität zumeist nicht entsprechen. „Die Organisation der Familie, des Staates und der Gesellschaft [...] erscheinen so einfach als Entwicklung der Ideen, die wir über Gesellschaft, Staat, Gerechtigkeit, usw. haben.“[21] [Durkheim 1995: 118]

Er fordert deshalb auch für die Soziologie, wie dies für andere Naturwissenschaften schon gilt, „Regeln zur Betrachtung der soziologischen Tatbestände“ ein, von denen die systematische Ausschaltung aller „Vorbegriffe“ die dringlichste ist. „Der methodische Zweifel von Descartes ist im Grunde nur eine Anwendung dieser Regel“. [Durkheim 1995: 128]. Genauigkeit bei der Definition von soziologischen Fakten, wobei auf die „äußeren Gemeinsamkeiten“ von Erscheinungen zu achten ist, die der „Natur der Dinge“ anhaften, dient der Ausschaltung von Zweideutigkeiten, wie das etwa bei „Vulgärbegriffen“ der Fall ist. Die Prüfung „sinnlicher Gegebenheiten“ nach Relevanz durch Messung beendet dieses Kapitel, worin die Mittel zur Vermeidung der subjektiven Wahrnehmung beschrieben sind. [Durkheim 1995: 131ff]
Im Anschluss daran werden die Regeln zur „Unterscheidung des Normalen und des Pathologischen“ erläutert, aus denen hervorgeht, dass soziale Phänomene nach ihrer allgemeinen Gültigkeit in den sozialen Typen untersucht werden müssen – erst wenn alle Individuen davon betroffen sind, handelt es sich um den Normaltypus, – dem „Hauptgegenstand einer jeden Wissenschaft des Lebens“. [Durkheim 1995: 163]

In den Regeln für die Aufstellung der sozialen Typen kommt die „soziale Morphologie“ zur Anwendung, die notwendig ist, um die „Klassifikation besonders wesentlicher Eigenschaften“ einer sozialen Struktur vorzunehmen, und um diese bestimmen zu können, ist es wichtig, deren einfachste Teile, die „sozialen Aggregate“ zu definieren. Die Gesellschaft ist aber nicht „bloß eine Summe von Individuen, sondern das durch deren Verbindung gebildete System“ [Durkheim 1995: 185], worin die „individuellen Psychen ein neues, wenn man will psychisches Wesen hervorbringen“ – denn, so Durkheim, die „Gruppe denkt, fühlt und handelt ganz anders, als es ihre Glieder tun würden, wären sie isoliert“. [Durkheim 1995: 188] Diese übergeordnete Struktur, in die der Einzelne eingebunden ist, übt einen „Druck“ aus. Es handelt sich um die Wirkungen des sozialen Milieus auf seine Mitglieder, und die Beschaffenheit dieses Milieus ist verantwortlich für die Art der Wirkung. Für die Entwicklung des Familienlebens beispielsweise ist es von Bedeutung, ob diese Gruppe „mehr oder weniger umfangreich, mehr oder weniger auf sich selbst gestellt ist“. [Durkheim 1995: 197/198] Hier erhebt Durkheim den „Zwang zum Kriterium jedes soziologischen Tatbestandes“, und dieser „Zwang geht [...] aus dem innersten Wesen der Wirklichkeit selbst hervor“. Von Bedeutung ist dabei die Erkenntnis, dass sich die

[21] In der historischen Entwicklung des fotografischen Bildes stehen die ideengeleiteten Bildkonstruktionen, in denen subjektive Anliegen zum Ausdruck kommen, neben den dokumentarischen Bildformen, die nach Objektivität streben. Für die Beobachtung von sozialen Zusammenhängen wird die Forderung nach möglichst objektiven Abbildungsprozessen erhoben, und das gilt auch für das dokumentarische Familienbild. Während der sozialdokumentarischen Bewegung der 1930er Jahre in den USA war diese Forderung nach einer möglichst neutralen und objektiven Beobachter-Instanz besonders deutlich zu vernehmen – wenn auch mittlerweile von mehreren Autoren aufgezeigt wurde, dass sowohl Walker Evans wie auch Dorothea Lange – die als renommierte Vertreter dieser Richtung gelten – bei ihrer Arbeit manipulative Mittel eingesetzt haben. [vgl. Leicht 2006: 42ff]

Einzelnen diesem Zwang freiwillig unterstellen, weil sie die „moralische und geistige Überlegenheit“ des sozialen Systems anerkennen. [Durkheim 1995: 202/203]

Im abschließenden Kapitel bestimmt Durkheim die „Regeln der Beweisführung“, wobei die „vergleichende Methode“ als einzige „der Soziologie entspricht“. [Durkheim 1995: 205] Zur Bestimmung des Kausalzusammenhanges von sozialen Phänomenen erscheint die „Methode der parallelen (konkomitanten) Variationen“ als die Geeignetste. Sie beruht auf der Annahme, dass parallele „Entwicklungsbahnen“ eines Phänomens auf einem „Parallelismus zwischen den darin ausgedrückten Wesenheiten“ beruhen. [Durkheim 1995: 209] Es genügt aber in den meisten Fällen nicht festzustellen, ob ein „Phänomen die Ursache des anderen ist“, denn oft treten zwei Phänomene auch in Zusammenhang mit noch weiteren, unentdeckten Ursachen auf, sodass durch „Interpretation“ die richtigen Schlüsse aus dem Vergleich gezogen werden müssen.[22] Die Soziologie erhebt mit diesen Methoden den Anspruch, nicht nur deskriptiv zu sein, sondern „über die Tatsachen auch Rechenschaft zu geben“, verbunden mit dem Ziel, die Genese sozialer Phänomene und ihre kausalen Zusammenhänge verständlich zu machen. [Durkheim 1995: 216] In der Schlussbemerkung weist Durkheim noch einmal darauf hin, dass die Soziologie eine „besondere und autonome Wissenschaft ist“, deren Ziel es einmal sein sollte, die „Vorurteile zum Schweigen“ zu bringen. [Durkheim 1995: 222]

Die Erkenntnisse dieser Abhandlungen sind in der Familiensoziologie des 20. Jahrhunderts fortgeführt und Durkheims Aussagen über die Funktion der Familie sind zum Nukleus familiensoziologischer Betrachtungen geworden.
Die Weiterentwicklung der Familiensoziologie verläuft in „wellenförmigen“ Bewegungen, die mit „Krisenzeiten“ verbunden sind, wie das Nave-Herz für die Soziologie in Deutschland festgestellt hat [vgl. Nave-Herz 2006: 14] Für die vorliegende Themenstellung reicht es deshalb aus, beispielhaft einzelne Perioden zu nennen, in denen deutliche inhaltliche Impulse auftreten oder ein Umschwung von Meinungen erkennbar ist. Dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung im Sozialbereich zumeist mit der Besorgnis um den Bestand der Familie in Verbindung steht, ist auch an den empirischen Erhebungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ablesbar, wo zu sozialpädagogischen Themen Stellung bezogen wurde, oder im Zusammenhang mit der aufkeimenden Frauenbewegung die Frage der Auswirkung weiblicher Berufsarbeit auf das Familienleben erörtert wurde. Das Interesse am Familienleben erstreckte sich auch auf die innerfamilialen Beziehungsgeflechte, etwa das Verhalten der Geschwister zueinander, oder die Beziehung von Eltern und Kindern. [vgl. Nave-Herz 2006: 17]

Die darauf folgende Zeit des Nationalsozialismus bedarf noch einer eigenen Aufarbeitung, jedoch unterliegen die Abhandlungen dieser Zeit, die von den in Deutschland verbliebenen Forschern stammen, vorwiegend eugenischen, volkskundlichen oder volkswirtschaftlichen Gesichtspunkten. Erst nach dem Krieg kam es, finanziell unterstützt durch die Besatzungs-

[22] Als Beispiel wird die Veränderung der Selbstmordrate bei Personen mit höherer Schulbildung angeführt – denn es wäre unzulässig, eine höhere Bildung als Ursache dafür heranzuziehen. Tatsächlich existiert eine dritte, gemeinsame Ursache, die Durkheim in der abnehmenden Abhängigkeit von den religiös geprägten Lebensmodellen findet, „welche zugleich das Bedürfnis nach Wissen sowie den Hang zum Selbstmord bestärkt“. [Durkheim 1995: 211]

macht USA, zu Untersuchungen über die Auswirkungen des Krieges auf das Familienleben. Die ersten Jahre nach dem Krieg waren von umfangreichen, familiensoziologischen Erhebungen geprägt, die Mitte der 50er Jahre wieder verebbten. [vgl. Nave-Herz 2006: 18]

Eine neuerliche Verstärkung soziologischer Forschungen erfuhr die Familie erst wieder in den 70er Jahren, wobei die Studentenbewegung als auslösender Faktor angesehen wird. Anhand der Forderungen nach sexueller Emanzipation stand auch die Familie als Institution der monogamen Ehe auf dem Prüfstand, die Kernfamilie und ihre Aufgaben waren zu einem zentralen Forschungsgegenstand geworden. Angegriffen wurde vor allem die bürgerliche Kleinfamilie, die als Hort der sexuellen Entfremdung gebrandmarkt wurde, autoritäre Strukturen fördere und zur Entstehung des Faschismus beigetragen habe. Mit Rückgriffen auf Freud und Reich wurden radikale Schlussfolgerungen formuliert, die generalisierenden Charakter annahmen, und deren Ziel es war, das „System" zu verändern. [vgl. Nave-Herz 2006: 19]

Die Ablöse dieser familienkritischen Arbeiten der 70er Jahre[23] setzte in Deutschland schon am Ende desselben Jahrzehntes ein, als Journalisten begannen, alarmierende Voraussagen über Zukunft von Familie und Ehe zu veröffentlichen. Die monogame Lebensgemeinschaft, bzw. auch die Kernfamilie waren nun wieder zum bedrohten Gegenstand mutiert. Erst darauf reagierte die Soziologie mit der Erhebung von Datenmaterial und breitangelegten Studien zu den Themen Ehe und Familie.
Es sind im besonderen diese Übergangsjahre, etwa zu Beginn des letzten Jahrhunderts, nach dem Zweiten Weltkrieg und die bewegte Zeit von den 60er zu den 70er Jahren, in denen auch fotografische Familienbilder in Publikationen eine beachtete Rolle einnehmen konnten und es ist daran abzulesen, dass auch die kritische Auseinandersetzung mit dem Familienbild in die Zeiträume der intensiven Forschungstätigkeiten der Familiensoziologie eingebettet werden kann.

Für die „dritte Phase der Familiensoziologie" stellt Nave-Herz in Deutschland eine „theoretisch-empirisch fundierte Richtung" fest, die wieder mehr an die allgemeine Soziologie andockt, die auch „ökonomische Theorien" zur Situation der Familie erstellt, und die als Ratgeber für Familienfragen auch im politischen Bereich dient. Durch diese Funktion, die in Deutschland durch einen Beirat für Familienfragen wahrgenommen wird, nimmt die Familiensoziologie heute endgültig jene kritische Instanz zu Familienfragen ein, die auch schon von der Kritik- und Oppositionswissenschaft des 19. Jahrhunderts eingefordert wurde. [vgl. Nave-Herz 2006: 20]

Dieser kurze Rückblick in die Geschichte der Familiensoziologie wurde vorgenommen, um die Vorteile der Miteinbeziehung sozialwissenschaftlicher Erkenntnisse in die fotografische Themenstellung zu verdeutlichen. Dabei schien die Verbindung zwischen Fotografie und Soziologie über den historischen und geopolitischen Bezugsrahmen des 19. Jahrhunderts genauso wichtig, wie die Anknüpfungspunkte an das Werk Durkheims, der mit seinen wissenschaftlichen Methoden die Basis für die weiterführende Soziologie des 20. Jahrhunderts geschaffen hat. Die Komplexität der Themenstellung – es geht ja um Lebenszusammenhänge – tritt in der

[23] Nave-Herz nennt Laing 1974, Pieper/Pieper 1975, Korczak 1979, Ostermeyer 1979.

historischen Entstehungsphase schon deutlich hervor: die Beobachtung und Aufzeichnung von Details zum Familienleben und deren Analyse wurden im Verlauf der Soziologiegeschichte deshalb umfangreicher. Damals wie heute soll die familiensoziologische Perspektive helfen, den Klischierungen über Familie, die natürlich nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in der fotografischen Bildproduktion zum Topos der Familie angehäuft werden, entgegenzutreten und von Beginn an, ein kritisches Instrumentarium zur Ausschöpfung des Themas an der Hand zu haben. Nicht zuletzt ist durch die ursächliche Verknüpfung von Soziologie und Familiensoziologie, wie sie in der Entstehungszeit der Wissenschaften im 19. Jahrhundert aufgezeigt werden konnte, die Funktion der Familie in der Gesellschaft als essentiell angesehen worden. Bei einer Auseinandersetzung mit Familienbildern führt an ihr wohl kaum ein Weg vorbei.

Familie und epochaler Wandel

Klischees und Realitäten

„Und nichts erscheint natürlicher als die Familie: Diese willkürliche soziale Konstruktion gehört scheinbar ganz auf die Seite des Natürlichen und Allgemeinen.“ [Bourdieu 1998: 130]

Eine Orientierung innerhalb der historischen Entwicklung der Familie seit der Einführung der Fotografie soll dazu beitragen, die zeitgeschichtliche Relevanz fotografischer Dokumente zu erkennen. Darüber hinaus aber liefert die Kenntnis des gesellschaftlichen Wandels und dessen Auswirkung auf das Familienleben auch die Grundlage dafür, welches Bildmaterial im Rahmen dieser Untersuchung überhaupt als „Familienbild“ anerkannt werden muss.

Ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Institution der Familie in eine stark transformatorische Phase eingetreten, die bis heute andauert. Der Bürger des 19. Jahrhunderts verstand unter Familie etwas ganz anderes als der postmoderne Mensch am Ende des zweiten Jahrtausends. Es wäre jedoch oberflächlich, sowohl damals als auch heute von einer „Normfamilie“ zu sprechen, die für weite Teile der Gesellschaft repräsentativ erscheint, denn schon zu Beginn der Familienforschung differieren sowohl die Idealvorstellungen als auch die in der Realität anzutreffenden Familienformen stark voneinander, je nachdem, welcher Familientypus gerade für eine Betrachtung herangezogen wurde. Die bäuerliche Familie auf dem Land kämpfte mit anderen Problemen als die städtische Arbeiterfamilie, und deren Alltag wiederum war völlig anders strukturiert als jener der wohlhabende Bürgerfamilie.

Tamara K. Hareven warnt zu Recht vor einer vereinfachten und linearen Geschichtsbetrachtung, denn „die Familie weist mehr als alle andren Institutionen oder Prozesse ein komplexes und unregelmäßiges Veränderungsmuster auf“. Eine Ursache für die weit in die Vergangenheit zurückverfolgbare Besorgnis um die Zukunft der Familie sieht sie in der „Kluft, die zwischen den gesellschaftlichen Leitbildern und der familialen Wirklichkeit besteht. Falsche Vorstellungen über vergangene Familienleben spielen dabei eine wichtige Rolle“. [Hareven 1997: 61]

Das Hinterfragen des Begriffes Familie fordert auch Pierre Bourdieu ein, denn „in der Tat ist die Familie, die wir gern als etwas Natürliches ansehen, weil sie sich präsentiert, als hätte es sie immer schon gegeben, eine jüngere Erfindung [...], die über kurz oder lang vielleicht überhaupt ausgestorben sein wird [...].“ [Bourdieu 1998: 126]. Er weist darauf hin, dass es in Bezug auf die Familie vor allem kollektive Vorstellungen sind, die von der Politik – aber auch von anderen Institutionen zur Durchsetzung eigener Interessen aufgegriffen werden. Zumeist handelt es sich dabei um emotional aufgeladene Gebilde, deren gesellschaftliche Relevanz überschätzt wird, oder um Familienmodelle, die so im europäischen Kulturkontext zu keiner Zeit bedeutsam waren. Eine solche Form stellt etwa der „Drei-Generationen-Haushalt“ dar, der in der jüngeren Entwicklung der Familie eher eine Ausnahmeerscheinung darstellt. Rüdiger Peuckert bemerkt dazu, dass dieses Klischee vom Zusammenleben von Kindern, Eltern und Großeltern unter einem Dach wahrscheinlich aus der Verwechslung mit dem Familientyp des „Ganzen Hauses“ entstanden ist, einer vielköpfigen Lebensgemeinschaft, die noch bis ins 19. Jahrhundert hinein, vor allem auf dem bäuerlich geprägten Land und im städtischen Handwerksbereich, anzutreffen war. [Peuckert 2008: 19]

In diesem Haushaltstyp, wo unter der Autorität eines Haushaltsvorstandes nicht nur die eigene Familie, sondern auch Verwandte und Dienstpersonal zusammenlebten, ist die Einheit von Wohnen und Arbeiten, von Produktion und Konsum verwirklicht worden. Diese Koexistenz unterschiedlicher Bedürfnisse und Aufgaben unter einem Dach mag der Grund dafür sein, warum diese Lebensform gewissen Kreisen als Projektionsziel für ihre verklärenden Vorstellungen von Familie dient. Otto Brunner, der den von Heinrich Riehl ursprünglich verwendeten Begriff wieder aufgriff, stellte aber fest, dass die innere Struktur dieses Familiengebildes sehr von ökonomischen Faktoren bestimmt war, und dass die Bindungen der einzelnen Mitglieder zueinander als „gefühlsarm“ einzustufen sind. So war etwa für die Partnerwahl die Mitgift der Frau von entscheidender Bedeutung, und Kinder wurden als Arbeitskräfte angesehen. [vgl. Hoffmeister 2001: 71ff/Nave-Herz 2006: 43ff/Peuckert 2008: 19ff]

Jedoch dürfte auch diese Großform der Familie ein eher zeitlich-befristetes Phänomen während der Ära der beginnenden Agrarrevolution gewesen sein, denn die Durchschnittsgröße der Familie zwischen dem Mittelalter und neuerer Zeit betrug etwa vier bis fünf Personen. Die Bezeichnung des „Ganzen Hauses“ als Synonym für Familie liefert aber einen wichtigen Hinweis auf die europäische Familientradition, in der die Haushaltsgemeinschaft als bedeutsamer Faktor für die Existenz der Familie angesehen wird, und die wichtiger erscheint als das Abstammungsmoment. [Mitterauer 1997: 17/43]

Historische Familienuntersuchungen haben gezeigt, dass auch schon vor der industriellen Revolution eine Vielzahl von Familienformen existierte, darunter etwa die Ein-Eltern-Familie, Stiefelternverhältnisse oder komplizierte Familienverbände. [Nave-Herz 2006: 37] Für die Entwicklung der bürgerlichen Familie, die wie nie zuvor im historischen Vergleich zur Mitte des 20. Jahrhunderts die dominanteste Familienform darstellte, und für große Teile der Gesellschaft zur Projektionsfläche vom klischeehaften Bild der heilen Familienwelt wurde, reichen die Entwicklungsstränge ins 19. Jahrhundert zurück.

Durch die Trennung von Arbeits- und Wohnstätte und die damit einhergehende, teilweise Freisetzung von Frauen und Kindern von der Erwerbsarbeit bildete sich in den wohlhabenderen Kreisen zuerst die bürgerliche Familie als Pionierform der modernen Kleinfamilie heraus, in der die „emotional-intimen Funktionen“ [Peuckert 2008: 18] für die Beziehungsstruktur bedeutsam wurden. In diese Zeit fällt auch die Polarisierung der Geschlechterrollen, wobei dem Mann die Erwerbsarbeit und der Frau die Erziehungsarbeit obliegt.

Dabei ist im Verlauf der Geschichte eine Distinktionsbewegung mit der Verschiebung kulturell-sozialer Werte von „oben“ nach „unten“ zu beobachten. François de Singly beschreibt in diesem Zusammenhang den Einfluss der aristokratischen Lebensweise auf das Bürgertum: „Das Modell des Hausfrauendaseins ist innerhalb der Mittelschichten mit Bezug auf die offen zur Schau getragenen Freizeitbeschäftigungen des Adels entstanden, das dadurch einem der Ehepartner die Möglichkeit zu einem quasi aristokratischen Lebensstil gab“. [De Singly 1994: 126] Jedoch kam es im Verlauf der Entwicklung wieder zu einer gewissen Entwertung dieses Modells, weil in der Folge auch Frauen aus der Arbeiterschicht diese Freiheit für sich in Anspruch nehmen konnten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es, unter dem Rückgriff auf die Literatur des 18. Jahrhunderts zu einer Überhöhung des bürgerlichen Familienideals, wobei der Liebesaspekt der Partnerschaftsbeziehung in den Mittelpunkt des Familienlebens rückte. Die Verwirklichung dieser romantischen Ideale, die der Ehe eine historisch neue Sinnzuschreibung verschaffte, war für die niederen Schichten des Bürgertums aufgrund der sozioökonomischen Verhältnisse kaum möglich und stellte für die proletarischen Familien, die mitunter unter schlechten Wohnbedingungen und Arbeitslosigkeit litten, ein unerreichbares Ziel dar. [vgl. Peuckert 2008: 119]

Die Polarisierung der Geschlechterrollen in der bürgerlichen Familie führte jedoch dazu, dass die Frau nun mehr Zeit in die Kindererziehung investieren musste als in der vorindustriellen Gesellschaft, denn mit der Kinderbetreuung waren damals noch alle im Haushalt lebenden Personen betraut. Damit wurden aber auch die Kinder, waren sie einst als „produktive Mitglieder der Familienökonomie“ betrachtet worden, zu eigenen „Erziehungsobjekten“. Kindheit und Erziehung und die Funktion der frühkindlichen Sozialisation wurden also erst in der bürgerlichen Familie zu einem gesellschaftlichen Thema. Die Familie entwickelte sich dadurch „mehr und mehr zu einer Institution, deren ausschließliche Funktion in der Fortpflanzung, der Kindererziehung sowie der Reproduktion der Arbeitskraft bestand.“ [Hareven 1997: 59]

Die Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war – zumindest in Deutschland und in den industrialisierten Staaten Europas – von Verbürgerlichungstendenzen geprägt. Aufgrund der großen sozialen Unterschiede und der wirtschaftlichen Krisen in diesem Zeitraum war die breiter angelegte Durchsetzung dieses Familientypus noch nicht möglich. Erst in den Jahren des Wirtschaftsaufschwunges kam es zur Etablierung des bürgerlich geprägten Familienmodells, wobei dazu aber nicht nur die verbesserten ökonomischen Rahmenbedingungen beitrugen, sondern auch die Idealisierung dieses Familienleitbildes durch die Kirche und Parteien. Die Einhaltung der lebenslangen, monogamen Ehe

als oberstes Ziel dieser Propaganda führte zu einer noch stärkeren Aufspaltung der Funktionen in der Familie und der geschlechtsspezifischen Rollen, begleitet von einer stärkeren Differenzierung zwischen öffentlichen und privaten Aspekten des Familienlebens. [vgl. Peuckert 2008: 20]

Die Familie der Moderne war also geprägt von einer „Konzentration auf zwischenmenschliche Beziehungen", und einer anerkannten Arbeitsteilung innerhalb der Familie, wobei dort „die aufmerksame Sorge um das Kind, seine Gesundheit und seine Erziehung" im Zentrum standen. De Singly legt den Zeitraum dieses Erfolgsmodells weitgehend in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts: „Während fünf Jahrzehnten (1918-1968) stellte die Tatsache, daß der Mann außerhalb des Hauses arbeitet, um den Lebensunterhalt der Familie zu verdienen, während die Frau zuhause bleibt, um sich möglichst gut der Kinder annehmen zu können, in allen sozialen Schichten eine Selbstverständlichkeit dar." [De Singly 1994: 116]

Für Deutschland wird das Erfolgsmodell der bürgerlichen Familie auch als eine Folge der Kriegsjahre und der durch sie erzeugten Sehnsucht nach einer heilen Welt begründet, denn dass die „Familie ab dem Beginn der 50er Jahre in eine lang andauernde Phase familiärer Hegemonie einmündet, hat [...] mit den Verwerfungen, die der Zweite Weltkrieg der bundesrepublikanischen Bevölkerung beschert hatte" zu tun, „in dessen Gefolge der Wunsch nach der heilen Welt vor allem in der ‚heilen Familie' erfüllbar zu sein schien." [Hoffmeister 2001: 97]
Diese Phase, in der für den Einzelnen Eheschließung und Familiengründung als selbstverständliche Rechte und Pflichten des gesellschaftlichen Lebens angesehen wurden, neigt sich in der zweiten Hälfte der 60er Jahre seinem Ende zu. Nach den starken Geburtsjahrgängen kam es ab 1965 zu einem allmählichen Rückgang der Lebendgeborenen, deren Zahl sich bis in die Mitte der Achtzigerjahre in Deutschland fast halbierte. Zum einen ist dieser demografische Veränderungsprozess von einer geringeren Geburtenneigung geprägt, registriert wurde aber auch eine abnehmende Anzahl von Eheschließungen, die in Deutschland dem demografischen Wandel schon ab dem Jahr 1962 vorausläuft. Als dritter Faktor ist die ansteigende Zahl der Ehescheidungen zu beobachten, die sich in Deutschland zwischen 1960 und 2005 verdreifacht haben. [vgl. Nave-Herz 2006: 58ff/Peuckert 2008: 21/22]

Die Abnahme der Geburten und die Reduktion der Anzahl der Familienmitglieder ist aber nicht ein Prozess, der erst Mitte der 60er Jahre eingeleitet wurde, sondern schon in der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts zu beobachten war. Ein Grund für die Reduktion der Geburten lag in der geringeren Kindersterblichkeit – daneben ist aber auch das ökonomische Motiv der Erhaltung des sozialen Status anzuführen. Andere Zahlen belegen aber eindrucksvoll, wie schnell die Geburtenrate sank: Waren zu Beginn des Jahrhunderts jene Familien, in denen vier oder mehr Kinder auf die Welt kamen, noch in der Mehrheit, traf das am Ende des 20. Jahrhunderts nur mehr auf drei Prozent zu. [vgl. Mitterauer 1997: 19]
De Singly hat die demografischen Veränderungen, die in den 60er Jahren schon erkennbar wurden, in sechs Kategorien unterteilt, die sich hauptsächlich aus den angeführten Erscheinungen zusammensetzen: als erstes die Abnahme von Eheschließungen oder Wiederverheiratungen, dazu vermehrte „Ehen" ohne Trauschein; eine Zunahme der Scheidungen, und auch in der

Folge der Anstieg von Ein-Eltern-Familien, wo die Mutter oder der Vater mit den Kindern allein im Haushalt lebt; beobachtet wurde auch die Zunahme von Sukzessiv-Familien, wo noch Kinder aus früheren Beziehungen zu erziehen sind; als weitzurückreichendes Phänomen ist die schon angesprochene Abnahme der Geburtenzahl anzusehen, verknüpft allerdings mit einer Zunahme unehelicher Geburten; weiters wurde die vermehrte Berufstätigkeit von Frauen, und damit eine steigende Zahl von Familien registriert, wo beide Elternteile arbeiten. De Singly kommentierte diese Entwicklung folgendermaßen: „Das eheliche Leben ist instabil geworden oder, um genauer zu sein, seine Anfälligkeit hat sich im Vergleich zu anderen Epochen verändert." [De Singly 1994: 113/114]

Die „Krise" der modernen, bürgerlichen Kleinfamilie ist von einer Vervielfältigung der Lebensformen begleitet, wobei der Normalfamilie, die weiterhin eine Rolle spielt, eine Vielzahl von Familientypen gegenübertritt, die – wie die „Ehe ohne Trauschein" – bisher in der Geschichte der Familienentwicklung in derartiger Häufigkeit nie zuvor anzutreffen waren. Die Rede ist von einer „De-Institutionalisierung" der Familie, die „Suche nach Ursachen und Folgen für ihren Niedergang" [Hoffmeister 2001: 111] hat begonnen.
Einer der maßgeblichen Gründe für diese Pluralisierung wird in einem zunehmenden Individualisierungsprozess gesehen. Die Individualisierung bringt eine Herauslösung des Einzelnen aus einem festen sozialen Gefüge mit sich, und ermächtigt ihn zu selbstständigerem Handeln, wobei die erste Phase dieser Individualisierungstendenz von der industriellen Revolution bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts angesetzt wird. Die Männer konnten an dieser ersten Individualisierungsphase stärker partizipieren als die Frauen, die im Gegensatz dazu in dieser Zeit stärker an den Haushalt gebunden wurden. Während dieser Periode ging „die Vielfalt der vormodernen Familienformen" verloren, und das bürgerliche Kleinfamilienmodell – mit dem Vater als Oberhaupt der Familie und Vertreter nach außen, dominierte. Ab den 50er Jahren ist dann ein weiterer Individualisierungsschub eingetreten, dessen Dynamik von einem steigenden materiellen Wohlstand verstärkt wurde. [vgl. Peuckert 2008: 327]

Hoffmeister bemerkt dazu: „Der aus der gesellschaftlichen Differenzierung resultierende Individualisierungsprozess unterwandert in gängiger Auffassung seinerseits die Institution Ehe und Familie und verändert die Grundmuster des Zusammenlebens". [Hoffmeister 2001: 150] Sowohl Männer als auch Frauen entledigen sich also ihrer traditionellen Bindungsmuster und realisieren eigene Lebensentwürfe. Die Frauen sind von diesen Wandlungen noch stärker betroffen, denn der Aufholbedarf war größer – der Anspruch auf die Verwirklichung der eigenen Wünsche stieg, während die Aufopferung für Andere, die Familie in den Hintergrund rückte. Bei der Generation der in den 60er Jahren geborenen Frauen wurde der Wunsch nach Selbstverwirklichung durch eine „qualifizierte Berufstätigkeit" gehäuft festgestellt. [Peuckert 2008: 327]
De Singly, der kritisch anmerkt, dass es für die arbeitenden Frauen nun zu einer Doppelbelastung kommen kann, wenn der Mann sich an der Haushaltsarbeit nicht genügend beteiligt,[24]

---

[24] Hareven erwähnt in diesem Zusammenhang den von Hochschild eingeführten Begriff der „stalled revolution". „Er [Hochschild (d.V.)] meint damit, daß die Neudefinition der Geschlechterrollen zwar zu einem vermehrten Eintritt von verheirateten Frauen in das Berufsleben geführt hat, gleichzeitig jedoch keine Umverteilung von Hausarbeit und Kinderbetreuung zwischen Männern und Frauen erfolgt ist. [Hareven 1997: 60]

fasst die geschlechtsspezifischen Auswirkungen der Autonomisierung des Individuums in der Familie folgendermaßen zusammen: „Unter dem Blickwinkel des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern läßt sich die zweite Phase der Familie der Moderne durch eine dreifache Entwicklung charakterisieren: eine spürbare Verringerung der objektiven Abhängigkeit der Frau, die Aufrechterhaltung eines geschlechtsspezifischen Unterschiedes hinsichtlich des beruflichen und familialen Engagements, die Zunahme des Gefühls, den Geschlechterrollen entkommen zu können, als Ergebnis partnerschaftlicher Kompromisse." [De Singly 1994: 145]

Die neu gewonnen Freiheiten, verbunden mit einem größeren Spielraum für die eigene Lebensplanung, führen den Einzelnen in ein bisher unbekanntes Terrain von Wahlmöglichkeiten, wo eine Orientierung an gesellschaftlich normierten Lebensmodellen nicht mehr möglich ist. Eine Folge sind Entscheidungskrisen in den wachsenden Handlungsspielräumen, die andere aber wiederum vermehrte Abhängigkeiten von Instanzen, die den eigenen Lebensweg prägen. Besonders die Anforderungen des modernen Arbeitsmarktes, wo das Personal nach der „Rationalität" des Marktes rekrutiert wird, wirken sich erschwerend auf das Familienleben aus. [vgl. Peuckert 2008: 329]

Claessens warnt in diesem Zusammenhang vor den Schattenseiten dieser Entwicklung, denn der Traum von postmaterialistischen Werten wie Autonomie und Selbstverwirklichung könne schnell ins Gegenteil umschlagen: „Denn es erhebt sich andrerseits die Frage, ob die Freisetzung der Kleinfamilie – im Zuge der untergründigen epochalen Entstehung von ‚Individualismus' schrankenlos akzeptiert – mehr noch Ausdruck der sich durchsetzenden kapitalistischen Prinzipien ist: Nur isolierte, möglichst kollektiver Konfliktfähigkeit beraubte Individuen entsprechen den Verwertungsprinzipien einer entsprechenden Gesellschaft, erbringen jene Kombination von Leistung und Konkurrenz, die gegenüber gesamtgesellschaftlichen Interessen blind macht. In diesem Trend wäre dann allerdings die Selbstauflösung zuerst der Familie, dann der Gesellschaft angelegt." [Claessens 1979: 191]

Zur Auseinandersetzung mit der Gegenwartssituation der Familie soll hier noch die Theorie der sozialen Differenzierung von Thomas Meyer vorgestellt werden. Darin wird die Annahme getroffen, dass im Zuge der Anpassungsprozesse an die modernen Industrialisierungsprozesse aus dem einheitlichen bürgerlichen Familientypus mehrere „Privatheitstypen" entstanden sind, wobei neben dem bestehenden „kindorientierten" Privatheitstyp, der „partnerorientierte" und der „individualistische" Privatheitstyp getreten sind. Für die kindorientierte Familie stehen Erziehungs- und Sozialisationsfragen an erster Stelle, die Bedeutung der elterlichen Beziehung tritt in den Hintergrund, man spricht auch von einer „Parentalisierung", wo das Ziel der Kinderziehung gegenüber den affektiven Dimensionen des elterlichen Zusammenseins als vorrangig gesehen wird.
Beim „partnerschaftsorientierten Privatheitstyp", oder der kinderlosen Ehe steht die Liebesbeziehung und die Erfüllung sexueller-körperlicher Wünsche im Zentrum – die Zukunftsplanung ist offen und die Auflösung der Beziehung jederzeit möglich. „Individualistische Privatheitstypen" finden sich in Wohngemeinschaften oder in Single-Haushalten, wobei berufliche Ziele und andere Formen der Selbstverwirklichung an oberster Stelle stehen. Bedeutsam ist die Kom-

munikation mit Gleichgesinnten, die emotionale Einbindung in soziale Netzwerke. Den Grund für die Zunahme dieser Beziehungsform in den letzten Jahrzehnten sieht Thomas Meyer in der größeren Flexibilität dieser Gruppierung am Arbeitsmarkt, die den Anforderungen des Berufslebens offener gegenüberstehen als die in den starren Dispositionen des Familienverbandes eingebundenen Eltern. Die Nachteile dieser Entwicklung sind die ansteigende Kinderlosigkeit, deren Folgen für die Gesellschaft noch nicht abzusehen sind. [vgl. Meyer 2003: 213ff/Peuckert 2008: 338ff/Hoffmeister 2001: 151]

Begleitend zum zentralen Anliegen dieses Diskurses über fotografische Familienporträts lassen sich – bei Betrachtung des historischen Wandels der Familie – eine Reihe von Fragen ableiten, unter anderem, ob und inwieweit in der Fotografie des 20. Jahrhunderts die Transformation der Familienstrukturen nachvollzogen wurde. Sind diese demografischen Veränderungen, die eine fortschreitende „Kontraktion der Familie“ und die Erosion traditioneller, bürgerlicher Werte mit sich brachten, in der Bildchronologie des 20. Jahrhunderts auffindbar? Welche Familientypen herrschen in den Familienalben vor – sind es die Bilder von intakten Familienwelten, die der Repräsentation dienen, oder sind es Bilddokumente, in denen die von König diagnostizierte Tendenz zur „Desintegration und Desorganisation“ der Familie zum Ausdruck kommt. [König 1998: 173ff]

Für die vorliegende Themenstellung sind jedoch die Folgen dieser familialen Ausdifferenzierungsprozesse auf die Binnenstruktur der Familie ein entscheidenderes Kriterium, denn es stellt sich die Frage, wie sich diese Verschiebung weg von der „Wir-Identität“, hin zu einer „Ich-Identität“ auf das soziale Gefüge auswirkt. Sind die Folgen der „sozialen Verwerfungen, als deren familiäre Variante sich nach außen strukturelle Vielfalt und im Innern die Kategorie des Konflikts präsentieren“ [Hoffmeister 2001: 113] auf den Fotografien zu bobachten?

Um die Zusammenhänge und das soziale Beziehungsgeflecht im Inneren der Familie besser zu verstehen, aber auch um die Positionierung der Kleinfamilie innerhalb der gesellschaftlichen Organisation zu erörtern, werden im nächsten Abschnitt die Funktionen des familialen Lebens untersucht.

Mikro- und makrosoziale Funktionen der Familie

„Die Familie ist in der bürgerlichen Epoche ebensowenig eine Einheit wie etwa der Mensch oder der Staat. Sowohl nach einzelnen Perioden als auch nach sozialen Gruppen ändert die Familie ihre Struktur und ihre Funktion.“ [Horkheimer 1992: 203] Was für die bürgerliche Familie in den 1930er Jahren gilt, die wie nie zuvor in der Geschichte einem einheitlichen, gesellschaftlich anerkannten Wertekanon zustrebte und deren Lebensrealiät dem normierten Idealtypus seiner Zeit sich annäherte, muss umso mehr für die postmoderne Familie gelten, deren plurale Differenziertheit der Ausschöpfung des umfangreichen Registers gleichkommt, aus dem sich der Sozialkomplex Familie aufbaut.

Wegen der Vielzahl von Meinungen und Ansichten zum Thema Familie, die den vielschichtigen Sozialverhältnissen geschuldet sind, mahnt König zur Vorsicht, denn „ob wir wirklich alle dasselbe meinen, wenn wir „Familie“ sagen, ja, man könnte geradezu zweifeln, ob die Familie überhaupt ein einheitliches Phänomen ist und ob sich nicht hinter diesem Worte eine Fülle heterogener Erscheinungen verbirgt, die wir nur ganz äußerlich unter dem Sammelbegriff Familie vereinen.“ [König 1998: 163] Wenn deshalb im nächsten Abschnitt über die Funktionen der Familie ein knapper Überblick hergestellt wird, können nur möglichst allgemeine Aspekte, an denen die funktionale Struktur der Familie leicht abzulesen ist, miteinbezogen werden.

Die biologische Reproduktionsfunktion ist – auch über die historischen Zeiträume hinweg – eine Forderung, die von der Gesellschaft an die Ehe herangetragen wurde. Schon Tacitus hat berichtet, dass das Erbrecht in Rom Kinderlose benachteiligte[25], und diese Maßnahme war wohl mit dem Ziel verknüpft, die wohlhabenden und dem Genussleben zugewandten Bewohner Roms zur Familiengründung anzuregen. Nave-Herz weist darauf hin, dass von der Bibel die Abwertung der kinderlos gebliebenen Frau schon weit vor unserer Zeit instrumentalisiert wurde: „Kinderlosigkeit in einer Ehe war – so weit man die Geschichte der Menschheit überblickt – überwiegend medizinisch bedingt und galt als etwas „Unnatürliches“, „Abweichendes“, und man begegnete ihr zumeist mit einer mehr oder weniger offen ausgesprochenen und verdeckten Geringschätzung.“ [Nave-Herz 2006: 79/80]

Claessens formuliert in Bezug auf die Kernfamilie: „Als wichtigste gesellschaftliche Aufgabe der Kernfamilie ist nach früheren Vorstellungen die ‚Erhaltung der Art‘, d.h. die biologische Erhaltung des Menschengeschlechts und damit die Versorgung der Gesellschaft mit jeweils neuen Generationen angesehen worden [...]. Die biologische Erhaltung des Kleinkindes als Funktion der Kernfamilie ist grundsätzlich nicht in Frage zu stellen.“ [Claessens 1979: 14] Kinderlose Ehen sind also eine jüngere Erscheinung in der Geschichte, die durch die Verbreitung von leicht verfügbaren und sicheren Antikonzeptiva gefördert wurde.[26]

---

[25] „Nach der Pappia Poppaea durften Ehelose nur ihre nächsten Verwandten beerben und Kinderlose erhielten nur die Hälfte der Erbschaft.“ [Draeger 1868: 175)

[26] Für das gewählte Thema spielen jedoch nur familiale Lebensformen eine Rolle, in deren Verband über eine bestimmte Zeitdauer Kinder lebensgemeinschaftlich eingebunden waren, also Formen der Kernfamilie, die sich

Zu der biologischen Reproduktionsfunktion kommt die Sozialisationsfunktion. König spricht von der „biologisch-sozialen“ Doppelnatur der Familie, die entlang der „Zeugungsgrenze“ verläuft, und die jene Zone markiert, wo sich das Soziale vom Animalischen scheidet. „So ist also die Familie Produkt der Gesellschaft nur bis zur Zeugungsgrenze.“ [König 1998: 177]
Schon Durkheim hat der Familie die “Bildung des sozialen Menschen“ zugeschrieben.[27] „Mensch wird der Mensch also erst im sozialen Kommunikations- und Gestaltungsprozess“, bringt König die These Durkheims auf den Punkt, in der die soziale und kulturelle „Überwölbung des Gattungsindividuums“ durch den Lernprozess zum Ausdruck kommt. [König 1978: 12]

Darauf aufbauend hat König die Familie als Ort der „zweiten, sozial kulturellen Geburt des Menschen“ bezeichnet, und die Wichtigkeit der Vermittlung von Werten im Rahmen des familialen Lebens betont. Mit dem Prozess der Sozialisation innerhalb der Familie hat sich auch Claessens befasst: Werte sind demnach „kulturspezifische Maßstäbe“, an denen sich die Mitglieder von Gemeinschaften orientieren, die von ihnen „konserviert, tradiert, aber auch manipuliert“ werden. Die Kenntnis dieser Werte ermöglicht es den Individuen, sich innerhalb einer Kultur zu orientieren. Claessens weist jedoch darauf hin, dass dieser Überformungsprozess durch kulturelle Werte für den Einzelnen mit dem Verlust von Freiheiten verknüpft ist. Durch die Sozialisierungsfunktion wird das Kind in der Familie auf seine gesellschaftliche Existenz vorbereitet, die innerhalb gesetzter Grenzen bleibt. [Claessens 1979: 31ff]

Dem Vorgang der Sozialisierung geht aber nach Claessens erst der Prozess der „Soziabilisierung“ voraus: Er stellt die erste Phase der Sozialisierung dar, in der die „emotionale Fundierung“ des Individuums als Grundlage des „Weltvertrauens“ und des Aufbaus der „Ich-Identität“ stattfindet. Innerhalb dieser Entwicklung erfährt der Einzelne seine primäre Positions- und Statuszuweisung, die es ihm ermöglicht „soziales Wesen“ zu werden. [Claessens 1979: 28]

Ein mit der Funktion der Soziabilisierung und Sozialisierung eng verbundener Vorgang ist der Akt der „Enkulturation“. Darunter wird die kulturspezifische Festlegung in der Zeit vom kulturneutralen Neugeborenen bis hin zum kulturintergrierten Erwachsenen bezeichnet, wobei dieser Vorgang eigentlich weniger durch die familiäre Erziehung, als vielmehr durch das unmerkliche Einwirken des kulturellen Milieus erfolgt. Claessens versteht unter Enkulturation „die Festlegung auf kulturspezifische Emotionalität, Sprache, Denkweise, Verhaltensweisen.“ Aber er schreibt der Enkulturation eine weitere Funktion zu: „Und nun kann – systematisch gesehen – die Einführung in schichtenspezifische soziale Verhaltensweisen innerhalb des jeweiligen sozialen Systems angeführt werden.“ [Claessens 1979: 27]

Den für die schichtenspezifische Festlegung und die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe verantwortlichen Prozess nennt Nave-Herz die „Platzierungsfunktion“. Traditionell galt hier

---

nach Claessens „durch die Anwesenheit zumindest von zwei Generationen“ auszeichnen. [Claessens 1979: 66]

[27] Eine Funktion, die von keiner anderen gesellschaftlichen Institution in einem derartigen Umfang ausgeübt wird. Vor allem die Sozialisation der frühen Kindheit fällt zumeist bis ins Kindergarten- oder Schulalter als zu erbringende Leistung zur Gänze den Eltern zu. In einer Erhebung von 2002 in Deutschland stimmten bei der Frage, ob Kinder ein Heim mit Vater und Mutter brauchten, 83% der Befragten mit Ja. [Nave-Herz 2006: 88]

als Zuweisungskriterium die Abstammung von der Familie, über deren Status sich die Verpflichtung und die Rechte zu schichtenspezifischen Handlungen vermittelt. Im Kampf gegen die feudalistischen Herrschaftsansprüche ging das Bürgertum dazu über, diese Kriterien der Abstammung zu negieren und stattdessen an die Leistung zu binden, sodass die verwandtschaftliche Platzierungsfunktion seine Bedeutung mehr und mehr einbüßte. Nave-Herz räumt aber ein, dass gerade für Frauen, neben dem eigenen Ausbildungsniveau und der damit verknüpften Berufsposition, durch die Heirat weiterhin geeignete Aufstiegswege erschlossen werden. [Nave-Herz 2006: 94ff]

Eine wichtige Leistung, die durch familiale Erziehung erbracht wird, ist die Heranbildung der „autonomen Persönlichkeit". Die Familie sieht De Singly als den Ort an, in der das Individuum vom „Ich" zum „Wir" kommt, und er bemerkt dazu, dass „in einer sozialen Welt, in der das eigene Selbst zur wichtigsten Bezugsgröße geworden ist, [...] die Familie v. a. den wichtigen Zweck, jedem bei der Bildung einer autonomen Persönlichkeit zu helfen", erfüllt. [De Singly 1994: 121]
Die Familie ist demnach jener soziale Ort, wo durch die Teilnahme an den Prozessen der Haushaltsführung und der Familienorganisation die Befähigung für die Wahrnehmung von Aufgaben in den gesellschaftlichen Institutionen erworben wird. Nave-Herz führt hier die Arbeiten Kardiners an, der die Familie „als ein soziales Medium" bezeichnet hat, „in dessen ‚Primär'-Institutionen, d.h. den Akten der Pflege und Grunderziehung, der Nachwuchs eine ‚Grundpersönlichkeit' (Basic Personality) erhält. Vermittels dieser Basic Personality wird er in die Lage versetzt, seinerseits ‚Sekundär'-Institutionen [...] zu erhalten und zu fördern." [Nave-Herz 2006: 57]

Während die bisher genannten Funktionen für die Eingliederung des Einzelnen in das gesellschaftliche Umfeld eine Rolle spielen, und dabei große Bedeutung für den Aufbau und den Fortbestand der Gesellschaft einnehmen, sind weitere Aspekte zu nennen, die aus der Beteiligung am Familienleben für den Einzelnen erwachsen können, und die für seine Selbstverwirklichung bedeutsam sind.

Durch die Trennung von Arbeits- und Wohnbereich während der industriellen Revolution ist der Familie die Freizeitfunktion zugefallen. Die Familie wird im Gegensatz zu der von liberalökonomischen Prinzipien beherrschten Arbeitswelt als ein Hort angesehen, wo der Einzelne der „Fremdbestimmtheit" des Berufslebens entfliehen kann. Allerdings ist die Polarität zwischen Arbeitswelt und Freizeit nur beschränkt sinnvoll, denn die Grenzen zwischen dem tatsächlichen Frei-Sein im Familienumfeld und der Verrichtung alltäglicher Arbeiten zur Aufrechterhaltung des Familienlebens sind nur schwer festlegbar.[28] [Nave-Herz 2006: 95ff] Einen anderen Blickwinkel auf dieses Thema vermittelt der Begriff des „persönlichen Lebens", den De Singly von Schwartz übernommen hat, und der „keinesfalls mit dem Familienleben gleichzusetzen ist". Das „persönliche Leben" bildet sich woanders aus, nämlich „während der zeitlichen Zwischen-

[28] Der Dokumentation der Freizeit mit der Familie verdanken die Unternehmer, die mit fotografischen Produkten ihr Geld verdienen, die größten Umsätze. Legion sind jene Familienalben, die ausschließlich aus Urlaubsbildern bestehen, oder die Sonntags-Existenz von Familien dokumentieren.

räume, die die sozialisierte Zeit, d.h. die zwei großen Bereiche der Alltagsverpflichtungen, Arbeit und Familie, miteinander verknüpfen“ [De Singly 1994: 130]

Eine für den Erwachsenen bedeutsame Funktion des Familienlebens liegt nach Claessens in der Harmonisierung der Persönlichkeit, die etwa aus der Wechselwirkung zwischen Eltern und Kind entstehen kann. Im Umgang mit den eigenen Kindern sind den erziehenden Personen Handlungen erlaubt, die in unserer Kultur ansonsten tabuisiert oder gering geschätzt sind – das Zusammensein mit dem Kind kann also im Hinblick auf die Entfaltung oder Ausreifung der Persönlichkeit des Erwachsenen eine entscheidende Hilfestellung bringen. Claessens listet darüber hinaus noch eine Reihe weiterer gesellschaftlicher Funktionen für den Erwachsenen auf, darunter „das Erlebnis der gesprengten-Zweier-Einheit“, das bei der Geburt eines Kindes eintreten kann, weiters „das Erlebnis der Reife; der Verantwortung; des Generationsabstandes; von Temperament- und Stilunterschieden; das relativierende Erlebnis des Werdens kultureller Formen in der Tradierung.“ [Claessens 1979: 156ff]

Die Harmonisierungsfunktion für den Erwachsenen weist Aspekte auf, die auch in der von Nave-Herz formulierten „Spannungsausgleichfunktion“ enthalten sind. In erster Linie ist darunter die ausgleichende Wirkung des Familienlebens auf die aus dem Berufsleben herrührenden Spannungen zu verstehen. [Nave-Herz 2009: 99ff] Die Familie wird als Ort der Kompensation für die in der Gesellschaft auftretenden Konflikte gesehen. Der Erwachsene kann im Spiel mit seinen Kindern in andere Rollen schlüpfen, denn es gibt keinen Bereich in der Gesellschaft, wo die Bandbreite tolerierter Verhaltensweisen so umfangreich ist wie in der Familie. Aggression und Zärtlichkeit, Herumalbern und strenges Ermahnen stehen nebeneinander. „Die Nuancen des Sich-Offenbarens in der Rede, des Aus-sich-herausgehens oder des reziproken Aufeinandereingehens im Gespräch gehören ebenfalls dazu.“ Für ihre Mitglieder stellt die Familie also auch eine Bühne der Selbstdarstellung dar, auf der „die allererste Tendenz zur Feinveränderung des Bestehenden, Tradierten, Einengenden“ geprobt wird, und aus der sich der soziale Wandel speist. [Claessens 1979: 150ff] Die Familie ist demnach ein Ort, wo die soziale Kontrolle umgangen werden kann, indem sich der Einzelne in den Schutz der loyal gesinnten Familienmitglieder begibt. Die Einrichtung der Familie kann so als ein Ventil funktionieren, in dem soziale Spannungen abgebaut werden.

Auch aus der Existenz von Kindern ergeben sich für den Erwachsenen Erfahrungen, die in dieser Form nur in der Familie gemacht werden können. Bossard nennt in „The Sociology of Child Development“ eine ganze Reihe von Vorzügen für Eltern, etwa den „Zuwachs an Interaktionen in der Familie, Zuwachs an Bedeutung in der Familie, lebenslange emotionale Befriedung, die Chance, Leben zu hinterlassen, Kontrolle von menschlicher Entwicklung, Einsicht in Lebensprozess, Einsicht in Sinn des Lebens“. [Bossard, 1948: zit. nach: Claessens 1979: 178]

Da dieser Abschnitt mit der biologischen Reproduktionsfunktion begonnen hat, sei auch noch auf die Funktionen Liebe und Sexualität hingewiesen. Die Kritik der feministischen Emanzipationsbewegung an der bürgerlichen Familie, dass durch deren autoritäre Strukturen die sexuelle Unterdrückung gefördert werde, hat womöglich dazu geführt, dass das Thema der Liebe und

Sexualität als eine wesentliche Funktion der Familie kaum zur Sprache kommt. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass wie Burkart 1997 feststellte, "Liebe kein legitimer Gegenstand der Sozialwissenschaften zu sein scheint" [Hoffmeister 2001: 282]

Ist die Liebe lediglich ein Konstrukt der romantischen Literatur, das in der Familie zwar nach außen hin für lange Zeit als ihr Ideal galt, das jedoch im Inneren von ökonomischen oder in historischer Perspektive von Machtfaktoren abgelöst wurde? Für De Singly zeichnet sich das „partnerschaftliche Leben, wie jede Interaktion, immer durch den Verzicht auf einige persönliche Bereiche aus". Die Bedeutung der Sexualität in der bürgerlichen Familie betont die Notwendigkeit gemeinschaftlicher Bereiche innerhalb familialer Beziehungen. Die Kritik an dieser Form der Beziehung in den 60er und 70er Jahren zerstörte jedoch die Liebe als ein Symbol für das partnerschaftliche Leben. Untersuchungen aus den 70er Jahren zeigen aber, dass „die Treue in der postmodernen Familie selbst in der Periode der so genannten ‚sexuellen Freiheit' ihren Status bewahrt" [De Singly 1994: 129] hat, und weitere Erhebungen aus dem Jahre 1992 belegen, dass die Fälle von Untreue in Paarbeziehungen in dieser Periode nicht zunahmen. De Singly folgert daraus: „Diese positive Bewertung der Treue beweist, daß das Prinzip individueller Selbstbestimmung [...] sozialen Einschränkungen unterliegt. Der vom Gefühlsleben unablösbare Bereich der Sexualität verbleibt also weiterhin im ‚Gemeinschaftstopf' eines Paares." [De Singly 1994: 129/130]

Hoffmeister weist aber auf die Differenz von Semantik und Praxis der Liebe hin: denn in der Paarbeziehung wird die ewigwährende, romantische Liebe angestrebt, sie sei aber zumeist von kurzer Dauer. Es werden Mythen geschaffen, die eine Art „Kleine-Leute-Romantik" verbreiten, mit der sich jedermann identifizieren kann. Luhmann warnt vor dieser Einseitigkeit: „Sie [die romantische Liebe] ist leicht zu verstehen, traumhaft realisierbar, intellektuell anspruchslos und steril. Nur wenige zwar können danach leben, aber alle können davon träumen." [Hoffmeister 2001: 296]

Hoffmeister schließt aus den Bemerkungen Luhmanns, dass die romantische Liebe für die Partnerschaftsbeziehung untauglich sei. Alle reden von ihr, weil sie nicht funktioniert. Die wesentliche Frage sei deshalb, „welche Funktion Liebe als moderner Mythos und genau in dieser Funktion für den gesellschaftlichen Reproduktionsprozess insgesamt besitzt". [Hoffmeister 2001: 298] Dem romantischen Liebesideal müsse deshalb ein reflexiv-funktionales Liebesideal gegenübergestellt werden, das nicht der Vorstellung von Kontinuität verpflichtet ist – „als Grundlage für die Verwirklichung einer immer wieder aufs Neue erst herzustellenden reflexiven Liebesbeziehung". [Hoffmeister 2001: 302] Ansätze dieses funktionalen Liebescodes sieht Hoffmeister in Beziehungsformen verwirklicht, die von postmodernen Werten durchdrungen sind: etwa in Akademikerkreisen, wo autonome Persönlichkeiten aufeinandertreffen, und die Bereitschaft zur Erhaltung von Freiheitsgraden, auch in Liebesangelegenheiten, vorausgesetzt wird. Von Bedeutung für das Gelingen des „Wagnis Familie" sei die Bereitschaft zur Anpassung der Liebesbeziehung an die Bedingungen des gesellschaftlichen Wandels – „Flexibilisierung zentraler Sinnmuster hieße dann die Losung, die allein Konsistenz im Innern sichern könnte."

[Hoffmeister 2001: 310] Die Analyse der familialen Funktionen wurde vorgenommen, weil die Annahme getroffen werden muss, dass die immense, fotografische Bilderflut, die das Familienleben begleitet, daran ausgerichtet ist. Welcher der genannten Aspekte dabei jedoch in den Vordergrund rückt, und womöglich andere verdrängt, ist auch von der historischen, sozialen oder ökonomischen Familiensituation abhängig. Richtet sich das Augenmerk auf die binnenfamilialen Beziehungsgeflechte, wird der Zyklus, oder der Entwicklungsabschnitt mit eine entscheidende Rolle spielen, denn in einer Restfamilie mit vorwiegend gealterten Menschen sind schon aufgrund der ungewöhnlich homogenen Familienstruktur ganz andere Voraussetzungen gegeben als in einer Jungfamilie mit Kleinkindern. Um diese komplexen Sozialstrukturen innerhalb des familialen Verbandes noch besser zu verstehen, sind im nächsten Abschnitt das Rollenverhalten der Familienmitglieder und die familialen Sphären zu untersuchen.

Rollendialektik und Identitätsbilder

Funktionen und Positionen in den familialen Sphären

Claessens hat in „Rolle und Macht“ erläutert, dass der Begriff der „Rolle“ von den Papierrollen abgeleitet wurde, die von den Schauspielern ab dem 16./17. Jahrhundert zur Darstellung ihres Bühnencharakters benutzt wurden. In der Soziologie verwendet man die Definition der Rolle so, wie Dahrendorf sie 1961 vorgenommen hat: Soziale Rollen sind „Bündel von Erwartungen, die sich in einer gegebenen Gesellschaft an das Verhalten der Träger von Positionen knüpfen“. [Nave-Herz 2006: 179/180]

Nicht nur die drastischen Veränderungen in der Familienstruktur in jüngerer Zeit erschweren die Zuweisung von klar differenzierbaren Rollenbildern. Innerhalb der familialen Gruppen ist vieles in Bewegung geraten. War die Polarisierung der Geschlechter in der Normfamilie in der Mitte des letzten Jahrhunderts noch mit der strikten Trennung von Aufgaben- und Identitätsbereichen verbunden, finden heute in der postmodernen Familie adaptive Prozesse statt, die ein Changieren von Aufgabe, Funktion und Rollenverhalten mit sich bringen. Für die vorliegende fotografische Themenstellung sind die Transformationen der letzten Jahrzehnte mit zu berücksichtigen, sie müssen aber aus mehreren Gründen auch relativiert werden: Denn bei einem Gutteil der zu besprechenden Arbeiten sind die Folgen der Ausdifferenzierung familialer Strukturen aus einer Reihe von Gründen weniger registrierbar. Das hängt einmal damit zusammen, dass die historisch bemerkenswerten Arbeiten aus der Zeit vor dieser Ausdifferenzierung stammen, entscheidender ist jedoch, dass die Rollen-Typologie auch bei den Grundrollen klarerweise überzeichnet ist. Die Rollenverteilung in der Familie ist von Rollenüberlagerungen geprägt, weil jeder in den Untergruppen der Familie wieder eine andere Rolle einnimmt: So ist das Mutter-Tochter Verhältnis für die Tochter anders als das Vater-Tochter Verhältnis, oder das Mutter-Vater-Sohn-Tochter Verhältnis, usf.. „Die in der Kernfamilie vorhandenen ‚Rollen‘: ‚Vater‘, ‚Mutter‘, ‚Kind‘ sind also ‚Misch‘-Rollen.“ Jedes Familienmitglied muss in der Lage sein, mehrere Rollen übernehmen zu können, dabei wechselt der Mensch nicht einfach zwischen den Rollen, sondern er bewältigt sie „simultan“. [Claessens 1979: 66/67]

Die Kenntnis dieser Rollen soll, trotz der vorhandenen Unschärfe, bei der Betrachtung von Familienbildern dazu beitragen, die Familie einmal als eigene Gruppe zu identifizieren, mit Mitgliedern, deren Positionen und Aufgaben primär voneinander abgrenzbar sind, und die einem sozialen Mechanismus der Wechselwirkung ausgesetzt sind. Liegen zum Bild weiterführende Informationen vor, liefert die Rollentypologie ein Instrument zum Abgleichen der durch die fotografische Konstruktion vermittelten Wirklichkeit und der durch Texte oder andere Quellen dokumentierten Lebensrealität. Zumeist ist die „Beweislage" jedoch sehr dünn, und die Indizien überwiegen.

Traditionell werden vier Grundrollen unterschieden, die geschlechtsspezifischen Zuordnungen unterliegen. Parsons weist jedoch darauf hin, dass „Geschlechtsrollenorientierungen" durch Sozialisation erworben werden müssen: „Obwohl natürlich die anatomischen Unterschiede der Geschlechter fundamentale Bezugspunkte für die Entwicklung der Orientierungen abgeben, ist es für das Kind erforderlich, die Bedeutung dieser Fakten für die Verhaltenserwartungen zu erlernen, von denen die Rollendifferenzierungen der beiden Geschlechter geprägt werden." [Meuser 2010: 53]

Die „Vater-Rolle", die von Autorität gekennzeichnet ist und ein hohes, instrumentelles Vermögen aufweist, ist traditionell mit der Position des Familienoberhauptes ident. Mit dem instrumentellen Vermögen bezeichnet Parsons die Fähigkeit, das System Familie an äußeren Zielen auszurichten. Damit nimmt der Vater eine Vermittlerposition ein zwischen der Innenwelt der Familie und der ökonomischen Realität außerhalb. So wird er zum Vorbild für das heranwachsende Kind, das darin eine Orientierung für das eigene Rollenverhalten erkennt. Für Parsons ist das Symbol der Vaterfigur nicht für die Familie allein von Bedeutung, sondern darüber hinaus von „allgemeiner kultureller Tragweite". [Meuser 2010: 55]

Als Autoritätsperson, der die Familie nach außen vertritt, hat die Figur des Vaters stark an Geltung verloren. Das hängt mit dem beruflichen Aufstieg der Frau zusammen, die dadurch vom Mann unabhängiger geworden ist. Aber auch die Kritik an den autoritären Strukturen der Gesellschaft und der damit verknüpften Rolle des Mannes in den 70er Jahren haben das Symbol der Vater-Rolle beschädigt.
Durch neue soziale Leistungen ist nun auch der Typ des Hausmannes in der Familie des 21. Jahrhunderts häufiger anzutreffen. Während die Frau die Berufsarbeit ausübt, kümmert er sich um die Kinder. Die Vater-Rolle wird durch dieses partnerschaftliche Verhalten vielschichtiger, werden doch während einer Karenz- oder Kinderzeitphase für bestimmte Zeit die Aufgabengebiete innerhalb der Familie vertauscht. Untersuchungen haben gezeigt, dass die Hausmänner die Beschäftigung mit ihren Kindern in dieser Zeit besonders positiv bewerten, auf der anderen Seite aber Defizite auftreten: Die bestehen in den abnehmenden Kontakten nach außen, und das hängt womöglich auch mit einem geringen Verständnis der Umwelt für die Position des Hausmannes zusammen. [vgl. Peuckert 2008: 280]

Die zweite Grundrolle ist die „Mutter-Rolle", die sich „durch große Macht und hohes expressives Vermögen" auszeichnet. „Das Gebiet der Expressivität umfaßt die inneren Angelegenheiten

des Systems, die Aufrechterhaltung der integrierenden Beziehungen zwischen den Mitgliedern und die Regelung von Verhaltensweisen sowie des Spannungsniveaus zwischen den Untereinheiten des Kern-Familien-Systems."[29] [Claessens 1979: 101] Im Gegensatz zur Position des Vaters, die nach außen gerichtet ist, weist der Wirkungsbereich der Mutter bei dieser Definition von Parsons nach innen: Über die Mutter-Rolle findet die Vermittlung familieninterner Angelegenheiten statt. Traditionell ist in der patriachalischen Familie die Mutter-Rolle die tragende Rolle für das Kernfamiliensystem, sie steht in der Mitte der Familie.
Allerdings wurde diese Rollenzuweisung von Claessens, der diese in den 60er Jahren noch als die überwiegende angenommen hat, bereits 1964 von Pfeil infrage gestellt, denn nach ihren Untersuchungen hätten mehr als 50% der Kinder in diesem Zeitraum eine erwerbstätige Mutter erlebt. Sie hat deshalb drei Grundtypen von Müttern skizziert: die familienorientierte Hausmutter, einen Zwischentyp, und die Berufsfrau, deren Bereitschaft für die Vereinbarkeit von Familie und Beruf sich stark unterscheiden. Eine Aufschlüsselung in drei Typen ist auch bei Hakim wieder zu finden, die zwischen dem berufsorientierten, dem adaptiven und dem familienorientierten Lebensstil der Frau unterscheidet. Bildeten bei Pfeil noch die familienorientierten Frauen annähernd die Mehrheit, sind in der Untersuchung von Hakim aus dem Jahre 2003, die in England durchgeführt wurde, die adaptiven Frauen in der Überzahl. Bertram schreibt dazu: „Theoretisch von Vorteil ist dieses Modell der dynamischen Ausgestaltung unterschiedlicher Lebensrollen, weil es deutlich macht, dass die Akteure in den konkreten Lebensumständen auf der Basis von persönlichen Präferenzen und Restriktionen ihre Rollen ausgestalten und nicht so einfach vorgegebenen Erwartungen folgen."[30] [Bertram 2005: 38]

Die Funktion der Mutter-Rolle findet in der „Tochter"-Rolle ein entsprechendes Pendant. In der Kernfamilie besteht zwischen den Generationen ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis, das zwei Autoritätsrollen verschiedenen Charakters umfasst. Die Kinder orientieren sich dabei an den Erwachsenen, deren Autoritätsnuancen in einem Orientierungsprozess an die Heranwachsenden weitergereicht werden. „Die „Tochter"-Rolle orientiert sich vorwiegend an der Mutter-Rolle und übernimmt dabei den Autoritätsanspruch für den „inneren" Bereich der Kernfamilie: den der „Expressivität". Die „Sohn"-Rolle, als Fortführung oder Nachahmung der Vater-Rolle in der nachkommenden Generation, ist nach Parsons mit „geringerer Macht und instrumentellem Vermögen" ausgestattet, „das zwar hoch, aber dem des Vaters unterlegen ist". [Claessens 1979: 67]

Eine derartige geschlechtsspezifische Rollenaufteilung oder Rollenannahme setzt bis zu einem gewissen Grade auch die ausgeprägte Funktion des traditionellen Familienmodells voraus, denn „zum einen bietet erst eine als ‚Ideal' phantasierte Mutter-Kind-Beziehung Vätern die Möglichkeit, von emotionalen und häuslichen Angelegenheiten unbehelligt, ihrer geschlechts-

[29] Jüngere Untersuchungen aus Deutschland belegen, dass Säuglinge und Kleinkinder eine größere Aufmerksamkeit von ihren Vätern erfahren als noch vor dreißig Jahren. [Nave-Herz 2006: 183]

[30] Weitere Untersuchungen von Engstler haben den Trend der Frau zur Berufstätigkeit bestätigt, allerdings ist dies fast ausschließlich auf Teilzeittätigkeiten und geringfügige Beschäftigungen zurückzuführen. Betrachtet man hingegen den Anteil Vollzeit erwerbstätiger Mütter mit Kindern unter 18 Jahren, ist ein Rückgang der Beschäftigungsquote gegenüber den 70er Jahren festzustellen. [vgl. Hoffmeister 2001: 342]

spezifische zugewiesene Rolle zu entsprechen. Und erst der außenorientierte und die Familie versorgende Mann ermöglicht es im Umkehrschluss den Müttern, sich ihrerseits ganzheitlich den familiären Binnenbeziehungen“ zu widmen. [Hoffmeister 2001: 338]

Neben dem Rollenmodell von Parsons existieren weitere Rollenmodelle, die etwa in der Familientherapie verortet sind, etwa das Model von Sharon Wegscheider: bei der Untersuchung dysfunktionaler Familien hat sie für das Verhalten von Kindern in Familien mit Suchtproblemen vier charakteristische Rollentypen festgelegt, die auch in „Normfamilien“ anzutreffen sind. Der „Held“ ist zumeist der Erstgeborene, der mit großen intellektuellen Fähigkeiten ausgestattet ist und der Familie das Gefühl von Wert und Stolz vermittelt; die Rolle des „schwarzen Schafes“ entsteht bei Zweitgeborenen als Negation der „Helden“-Rolle, die schon vom ältesten Kind besetzt ist. Es bewirkt laut Wegscheider einen Rückzug und eventuell später das Auftreten schulischer Probleme. Das „verlorene Kind“ hingegen lebt in einer zurückgezogenen Fantasiewelt und kann nur geringe soziale Kompetenz entwickeln; ganz anders das „Maskottchen“, dessen Rolle oft vom letzten Kind eingenommen wird. Es genießt große Aufmerksamkeit, und neigt, um sich diese zu verschaffen, zu Clownerien. Ehrenfried warnt aber generell davor, bei der Einbeziehung von Rollenmodellen in eine „Pathologie-Orientierung“ zu verfallen. [Ehrenfried et.al 1999: 28ff]

Ein soziologisches Forschungsdefizit herrscht bezüglich der Rolle der „Großeltern“, und dies obwohl noch nie so viele Kinder wie heute ihre Großeltern erleben.[31] Einer der Gründe für diese Nichtbeachtung durch die soziologische Forschung liegt darin, dass durch das Vorherrschen des „European Marriage Pattern“[32] und der geringen Lebenserwartung in früheren Zeiten die Existenz von Großeltern eher eine Ausnahme darstellte. Aufgrund der Freiräume, die sich für Großeltern durch die Beendigung des Berufsleben und dem Auszug der eigenen Kinder ergeben, ist bei Großvätern eine große „Verhaltensvariabilität“ festzustellen. Diese dürfte nach Nave-Herz auf eine Rollenpluralität zurückzuführen sein. Eine der von der Gesellschaft an die Großeltern herangetragene Erwartung besteht darin, dass diese eine „Unterstützungsfunktion“ ausüben und so ihren Beitrag leisten zur Erfüllung der familialen Leistung, sprich zur Nachwuchssicherung. Wichtig erscheint auch die Sozialisationsfunktion, auf die sowohl von den Großeltern selbst, als auch von den Eltern hingewiesen wird. Erheblich dürfte der Anteil der Großeltern auch an der Entwicklung von Wertvorstellungen sein, wobei im speziellen die Vermittlung von traditionellen Werten mit der Großeltern-Rolle verknüpft ist. Großeltern können auch eine Ersatzfunktion bei der Erziehung der Kinder durch die Eltern einnehmen, wenn diese ausfallen. Juristisch gesehen sind zwar die Großeltern im Rechte- und Pflichtenheft gegenüber

[31] Lauterbach hat hierzu Zahlen zusammengestellt: zwischen 1951 und 1956 hatten noch 13% aller Zehnjährigen vier Großeltern, diese Zahl stieg für die gleiche Altersgruppe im Jahr 1991 auf 36% an. [Nave-Herz 2006: 186]

[32] Das europäische Heiratsverhalten war vom Spätmittelalter bis zur industriellen Revolution nach John Hajnal von einem hohen Heiratsalter und einer hohen Ledigenquote geprägt. Mit der nach ihm benannten „Hajnal Linie“, einer Grenzlinie, deren Endpunkte grob bei Petersburg und Triest liegen, definierte er die geopolitische Trennlinie, auf deren westlicher Seite das Heiratsalter der jungen Männer höher lag als auf der östlichen. Michael Mitterauer relativiert diese Grenze: „Sie entspricht eher jener Grenze, bis zu der durch die mittelalterliche Ostkolonisation im Westen entwickelte Modelle der Agrarverfassung verbreitet wurden, und verweist damit auf den sozialgeschichtlichen Kontext der festgestellten demographischen Muster.“ [Mitterauer 1997: 13]

der Familie nicht existent, jedoch kann im Hinblick auf das „Kinderwohl“ die Zulassung zur Beziehung der Enkel eingeklagt werden. [Nave-Herz 2006: 180ff]

Unberührt bleiben bei dem Modell der vier Grund-Rollen von Parsons auch die Projektionen, die von den Eltern auf ihre Kinder gerichtet sind, und die für das Rollenverhalten und die Identitätsbildung des Nachwuchses mitentscheidend werden. Amendt hat beispielsweise Studien über das Mutter-Sohn-Verhältnis durchgeführt, die auf der Annahme beruhen, dass „weitgehend tabuisierte und unbekannte Zusammenhänge (...) in der Beziehung zwischen Frauen und ihren Söhnen existieren“, und ist darin zum Schluss gekommen, dass jede zweite befragte Frau „unangemessene Beziehungen“ zu ihren Söhnen unterhält. [Hoffmeister 2001: 336] Seine, teils mit Fiktionalisierungen gespikten Aussagen können aber innerhalb der soziologischen Thesenfolge der letzten Jahrzehnte auch als bewusste und provozierende Forderung nach Überprüfung und Hinterfragung der „generellen Funktionalisierung von Männern in Ehe und Familie“ angesehen werden. [Fischkurt 1998: zit.nach: Hoffmeister 2001: 343]

Für das Beziehungsgeflecht innerhalb der Familie ist das Phänomen der „quantitativen Majorisierung“ besonders interessant: Sie besagt, dass in Kleingruppen Majoritätsverhältnisse durch den Zusammenschluss einzelner Mitglieder zu Subgruppen hergestellt werden, die gegen eine kleinere Untergruppe oder Einzelne gerichtet werden können. Diese „Rollendialektik“ zeichnet sich durch eine Reihe von Kombinationsmöglichkeiten aus, die bei der Kernfamilie mit den vier Grundrollen (Vater = V, Mutter = M, Tochter = T, Sohn = S) neben der gemeinsamen Gruppe V-M-T-S sieben weitere Untergruppen entstehen lässt, aus denen vier Majoritätsverhältnisse hervorgehen. So können V-M-S und T, oder V-M-T und S als zwei derartige Mehrheitsverhältnisse genannt werden. Das Spezifikum dieser Rollendialektik besteht darin, dass nun in jeder dieser Untergruppen eigene Rollen ausgebildet werden, die durch das neu geformte Bündnis gekennzeichnet sind. Dabei bleibt nach Claessens in der Überlagerung dieser Rollen der zugewiesene Primärstatus der Grundrolle erhalten, also die Position des Vaters ist „instrumentell“, auch wenn sich M-T-S gegen ihn verbünden. Das Nebeneinander von primären Rollen wie der „Mutter“-Rolle und sekundären Rollen wie „Angehöriger einer unterlegenen Gruppe“ ergibt eine Vielzahl von Interaktionsmöglichkeiten, die in der Kernfamilie eine besondere, „emotionale Beziehungsdichte“ erzeugen. [Claessens 1979: 67ff]

Die Steigerung der Interaktionsmöglichkeiten innerhalb von Gruppen hat J.H.S. Bossard mit einer mathematischen Formel umschrieben, die aufschlüsselt, wie schnell bei zunehmender Mitgliederanzahl die gruppendynamischen Prozesse mitwachsen. Betrachtet man mit dieser Formel[33] die Fülle von Beziehungsmöglichkeiten, die theoretisch zwischen Einzelpersonen und Untergruppen sowohl bilateral als auch multilateral herstellbar sind, wird schnell ersichtlich, dass bei großen Gruppen eine unüberschaubare Zahl von Kontaktmöglichkeiten, Allianzen, Untergruppenbildungen usw. besteht. Während ein Paar nur eine Zweiergruppen-Beziehung bilden kann, sind in einer Familie mit zwei Kindern schon sechs Untergruppen aus je zwei Personen formbar. Bei sechs Familienmitgliedern wächst diese Zahl auf fünfzehn an, bei acht

[33] $P=[n(n-1)]/2$; P ist die Anzahl der möglichen Zweierbeziehungen, n ist die Zahl der Mitglieder [Claessens 1995: 22]

Personen auf 28. Werden alle Beziehungsmöglichkeiten ausgeschöpft, also auch die von Einzelpersonen zu Zweiergruppen usf., dann liegen bei vier Personen in einer Familiengruppe bereits 25 unterschiedliche Konstellationen vor, bei sechs Personen schnellt die Zahl auf 301 hoch. [vgl. Claessens 1995: 22]

Schon Durkheim hat Untersuchungen vorgenommen, die krisenhafte Erscheinungen in der Familie anhand des Zusammenhangs von Mitgliederzahl und Dichte erklären sollten. König hat im Anschluss an H.S. Bossard die Formel verwendet, die über die Interaktionen in der Familie bei steigender und abnehmender Mitgliederzahl informiert.[34] Das Resultat zeigt den überproportionalen Antieg der Interaktionen beim Anwachsen der Familie. Durch Geburten und Todesfälle, Auszug der Kinder usf. ändern sich innerhalb der Familie also die Bedingungen für die Interaktionsmöglichkeiten dramatisch. [König 2006: 72/73]

Eine der Folgen dieser exponentiellen Steigerung der Interaktionsmöglichkeiten ist die Beschränkung der Gruppenaktivität auf das organisatorisch sinnvolle Maß: In einer Gruppe mit fünf Individuen, die 90 potentielle Beziehungskonstellationen aufweist, werden nur eine bestimmte Anzahl davon auftreten, einige öfters als andere. Die Kommunikation zwischen den Einzelnen wird ungleich verteilt sein, jedenfalls unterliegt sie einer zeitlich begrenzten Dauer. In einer vielköpfigen Familie ist – wie in jeder anderen sozialen Verbindung – für jeden Einzelnen viel weniger Zeit zum Reden da als in einer Einkind-Familie. Bei anwachsenden Familiengrößen haben die eingebundenen Personen weniger Zeit für einander, und das bei gleichzeitig zunehmender Dichte des Beziehungsgeflechtes.

„Eine solche Betrachtung der sogenannten ‚kleinen' Gruppen zeigt die eigenartige Tatsache, daß allein in der Zweier- oder der Dreiergruppe alle möglichen Beziehungen in größter Intensität unterhalten werden können und daß sich spätestens bei fünf bis sechs Mitgliedern im Beziehungsgeflecht einer Kleingruppe Untergruppen bilden müssen." [Claessens 1979: 61]

„Durch dieses mehrfach verdichtete Beziehungsgeflecht laufen nun Linien, die den sozialen Raum ‚Kernfamilie' in weitere Räume unterteilen", und die als „Sphären" bezeichnet werden. [Claessens 1979: 67ff] Alleine für das Familienmodell Kernfamilie mit vier Personen ergeben sich nach Claessens vierzehn unterschiedliche Sphären. Jede dieser Sphären erkennt man an den für das Familienleben spezifischen Bezugsprozessen, -verhältnissen und -merkmalen, die auch als „Dimensionen" bezeichnet werden. Die bedeutendsten Sphären, die mit der Existenz der Familie am engsten verknüpft sind, sind die „Mutter-Kind-Sphäre", in der die Erhaltung des Säuglings geregelt ist, und die „Ehesphäre", gekennzeichnet durch eine intime Dauerbindung. Diese beiden Sphären bilden zusammen die „Intimsphäre", oder werden von dieser umhüllt. Innerhalb der Intimsphäre sind jene Familienaktivitäten gebündelt, die der Pflege der Kinder, der Nahrungsaufnahme, oder den intimen Verrichtungen aller Art dienen. Sie sind für Außenstehende nur in beschränktem Maß einsehbar, und werden auch innerhalb des Familienlebens, je nach sozialem und kulturellen Kontext nur bedingt besprochen.

[34] $x = (y^2 - y)/2$; x ist die Anzahl der Interaktionen, y die Zahl der Personen. [König 2006: 72/73]

Über die Intimsphäre legt sich wie bei einer Zwiebelschale die Privatsphäre, in der nunmehr eine Verbindung nach außen hergestellt wird. In die Handlungsaktivitäten dieser Übergangszone sind die Verwandten, enge Freunde und Wohngenossen eingebunden.[35] Die Intimsphäre und die Privatsphäre werden aber von weiteren Sphären durchschnitten, die von gesellschaftlichen Konventionen geprägt sind. Eine dieser Schranken ist das Inzesttabu, durch das die geschlechtlichen Intimitäten innerhalb der Gruppe geregelt werden. Davon betroffen sind etwa die „Geschwistersphäre", „Eltern- und Kinder-Sphäre", die „Mutter-Sohn Sphäre" oder die „Vater-Tochter-Sphäre". Abgesehen von diesem Tabu bestehen aber innerhalb dieser familialen Sphären die Beziehungen in einer Intensität, wie sie sonst nur bei einem Liebespaar vorkommen.

In den beiden Sphären „Leitung" und „Geleitete", die sich von den vorgenannten abkoppeln, finden die erzieherischen Aktivitäten statt. Aber auch die Außenbeziehungen, also die Funktion des Instrumentellen, ist diesem Gebiet zugeordnet. Dadurch ergibt sich für die Rollenbildung der Heranwachsenden in diesen Sphären eine Orientierungsfunktion.[36] Als vierzehnte Sphäre ist die des Kleinkindes zu nennen, dessen Perspektive der Wahrnehmung sich völlig vom Erwachsenen unterscheidet. Der immense Größenunterschied zwischen einem Kleinkind und einem Erwachsenen bedingt für das erstere eine Wahrnehmung von „unten", ein Aufblicken auf einen überdimensionierten Erwachsenen, dem ein völliges Ausgeliefertsein innewohnt. Claessens fasst das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Welten in Worte, und fordert „daß nur bei intensivem Hineinversetzen in die ‚Lage' des Kleinkindes verständlich wird, unter welcher Gewalt, mit welchem Überdruck, welcher Übermacht die Sozialisierungstendenzen der Eltern auf das Kind zukommen, unter welchem Druck kulturell geformt wird, ohne daß die Eltern von diesem Mißverhältnis zwischen ihrer Sicht und der des Kindes Kenntnis zu nehmen brauchen oder zu nehmen imstande sind." [Claessens 1979: 73]

Eine nochmalige Steigerung hinsichtlich der Kommunikationsabläufe, der Interaktionsschemen, und der Rollenwechsel erfährt dieses Modell im konkreten Leben der Familie, beispielsweise wenn in einer alltäglichen Szene ein Kind einem anderen etwas antut. In diesem emotionsgeladenen Fall werden innerhalb der Gruppe dynamische Prozesse gestartet, in denen die Beteiligten spontan und blitzschnell zwischen verschiedenen Rollen und Sphären hin- und herwechseln. Bossard hat festgestellt, dass die Familie mehr als nur eine „Struktur" sei, und von der „vibrant functioning reality" gesprochen. Im konkreten Leben, wenn die Beteiligten stärker als üblich in Reaktion aufeinander stehen, kann diese „vibrierende Einheit" beobachtet werden,

[35] Im traditionellen Haushalt ist das Wohnzimmer der Ort, wo der Austausch mit Freunden und Verwandten stattfindet. Bereiche wie Schlaf- und Kinderzimmer, Badezimmer oder Küche sind deshalb etwas abgelegener und unzugänglicher. Bei den unterschiedlichen Kategorisierungskriterien, die im Genre des Familienbildes anzutreffen sind, bieten die „Sphären" eine zusätzliche Orientierungshilfe. Bilder aus der „Mutter-Kind"-Sphäre bilden die Basis eines jeden Familienalbums. Aber auch die „Geschwister"-Sphäre ist ein beliebter Dokumentationsraum. Bei der Besprechung der Arbeit von Diane Arbus wird das Abtasten dieser Grenzen, die sich von den inneren Sphären zu den äußeren hin erstrecken, nachvollziehbar.

[36] In vielen Familienbildern werden die Sphären „Leitung" und „Geleitete" durch die Aufstellung der Familienmitglieder vor der Kamera verdeutlicht, wodurch nicht nur eine oft untergründige oder inszenierte, hierachische Ordnung innerhalb der Familie, sondern auch die Trennung von „instrumenteller" und „expressiver" Funktion sichtbar werden.

obwohl zumeist für Beteiligte, wie auch für Außenstehende diese Situationen unüberschaubar und in gewissem Ausmaß auch der differenzierenden Analyse verschlossen bleiben. [Claessens 1979: 75ff]

In diesem Abschnitt sollte das dichte Beziehungsgeflecht in der Familie, das aus einer Überlagerung und einem Ineinandergreifen von Funktionen, Rollen und Sphären besteht, dargestellt werden. Außer Acht bleiben dabei personale Aspekte, eingehendere Analysen der Identitätsbildung, aber auch psychosoziale und psychologische Einflussfaktoren, weil hierzu systemtheoretische Differenzierungen notwendig wären, die den Rahmen dieser Auseinandersetzung sprengen. Die Kenntnis eines funktional-strukturellen Schlüssels verändert auch den Blick auf die fotografischen Dokumente, denn seine gliedernde und strukturierende Wirkung erfasst den Einzelnen und die Gruppe und legt Positionen innerhalb des familialen Gefüges fest: In den Bildwelten zur Familie werden einige dieser Zusammenhänge sichtbar, sie tragen zum Verständnis des Dargestellten bei, sie ermöglichen aber auch, die Differenz zwischen Lebenswirklichkeit und fotografischer Konstruktion zu ermessen.

Die Familie als Gruppe „eigener Art“

Als Vorbereitung auf die Untersuchung der strukturellen Merkmale von Familienbildern werden in diesem Abschnitt die sozial-gruppenspezifischen Aspekte des Familienlebens erörtert: welche Art von Gruppe stellt sie dar, welche besonderen Merkmale zeichnen sie aus, durch welche Verhaltensnormen ist sie ausgezeichnet, welche mikro- und makrosozialen Interaktionen treten auf? Dass es sich bei der Familie um eine Gruppe handelt, darauf ist seit den Anfängen der Soziologie hingewiesen worden. „Die Familie kann als Ur-Bild und Ur-Form des Gruppenlebens angesehen werden“. [Schäfers 1999: 177] Für Durkheim stellte die Familie eine soziale Institution dar, die den Menschen in eine Gruppe einbindet, die ihm Halt und Orientierung verleiht. Ähnlich hat Simmel argumentiert: Die Familie „ist eine Gruppe, deren Elemente gegenseitig in festen Bindungen, zuverlässigen Verhältnissen stehen, wo eines an dem andern einen bleibenden Halt hat (...) – eine solche Gruppe wird sich im Kampfe ums Dasein als haltbarer und widerstandsfähiger zeigen, als eine andere, deren Elemente keine gegenseitigen Pflichten, sondern nur momentane, willkürliche, stets wieder zersplitternde Bindungen kennen.“ [Simmel 1985: zit. nach: Jürgens 2009: 121]

Charles H. Cooley ordnet die Familie den „Primärgruppen“ zu. Im Unterschied zu den Sekundärgruppen zeichnen sich diese durch eine verhältnismäßige Stabilität aus, die durch Kooperationen und „face-to-face“ Konstellationen sichergestellt wird. Als weitere typische Primärgruppen listet Cooley etwa Spielgruppen (von Kindern und Jugendlichen) oder Gemeinden auf. Die spontanen, sozialen Beziehungen, die innerhalb solcher Primärgruppen entstehen, unterscheiden sich von jenen in Sekundärgruppen vor allem durch ihre emotionale Qualität. [König 2006: 27] König hat die Familie als „Gruppe besonderer Art“ bezeichnet. „Die oberste Konstante, die

uns in allem sozialen Dasein erscheint, ist die Gruppe; [...] Das auszeichnende Merkmal der Gruppenbeziehungen innerhalb der Familie ist ihre Intimität, die sie von den meisten anderen Gruppen der menschlichen Gesellschaft unterscheidet; von den anderen Intimgruppen ist die Familie dann wiederum dadurch unterschieden, daß sie zugleich Zeugungsgruppe ist (ohne dennoch in der Zeugung sich zu erschöpfen)“ [König 1998: 169] In diesem Zusammenhang ist der Begriff von der „biologisch-sozialen Doppelnatur der Familie“ in die Soziologie eingegangen.

Hofstätter hat auf die Eigengesetzlichkeit der Familienstruktur hingewiesen, die darin besteht, dass sie „ihr eigenes Problem und ihr eigener Zweck“ ist. Im Gegensatz zu anderen Gruppen ist sie keine „Kulturerfindung“. [Schäfers 1999: 189] Claessens hat hierzu die Unterscheidung in „Gruppen per Entschluß“ und „Gruppen per Zwang“ angeführt, wobei zweitere nur für die Kinder gelten kann. [Claessens 1995: 9]

Als besonderes Strukturmerkmal gegenüber anderen sozialen Gruppen weist die Familie also eine zwei-generative Schichtung auf: Unter den Begriff Familie wird im Allgemeinen das Zusammenleben gegengeschlechtlicher Paare mit Kindern verstanden. Alter, Geschlecht und Generationenabstand sind die konstitutiven Merkmale, die auch die Erscheinung nach außen hin bestimmen. Während bei anderen sozialen Gruppen zumeist geschlechts- oder altersgleiche Personenstrukturen überwiegen, und von daher eine homogene Grundstruktur vorliegt, divergieren bei der Familie diese Merkmale.
Die Familie unterscheidet sich demzufolge von anderen Gruppen durch die Anwesenheit unterschiedlicher Generationen, die eine „Ungleichartigkeit“ der Familienmitglieder bewirkt. „Diese Ungleichartigkeit wird nur in Grenzen neutralisiert durch die „blutsmäßig“ oder sozial festgelegte enge Verwandtschaft der Gruppenmitglieder. [Claessens 1995: 66] Und dieses verwandtschaftliche Verhältnis[37] zwischen den Mitgliedern der Familiengruppe ist eine Form der Verbindung, von der Oliver König feststellt, dass sie „nicht gelöst“ werden kann. [König 2004: 62]

Für die Syntax der Familie sieht Claessens zwei Grundmerkmale als entscheidend an: das Vorhandensein von „Eltern“ und „Kindern“, wobei für die Kinder „die Zuschreibungsmöglichkeit zur nächst folgenden Generation gefordert“ wird, aber nicht „unbedingt die leibliche Abstammung“, und dass die „Eltern Erwachsene heterosexueller Kombination“ sind. [Claessens 1995: 8] Aus dem Gesagten resultiert für Claessens ein Altersunterschied von 20 bis 30 Jahren, der innerhalb der Gruppe festgestellt werden kann. Auch muss die Art der Beziehung der Individuen zueinander nicht unbedingt „konsanguin“ (blutsverwandt), sondern nur „affin“ (verwandt) sein. Da aber die eine Generation abstirbt, die andere heranwächst, liegt ihre Optimalzone „in jener Zeitstrecke, die die beiden Generationen gemeinsam durchmessen“. [König 1998: 187]

[37] René König definiert Verwandtschaft „als die Art und Weise wie Status, Rang und Würde, Namen und Eigentum in einer Gesellschaft übertragen werden“, Wagner sieht in der Verwandtschaft „ein formales oder normatives Netzwerk, dass durch Rollen, gegenseitige Pflichten und Rechte gekennzeichnet ist“. Nave-Herz ergänzt dazu: Die „engere“ Verwandtschaft ist ferner dadurch erkennbar, dass – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – zwischen diesen Mitgliedern das Inzesttabu gilt.“ [Nave-Herz 2006: 36]

Diese stetige Veränderung der Familienstruktur als typisches Wesensmerkmal der Familie wird mit dem Begriff des „Familienzyklus“ gefasst: dem Anwachsen der Familie durch Heirat, Geburten, Miteinbeziehung von Verwandtschaften steht auf der anderen Seite die Reduktion durch den Auszug der Kinder, durch Todesfälle, durch Scheidungen, usw. gegenüber. „Die Familie baut sich auf in einem ‚Interferenzverhältnis‘ zwischen Lebensrhythmus der Elterngeneration und dem der Kindergeneration.“ [König 1998: 187] Der amerikanische Familiensoziologe Paul C. Glick [1947] hat sieben Phasen für den Familienzyklus genannt: Eheschließung[38]; Geburt des ersten Kinds; Geburt des letzten Kindes; erstes Kind verläßt den elterlichen Haushalt; Tod des ersten Ehepartners; Tod des zweiten Ehepartners. Huinik/Konietzka fordern eine Verfeinerung diese Modells, da durch die radikalen Veränderungen der Familienstrukturen in den letzten Jahren das „Konstrukt eines ewigen Kreislaufs des Entstehens und Vergehens von Familien in seinem Kern“ erodiert ist. Erforderlich ist deshalb eine stärkere Miteinbeziehung der individuellen Lebensläufe in das Modell des Familienzyklus, weil die individuellen Bedürfnisse in die Lebensformen, die aus den traditionellen Familienmodellen herauswachsen, immer mehr einfließen“. [Huinink/Konietzka 2007: 41]

Für die Anzahl der Familienmitglieder können zwar zeitbezogene Durchschnittswerte[39], jedoch keine allgemeingültigen Zahlen genannt werden. Als Normalkonfiguration werden in ihrer „Optimalzone“, wenn ein Elternpaar mit zumindest einem Kind zusammenlebt, drei Personen, die als zwei-generative Kleingruppe mit einem Altersunterschied von mindestens 15 bis 20 Jahren in Erscheinung tritt, bezeichnet. Bei kinderreichen Familien und der Miteinbeziehung von Verwandten kann dieser Umfang anwachsen und auch 30 Personen umfassen.[40] Bis zu diesem Wert spricht Claessens von der Existenz einer Kleingruppe, in der gewährleistet ist, dass „jeder zu jedem noch gerade ‚gute‘, sowohl emotional getragene als auch zeitlich nicht zu sehr reduzierte Kontakte haben und pflegen“ kann.[41] [Claessens 1979: 60]

Einzigartig ist dabei das spezifische Kooperations- und Solidaritätsverhältnis, das zwischen den Mitgliedern der Familie herrscht, und das sich als äußerst komplexes Beziehungsgeflecht darstellt, mit speziellen Rollendefinitionen, die sich in den familialen „Sphären“ überlagern. „Das Wesen einer Gruppe ist nicht die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit ihrer Mitglieder, sondern deren Abhängigkeit voneinander.“ [K. Lewin 1953: zit. nach: Claessens 1979: 30] Diese Abhängigkeit führt zu Integrationsprozessen, die trotz der Differenzen von Alter und Geschlecht zur Bildung eines „Gruppenbewußtseins“ und zu einer „Gruppen-Innenkultur“ beitragen, die

---

[38] „Die Ehe ist zwar ihrem Wesen nach auf Familie ausgerichtet, aber im Zustand der Ehe ist dennoch die Familie nur „virtuell“ da, sie wartet noch auf ihre reale Erfüllung.“ [König 1998: 187]

[39] Waren im Jahr 1972 im früheren Bundesgebiet Deutschland noch bei 22 Prozent aller Familien drei Kinder im Haushalt vorzufinden, belief sich diese Zahl 2005 nur noch auf 13 Prozent. [Peuckert 2008: 103]

[40] Entgegen der weitverbreiteten Meinung, dass in der Zeit vor der industriellen Revolution die Kinderzahl in den Haushalten weit höher war, haben Nachrechnungen aus Kirchenbüchern gezeigt, dass der Durchschnitt trotz hoher Geburtenzahlen wegen der Kindersterblichkeit nur bei drei bis vier Kindern lag. [Nave-Herz 2006: 41]

[41] Der Vorstellung von der Familie als Gruppe, die durch das Beisammensein von mehreren Personen begründet ist, steht der Trend zur Singularisierung gegenüber. „Im Ablauf von Familienzyklen gewinnen Phasen des Alleinlebens in Einzelhaushalten immer mehr an Bedeutung.“ [Mitterauer 1997: 20] So ist die Zahl der Alleinwohnenden in Deutschland im Alter zwischen 25 und 44 Jahren von 699 000 im Jahr 1961 auf 3,6 Millionen im Jahr 2005 hochgeschnellt. [Peuckert 2008: 50]

zusammen auch als „Gruppe-Außenhaut“ bezeichnet werden: durch diese setzt sich die Gruppe von anderen ab. [Claessens 1979: 57] Jede Familie vermittelt derart ein spezifisches Bild, und dieses spielt in den repräsentativen Aktivitäten der Familie eine entscheidende Rolle, es wirkt aber auch nach innen und nimmt Einfluss auf die Entwicklung des Individuums.

So herrscht in jeder Familie ein spezifisches Klima vor, das sich aus dem zusammensetzt, was sich innerhalb der Familie „abspielt“: Die Verhaltensgewohnheiten beim Essen, Spielen und der Kommunikation, die Gestik und Mimik, persönliche Vorlieben der Einzelnen, die Art der Möblierung, der Schnitt der Wohnung und die Funktionsaufteilung, und vieles mehr trägt zur Bildung des jeweiligen Familienklimas bei. Der familiengebundene Lebensstil stellt eine „formende Kraft“ dar, der zusammen mit Kultureinflüssen auf das Individuum in der Familie einwirkt. „Das Familienmilieu, der ‚Familienstil‘ als ein Syndrom aus den verschiedensten Geruchs-, Geräusch-, Farb-, Form-, Bewegungs- und Verhaltensnuancen wirkt in einer bisher viel zu wenig beachteten und analysierten Prägekraft auf das sich entwickelnde offene Individuum ein.“ [Claessens 1979: 160] Als Teil des Familienmilieus, das auch mit dem Kulturmilieu in Verbindung steht, wird die Familien-“Atmosphäre“ bezeichnet, in der sich die für die Wohnung, die Kleidung und die Küche typischen Gerüche binden.[42] [Claessens 1979: 160ff]

Ein Spezifikum des Familienlebens besteht in der Konzentration des Gruppenlebens an einem Ort, den die Mitglieder ihr „Zuhause“ nennen. Der Brennpunkt des konkreten Lebens und die Erfüllung der Primärbedürfnisse schlagen sich in der Führung eines gemeinsamen Haushalts nieder. Zwar sind durch die Pluralisierung der Lebensformen familiale Gemeinschaften entstanden, deren Status nicht mehr nur durch eine Lokalität gekennzeichnet ist[43], diese bilden aber noch die Ausnahme. Die Tradition unserer Haushaltsgründungen ist von Neolokalität bestimmt: Im Gegensatz zu patrilokalen Familienformen, wo sich der Wohnsitz an der väterlichen Abstammungsfamilie orientiert, wählt die Kernfamilie unabhängig von der Herkunftsfamilie ihren Wohnsitz aus. Durch diesen Umstand sind Haushalte, in denen drei Generationen zusammenleben, eher selten.

Die starke Bindung der Familiengruppe an den Haushalt lässt sich auch daran ablesen, dass noch vor dem 17. Jahrhundert familiale Gruppen mit Begriffen wie „Herd“ oder „Haus“ bezeichnet wurden. Auch leiten sich viele Familiennamen von Hausnamen ab, wie das heutzutage auf Erbhöfen noch nachvollzogen werden kann. Für die fotografische Dokumentation spielt das Haus eine zentrale Rolle: es bildet den Rahmen für einen Großteil der Aktivitäten des Familienlebens. Die Funktion des Hauses oder der Wohnung ist eine ambivalente: Einerseits lässt sich dadurch die Schutz- und Abtrennungsfunktion gegenüber außerfamilialen Gruppen herstellen, denn die Unverletzlichkeit der Wohnung ist gesetzlich garantiert, andererseits dient sie auch als Basis für den sozialen Austausch mit anderen.

---

[42] Über das „Familienfluidum“, die Geruchswelt der Familie, kann die fotografische Dokumentation keine Auskunft geben, das Familienklima ist aber, auch wenn damit Geräuschentwicklungen innerhalb der Familie miteingeschlossen sind, sehr wohl entzifferbarer Bestandteil der fotografischen Information.

[43] Bipolare Haushalte existieren, wenn die Eltern an zwei verschiedenen Orten leben, sei es aus beruflichen Gründen, wie bei der Commuter-Ehe und bei Pendlern, oder aus freien und indviduellen Entscheidungen, z.B. dem Living-Apart-Together. [vgl. Peuckert 2008: 269ff/Nave-Herz 2006: 34]

Niklas Luhmann beschreibt die traditionelle Bedeutung des Hauses für die Wirtschaft und für die Familie: „Prototyp der Wirtschaft war in einfachen, aber auch in geschichteten Gesellschaften das Haus, der oíkos gewesen – in kleinerem und in größerem Rahmen. Das in Anlehnung an die Familie entwickelte Haus war zugleich die Einheit der Zukunftsvorsorge, die Einheit der Erhaltung, die Einheit der moralischen Normierung und die Einheit der Abstraktion von Verfügungsgewalt, die man heute Kapitalbildung nennen würde.[...] Andererseits war die unmittelbare Lebensführung im Hause stärker und konkreter wirtschaftsbezogen, und es gab in diesem Sinne kein Privatleben der Familie.“ [Luhmann 2009: 459] Das Abhandenkommen dieser Werte, die durch das „ganze Haus“ gegeben waren, wurde immer dann angeführt, wenn die Aushöhlung des familialen Lebens zu beklagen war. 1881 monierte Riehl die Auflösung der Allzweckräume, die mit einer Segmentierung des Wohn- und Lebensraums einherging: „Schauen wir in das Innere der Wohnungen, so findet sich´s, daß das „Familienzimmer“ [...] immer kleiner geworden oder ganz verschwunden ist. [...] Die Vereinsamung des Familienmitgliedes selbst im Innern des Hauses gilt als vornehm.“[44] [Riehl 1881: zit. nach: Nave-Herz 2006: 14]

Die Auslagerung von Funktionen aus dem gemeinsamen Haushalt hat zur These des Funktionsverlustes der Familie geführt: Der Auslagerung von ökonomischen Funktionen folgten weitere auf erzieherischem, religiösen und kulturellem Gebiet. Die sozialdemokratische Bewegung und katholische Institutionen haben während der Weimarer Zeit die „Schwächung“ der Familie kritisiert, die durch die Übertragung ehemals haushaltsinterner Aufgaben an staatliche und wirtschaftliche Institutionen erfolgte. Festgestellt wurde eine weitere Destabilisierung der Familie durch das Eindringen von Konsumfunktionen in den familialen Raum: „Das frühere gemeinsame Mahl, bei dem sich alle Familienmitglieder zusammengefunden hatten, werde in der Gegenwart durch das Essen in der Kantine und in Volksküchen abgelöst.[...] Die Familie sei nicht einmal mehr ‚Futterplatz‘, sondern gerade noch ‚Schlafstelle‘. Massenerholungsplätze wie Kino, Theater, Vereine und Sportplätze ersetzten die Familie als Ort der psychischen und physischen Regeneration.“ [Heinemann 2004: 206/207]

Die Frage des Medienkonsums erhält aber auch heute, angesichts ihrer Allgegenwart, wieder Auftrieb: Durch den Verlust des Straßenraumes als Ort der Freizeitaktivität schotten sich Familien zunehmend von der Außenwelt ab.[45] Dieser Verlust wird mit Medienkonsum kompensiert. Waren es in den vergangenen Jahren Televisions- und Videomedien, so kommen in jüngerer Zeit auch internetbasierte Medien zum Medienkonsum hinzu. Dadurch ist die Familie, mehr denn je Einflüssen von außen ausgesetzt. [vgl. Mitterauer 1997: 33ff]

---

[44] Philippe Ariès hat berichtet, dass vor dem 17. Jahrhundert die Menschen in ihren Häusern nie allein waren, nicht einmal nachts. Deshalb waren intime Umgangsformen unmöglich, und die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern glichen denen von Lehrherren zu ihren Lehrlingen. [Nave-Herz 2006: 47]

[45] „Die Straße als Kommunikationsbereich verliert auch für Erwachsene an Bedeutung. Die Beziehungen zu Nachbarn tendieren zur Anonymität. Das nähere Umfeld der Wohnung tritt als Bezugsraum der Familie mehr und mehr in den Hintergrund. Für das Familienleben innerhalb der Wohnung bringt diese Ausgrenzung herkömmlicher Lebensräume gewisse Spannungsmomente: Der Spielraum für einen Wechsel von Nähe und Distanz wird geringer, wodurch sich Konfliktpotential steigern kann; die Konkurrenz um Raum nimmt zu.“ [Mitterauer 1997: 43]

Gerade für Kinder und Jugendliche ist dieser zunehmende Einfluss der Massenmedien von entscheidender Bedeutung, werden diese doch immer mehr zu einer zusätzlichen Sozialisationsinstanz. Dass der Medienkonsum aber nicht generell abgelehnt wird, zeigt eine Publikation des wissenschaftlichen Beirates für Familienfragen in Deutschland, in der auch die positiven Seiten eines bewussten Medienkonsums angeführt werden: Sie können „durchaus zum Kristallisationspunkt familialen Beisammenseins“ werden, und bei richtigem Einsatz entstehen daraus „Vorteile der Informationsgewinnung, der Optionserweiterung durch vielfältige Vorbilder und Erholungseffekte“. In einer Langzeitstudie wurden entwicklungsfördernde Funktionen des Fernsehens nachgewiesen, woraus hervorgeht, dass der Bildungsinhalt von Sendungen prädiktiv für Schulnoten sein kann. Größeres Augenmerk genießen jedoch die negativen Folgen, die gerade in ressourcenarmen Familie auftreten. Wenn wenig andere Interaktionsangebote vorliegen, steigt der Fernsehkonsum stark an, ohne dass eine qualitative Selektion der Inhalte vorgenommen wird. Die Folge sind gesteigerte Aggressionspotenziale, die besonders in deprivierten Familien mit einer „Kumulation von Gewalterfahrungen in der Familie und dem Konsum von Gewaltdarstellungen in den Medien“ einhergehen. [Fillipp et.al 2005: 95]

Die Dimension der Wohnung wird, wie das Familienklima insgesamt, als Einflussfaktor für die Entwicklung des Kindes angesehen. Sowohl aus dem für den Einzelnen selbst zur Verfügung stehenden Raum, als auch von der Weite der Räume insgesamt, in der die Familie lebt, beziehen die Heranwachsenden ihr „Raumgefühl“, das sie für die spätere Einnahme ihrer „gesellschaftlichen Position“ mitschleppen. Historisch ist die Position des Einzelnen in der gesellschaftlichen Pyramide mit der ihm zur Verfügung stehenden Weite der Räume korrelierend. Gesellschaftlicher Überblick und das Überschauen komplexer Zusammenhänge sind Zeichen der „Größe“, während Enge zu einer Einschränkung des Aktionsradius führen kann. „Familienraum“ ist aber nur ein symbolischer Wert, und ein Mangel an physischem Raum, der durch eine großzügige Wohnung, einen Ausblick auf einen Park, im ländlichen Bereich durch das Vorhandensein von Stallungen und Wiesen gebildet werden kann, ist durch moderne Kommunikationsmittel und intensive verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen ausgleichbar. Mit dieser Kompensation ist das „emotionale Ausdehnungsvermögen“ des Individuums beeinflussbar. [Claessens 1979: 161ff]

Das Verhalten innerhalb familialer Gruppen ist im Gegensatz zu anderen Gruppen von besonderer Toleranz geleitet: Im Zusammenleben der Familie sind die Mitglieder gewillt, in einer „Atmosphäre der Billigung“ Widersprüche zu ertragen. Im Gegensatz zu anderen Gruppen, die ein außer ihnen liegendes Ziel verfolgen, und dafür von ihren Mitgliedern die Verpflichtung zur Loyalität einfordern, existiert die Familie um ihrer selbst willen. Claessens sagt dazu: „Diese Aufgabe: zu bestehen, läßt jede von außen an die Kernfamilie herangetragene ‚Aufgabe‘ oder ‚Idee‘ als zweitrangig erscheinen.“ Als Gruppe weist sie nicht nur eine heterogene Struktur in Bezug auf das Alter und das Geschlecht ihrer Mitglieder auf, sondern sie vereint auch ganz unterschiedliche Temperamente und Persönlichkeiten. „Perhaps more than any other social group, it is a demonstration or an experiment in the integration of heterogeneous elements“. [Burgess/Locke 1945: zit. nach: Claessens 1979: 175]

Der vertraute Kreis der Familie eröffnet dem Einzelnen eine Vielzahl von individuellen Verhaltensweisen, wobei das „Sichgehenlassen“, das „Abspannen“, das „Unterschreiten von Normen“ Funktionen darstellen, die ein zeitweises Entkommen aus der sozialen und kulturellen Kontrolle ermöglichen. Die Familie ist für das Individuum sozialer Raum für seine Selbstdarstellung, sie garantiert dem Einzelnen große Handlungsbreite, und sie erfüllt dabei die „Erfordernisse der Persönlichkeitsentwicklung“. „Es muß gefragt werden, [...] welche soziale Formation derart grundsätzlich Widersprüchliches als Dauerleistung erbringen könnte.“ [Claessens 1979: 172]

Diese toleranten Eigenschaften sind das Resultat des Anpassungszwanges der Familie an die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, den „kulturellen Druck“, wodurch die Familie forciert wird, einen Ausgleich herzustellen zwischen den kulturspezifischen Leitsystemen der Gesellschaft und den Anfordernissen der Kleinkinderhaltung und -pflege. Um diese Aufgaben zu erfüllen, können innerhalb der Familie eigene Werte entstehen, die von den gesellschaftlich-kulturellen abweichen. Diese Interferenz hat Claessens als das „paradox-funktionale“ Verhältnis der Kernfamilie zur Gesellschaft bezeichnet: Ein derartiger Mechanismus bedeutet aber nicht Illoyalität gegenüber der Gesellschaft, denn auch die Missachtung gesellschaftlicher Positionen und Verhaltensweisen im geschützten Raum der Familie muss nicht mit der Negation der darüberstehenden Werte verbunden sein. Die „Elastizität“ der inkorporierenden Mechanismen in der Kernfamilie macht es ihr möglich, das Individuum zu „sozialisieren“, ohne es zu „dogmatisieren“. Die völlige Unterordnung des Individuums unter die gesellschaftlich-kulturellen Leitprinzipien oder seine totale Anpassung an die Werte einer Gruppe würden es für den gesellschaftliche Erneuerungsprozess „untauglich“ machen. [Claessens 1979: 172ff]

Diese Untersuchung der Gruppe Familie hat ergeben, dass in ihr, wie kaum in einer anderen sozialen Struktur, Variabilität und Inhomogenität vorherrschen. Statische Merkmale, wie sie in Gruppen sonst dominieren, sind hier von dynamischen Faktoren durchbrochen. Umso schwieriger ist es, innerhalb des Familienlebens nach gleichbleibenden Elementen zu suchen, die auch deren Klassifizierung erlauben. Es bleibt als eine der wenigen zuverlässigen Kriterien das Neben- und Miteinander von zwei Generationen, das zumindest traditionell in einen Wohnraum eingelagert ist. Nach innen hin, in den Binnenbereich der Familie, liefert die Soziologie eine Reihe von qualitativen Beobachtungskriterien, die auch für eine fotografische Analyse von Belang sein sollten.

2. Familienbild: Typologie, Funktionen, Ikonografie

Eine umfassende Typologie des fotografischen Familienbildes mit einer Gliederung nach funktionalen und ikonografischen Gesichtspunkten, auch unter Berücksichtigung der kunsthistorischen Perspektive, insbesondere der Geschichte der Malerei[46], existiert bis dato noch nicht. Zweifellos sind aber, wenn man die Geschichte der Fotografieentwicklung verfolgt, Darstellungsinhalte aus der Tradition der Malerei in die Familienfotografie eingeflossen, zuweilen, wie in der Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts, haben sie in oberflächlicher Verwendung den Massengeschmack des Publikums dominiert.[47]

Für die vorliegende Auseinandersetzung mit Familienbildern in der zeitgenössischen Fotografie des 20. Jahrhunderts, deren Bezugsräume von der Historie der Malerei weitgehend abgekoppelt sind, ist die kunsthistorische Analyse aber allein nicht ausreichend.[48] Viele Fotografien des 20. Jahrhunderts beziehen ihre Qualität und ihren Sinngehalt aus ganz anderen Kontexten: Sie sind eingebettet in ihre Zeit, in einen Diskurs über Familie, Staat, Politik, Rechtswissenschaft und Themenstellungen soziokultureller Natur. Familienbilder schildern eine „Angelegenheit des Lebens", diese allerdings von ganz unterschiedlichen Seiten aus: Den künstlerischen Positionen stehen amateurhafte gegenüber, den Berufsfotografen die privaten Knipser. Die Auftragsfotografen gliedern sich in Subgruppen, wobei etwa die Sozialdokumentaristen oder Ethnografen ganz andere Ziele verfolgen als das Gros der Studio- oder Werbefotografen, in deren Auftragsbüchern das Familienbild ebenfalls gehäuft vorkommt.

Diese Positionsdiversität bei der Entstehung von Familienbildern, die darüber hinaus von ganz unterschiedlichen Gebrauchs- und Präsentationsformen durchschnitten wird, legt eine erweiterte Analyse des fotografischen Familienbildes nahe. Diese muss in der Lage sein, die Vielzahl sich überkreuzender Themenstränge aufzunehmen: Sie muss Auskunft über das Verhältnis von Fotograf und Porträtierten geben, über den geschlechts- und generationsspezifischen Aspekt der Fotografie, über das Procedere der Bildentstehung, über den intendierten und möglicherweise davon abweichenden Verwendungszusammenhang, über soziale oder schichtspezifische

[46] In der Malereigeschichte setzte die Auseinandersetzung mit dem Familienbild erst sehr spät ein, nämlich während der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Alois Riegl schätzte das Familienbild gegenüber dem Gruppenporträt noch als gering ein, denn für ihn stellte es nur ein erweitertes Einzelporträt dar, das die Dargestellen durch geistige und körperliche Ähnlichkeit verbindet, wozu keine besonderen kompositorischen Anforderungen notwendig seien. „Mann und Frau sind gleichsam zwei Seiten eines und desselben Wesens und die Kinder deren wesensgleiche Vervielfältigungen". [Riegl 1930: 2]

[47] Die Wechselwirkung zwischen Malerei und Fotografie ist besonders an der Entwicklung des 19. Jahrhunderts ablesbar, aber auch in jüngeren Arbeiten spielten sie eine Rolle. Für die allgemeine Entwicklung der Fotografie stellt Bruce Bernard fest: "Das Malerische zieht sich jedoch bis auf den heutigen Tag wie ein Faden durch die Geschichte der Fotografie, ebenso wie die Malerei – ob positiv oder negativ, in jedem Fall aber deutlich – auf die Fotografie antwortet." [Bernard 1981: 13]

[48] Walter Benjamin drängt nach der Erweiterung des Blickfeldes auf soziale Zusammenhänge: „Es ist ja bezeichnend, daß die Debatte sich da am meisten versteift hat, wo es um die Ästhetik der „Photographie als Kunst" ging, indes man beispielsweise dem soviel fragloseren sozialen Tatbestand der „Kunst als Photographie" kaum einen Blick gönnte." [Benjamin 1977: 60]

Differenzen, die bei der Begegnung zwischen Fotograf und Familie zutage treten können. Entscheidend ist auch die Betrachtung der historischen Rahmenbedingungen: politische Zusammenhänge, soziale Milieus, kulturelle Leitprinzipien, mediale Erscheinungen, jeweils referenziert auf ihre Zeit, Moden und Stile. Aus dem Abgleich mit dem Oeuvre des Künstlers bezieht man den nötigen Überblick, der für die Beurteilung von Einzelbildern vorausgesetzt werden muss: Erkenntnisse über die Wahl des fotografischen Verfahrens, die Bevorzugung oder Ablehnung von ästhetischen oder stilistischen Prinzipien, die Neigung zu Themenkonstellationen, die Entwicklung von Ideen im Arbeitszusammenhang sind daraus abzuleiten. Formale Entscheidungen, wie die Formatwahl, die Behandlung des Bildraumes durch Schärfeneinstellungen und Bildausschnitte, die Einnahme eines Standpunktes, gehen über in eine Reihe von ästhetischen Fragestellungen: Darunter fallen der Umgang mit dem Licht, vor allem auch die Einflussnahme auf die Bildästhetik durch fotografisch-technische Komponenten, aber auch die Verwendung von speziellen Materialien bei der Ausarbeitung. Daran anschließend sind die Präsentationszusammenhänge, die einen über das Einzelbild hinausweisenden, kontextuellen Horizont eröffnen, zu berücksichtigen: Wie wurde die Arbeit betitelt, fand eine Erweiterung durch Texte oder andere Informationsmedien statt, ist das Bild in Mappenwerken oder Büchern als Teil einer Serie veröffentlicht worden? Wurde es in Magazinen publiziert, sind durch Ausstellungsplattformen Themenbezüge eröffnet worden?

Historische Perspektive des Familienbildes

Die Entwicklung repräsentativer und privater Funktionszusammenhänge

Bei der Betrachtung der weit zurückreichenden Geschichte des Familienbildes[49] werden drei übergeordnete Funktionzusammenhänge erkennbar, die sich zeitlich differenziert voneinander entwickelten: Es sind dies die repräsentativen, die privaten und die themenorientierten Funktions- und Aspektzusammenhänge.

Die Kategorie des Repräsentativen umfasst alle Gebrauchs- und Funktionszusammenhänge, die zur Unterstützung der politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Aktivitäten der Familie dienen, und die als wesentlicher Teil der nach außen gerichteten Kommunikationsstrategie anzusehen sind. Die Bilder stehen in starker Verbindung mit Darstellungstraditionen, und unterliegen soziokulturellen Normierungen, die nur schwer zu durchbrechen sind.

[49] Wilhelm Waetzoldt gilt als einer der ersten, der sich in seinen Analysen zum Gruppenporträt in der Malerei auch über das Familienbild äußerte, und er widerspricht Riegl: „ Riegl bestreitet, daß das Familienbild überhaupt unter die Gruppierungsaufgaben zu rechnen sei, da Mann und Weib Eins oder zwei Seiten desselben Wesens seien und Kind und Kinder als ihre natürlichen Fortsetzungen und Abzweigungen aufzufassen seien. Künstlerisch kommt aber diese gedankliche Beziehung gar nicht in Betracht. Mann, Frau und Kind bilden drei verschiedene malerische Werte, die genau so zusammengeordnet werden müssen, wie drei wildfremde, nur für einen augenblicklichen, gemeinsamen Zweck zusammengehörige Personen. Das Auge sieht die Familienmitglieder ihrer „Verwandtschaft“ wegen nicht leichter zusammen als etwa Vereinsmitglieder oder Regimentskameraden. [Waetzoldt 1908: 286]

Die privaten Funktionen, die sich in der Bildtradition der Familie erst nach den repräsentativen ausgebildet haben, vereinen Wirkaspekte des Familienbildes, die nach innen gerichtet sind. Sie dienen der Binnenkommunikation, sichern den inneren Zusammenhalt der Familie, ihre intendierte Wirkung erstreckt sich vorerst auf die Mitglieder und die nächsten Verwandten. Die damit zusammenhängenden Gebrauchsweisen sind individuell, informell, und privater Natur. Sie sind weniger der öffentlichen Kontrolle ausgesetzt und von Darstellungstraditonen und -normen unabhängiger: Damit bergen sie entwicklungsförderndes Potential für das Familienbild.[50]

Thematisch orientierte Familienbilder handeln vom Familienleben, dies jedoch immer in einem anderen Gebrauchszusammenhang. Sie weisen kaum Porträtfunktionen auf, denn es steht nicht die konkrete Familie im Mittelpunkt, sondern kulturelle, religiöse, philosophische oder politische Inhalte, die über die Illustration familialer Lebensformen abgehandelt werden. Für die vorliegende Arbeit spielen diese Funktionszusammenhänge eine untergeordnete Rolle. Frühe Beispiele dafür finden sich in den Kalenderdarstellungen der Kathedralen und Stundenbüchern, die ab dem 12. Jahrhundert Gestalt angenommen haben. Anfangs wurden in diesen Darstellungen der Wechsel der Jahreszeiten durch die saisonal differenzierten bäuerlichen Arbeiten beschrieben, wobei jedoch der Mensch nicht in der Gruppe, sondern als Einzelner auftritt. Ab dem 15. Jahrhundert, wie im Beispiel des Turiner Stundenbuches, werden die Grundherren bei der Überwachung der Feldarbeiten mit ihren Bauern gemeinsam aufs Bild gebracht, wobei insbesondere durch die Anwesenheit der Bäuerin, die zusammen mit ihrem Mann die Arbeit erledigt, mehrere Familien ins Bild kommen. Auch sind in dieser Zeit Kinderdarstellungen sehr beliebt, wie sich überhaupt im 16. Jahrhundert die kalendarischen Bildwerke zu einer Ikonografie des Familienlebens entwickeln. [vgl. Ariés 2000: 471ff] Auch in der Genremalerei, die sich aus der szenischen Darstellung in Stundenbüchern heraus entwickelt hat, sind alltägliche Gegebenheiten in das häusliche und familiäre Umfeld eingebettet, wobei jedoch eher der allegorische, tiefere Sinn der Darstellungen interessiert, als die Abbildung einer konkreten Familie.[51] Für kulturhistorische und historisch-soziologische Untersuchungen sind diese Motive aus dem bäuerlichen oder später auch bürgerlichen Milieu aber eine bedeutsame Bildquelle. Moderne Formen thematisch gebundener Familienbildnisse finden sich in allen Bereichen der Werbung, der Illustration, aber auch in der künstlerischen Fotografie.

Repräsentative Familienbildnisse

Repräsentative Funktionen spielten schon bei den Familiendarstellungen in den Grabdenkmälern des Altägyptischen Reiches eine Rolle. Bei den Bildnissen von Königen und Königin-

[50] Repräsentative und private Funktionen können nicht abgegrenzt voneinander beurteilt werden. Sie treten in vielen Fällen gemeinsam auf, als Doppelfunktion, oder im Zusammenhang mit anderen Wirkaspekten, die sowohl nach innen wie auch nach außen gerichtet sind.

[51] Ariès weist jedoch darauf hin, dass es in der holländischen Genremalerei schwierig geworden ist, „ein Familienporträt von einer Genreszene zu unterscheiden“. [Ariès 2000: 483]

nen und anderen hohen Würdenträgern wurde die besondere mythologische und genealogische Bedeutung der Dargestellten durch die Einbindung von Göttern hervorgehoben. Die Figuren auf Stelen oder Wandteilen enthielten in Verzeichnissen Rang und Namen der Dargestellten, aber auch auf deren verwandtschaftliche Verhältnisse wurde hingewiesen, um damit königliche Macht und Thronansprüche für die Nachkommen zu legitimieren.

Aus Rom ist die Aufstellung von Ahnentafeln bekannt, die nur Besitzenden erlaubt war, und der Untermauerung der eigenen Herrschaftsansprüche diente. Auch damit waren genealogische Konstruktionen zur Herleitung einer Abstammung von göttlichen Vorfahren intendiert: Der römische Schriftsteller Sueton berichtet von Kaiser Galba, der in seinem Atrium eine Ahnentafel aufstellte, womit er seine väterliche Abkunft von Jupiter, die mütterliche von Pasiphae, der Gattin des Minos zur Darstellung brachte. Blickte ein Herrscher auf eine ruhmreiche und lange Familiengeschichte zurück, wurde auch diese mit Hilfe der Ahnentafeln verbildlicht.[52]

Bis in die Antike reichen die Stammbaumdarstellungen zurück, bei denen die genealogische Entwicklung einer Familie symbolhaft in die Form einer Pflanze oder einer verzweigten Trägerfigur eingeschrieben wurde, wobei anstelle der Früchte die Mitglieder des Geschlechts eingesetzt wurden. Auch hier sind die mythologisch-religiösen Wurzeln unverkennbar. Die älteste, bekannte profane Stammbaumdarstellung der Neuzeit beschreibt den Stammbaum der Welfen[53] und entstand um 1170.

Bildnisse von Familien sind auch auf Grabplatten des 13. Jahrhunderts zu finden. Durch die Miteinbeziehung von Wappen und anderen Insignien werden die Weihen der Dargestellten, ihre gehobene Stellung oder ihre religiöse Bedeutung hervorgehoben. Zum Totengedenken an die Person tritt an dieser Stelle auch die Benennung der gesellschaftlichen Position, und die Erinnerung an Rechte und Pflichten, die sich daraus für die Nachfahrenschaft ergeben.

In der Malerei sind Bildwerke zur Familie erst im 15. Jahrhundert entstanden: Darstellungen von Herrschergeschlechtern, die auch als Bildzeugnisse auf Tapisserien und in Freskenmalereien der oberitalienischen Fürstensitze zu finden sind. Über eine allmähliche Verlagerung von Familienbildern aus dem Herrschaftsbereich in den bürgerlichen Stand schreibt Hofner-Kulenkamp: „Im Norden war die bürgerliche Familie zunächst als Stifterfamilie[54] bildwürdig geworden. Ende des 15. Jahrhunderts bevölkerten „Heilige Familien und Heilige Sippen“ Altar- und Andachtsbilder, die oft Porträts von Adligen oder Stadtbürgern enthielten. Auch Herrscherfamilien und höfische Kreise traten in dieser Art auf, wie Bernhard Strigels Diptychon Maximilians I.

---

[52] Sueton schreibt, dass das Geschlecht der Claudier in ihren Ahnentafeln nicht weniger als „28 Consulate, 7 Dictaturen, 7 Censuren, 7 große, 2 kleine Triumphe“ anführten. [Friedlaender 1862: 175]

[53] Der Stamm wird hier von einem mehrstöckigen, turmförmigen Gebäude aus übereinandergestellten Bogenelementen gebildet, in deren Nischen die Vorfahren thronen. Aus den zu Zweigen verlängerten Bogenelementen sprießen die Abkömmlinge hervor.

[54] Elisabeth Vavra schreibt dazu: „Der Wunsch durch Inschrift, Hauszeichen, Wappen oder durch die bildliche Darstellung des Stifters, entweder allein oder im Kreis seiner Familie, die Stiftung eines kirchlichen Gerätes, Altarbildes, Gebäudes und dergleichen mehr kenntlich zu machen, entspringt einerseits dem Gedanken, sich damit das Andenken und die Fürbitte folgender Generationen zu sichern, andererseits will man damit auf seine persönlichen Leistungen und finanziellen Aufwendungen hinweisen.“ [Vavra 1993: 298]

und der Familie Cuspinian zeigt.“ [Hofner-Kulenkamp 2002: 17] Vavra geht auf die Darstellung der Familie Cuspinian näher ein, die sich schon von den Heiligendarstellungen gelöst hat: „Die Größenverhältnisse haben sich, vergleicht man die Tafel mit anderen zeitgleichen Stifterdarstellungen, umgekehrt, der Mensch ist in den Vordergrund gerückt.“ [Vavra 1993: 299] Philippe Ariès hingegen erläutert die schrittweise Funktionsverlagerung hin zum Porträtcharakter und zum Familienbild in den Stifterbildern. „Zunächst sind die Stifter zurückhaltend und lassen sich anfänglich auch allein abbilden. Bald führen sie dann jedoch ihre ganze Familie, die Lebenden wie die Toten, in das Porträt mit ein; verstorbene Frauen und Kinder dürfen dabei nicht fehlen.“ [Ariès 2000: 479]

Heilige Familien mit repräsentativen Funktionen sind bis ins 17. Jahrhundert hinein zu finden, und werden auch von bürgerlichen Familien in Auftrag gegeben.[55] Daneben existieren weiterhin Einzelporträtsammlungen, die zu Porträtgalerien oder -chroniken zusammengestellt wurden, zur Präsentation von Ahnenreihen. Große Dominanz erreichte das repräsentative Porträt durch die von den Herrscherhäusern Europas in Auftrag gegebenen Familienbilder, die eine bis ins 18. Jahrhundert hineinreichende Ära des dynastischen Familienbildes begründeten. Barta hat die politische Instrumentalisierung der Familienbilder der Habsburger untersucht, und im Verlauf des 18. Jahrhunderts einen Wandel vom Höfisch-Repräsentativen zur Repräsentation des Familiären festgestellt.

Diente das höfisch-repräsentative Familienbild zuerst der Machtsicherung des Hauses Habsburg durch die Propagierung ins Bild gesetzter Genealogien und Stammbäume, rückten, ausgelöst durch die politischen und kulturellen Veränderungen in Europa mehr kommunikative Aspekte bei der Darstellung ins Bild. Die Bewegung der Aufklärung hat zu einem gesteigerten Selbstbewusstsein der Bürgers geführt, der seine Identität weniger aus seiner Abstammung, als vielmehr aus seiner persönlichen Leistung bezog. Die Legitimation zur Machtausübung durch genealogische Bildprogramme war in diesem veränderten Umfeld nicht mehr zeitgemäß: Der Ahnenkult mit Bildern, der nicht nur Ausdruck des politischen Anspruchs war, sondern für die Angehörigen eine Versicherung der Zugehörigkeit zum eigenen Geschlecht und seiner langen Geschichte und Werttradition, trat zugunsten der Darstellung von Tugenden und familiären Qualitäten in den Hintergrund. Die Figuren wirkten nun bewegter, Formen der Interaktion nahmen zu, die steifen Haltungen wurden durch eingeflochtene Handlungen im Bildraum gelöster. Unter der Regentschaft von Maria Theresia kam es zu einem fortschreitenden Bedeutungswandel des Repräsentativen: „An die Stelle von Insignien und Attributen zur Präsentation herrscherlicher Macht ist die Definition der Regentschaft über die damit verbundenen Aufgaben getreten. Die Schilderung der „unprätentiösen“ Zusammenkunft der Familie ohne repräsentativen Apparat geht einher mit einer Reduktion des Hoheitsraumes zu den „realistischeren“ Proportionen eines Lebensraumes“. [Barta 2001: 101] Szenen am Schreibtisch, die Maria Theresia bei der Arbeit oder Kaiser Franz bei der Ausbildung seiner Kinder zeigen, schildern die mühe-

[55] Anfangs werden die Stifter in Form sogenannter „Identifikationsporträts“ ins Bildgeschehen eingeschleust, das heißt, dass einzelne Personen die Gesichtszüge von existenten Personen tragen. Aber auch Künstler haben sich in Form von „Assistenzporträts“ im Bildgeschehen verewigt, wie etwa Holbein d. Ä , der sich um 1500 gemeinsam mit seinem Sohn in einen Historienzyklus für das Augsburger Katharinenkloster einfügte. [vgl. Hofner-Kulenkamp 2002: 24/25]

vollen und pflichtbewussten Seiten des Regierens. In dieser Phase geht die Alleingültigkeit des dynastischen Bildnistypus verloren, der durch hierarchische Ordnungen, die Verwendung von Insignien und Staffagen gekennzeichnet war, und neben den „offiziellen“ Bildnistyp tritt die intimere Variante des Kammerstücks. Bilder aus dieser Übergangsperiode am Wiener Hof stammen etwa von der Meytens-Schule oder von Johann Zoffany, und die Auflösung repräsentativer Traditionen wurde von Malern wie Joseph Hauzinger, Friedrich von Oehlenhainz oder K. F. Sambach weitergeführt. Barta schildert die Details dieser Veränderungen anhand eines Bildes von Hauzinger genauer: „Das frontale Schema der Meytensscher Figurenkonstellation hat bei Hauzingers Bild endgültig ausgedient, die bloß additive Aneinanderreihung ist einer lockeren, mehr durch Körperkontakte bestimmten Anordnung gewichen [...].“[Barta 2001: 113] In den Bildern des „Schloßhofer Zyklus“, die für das Familienzimmer in Schönbrunn hergestellt wurden, kommt ein familiäres Klima zur Darstellung, das die inneren Umgangsformen genauso betont wie die kommunikativen Ansprüche nach außen. Sie stehen in einem „Spannungsverhältnis von Repräsentation und Intimität“, und bereiten den Boden für das bürgerliche Repräsentationsbild vor: „Die Nähe, in die der Betrachter durch Darstellungsmittel gebracht wird, die Monumentalisierung des „Intimen“ durch die Größe des Bildes und die Wahl des Ausschnittes als Schauplatz familiärer Beziehungen suggerieren Beziehungsgeflechte, deren Zukunft eben erst begonnen hat.“ [Barta 2001: 116]

Gegen Ende des 18. Jahrhundert wird das repräsentative Familienbild von Teilen des Bürgertums übernommen, eine Entwicklung, die in Österreich im Vergleich zu anderen Ländern erst relativ spät einsetzte.[56] Diese Familienbilder waren geprägt vom beruflichen Schaffen der Familien, die Anlässe ihrer Anfertigung korrelieren mit ihrem Aufstieg in der Ständehierarchie. Barta sieht aber in den bürgerlichen Bilddokumenten aus dieser Zeit keine echte Weiterentwicklung des vorangegangenen, höfischen Porträts: „Das spärliche Quellenmaterial der bürgerlichen Familiendarstellung legt es jedenfalls nicht nahe, sie als bildliche Anregung zur „Verbürgerlichung“ des höfisch-repräsentativen Familienbildnisses [...] zu verstehen.“ [Barta 2001: 120]
In anderen Gebieten Europas setzte diese Entwicklung des bürgerlich-repräsentativen Familienbildes viel früher ein. Bekannt ist eine Tischszene im Kreise der Angehörigen des Basler Goldschmiedes Johann Rudolf Faesch, gemalt um 1560 von Hans Hug Kluber, der die Opulenz und den Wohlstand des häuslichen Lebens dieser gehobenen Familie hervorhebt. Eines der ersten Innenraumporträts überhaupt stammt von Jan van Eyck, und es handelt sich hier bereits um ein Ehepaarporträt.[57] Das Bild „Giovanni Arnolfini und seine Frau“, 1434 gemalt, besticht durch die detailgetreue Darstellung des Innenraums und die genaue, plastische Schilderung der Figuren. Das Paar steht in zeremonieller Haltung und repräsentativer Geste in kostbaren Gewändern formatfüllend im Vordergrund des Raumes. Über die Bedeutung für das aufkommende, bürgerliche Porträt schreibt Schütz: Rückwirkend erscheint uns „das Gemach, in dem

[56] Die bürgerliche Porträtkunst war im Österreich des 18. Jahrhunderts noch wenig verbreitet, und die Untersuchung von Nachlässen hat gezeigt, dass nur sehr wenige Bürger im Besitz von Bildern waren. [vgl. Barta 2001: 118]

[57] Waetzoldt nennt Andrea del Sarto als den Schöpfer des ersten Ehepaarporträts: „Es ist jedenfalls kein Zufall, daß erst der feminine Künstler Andrea del Sarto ein Doppelbildnis von sich und seiner Gattin gibt (Pitti), auf dem er die — so oft in Einzelbildnissen wie unter der Madonnenmaske porträtierte Frau — nicht nur sich selbst malerisch und seelisch als ebenbürtig, sondern als sichtlich überlegen darstellt.“ [Waetzoldt 1908: 278]

sich Giovanni Arnolfini mit seiner Frau aufhält, wie eine Vorwegnahme der späteren Entwicklung des bürgerlichen Interieurs, einmal durch die Versetzung einer biblischen Szene in einen Wohnraum des 15. Jahrhunderts, im anderen Fall durch die Wiedergabe eines zeitgenössischen Innenraums mit offenkundig luxuriöser Ausstattung." [Schütz 2009: 64/65]
Außerordentlich beliebt war das Familienbild in Holland ab dem 16. Jahrhundert, wo eine Vielzahl von Werken mit ganz unterschiedlichen, stilistischen und thematischen Ausrichtungen entstand. In den Wohn- und Arbeitsräumen dieser Zeit waren Bilder keine Seltenheit. Zahlreiche Interieursschilderungen belegen die Allgegenwart bildhafter Werke. Die Vielfalt von Bildkategorien, die bei der Ausstattung von Räumen zur Auswahl stand, reichte von der Historienmalerei, über das Stillleben, die Landschaftsmalerei, von Tier-, See und Architekturstücken bis zu den Disziplinen der Figuren- und Porträtmalerei. In dieser für das Bildschaffen äußerst fruchtbaren Atmosphäre entstanden auch Familienbilder, die eine Betrachtung von ganz unterschiedlichen Blickwinkeln aus ermöglichen. Ein Beispiel dafür ist das Bild der Familie van Loon-Ruychaver (Abb. 1), gemalt um 1630 von Jan Miense Molenar. Es bietet alle Extras auf, die der repräsentativen Malerei damals zur Verfügung standen, zugleich trägt dieses Bild deutliche Züge der Genremalerei. Von den zehn Mitgliedern der Familie, die Molenar in einem hallenförmigen Innenraum versammelt hat, sind bis auf das Großelternpaar alle in repräsentativer Ganzfigur dargestellt. Dass es sich hier nicht einfach um eine konkrete Familienzusammenkunft handelt, ist an den symbolischen Akten, die Molenar reichlich ins Bild gepackt hat, abzulesen. So stehen etwa die eingewobenen Handlungen, die dem Bild eine ungewöhnliche Lebhaftigkeit verleihen, für die fünf Sinne: Schmecken, Tasten, Riechen, Hören und Sehen. Zugleich sind in dieser Szene auch die vier Lebensalter, Kindheit, Jugend, Erwachsensein und Alter dargestellt. Darüber hinaus kommt es zur Erweiterung der zeitlichen Dimension durch die Miteinbeziehung der bereits verstorbenen Großeltern (der Großvater umschließt bezeichnenderweise mit seiner Hand einen Totenschädel). [vgl. Haak 1996: 73/99]

1 Jan Miense Molenar: Die Familie von Loon-Ruychaver, um 1630, Öl auf Leinwand, 57 x 94 cm, Van Loon Stiftung, Amsterdam.

Das Zusammentreffen realer und fantasiehafter Objekte ist Bestandteil vieler Bildnisse dieser Zeit. An der Grenze zur Genremalerei, jedoch angereichert mit repräsentativen, privaten und konkreten Motiven sind auch die Bilder von Gerrit Dou, der seine Ausbildung in der Werkstätte Rembrandts erfahren hat. Im Porträt „Junge Mutter“ (Abb. 2) von 1658 erhält man Einblick in Privaträume und das harmonische Zusammensein von Mutter, Dienstmagd und Kind. Gerahmt wird diese intime Szene von einer monumentalen Palastarchitektur, ausgestattet mit einer Fülle von Details, Stillleben und symbolhaften Artefakten, die dem Betrachter das Entdecken immer neuer Bildzusammenhänge ermöglichen. [vgl. Schütz 2009: 188ff.]
Auch Pieter de Hooch hat Familienszenen gemalt, die einerseits eine präzise Schilderung des Alltags unternehmen, andererseits aber geschickt architektonische Imaginationen entwerfen. Das Bild „Im Schlafzimmer“ (Abb. 3), etwa um 1660 gemalt, erfasst den Moment des Eintretens eines Mädchens ins Schlafzimmer[58], wo es seine Mutter beim Bettmachen antrifft. Durch diese Konstruktion wird der Betrachter Zeuge des häuslichen Lebens. Zugleich lenkt De Hooch durch die architektonische Raumabfolge den Blick vom Intimen weg, hinaus in den Garten und mehr ins Licht, und bewegt sich damit gekonnt zwischen den Bereichen privat und öffentlich. Dieses Grundthema hat der Maler in der Folge mehrere Male variiert, und jedes Mal wird der Einblick ins Private durch den Ausblick auf das Öffentliche konterkariert.

2 Gerrit Dou: Junge Mutter, 1658, Öl auf Holz, 73,5 x 55,5 cm, Den Haag, Mauritshuis

3 Pieter de Hooch: Im Schlafzimmer, um 1660, Öl auf Leinwand, 51,8 x 60,6 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

Im Bildnis „Die Mutter“ (Abb. 4) von 1660, die im abgedunkelten Wohnraum mit Alkoven ihrer Näharbeit nachgeht, wartet das kleine Mädchen im Hintergrund an einer halbgeöffneten Türe, durch die das helle Tageslicht einfällt. Es hat den Anschein, als wollte der Maler hier

[58] Schütz weist darauf hin, dass im 17. Jahrhundert das Schlafzimmer oft ein Teil des Wohnzimmers war, das in Form eines Alkovens (Bettnische) dort eingebaut war.

transitorische Aspekte des Familienlebens ansprechen, etwa das Heranreifen des Kindes und seine spätere Entlassung aus dem Schoß der Familie. Jedoch bietet De Hooch auch immer ganz banale Erklärungen für seine Bildmotive an: Gleich neben der Mutter steht der Hund, den das Mädchen soeben hereingelassen haben könnte. Im Bildnis „Wäscheschrank“ (Abb. 5) von 1663 stellt das Mädchen ein weiteres Mal die Verbindungsfigur nach draußen dar. Hier entsteht durch die geöffneten Türen eine direkte Blickverbindung vom Privaten hinaus auf die sonnenbeschienene Gracht, wodurch der Gegensatz von Innen und Außen verstärkt wird.

4 Pieter de Hooch: Die Mutter, um 1660, Öl auf Leinwand, 92 x 100 cm, Berlin, Staatl. Museum, Gemälde galerie,

5 Pieter de Hooch: Am Wäscheschrank, 1663, Öl auf Leinwand, 70 x 70,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Die Entwicklung repräsentativer Familienbildnisse, die bis in die Antike zurück verfolgt werden kann, war lange Zeit von der Darstellung genealogischer Bildzusammenhänge beherrscht. Sie diente der Sicherung von Thronfolgen und Erbrechten, und der Legitimation der Machtausübung. Unter Maria Theresia in Österreich wurde der Einfluss der Habsburgerfamilie, begründet durch Kinderreichtum und verwandtschaftliche Beziehungen, in das Repräsentative der Bildwelt miteingeflochten.[59] Durch die Aufklärung kam es zu einer „Verbürgerlichung“ des dynastischen Repräsentationsbildes, und zur Erweiterung des Wertekanons in Richtung Leistung und erworbene Fähigkeiten. Elemente höfischer Darstellungstraditionen fließen aber auch in die bürgerliche Repräsentationskultur ein, werden dort aber nicht weiterentwickelt. Eine Sonderstellung nimmt die Malerei Hollands ein, die im 17. Jahrhundert eine Reihe von überkategorialen Bildnistypen hervorbrachte, deren Realismusgehalt und Erfindungsreichtum sich die Waage halten. Dadurch wurde das Konkrete in das Dialektische überführt, und das häusliche Leben vor der Folie moralischer, bürgerlicher und kultureller Wertvorstellungen abgehandelt.

[59] Diese kinderreichen Szenen veranlassten wohl die Nachwelt, für das 18. Jahrhundert eine hohe Anzahl von Kindern in Familien anzunehmen.

Private Familienbildnisse

Die Entwicklung des privaten Familienbildes wird allgemein im 16. Jahrhundert angesetzt. Die Bezeichnung „privat“ setzt voraus, das die Bilder vornehmlich für den eigenen Gebrauch geschaffen wurden. Sie finden Verwendung im eigenen Haus, werden unter Verwandten ausgetauscht, sind Zeichen der Zuneigung und Verbundenheit ihrer Mitglieder. Die Bilder sind von individuellen Vorstellungen geprägt, reflektieren aber auch in vielfältiger Art geistige Strömungen ihrer Zeit oder bringen frühzeitig neue Entwicklungen in die Malerei ein.
Das Interesse an privaten und intimen Familiensituationen steht in Verbindung mit einem radikalen Wandel der mittelalterlichen Ikonografie ab dem 15. Jahrhundert. Wurden davor noch szenische Darstellungen im Freien bevorzugt, rücken von nun an Interieurszenen in den Mittelpunkt der Malerei, und damit geraten auch die Wohn- und Privaträume der Menschen in den Fokus der Malkunst. Phillipe Ariès fasst diese Entwicklung zusammen: „Die häufigere Darstellung der Kammer, des Wohnraumes entspricht einer neuen Gefühlshaltung: Man beginnt sich bevorzugt für die Intimität des Privatlebens zu interessieren. [...] Das Privatleben, das im Mittelalter zurückgedrängt war, hält nun, im 16. und 17. Jahrhundert, seinen Einzug in die Ikonographie, d.h. insbesondere in die westliche Malerei [...].“ [Ariès 2000: 478] Die ersten Innenraumdarstellungen Europas hat Giotto in seinen Wandmalereien festgehalten.
Als eines der ersten privaten Familienbildnisse wird das von Hans Holbein d. J. gemalte Bild seiner Frau mit den Kindern Katharina und Philipp (Abb. 6) angesehen. Vor einem dunklen Hintergrund sitzt, ihre beiden Kinder an ihrem Schoß, eine Frau in mittleren Jahren. Der gesenkte und nachdenkliche Blick der Mutter, der in augenfälligem Widerspruch zu ihrem großzügig arrangierten Dekolleté steht, beherrscht die Wahrnehmung dieses Bildes. Die Präsenz der nackten und schimmernden Haut des Oberkörpers, die durch den großen Ausschnitt von Holbeins Frau gefördert wird, führte wohl zur Interpretation des Bildes als Caritas-Motiv.

6 Hans Holbein d. J.: Bildnis der Frau Holbeins mit Katharina und Philipp, verm. 1528/29, Kunstmuseum Basel

Die naturalistische und schonungslose Genauigkeit, die Holbein beim Malen dieses Porträts seiner Frau an den Tag legt, setzen es deutlich in Distanz zu den Schönheitsidealen und Madonnendarstellungen im 16. Jahrhundert. Über die Funktion dieses und eines zweiten von Holbein gemalten Bildes schreibt Hofner-Kulenkampf: „Ebenso wie ein auf Holz gezogenes Erasmus-Porträt auf Papier hat Holbein es wohl für sich selbst gemalt. Dafür sprechen neben dem privaten Charakter des Familienbildes das Medium der beiden Bildnisse, ihr einfacher Hintergrund und die Tatsache, daß sie über Jahre im Haus Holbein blieben.[60]“ [Hofner-Kulenkamp 2002: 34]

Diese frühe Arbeit Holbeins steht am Beginn einer langen Tradition von Künstlerfamilienbildnissen, die im eigenen Auftrag hergestellt werden. Befreit von den herrschenden Bild-Konventionen ihrer Zeit und den Sonderwünschen ihrer Kunden wurden so ganz persönliche Kunstwerke geschaffen, in denen ungewöhnlich intime und emotionale Aspekte zum Ausdruck gebracht werden konnten. Fallweise entstand dabei die Möglichkeit, Facetten des Familienlebens zu thematisieren, die sowohl im repräsentativen Familienbild als auch im privaten Auftragsbild keinen Platz fanden. Das Porträt der eigenen Familie diente aber auch dazu, das malerische Können hervorzuheben, um so etwa potentielle Kunden als Auftraggeber zu gewinnen.

Eine Demonstration dieser innovativen Fähigkeiten stellen die Bildnisse der Cremoneser Malerein Sofonisba Anguissola dar, die sich in ihren malerischen Werken mit dem eigenen Porträt und der eigenen Familie auseinandersetzte. Ihr Hauptwerk, die „Schachpartie“ (Abb. 7), zeigt ihre drei Schwestern um eine Partie Schach versammelt, von rechts kommt im Hintergrund die Dienerin ins Bild. Es handelt sich hier um das erste und einzig bekannte Schachbild, das nur weibliche Personen zeigt.

7 Sofonisba Anguissola: Schachpartie, um 1560, Muzeum Narodowe, Poznan

[60] Schon ein paar Jahre später befand sich dieses Familienbild im Hause des Malers Hans Asper, der es als Vorlage für eigene Arbeiten benutzte und sich zeitlebens trotz vieler Angebote nicht mehr davon trennte.

Um ihr Können unter Beweis zu stellen, hat Anguissola die zu ihrer Zeit wesentlichen Kriterien der Malerei in einem Bild vereint: Porträtansichten in Dreiviertel-, Profil- und Frontalansicht kombiniert mit der Darstellung unterschiedlicher Lebensalter und verschiedener Gefühlsregungen; die Erzeugung räumlicher Tiefe durch Miteinbeziehung der Landschaft wechselt mit der Darbietung von textilen Oberflächen in der Präsentation kostbarer Stoffe. Auch die Lösung des räumlichen Problems bei der Anwendung einer Tischszenerie[61] gelingt Anguissola. Die Darstellung der Frauen beim Schachspiel auf derart selbstbewusste und gelöste Art zeugt für Hofner-Kulenkamp von der „positiv veränderten Einschätzung der Frau in Humanisten- und Adelskreisen [...]." [Hofner-Kulenkamp 2002: 45]

Ein zweites Bildnis von Anguissola, das wie das erste ebenfalls von Vasari beschrieben und gelobt wurde, zeigt den Vater Amilcare mit der Tochter Minerva und dem Sohn Asdrubale, der als sechstes Kind den fünf Töchtern folgte. Sind bei der Schachszene die Figuren über das gemeinsame Spiel assoziiert, und haftet dieser Szenerie durch die aufrechte Haltung der Einzelfiguren noch etwas Distanziertes an, sind die drei Protagonisten dieses Familienbildes durch Berührungen und Blickachsen enger aneinander gebunden. Auf den privaten und intimen Charakter dieser Bilder wird von Hofner-Kulenkamp hingewiesen: „Die Tatsache, daß die beiden Familienbildnisse Jahrzehnte im Haus blieben, obwohl sich nach Vasaris außerordentlichem Lob sicher viele Interessenten gefunden hätten, deutet darauf hin, daß für die Familie ihr ideeller Wert den materiellen überwog." [Hofner-Kulenkamp 2002: 47]

Die beiden besprochenen Bildnisse sind Vorläufer einer großen Zahl von Künstler-Familienporträts, die in den kommenden Jahrhunderten die verschiedenen Aspekte des Familienlebens verarbeiten. Über das vermehrte Auftauchen von Familienbildnissen im 16. und 17. Jahrhundert und die unterschiedlichen medialen Bildformen auch in der Folgezeit berichtet Ariès: „Wenn man die Sammlungen von Stichen oder die Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts in den Galerien flüchtig in Augenschein nimmt, muß die wahre Flut von Familienbildern frappieren. In der französischen Malerei hat diese Bewegung ihren Höhepunkt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in der holländischen dagegen erstreckt sie sich über das ganze Jahrhundert und darüber hinaus. In Frankreich wirkt sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Gravur, den Gouachen und in bemalten Fächern fort, tritt in der Malerei dann im 18. Jahrhundert wieder in Erscheinung und dauert im 19. Jahrhundert fort bis zur großen ästhetischen Revolution, die die Kunst der Genreszene in Bann tun wird." [Ariès 2000: 479]

Eine Kategorie des Künstler-Familienbildes bildet ab der Mitte des 16. Jahrhunderts die des „tätigen Malers", dargestellt im Kreise seiner Angehörigen. Selbstporträts, wie sie in der Malerei anfänglich in Form von Assistenzporträts und später auch als eigenständige Selbstbildnisse ausgeführt wurden, werden nun als Handlungsakte in den Kreis der Familie verlegt. Die „Bild im Bild Funktion", die hier der Lösung der Bildidee dient, ermöglicht die Präsentation malerischer Fähigkeiten und stellt den Akt des Porträtierens als schöpferischen Prozess dar. Eine der

[61] Katharina Büttner hat in ihrer Dissertation mit dem Titel „Femina ludens" die Vermutung geäußert, das Anguissolas Schachpartie von einer früheren Version des holländischen Malers Lucas Van Leyden beeinflusst wurde. [Büttner 2007: 146]

Begleiterscheinungen dieser Bildform ist aber, dass sich die Familie und der Maler im „Präsentationsmodus“ befinden: Die Angehörigen verharren im Bild, versammelt um die Leinwand des Künstlers, und auch dieser wendet dem Publikum seine Schauseite zu. Betrachtet man eines der ersten, mit vielen Figuren bestückten und bedeutenden Bildnisse dieser Kategorie, das vom flämischen Maler Otto van Veen (Abb. 8) stammt, werden die schwierig zu vereinenden Bildaspekte offenkundig. Mit dem Maler[62] sind neunzehn Personen in einem spärlich möblierten Raum versammelt, und alle wenden dem Betrachter ihr Gesicht zu. Im Zentrum des Bildes steht, von der umgebenden Gruppe durch die Staffelei deutlich abgeschirmt, der Künstler mit seinen Malutensilien. Links und rechts wird er von Köpfen und Körpern flankiert: Wie zu einer Wand hin sind die Angehörigen räumlich im Bereich einer Tiefenebene zusammengedrängt. Als Einzelfigur nimmt in dieser verschränkten Anordnung der Maler mit seiner Staffelei die größte Ausdehnung ein. Die hierarchisch bevorzugte Stellung könnte ihm nur das Familienoberhaupt streitig machen, allerdings muss der Vater den ihm zugewiesenen Raum schon mit drei anderen Familienmitgliedern teilen. Durch die Tätigkeit des Malens im Kreise der Familie entsteht im Bild eine Ambivalenz, die zwischen Familie und Beruf vermittelt und dabei die Aufmerksamkeit des Betrachters einmal auf das eine und dann wieder auf das andere zieht. Eine intime Beziehungsstruktur der Familienmitglieder zueinander kommt hier nicht wirklich zustande: Der Vorgang des Malens, der durch die Objektivierungsprozesse Distanznahme erfordert, findet im dichtgedrängten Ensemble der Familie, die zum Maler steht, das entsprechende Gegengewicht.

8 Otto van Veen: Selbstbildnis beim Malen, inmitten seiner Familie, vermutlich um 1583, Musée du Louvre, Paris

Der Bildtypus des tätigen Malers vereint repräsentative Funktionen mit privaten, wobei das Augenmerk einmal mehr auf den repräsentativen, dann wieder auf den intimen Aspekten zu liegen kommt. Hofner-Kulenkamp präferiert in diesem Fall den privaten Charakter: „Die vorrangige Funktion des Gemäldes scheint die eines Dokumentes des Zusammenhalts der Familie

[62] Hier findet sich aber nicht die eigene Familie auf der Leinwand abgebildet, sondern eine weibliche Figur mit ihrer Dienerin in einem palastartigen Ambiente.

zu sein.“ Sie fügt aber hinzu, dass bei diesem Selbstbildnis mit Angehörigen die Inszenierung der eigenen malerischen Exzellenz mitintendiert ist, und dass durch den Einsatz von „visus-Symbolen“ die „Fähigkeit zu präziser Beobachtung und geistiger Durchdringung des Gegenstandes“ vermittelt werden soll. [Hofner-Kulenkamp 2002: 73ff]

Die Bildkategorie des tätigen Malers im Kreis seiner Familie, die in Holland im 16. Jahrhundert, das darauf folgende Jahrhundert aber vorwiegend in Frankreich, Deutschland und Spanien ausgeführt wird, und erst wieder im 18. Jahrhundert in Holland auftaucht, bildet von den funktionalen Ansprüchen her eine Hybridform, mit der mehrere Darstellungsziele verbunden sind. Identitätsstiftende Aspekte, die das Selbstbewusstsein der Künstler und ihrer Angehörigen zum Ausdruck bringen, sind genauso verarbeitet wie Erinnerungsfunktionen, die das persönliche Andenken an seine Lieben über die Zeit hinaus oder über eine räumliche Distanz sicherstellen sollen. Daneben ist die Präsentation handwerklicher Fähigkeiten und kultureller Errungenschaften eine durchgängige Konstante.

Von einer Vielschichtigkeit bezüglich der funktionalen Anlagen ist auch das erste bekannte bürgerliche Familienbildnis Spaniens: Es handelt sich um das Porträt der Familie des Juan Bautista Martiñez del Mazo (Abb. 9) und ist um 1664 entstanden. Mazo war der Schwiegersohn von Velásquez, der zu dieser Zeit bereits verstorben war, und den er vermutlich im Hintergrund des Bildes bei der Arbeit zeigt. Der Akt des Malens hat in diesem Werk nicht mehr die zentrale Bedeutung wie bei anderen Selbstbildnissen, sondern er ist dezent als Verweis mit mehreren inhaltlichen Bezugsebenen ins Bild implantiert. Die neunköpfige Familie im Vordergrund, die ganzfigurig dargestellt ist, wie dies normalerweise zu dieser Zeit nur von der königlichen Familie in Anspruch genommen wird, bildet hingegen die primäre Wahrnehmungsinstanz.

9 Juan Bautista Martiñez des Mazo: Familie des Künstlers, um 1664, Kunsthistorisches Museum Wien

In einer lockeren Anordnung stehen Kinder und Erwachsene nebeneinander und sind durch Gesten und Körperdrehungen einander zugewandt, und ein wenig erinnern sie in dieser verspielten Anordnung an die „Meninas“ von Velázquez[63]. Sowohl die mit versteckten Hinweisen ausgestatteten Figuren im Vordergrund, als auch die räumlich-szenische Einbindung des verstorbenen Malers im Tiefenraum[64] eröffnen Interpretationsmomente, die über die Geschichte der Familie, aber auch über ihre politischen und gesellschaftlichen Ambitionen Aufschluss geben. Zweifellos ist dieses Bild aber auch ein Zeugnis von der liebevollen Verbundenheit der Familienmitglieder zueinander.

Diese Bildnisse wurden herausgestellt, um die Vielfalt malerischer Themenstellungen aufzuzeigen, die beim erweiterten Selbstporträt mit Familien von den Künstler und Künstlerinnen aufgegriffen wurden. In dieser Bildgattung entstehen bis in 19. Jahrhundert hinein unzählige Werke, in denen das Hin und Her von repräsentativen und privaten Funktionen zur Ausbildung wiederum eigener Bildkategorien führte.[65] Die Verschmelzung von divergenten Funktionsaspekten ist auch in jener Bildniskategorie zu beobachten, in der Künstlerfamilien sich als Bürger- und Adelsfamilien präsentieren. Vertrautheit und intime Umgangsformen werden vor einem höfischen Ambiente oder herrschaftlichen Parklandschaften in Szene gesetzt. Frühe Werke aus dieser Kategorie stammen von Cornelis des Vos, von dem zwei derartige Selbstporträts bekannt sind: Das 1621 gemalte, großformatige Ganzfigurenbild, das die Familie in einem gehobenen bürgerlichen Ambiente zeigt, weist aber noch mehr private Züge auf als das um 1634 entstandene Familienporträt beim Spaziergang. Thematisch ist es zwar an das früher entstandene Bild „Spaziergang“ von 1631 angelehnt, im Gegensatz zu diesem handelt es sich hier um ein repräsentatives Großformat. Rubens hat selbst eine Reihe von Familienbildern geschaffen, von denen das Selbstbild mit seiner Frau Helene Fourment und seinem Sohn Peter Paul im Garten besondere Bewunderung hervorgerufen hat. Das große Format, auf dem die Anwesenden in Lebensgröße dargestellt sind, wurde um 1639 gemalt, und zeigt die kleine Gruppe in einer weiträumigen Gartenanlage mit Ausblick auf eine Parklandschaft: Die elegante Kleidung, die luxuriöse Ausstattung des Gartens und die Einbeziehung kultivierter Naturelemente überschreiben mühelos die persönlichen Aspekte, die in der Gelöstheit des kleinen Figurenensembles zum Ausdruck kommen. Die absolute Überhöhung privater Familienatmosphäre ins Höfisch-Repräsentative zelebriert Michiel van Musscher in einem Gemälde von 1689, worin er sich mit Frau und Kindern in einer mit Objekten überladenen Parklandschaft zeigt. Höfisches

[63] Das bahnbrechende Bild von Velázquez steht in der Tradition der höfischen Familienbilder und zeigt die königliche Familie: Mittelpunkt des Bildes ist die Infantin Margarita Teresa, mit der zweiten Ehefrau Philipps IV, umgeben von ihrem Hofstaat. In einem Spiegel an der Wand ist das königliche Paar zu sehen, das soeben den Raum betritt. Velázquez hat in dieser themen- und spartenübergreifenden Bildkomposition das Bravourstück vollbracht, sowohl sich selbst als auch die königliche Familie in einem Gemälde zu vereinen. Dabei hat der Maler, der vom Herrscherpaar beim Porträtieren unterbrochen wird, genau diesen Moment der Unterbrechung festgehalten. Das Resultat sind zahlreiche Interaktionen, die in eine komplexe Verschachtelung von Handlungsebenen münden, und die dieses Werk deutlich von den dynastisch-repräsentativen Porträts seiner Zeit unterscheiden.

[64] Die zeitliche Dimension wird im Tiefenraum um die „Vergangenheit“ erweitert: Während in anderen Bildnissen Verstorbene einfach in die Gruppe miteingefügt wurden, oder als Porträts an der Wand wieder zu finden waren, ist hier der Vater im Tiefenraum präsent, wodurch eine Zeitachse vom Vordergrund in den Hintergrund gelegt wird.

[65] Auch in der Fotografie können ähnliche Entwicklungen beobachtet werden.

Gehabe und Zurschaustellung von Überfluss entleeren die gekonnt eingesetzten Gesten, die auf das intime Verhältnis der Figuren zueinander hinweisen sollen. Es handelt sich um das überaus selbstbewusste Bildnis eines Malers, der sich und seine Familie an die Stelle seiner Auftraggeber setzt.

Im „portrait histoiré", das sich besonders im Holland des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute, wird das Private in religiöse, mythologische und geschichtliche Themenzusammenhänge eingebettet, und auch hier kommt es durch den bühnenhaften, oft mit Symbolen angereicherten Aufputz zu einer bewussten Verfremdung der Realität, in der existente, familiale Beziehungsaspekte von der gekünstelten Inszenierung überlagert werden. Die über einige Abschnitte des 17. Jahrhunderts erkennbare Dominanz holländischer Künstler bei der Hervorbringung von Familienbildern hängt mit dem Statusbewusstsein holländischer Maler zusammen, denn im Zuge der Gründung von Malergilden wie etwa der Lukasgilde in Utrecht 1611, kam es zu einer gesellschaftlichen Aufwertung der malerischen Künste. Auch im übrigen Europa ist zu beobachten, wie durch humanistische, kirchliche und reformatorische Kräfte die Familie aufgewertet und die Entstehung von Bildnissen eingeleitet wurde. Dabei nahmen Künstler mit Bildern von ihren eigenen Familien oft eine Vorreiterrolle ein, und bereiteten mit außergewöhnlichen Kompositionen den Nährboden für eine breitgefächerte Palette von Familienbildern aus dem bürgerlichen und höfischen Milieu vor. Befreit von den Vorgaben der Auftraggeber, angetrieben vom Ehrgeiz, das eigene malerische Potential vorzuführen, gezwungen, im Wettstreit mit Anderen den eigenen Erfolg, gesellschaftlichen Aufstieg und Wohlstand vorzuführen, bot sich den Künstlern mit dem um die eigene Familie erweiterten Selbstbild ein naheliegendes Experimentierfeld für ihre Künste an. Dass es ihnen bei der Lösung dieser Aufgaben auch gelang, Zeugnis von der liebevollen Beziehung zu ihren Angehörigen zu geben, und gleichzeitig Bilder mit überragenden, kunsttheoretisch wertvollen Überlegungen zu kreieren, unterstreicht den Stellenwert des Familienbildes innerhalb der Porträtgeschichte der Malerei.

Zu einer wahren Flut von Familienbildern kam es in der Periode des Biedermeier. Wie schon in der Geschichte des Familienbildes zuvor, korreliert diese Bildproduktion mit veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. In der Atmosphäre des Biedermeier kam es zu einer Besinnung auf familiale Werte: Das häusliche Leben und der Genuss von Kultur, Naturerholung im Kreise seiner Angehörigen, die Wertschätzung des geselligen Beisammenseins, erhöhte Aufmerksamkeit für die Erziehung von Kindern, das Zelebrieren von hohen Festen wie Weihnachten und Ostern und der geistige Austausch mit Freunden und Verwandten wurden eifrig gepflegt. Zur Demonstration der Einheit der Familie und ihrer gutsituierten bürgerlichen Existenz waren Familienbilder das ideale Transportmittel. Elisabeth Vavra schreibt dazu: „Familie wird jetzt als ‚der erste Keim, die erste Grundlage der Staaten und zugleich ihr Vorbild' definiert. Einerseits ist sie unantastbarer Privatbereich, anderseits besitzt sie fundamentale politische Größe. Beides lässt sich im Porträt definieren". [Vavra 1993: 303]

In der bildenden Kunst herrschten in dieser Zeit, unter dem Einfluss der holländischen Malerei, detailgetreue Schilderungen sowohl von Interieurszenen als auch von Landschaften vor. Die Liebe zum Detail wurde besonders in den genauen Schilderungen der Innenräume ausgelebt,

und es kam auf diesem Gebiet zur Ausbildung einer eigenen Bildkategorie, den Zimmerbildern. Die Bildwerke des Biedermeier, die vor allem in Deutschland und Österreich entstehen, laufen der Erfindung der Fotografie unmittelbar voraus, und durch die Verarbeitung von fotografischen Eigenschaften stehen beide Medien sowohl zeitlich als auch inhaltlich in Wechselwirkung zueinander.

In der Biedermeier-Zeit hat sich endgültig der bürgerliche Einfluss im Kulturleben durchgesetzt, während noch in der Romantik deutlich die kreativen Kräfte des Adels zu beobachten waren. Die bürgerliche Repräsentationskultur fand nun auch in höfischen Kreisen Zuspruch, und in Bildern wie von Leopold Fertbauer, der Kaiser Franz und seine Familie in einer bescheidenen Gartenlaube porträtiert, findet eine derartige Angleichung des Repräsentationsgehabes nach „unten“ statt. Die patriarchalische Grundhaltung dieser Zeit ist in den Figurenanordnungen festgeschrieben: Reichsgraf Moritz Christian findet sich in einem Bildnis von François Gerard erhöht auf einem Tisch sitzend, während seine Frau sehnsüchtig zu ihm aufblickt. Vor der Naturkulisse Bad Ischls wird Dr. Josef Eltz von seiner Familie umringt, und alle Blicke gelten ihm. Ferdinand Georg Waldmüller schildert den Moment der Rückkehr von einer Wanderung, und übersetzt mit dieser bewegten und nuancenreichen Komposition das Lebensmotto seiner Zeit vielsagend ins Bild. Beinahe ins Lächerliche übertrieben wirkt die herausgestellte Position des Mannes im Bild der kinderreichen Familie Schegar, den Johann Baptist Reiter, wie zur Parade aufgepflanzt, mit verziertem Helm inmitten seiner Angehörigen in einen Schlossgarten versetzt.

Der Rückzug in die Familie ist als Reaktion auf die Folgen der Restauration und des damit verbundenen Einflusses von Fürst Metternich anzusehen, der sich in strenger Zensur und einer Einschränkung politischer Aktivitäten äußerte. Die idealisierende Darstellung des Lebens im Kreis der Familie und der gleichzeitige Ausschluss anderer gesellschaftlicher und politischer Realitäten schränken jedoch die Aussagekraft vieler Bilder erheblich ein. Zeugnisse von der heilen Welt des Bürgerlichen wurden auch noch nach der Erfindung der Fotografie gemalt, jedoch trat die reine Abbildungsfunktion immer mehr in den Vordergrund, wodurch sie gegenüber der Fotografie an Stellenwert einbüßte. Vavra fasst diese Entwicklung zusammen: Die „Bilder, denen nur zu oft die innere Aussage fehlt, können leicht durch das neu aufkommende Medium der Fotografie verdrängt werden. Familienporträts werden nicht länger als Abbilder und Sinnbilder dargestellt, nur ihr Porträtcharakter wird wichtig.“ [Vavra 1993: 306]

Elisabeth Vavra schreibt den Bildern dieser Zeit eine „möglichst repräsentative“ Funktion zu. Aber ebenso finden sich auch in dieser Phase der Malerei, in der die Darstellung von „Zärtlichkeit“ und gegenseitiger Zuneigung zum fixen Wertekanon des bürgerlichen Bildprogrammes zählten, Szenen von großer Intimität. Werke wie jenes von Leopold Kupelwieser, der im Familienporträt des Architekten Franz Lössl eine stille und glückliche, jedoch auch gedankenverlorene Physiognomie entwirft, berichten von der zerbrechlichen Seite des Familienglücks.
(Abb. 10)

10 Leopold Kupelwieser: Familienporträt des Architekten Franz Lössl, um 1841, Öl auf Leinwand, 107,5 x 78,8 cm, Wien Museum

Fotografische Familienbildnisse in der Porträtlandschaft des 19. Jahrhunderts

Wir wissen, daß der Höhlenmensch, der ein Tier auf den Stein malte – vielleicht, um sich den Jagderfolg zu sichern – nicht erkennen konnte, daß er damit die Erfindung der Kamera unvermeidbar machte [...].
[Bernard 1981: 14]

Am Anfang des 19. Jahrhunderts besaßen nur wenige ein Porträt von sich selbst oder ihrer Familie. Bildbesitz war den Adelsfamilien und manchen, sehr wohlhabenden Bürgern vorbehalten. Die Anfertigung von Malereien war kostspielig, und deshalb gelang es nur einer Minorität, sich durch Bilder in die Erinnerung der Gesellschaft einzuschreiben. Aber nicht nur der Bildbesitz, auch die Bildkenntnisse hielten sich in Grenzen. In Deutschland haben zu Beginn des 19. Jahrhunderts etwa fünfzig Prozent der Menschen noch kein Gemälde gesehen. [Scheurer 1987: 20] Das Monopol der Bebilderung öffentlicher Räume teilte sich die Kirche, die schon seit Jahrhunderten Kreuzweg- und Heiligendarstellungen in ihren Gotteshäusern zeigte, mit den Jahrmärkten, wo die Menschen in Form von illustrierten Liedertafeln mit Bildern in Berührung kamen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wuchs durch die Veränderungen der industriellen Revolution die Zahl derer, die sich ein Porträt anfertigen lassen konnten, stetig an. Allerdings waren inzwischen auch die bildgebenden Verfahren an die Geschwindigkeit der Industrialisierung angepasst worden: Die Lithografie von Alois Senefelder im Jahr 1798 eingeführt, ermöglichte die Reproduktion von Bildern und trug wesentlich zur Demokratisierung der Bildmedien bei. Im Sektor des Porträts wurde das repräsentative Gemälde weitgehend von der Miniatur verdrängt, deren Anfertigung viel weniger Zeit benötigte. Trotzdem stellte die Miniatur noch ein malerisches Verfahren dar, dass für viele Zeitgenossen aus dem bürgerlichen Milieu noch nicht erschwinglich war. Billiger, schneller und mit technischen Hilfsmitteln produziert war das Physionotrace, das 1786 von Gilles-Louis Chrétien eingeführt wurde: Ein Gerät, das mittels paralleler Achsenverschiebungen durch die Abtastung eines Originals einfache Silhouetten erzeugte, die dann auf Kupferplatten übertragen wurden. Die etwa sechs Zentimeter großen Porträts konnten bis zu einer Auflage von 2000 Stück gedruckt werden. Ein weiteres technisches Hilfsmittel stellte die Camera lucida dar, die 1806 von William Hyde Wollaston erfunden wurde, und die auch für Nichtgeübte das naturgetreue Abbilden eines Gegenstandes ermöglichte. Immer mehr Menschen kamen mit Bildern in Berührung und waren somit in der Lage, ihr steigendes Repräsentationsbedürfnis durch die Anfertigung eines Porträts zu befriedigen. Als 1839 dann die Erfindung der Fotografie durch Louis-Jaques-Mandé Daguerre verkündet wurde, und die ersten Fotografien in den wohlhabenderen, bürgerlichen Schichten herumgereicht wurden, waren die Stimmen der Begeisterung von allen Seiten zu vernehmen. Endlich war man in der Lage, das an Selbstbewusstsein gestärkte Bürgertum mit Porträts zu versorgen.
Die fotografische Landschaft des 19. Jahrhunderts mit ihren rasch aufeinanderfolgenden Entwicklungsschritten scheint ohne die Herstellung von Porträts undenkbar, denn die Fotografie traf mit ihrer Fähigkeit, „nach der Natur zu malen“[66] auf eine Erwartungshaltung, die über viele

[66] „Pencil of Nature“ (1844/1846) war der Titel des ersten fotografischen Buches, das jemals veröffentlich wurde: Darin stellt William Henry Fox Talbott, der Erfinder der Kalotypie, die Bandbreite fotografischer Möglichkeiten in 24 Bildtafeln dar. Aufgrund der langen Belichtungszeiten, die dafür noch notwendig waren, hat Talbott kein einziges Porträt beigelegt. Nur eine Aufnahme, „The ladder“, zeigt zwei ganzfigurige Personen im Außenraum.

Jahre aufgebaut wurde. In der durch die Industrialisierung begünstigten Oberschicht des 19. Jahrhunderts wollten immer mehr Bürger an der Kommunikation mittels Bildern teilnehmen. Allgemeines Ausdrucksmittel dieser Bildkommunikation war das eigene Konterfei. Gefragt war nicht etwa die Ausstattung des bürgerlichen Haushaltes mit Landschafts- oder Architekturfotografien, sondern die Eingliederung des bürgerlichen Individuums in das Porträtkollektiv des 19. Jahrhunderts. Um dies zu gewährleisten, mussten die Produktionsmittel der Fotografie gesteigert und kommerziell tragfähige Konzepte erstellt werden.

Einer der ersten, dem es gelang, große Begeisterung für das fotografische Porträt hervorzurufen, war Felix Tournachon, der sich später der Einfachheit halber Nadar nannte. Durch eine Reihe geschickter und propagandistischer Maßnahmen gelang ihm in der Rue Saint Lazare die Einrichtung und Etablierung eines fotografischen Ateliers, das von den Künstlern und Wohlhabenden seiner Zeit besucht wurde. Nadar, der in der Fotografiegeschichte auch als „Künstlerfotograf" bezeichnet wird[67], konzentrierte sich in seinen ersten Aufnahmen berühmter Zeitgenossen, darunter Charles Baudelaire, Alexandre Dumas (Abb. 11), Sarah Bernhardt, Victor Hugo (Abb. 12) oder Gustave Doré, vorwiegend auf die Physiognomie der Dargestellten.

11 Felix Nadar: Der Schriftsteller Alexandre Dumas mit seiner Tochter Marie, um 1860

12 Felix Nadar: Victor Hugo, um 1880

Da er in den Anfangsjahren durchwegs berühmte Persönlichkeiten vor die Kamera brachte, war es ihm ein leichtes, auf schmückendes Accessoire und gekünstelte Körperhaltungen zu verzichten. Das große Selbstbewusstsein, das sich dieser Personenkreis durch kulturelle oder politische Aktivitäten errungen hatte, konnte durch die Gegenwart der Kamera nicht erschüttert werden. Sie fürchteten offenbar nicht, wie das schon einige Jahre später der Fall sein würde,

Diese Sammlung erschien in geringer Auflage, eine gebunden Version konnte mangels kommerziellen Erfolges nicht realisiert werden. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Pencil_of_Nature]

[67] Gisèle Freund schreibt über die Arbeiten von Nadar: „Beim Anblick dieser ersten Photographien, die heute mit staunender Bewunderung betrachtet werden, stellt sich zugleich die Frage, warum es damals dem Photographen gelang, aus dem Apparat ein künstlerisches Instrument zu machen. Nadar, der durch und durch Künstler war, besaß einen geschmacklichen Takt, der ihm dazu verhalf, die Elemente der Photographie im richtigen Maß auszunutzen." [Freund 1979: 48]

durch das fotografische Verfahren in ein ungünstiges Licht gerückt zu werden. Über die Wirkung dieser frühen Porträtstudien in der Fotografie schreibt Heinz Haberkorn: „Die Körperhaltung ergänzt das Bild zu einer selbstverständlich wirkenden Einheit. Von den Bildnissen geht eine gewisse Ruhe, Verinnerlichung und Konsequenz von Ausdruck und Haltung aus, sie wirken glaubhaft und echt. [...] Hier finden wir nicht die geringsten Anzeichen von Effekthascherei durch oberflächliche Symbolik, übertriebene Schönmacherei und Pose." [Haberkorn 1981: 115] Freund führt diese Natürlichkeit, mit der sich die Abgebildeten vor die Kamera begeben, auf ihre freundschaftliche Beziehung zu Nadar zurück. „Sie waren ja seine Freunde [...]. Die Beziehungen, die zwischen Aufgenommenen und Photographen bestehen, waren noch nicht gestört durch kommerzielle Beweggründe." [Freund 1979: 48] Die fehlende kommerzielle Ausrichtung von Nadars frühem Schaffen erkennt Scheurer jedoch nicht als Grund für die Wertung dieser Arbeiten als künstlerisch eigenständige an. Bei der Position Nadars handelt es sich seiner Meinung nach nicht um autonome Kunstfotografie, sondern um einen notwendigen Übergangsprozess, wodurch die Verfügbarkeit des fotografischen Bildes für eine breitere Masse erst vorbereitet werden konnte. Nadar habe die Porträts berühmter Zeitgenossen wohl zu propagandistischen Zwecken angefertigt und bediente sich so erfolgreich einer Marketingmethode, die auch heute noch von der Werbung verwendet wird. „Hierin liegt die wesentliche Leistung Nadars, daß er als einer der ersten ein marktwirtschaftliches Konzept entworfen hat, um eine neue Ware an eine zuvor avisierte Käuferschicht heranzutragen". [Scheurer 1987: 86] Die ästhetische Qualität der Aufnahmen, die Nadar in seinem Pariser Atelier hervorbrachte, besteht nach Scheurer darin, dass Nadar nicht in Versuchung kam, sich zu sehr in den Bildnahmeprozess einzumischen, sei es durch die Verwendung von Requisiten und drapierten Arrangements, oder durch die Aufforderung zur Einnahme von Posituren, wie das später üblich wurde, um etwa „Berufscharaktere" zu veranschaulichen. „Maßgeblich an diesen Bildnissen ist nicht die Art der Aufnahme, sondern die Tatsache der Aufnahme. [...] Nadars primäres Ziel war der Wiedererkennungswert, weshalb ihm eine möglichst naturalistische Darstellung angemessen erschien." [Scheurer 1987: 86]

Dieser Umstand alleine erklärt aber noch nicht die Wirkung, die Porträtfotografien aus dieser Zeit auf heutige Betrachter noch ausüben. Für ein fotografisches Bild, das in einem Innenraum produziert wurde, waren im Vergleich zu heute noch lange Belichtungszeiten notwendig. Dies erforderte von den Modellen Disziplin beim Stillhalten. „Die Synthese des Ausdruckes, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, sagt Orlik von der frühen Fotografie, ist der Hauptgrund, weshalb diese Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten gezeichnenten oder gemalten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Betrachter ausüben als neuere Fotografien." [Freund 1979: 49, vgl. Benjamin 1977: 55] Darüber hinaus waren die Porträtierten sich dessen bewusst, dass sie zu den ersten Menschen überhaupt gehörten, die in einem Fotostudio abgelichtet wurden.[68] Auch für den Fotografen war

[68] Über die Porträts von Octavius Hill, eines englischen Malers, der Porträtfotografien als Vorlagen für seine Gemälde anfertigte, schreibt Walter Benjamin: „Das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, in dem der Blick ruhte. Kurz, alle Möglichkeiten dieser Porträtkunst beruhen darauf, dass noch die Berührung zwischen Aktualität und Foto nicht eingetreten ist." [Benjamin 1977: 51/52] In dieser Formulierung klingt noch eine Forderung der Malerei nach, die Anspruch nach der Darstellung des dauerhaften Charakters der Dinge erhob, während die Fotografie nur einen Augenblick festhält. Waetzoldt hat das folgendermaßen definiert: „Der Momentaufnahme überlassen wir wohl die Wiedergabe des Momentanen in körperlicher und seelischer Bewegt-

der Arbeitsprozess ein spannungsgeladener: Der Umgang mit den empfindlichen Chemikalien bedurfte äußerster Sorgfalt, schon der geringste Fehler konnte zum Misslingen der Aufnahmen führen. Die Technik war insgesamt sehr umständlich, sie erforderte rasches und konzentriertes Handeln, die unterschiedlichen Arbeitsvorgänge wurden zu dieser Zeit vom Fotografen noch im Alleingang verrichtet.[69] Es ist deshalb anzunehmen, dass alle Beteiligten, die beim fotografischen Prozess zusammenfanden, von der Magie dieses technischen Verfahrens beeindruckt waren. Walter Benjamin beschreibt diese Atmosphäre so: „Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt." Und er verwehrt sich gegen Begriffe wie „künstlerische Vollendung" oder „Geschmack". Vielmehr beruht die Qualität dieser Bilder darauf, dass sich in dieser Frühzeit der Fotografie in den Ateliers zwei besondere Menschentypen begegneten: „Diese Bilder sind in Räumen entstanden, in denen jedem Kunden im Photographen vorab ein Techniker nach der neuesten Schule entgegentrat, dem Photographen aber in jedem Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura, die bis in die Falten des Bürgerrocks oder der Lavaliére sich eingenistet hatte." [Benjamin 1977: 55] Der Fotograf war in dieser Epoche noch maßgeblich an der Entwicklung fotografischer Techniken beteiligt, und dazu mussten aufwändige, chemische Studien betrieben werden.[70] Diese wissenschaftliche Qualifikation wurde ergänzt von einer künstlerischen, denn ehemalige Kupferstecher, Miniaturisten, aber auch Maler waren gezwungen, sich an die veränderten Bedürfnisse anzupassen.

Für jenen Teil der Bevölkerung, der von den Segnungen der industriellen Revolution profitierte, gehörte es von nun ab zum guten Ton, ein Fotoatelier aufzusuchen. Die Kosten für ein Porträt bei Nadar betrugen zur Mitte des letzten Jahrhunderts etwa 100 Francs. Bei einem jährlichen Durchschnittseinkommen von weniger als 2000 Francs war die Anfertigung einer fotografischen Aufnahme aber für das Kleinbürgertums kaum bezahlbar. [Haberkorn 1981: 122] Nadar fiel es auch immer schwieriger, größere Kundenschichten anzusprechen. Ein Teil der Bevölkerung war durch die schlechtbezahlte Industriearbeit ins arme Proletariat gefallen. Durch die Verbesserung und Technisierung von Agrartechniken wurden auch im bäuerlichen Milieu Arbeitslose produziert, die in den Städten als Produktivkräfte zur Verfügung standen. Es kam zu einer Dynamisierung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse, die von der Mobilität der Arbeitskräfte und der Güter gekennzeichnet war. In diesem Umfeld war die ehemals produktive Einheit der Familie vom Zerfall bedroht, Lebens- und Arbeitsraum begannen auseinander zu brechen. Für den an die Maschine gebundenen Arbeiter verengte sich aber seine Lebens- und Erfahrungswelt zunehmend. Scheurer schreibt dazu: „Mit der Industrie entstand eine neue Hierarchie, in der die Position des Individuums durch die Entfremdung zur Maschine bestimmt wurde. Je größer die

---

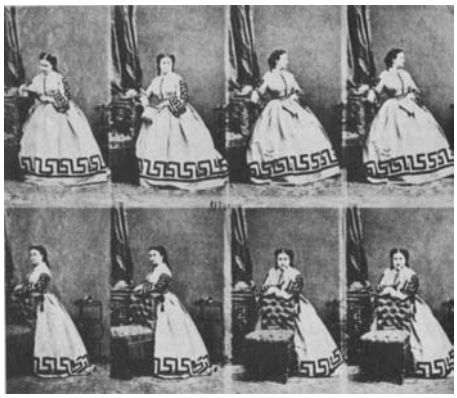
heit. Als Aufgabe der Bildnismalerei, die Bleibendes schaffen will, bezeichnen wir dagegen die Darstellung des Bleibenden in der menschlichen Innerlichkeit, die Charakter-Interpretation mit anschaulichen Mitteln." [Waetzoldt 1908: 25]

[69] Nadar bediente sich des von Frederik Scott-Archer entwickelten, nassen Kollodiumverfahrens, einer Negativ-Positiv-Technik, bei der das Kollodium auf eine Glasplatte aufgetragen wurde. Diese Medien ermöglichten bei Verwendung lichtstarker Objektive Belichtungszeiten von etwa drei Sekunden im Schatten. [Haberkorn 1981: 108]

[70] Ein solcher Zeitgenosse Nadars war der Maler Gustave le Gray, der das trockene Kollodiumverfahren entwickelte. Trotz dieser Erfindung war ihm kein kommerzieller Erfolg aus seiner fotografischen Tätigkeit beschieden, und er verstarb 1868 verarmt in Ägypten. [vgl. Freund 1975: 55ff]

Distanz zu ihr, um so höher der soziale Status.“ Die neue Mobilität verkehrte sich für jene, die dem Preisdiktat der Fabrikbesitzer ausgeliefert waren, ins Gegenteil. Durch die ausbeuterische Maschinenarbeit wurden die „produktiven Triebe und Anlagen“ der Arbeitenden unterdrückt, und die einzige Möglichkeit, den daraus erwachsenden Erfahrungshunger zu stillen, oder an „der Horizonterweiterung anderer Bevölkerungsgruppen teilzunehmen“, bot sich durch den Konsum von Bildern. [Scheurer 1987: 45ff] Die Fotografie, mit der ihr innenwohnenden Fähigkeit, naturalistische Abbilder zu erstellen, sollte in der Lage sein, diese Bedürfnisse nach einer Horizonterweiterung zu befriedigen. Während für das ausgebeutete Proletariat der Bildkonsum eine Möglichkeit bot, der Enge der Arbeitswelt zu entfliehen, stellte für die unterschiedlichen Schichten des Bürgertums der Bildbesitz das Privileg dar, der eigenen Existenz Bedeutung zu verleihen. Damit aber das Kleinbürgertum fotografische Dienste in Anspruch nehmen konnte, mussten zuerst die Produktionskosten gesenkt und das Medium zur Massentauglichkeit geführt werden.

André Alphonse Disdéri konnte 1854 ein Verfahren patentieren, bei der auf einer Platte von 21,5 x 16,5 cm insgesamt acht Aufnahmen (Abb. 13) belichtet wurden. In seinem luxuriösen Atelier am Boulevard des Italiens stellte er die so genannten „carte de visite“ Aufnahmen im Format von 6 x 9 cm her, die eigentlich auf den Marseiller Fotografen Dodero zurückgingen. Disdéris großartige Leistung bestand aber darin, dass er durch das verbesserte technische Verfahren[71] nun mehrere Aufnahmen zu einem Fünftel des bisherigen Preises anbieten konnte.[72] Damit gelang es Disdéri, das fotografische Porträt endgültig populär zu machen. „Das, was sich bis dahin nur Adelige und reiche Bürger leisten konnten, wurde nun auch für die aufsteigenden Schichten des Bürgertums erschwinglich. Das Bedürfnis der sparsamen Bürger, sich den oberen Schichten anzugleichen, hatte zur Beschleunigung der technischen Entwicklung eines Gewerbezweiges geführt.“ [Freund 1974: 68]



13 André Alphonse Disdéri: Ein Blatt mit Carte de visite Aufnahmen der Prinzesion Gabrielle Bonaparte, um 1862

[71] Anstatt einer Metallplatte benutzte er nun ein Glasnegativ, von dem er beliebig viele Abzüge herstellen konnte.

[72] Nadar selbst sagte über den Erfolg von Disdéri: „Er hatte im richtigen Augenblick den richtigen Flair gehabt. So begründete er eine Mode, die auf einen Schlag alle Welt hinriß. Mehr noch: indem er die bis dahin gültigen wirtschaftlichen Regeln umkehrte und mehr Ware für weniger Geld hergab, machte er die Fotografie für alle Zeiten populär.“ [Scheurer 1987: 89]

Aber nicht nur die unteren Schichten zeigten ein Angleichungsbedürfnis. Als Napoleon III vor seinem Italienfeldzug an der Spitze seiner Armee über die Boulevards ritt, kehrte er in Disdéri´s Atelier ein, um sich vor seinen wartenden Soldaten auf das Visit-Porträt bannen zu lassen. „Damit steigerte sich die Begeisterung für Disdéri zum Delirium. Das ganze Universum lernte seinen Namen und Weg zu seinem Haus kennen". [Nadar, in: Scheurer 1987: 92] Dieser politische Aktionismus Napoleons III ist ein Beweis für den Einfluss des Kleinbürgertums: Indem er sich auf das gleiche, kleine Format, in genau der gleichen Pose, unter Verwendung der gleichen Accessoires auf dem Papierabzug verewigen ließ wie der Kleinbürger, gab er seinen Untertanen das Gefühl, genauso würdevoll und bedeutsam zu sein wie er. „Die gleichmachende Wirkung der Fotografie, die von der Retusche noch unterstützt wurde, ließ es zur Mode werden, sein eigenes Porträt neben dem des Kaisers und anderer berühmter Persönlichkeiten in der Wohnung aufzuhängen und damit symbolisch zu denjenigen zu gehören, denen soziale Bedeutung zukam." [Haberkorn 1981: 125]

Das Resultat dieser Visitkarten-Epidemie war eine bisher nie gesehene Oberflächlichkeit, die von der Massenabfertigung in den nun allerorts aufblühenden Fotoateliers noch beschleunigt wurde. Den Namen haben die carte de visite erhalten, weil damit eine Art Stellvertreter-Funktion verknüpft war: Anstatt der Visitkarte sollte das eigene Porträt in den Empfangsräumen der bürgerlichen Gesellschaft kursieren, und dazu musste der Beruf, die gesellschaftliche Funktion im Bild ablesbar sein. Tatsächlich ging es den Abgebildeten wohl weniger um die genaue physiognomische Wiedergabe, sondern um die Veranschaulichung der bürgerlichen Existenz. „Mit der im Fotoatelier eingenommenen Pose verkündete der Bürger seine Lebenseinstellung, seinen Status, seinen Erfolg – inmitten einer Staffage, die seinen Wertvorstellungen entsprach." [Breuss 1993: 318]

Die Programmatik seiner fotografischen Tätigkeit hat Disdéri selbst beschrieben: Angenehmes Äußeres; Schatten, Halbtöne und Helligkeiten gut herausheben; natürliche Proportionen; Einzelheiten in den Schatten; Schönheit. Er übernahm damit die Werte des „juste milieu", des herrschenden Geschmacks seiner Zeit, der alle Extravaganzen, jeden besonderen Charakter zurückwies, und sich auf historisierende Themenstellungen und die Ausübung eines bürgerlichen Mittelmaßes konzentrierte. Die Werke dieser Zeit waren von leichter Zugänglichkeit, die Figurendarstellungen folgten einem vordefinierten Themenkatalog und bedienten sich einer unmissverständlichen Körpersprache. Der Realismus dieser historisierenden Bilder hielt sich in Grenzen. „Zu große Treue und Exaktheit hätte leicht das Publikum irritieren können, denn nicht alles und nicht jeder ist von Natur aus schön. Man wird darum abstoßende Gesten abschwächen, häßliche Personen verschönern. Die Aufgabe des Malers bestand darin, das Bild einer Art mittlerer Wahrheit anzunähern." [Freund 1974: 72ff]

Fotografien in den Ateliers waren, nachdem sich der Warencharakter endgültig durchgesetzt hatte, ohne Retusche nicht mehr möglich. „Die Nachricht, daß die Kamera lügen könne, sorgte dafür, daß es sehr viel populärer wurde, sich fotografieren zu lassen." [Sontag 1995: 85] Das Bürgertum strebte mittels Fotografien die Festschreibung einer verbindlichen Ikonografie an, in der die Repräsentation des Individuums zur hohlen Formel wurde. Die subjektive Natur des

Einzelnen ging auf in den „malerischen“ Eingriffen, die Lebensrealität wurde übertüncht und in bühnenhafte Schemen gepresst, um dem Ideal der Zeit zu entsprechen. Das Private verschwand aus der Darstellungswelt des Bürgers.[73] Das kleine carte de visite Format, das so handlich war und in jede Westentasche passte, trug aber auch zur Mobilität der Bilder bei, und förderte die Intimität der Rezeption: Bilder von Menschen, die man vermisste, konnten jederzeit aus der Tasche gezogen werden.

Der bevorzugte Aufbewahrungsort dieser Porträt- und Familienbilder, die das Individuelle ausklammerten und die Dargestellten wertkonform nivellierten, war jedoch das Familienalbum. Es wurde an prominenter Stelle im Haus aufbewahrt. „Das war die Zeit, als die Familienalben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdicken goldumrandeteten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren [...] verteilt waren [...]. [Benjamin 1977: 53/54] Diese Alben waren jedoch anfangs nicht nur der Sammlung eigener Familienbilder vorbehalten: Gleichwertig nebeneinandergestellt, enthielten sie ebenso Fotos von berühmten Zeitgenossen, von politischen Persönlichkeiten, von Freunden und Verwandten.

Noch war die Herstellung von Bildern großteils den Berufsfotografen vorbehalten, die in ihren Ateliers mit ihrem Mitarbeiterstab alle fotografischen Abläufe kontrollierten: Von der Aufnahme, über die Entwicklung, bis zur Vervielfältigung im Abzug hielten sie alle Fäden in der Hand. Die von Disdéri eingeleitete Praxis, immer mehr Bilder für weniger Geld anzubieten, hatte zum finanziellen Ruin seines Erfinders beigetragen. Er, der in seiner Glanzzeit mehrere Immobilien besessen hatte und einem fürstlichen Lebensstil huldigte, verstarb 1890 völlig verarmt in einem Asyl. Die Fotografie war inzwischen in „den Strudel konsumorientierter Massenproduktion geraten: Um einen niedrigen Preis halten zu können, mußte man immer mehr produzieren. Um expansiv produzieren zu können, mußte man den Markt weiter öffnen – und zwar für Käuferschichten, die bislang noch nicht in den Besitz eine Fotografie gekommen waren.“ [Scheurer 1987: 101]

Die Lösung bestand in der Verlagerung von manuellen und handwerklichen Arbeitsprozessen in den industriellen Fertigungskreislauf. Die Fotografie musste aber nicht nur billiger werden, sie musste auch jedem zur Verfügung stehen, und dazu war die Trennung von Produzent und Konsument aufzuheben. George Eastman konnte die dafür geeignete Technik zur Verfügung stellen. Er entwickelte und vertrieb ab 1888 eine handliche Kamera, die einen Rollfilm für 100 Aufnahmen enthielt. Mit dem Slogan „You press the button, we do the rest“ wollte Kodak jedermann zum Fotografen machen. Mit dieser massentauglichen Erfindung wurde die Abhängigkeit des Kunden vom handwerklichen Gewerbe in den Bereich industrieller Produktion verlagert. Die Kamera konnte nach Vollendung der Aufnahmen einfach an die Fabrik gesandt werden, wo ein neuer Film eingelegt wurde.

[73] Retusche und formelhafte Präsentationsschemen sind seither bestimmend für die Atelierfotografie des 20. Jahrhunderts.

Der Ort der Fotoproduktion, aber auch der des fotografischen Ereignisses, hatte nun das Atelier hinter sich gelassen. Die Amateure drangen mit ihren beweglichen und leicht zu bedienenden Kameras in das private Leben ein[74]: War vorher der Gang zum Fotografen ein zeremonieller Akt, den die Familie nur zu ganz besonderen Anlässen unternahm, konnte nun jedermann, der es sich leisten konnte, das Leben dort festhalten, wo es stattfand: In den eigenen vier Wänden und an fremden Orten im Urlaub. Die Verwandlung vom Bild-Konsumenten zum Bild-Produzenten bewirkte nicht nur die endgültige Demokratisierung des fotografischen Bildmediums, es erfolgte damit auch die Befreiung vom ästhetischen Diktat der Atelierfotografie.[75]

Die Fotografie im eigenen Heim erweiterte das Spektrum fotografischer Inhalte fulminant, der Heimfotograf entscheidet nun, was ihm wichtig erscheint. „Der Heimfotograf ist ja der erste, der die Kamera selber in Bewegung bringt, um dem Objekt nachzustellen, statt in seinem festen Gehäuse abzuwarten, was zu ihm herein will. Mehr und mehr verlagert sich von da an die Tätigkeit des ‚Stellungnehmens und Arrangierens' sozusagen vom Objekt auf das Subjekt." [Steinberger, 1934: in Kemp 1999: 234/35] Die Privatheit dieser Vorgänge veränderte sowohl die Ästhetik als auch die Funktion der neuen Bilder schlagartig. Mit den Amateuren[76] kam der gebildete Laie ans Gerät, der bisher zumeist keine atelierfotografische oder gar künstlerische Ausbildung absolviert hatte. Ihm alleine blieb die Entscheidung überlassen, was er fotografierte, und wie er es fotografierte. Amateure waren unabhängig von der Tradition der Bildnismalerei, sie stellten in Clubs[77] und Vereinen ihre eigenen Regeln auf. Die Schicht der Amateurfotografen war, bedingt auch durch das technische Interesse, wesentlich an der Weiterentwicklung der Fotografie beteiligt: In Form von Zeitschriften, Vorträgen und Publikationen wurde die Diskussion über fotografische Themenstellungen in breitere Schichten getragen.

Erst als die Technik sich weiter verbessert hatte, im besonderen durch den Einsatz lichtstarker Objektive, die Verwendung noch lichtempfindlicherer Filme und eine Anpassung der Verschlusstechnik an diese Neuerungen, wurden auch Momentaufnahmen im Innern des Hauses möglich. Mit der Kleinbildfotografie waren die Kameras noch handlicher geworden, und Apparate wie die Leica[78] eroberten die Welt. Der „Knipser", im Gegensatz zum Amateur nun von allen bisherigen Konventionen der Fotografie befreit, fotografiert „spontan", die Handhabung der Kamera ist für ihn kein Thema mehr: Die Bilder konnten nun verwackelt, unter- oder überbelichtet sein,

---

[74] Haberkorn weist aber darauf hin, dass dieser Kameratyp für den Berufsfotografen und den anspruchsvollen Amateur weniger geeignet war, weil er eine lichtschwache Optik aufwies und keine Möglichkeit zur Scharfeinstellung bot. Sie verwendeten hingegen zumeist einfache Balgenkameras, die wegen ihrer Leichtigkeit auch „Reisekameras" genannt wurden. [Haberkorn 1981: 161]

[75] Von der Atelierfotografie unabhängige Positionen existierten schon lange vor der Erfindung von George Eastman, aber weniger in der Bilddisziplin des bürgerlichen Porträts, als vielmehr in der dokumentarischen Fotografie: Timothy O´Sullivan, Roger Fenton, A.-J. Russel, die ab den 1850er Jahren Kriegsgreuel dokumentierten, aber auch das Leben auf dem Land festhielten, gehören vielleicht zu den bekanntesten. Solomon D. Butcher verfertigte faszinierende Aufnahmen von der Besiedelung des Westens durch die Farmerfamilien, und brachte Bilder von ihren einfachen Grasnarbenhäusern mit. Darüber finden sich immer mehr fotografische Zeugnisse auch von Unbekannten, die schon damals nicht dem „Mainstream" zuzurechnen waren.

[76] In Österreich-Ungarn wurde die Zahl der Amateurfotografen um 1895 auf 35.000 geschätzt. [vgl. Breuss 1993: 319]

[77] 1895 waren weltweit schon 500 solcher Clubs aufgelistet.

[78] 1933 wurden bereits 100 000 Stück davon ausgeliefert. [Haberkorn 1981: 166]

sie schnitten ihr Zielobjekt in Teile, oder ließen es im Unscharfen. Die Sphäre fotografischer Bedeutungsproduktion verschob sich vom sozialen in den lebendigen[79] Gebrauch: In die Bildwelt des Knipsers findet jetzt nicht mehr nur das rituelle Familienleben, sondern der private Alltag, das konkrete Leben Eingang. Das Familienalbum entwickelte sich zu „einer tragbaren Kollektion von Bildern, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt. Es spielt keine Rolle, welche Aktivitäten fotografiert werden, solange man überhaupt Aufnahmen macht und liebevoll aufbewahrt." [Sontag 1995: 14] Die Verständlichkeit dieser Bilder ist oftmals nur mehr aus der persönlichen Erinnerung heraus möglich, sie fungieren als Stütze des eigenen Gedächtnisses. Sie geben ihre wahren Inhalte nur preis, wenn man ihren Entstehungszusammenhang kennt. Für die Nachwelt, vielleicht auch für sich selbst, gegen das eigene Vergessen, werden die Bilder beschriftet. Der Text ergänzt die Inhalte, die den Fotografierenden, sei es aus Unfähigkeit, oder aus Unachtsamkeit, entgangen sind. Die Bilder nehmen den Charakter von Notizen an.

Spätestens ab der Mitte des 20. Jahrhunderts war die Fotografie als alltägliche Praxis auch für die unteren Schichten verfügbar[80], womit das private Leben einer breiten Bevölkerungsmasse in die Fotoalben wandern konnte. Je größer aber der Kreis derer wurde, die über die Gestalt und den Inhalt ihrer Bilder bestimmen durften, desto gleichgerichteter wurden diese Produkte. Es stellt sich wieder jene Nivellierung ein, die auch schon im 19. Jahrhundert zu beobachten war. „Fotografie ist seit Anbeginn ein bürgerliches Medium, das sich über konsequente Verbilligung einen vergrößerten Kundenkreis erschließen konnte. Gleichzeitig entleert sich die Fotografie ihre Gehalts, indem sie nicht nur ihrer Form, sondern auch dem Inhalt nach zur Ware wird." [Scheurer 1987: 105]

In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden täglich 10 Milliarden Bilder produziert, wovon die Hälfte auf den privaten Sektor entfällt.[81] Mit der Digitalisierung und der Implementierung der Kamerafunktionen in Kommunikationsgeräte hat sich die Bildproduktion noch einmal enorm gesteigert, zugleich wurde sie der Kontrolle der Produzenten entzogen, denn nur mehr ein geringer Teil davon wird als Print oder Fotobelichtung zu Papier gebracht. Stattdessen kursieren die Bilder im Netz, oder aber sie liegen zu Abermilliarden auf Festplatten, von wo sie im Bedarfsfall abrufbar sind.

In der Geschichte der Fotografie scheinen die wellenförmig ablaufenden Entwicklungsschritte strukturelle Ähnlichkeit aufzuweisen: Neue Techniken befinden sich zuerst in der Hand weniger, die damit teils idealisierte Ansprüche verknüpfen. Sobald die Entwicklung massentauglich wird, können auch weniger ambitionierte Ziele im breiteren Maßstab verwirklicht werden. Ist der Markt gesättigt, wiederholt sich dieses Szenario. Künstlerische und individuelle Ansprüche

[79] Andreas Haus trifft folgende Unterscheidung: „Ich trenne absichtlich den sozialen vom lebendigen Gebrauch. Der soziale Gebrauch ist der öffentlich, historisch, von Normen, Konventionen und kollektivem Bewußtsein vermittelte Gebrauch. Der lebendige Gebrauch ist der individuelle, persönliche durch den einzelnen Betrachter. [Haus 2000: 90]

[80] Ausgenommen werden muss hier die bäuerliche Bevölkerung, in der diese Entwicklung mit großer Verzögerung erfolgte.

[81] Susanne Breuss hat diese Zahlen 1993 genannt, wobei für die „Amateurfotografie" ein Wert von annähernd 50 Prozent angesetzt wurde.

werden dabei aber nicht verdrängt, sondern auf ihren Platz verwiesen. Die historische Entwicklung von Familienporträts, wie sie hier dargestellt wurde, ist von Beginn an reich an Sonderfällen und Ausnahmen: Bei der Analyse konkreter Arbeiten werden über die Betrachtung des historischen Umfeldes oder mit der Nennung wichtiger Akteure in einer Bilddisziplin diese wieder zur Sprache kommen.

Sind bisher die repräsentativen und privaten Funktionen als übergeordnete Gebrauchs- und Verwendungszusammenhänge genannt worden, erfüllen Familienfotos eine Reihe weiterer Zwecke, die sowohl im Binnenbereich der Familie als auch in der gesellschaftlichen Sphäre auftreten.

Integrative und einheitsstiftende Funktionen

Der Bürger des 19. Jahrhunderts bezog sein Selbstbewusstsein aus der Zugehörigkeit zu einer aufsteigenden Gesellschaftsschicht, deren kultureller und politischer Einfluss ab den 1850er Jahren zunahm. Die ikonografische Fixierung dieser bürgerlichen Existenz erfolgte durch das Visitkarten-Porträt und die Atelierfotografie. Für den Bürger wurde es zunehmend wichtig, seine Gleichstellung mit anderen zu visualisieren: Die Darstellung von Eigenschaften wie Charakter oder Seele waren in dieser Phase der Fotografie nachrangig, es dominierte hingegen die gesellschaftlich-integrative Funktion der Fotografie. Daraus resultiert der normative Charakter dieser Bilder aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Er diente der Homogenisierung einer Masse, die bei genauerer Betrachtung von Unterschieden geprägt war. Die Gesellschaftsdynamik verhalf nicht nur zu schnellen Aufstiegen innerhalb der sozialen Hierarchie, ein eben erreichter Status musste sorgsam abgesichert werden. Am unteren Ende der bürgerlichen Wohlstandsskala war die Unsicherheit am größten. Hermann Glasers Definition verdeutlicht dies: „Der Begriff Bürgertum, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch das ganze Spektrum nichtlandwirtschaftlicher Bevölkerungsgruppen [...] umfaßte, [...] bezeichnete in der zweiten Jahrhunderthälfte immer häufiger nur noch die bürgerliche Mittel- und mittlere Oberschicht; sie war dadurch weniger nach oben, zum Großbürgertum und Adel hin, als vielmehr nach unten zu, zur Arbeiterschaft und zum Proletariat, abgegrenzt.“ [Glaser 1981, zit. nach Scheurer 1987: 77]
In den Atelierporträts dieser Zeit finden sich oberflächlich platzierte Artefakte mit einer Verweisfunktion auf die Fundamente der bürgerlichen Identität: Bücher, auf die, wie bei einem Bibelschwur, behutsam Hände aufliegen. Noch deutlicher wurde der Verweis auf die Bildung durch die aktive Lektüre hergestellt. Andere Werte bürgerlicher Existenz waren Weltoffenheit, bevorzugt durch einen Globus visualisiert, oder die Teilhabe an der industriellen Zeitauffassung, illustriert durch die gut sichtbar gemachte Uhrkette am Wamst; schweres Mobiliar, worauf der Bürger sitzt und sich stützt, verweist auf den gehobenen Geschmack, der sich tatsächlich am Prunk höfischer Einrichtungsgegenstände orientierte. Da diese Gegenstände allesamt austauschbar waren, und in keiner Weise persönlich mit den Abgebildeten zu tun hatten, dienten sie weniger der Charakterisierung des Einzelnen, als vielmehr der Darstellung von Gemeinplät-

zen, mit denen die Eingliederung ins Kollektiv propagiert wurde. Ähnliche Funktionen erfüllte das theatralische Register der Atelierpose: Die Haltungen orientieren sich an den übertriebenen Formen der Schaustellerei. Benjamin beschreibt die Wirkung dieser Staffage: „Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten [...].“ [Benjamin 1931 in: Kemp 1999:205]

In diesen frontal ausgerichteten Aufstellungen mit der Betonung der Schauseite und den gespreizten Körperhaltungen äußerte sich die Unsicherheit einer Generation, die vor großen Veränderungen stand. Rudolf Arnheim hat die Ursachen dieser Überformung in der fehlenden Charakterstärke[82] gesehen: Da ist ein Mensch unter Beobachtung, der in Ermangelung seiner Identität um sein Image besorgt ist, dessen Glück oder Unglück davon abzuhängen scheinen, daß er beobachtet wird.“ [Arnheim 1974, in Kemp 1983: 175] Während der kommerziellen Blütezeit der Fotografie im 19. Jahrhundert war die Identität des Bürgers eine brüchige, die durch Gleichmacherei gefestigt werden sollte. „Man verdächtigt die Form, daß sie der herrschenden Ordnung dient, indem sie von der elementaren Wirkung der Leidenschaften und Träume auf psychologischer Ebene [...] ablenkt“, meint Rudolf Arnheim. [Arnheim 1974, in Kemp 1983: 174] Auf die Atelierfotografie trifft dieses Urteil zu: Es handelt sich um eine formale Fotografie, die das Individuelle rigoros ausblendet. In dem Maße aber, wie das Beharren des Individuums auf eine eigenständige visuelle Erscheinung unterdrückt bleibt, wird die integrative Qualität des Mediums forciert, die eine Eingliederung des Einzelnen oder der Familie ins bürgerliche Kollektiv ermöglicht, zugleich aber auch effektvoll die Distinktion eines ganzen Standes zum Proletariat oder zum Bauernstand gewährleistet.

Identitätsstiftende Wirkung geht vom Familienbild über dessen Vorbildfunktion aus. Genealogisch determinierte Familiendarstellungen ermöglichten den Nachkommen einerseits die Verortung in einer ruhmreichen Geschichte, anderseits wird durch die Darstellung berühmter Vorfahren die Fortführung des eigenen Geschlechts, und die Erfüllung damit verbundener Pflichten vermittelt. „Die Seele des Römers erhub sich, bey dem Anblicke der berühmten Männer, von denen er abstammte [...]“, bemerkte Joseph von Sonnenfels anläßlich eines Vortrages über die Porträtmalerei. [Sonnenfels, zit. nach: Barta 2001:18] Dieser Geltungsanspruch aus der Malerei lässt sich in gewisser Weise auch am formellen Familienfoto festmachen: Wenn die Familie im Sonntagsstaat aufmarschiert, demonstriert sie nicht nur nach außen hin ihre Einheit und Kontinuität, sie produziert auch für Ihre Nachkommen ein Leitbild. „Die Familie, die in der Vorstellung als etwas Gewachsenes existiert, bezieht aus den Fotografien ihre historische Identität.“ [Breuss 1993: 321]

Die integrative Wirkung kommt jedoch noch deutlicher in der bildchronologischen Eigenschaft des Familienalbums zum Ausdruck. Bourdieu hat festgestellt, dass die Instrumentalisierung der Fotografie innerhalb der Familie im wesentlichen dazu dient, die Einheit der Familie zu festigen. Betrachtet man, bei welchen Gelegenheiten Fotos entstehen, „dann wird klar, daß die

[82] Diese Aussage traf Arnheim zwar in Zusammenhang mit der Dokumentarfotografie, sie trifft aber auch auf die Pose im Rahmen der Atelierfotografie zu.

photographische Praxis meist einzig ihrer Funktion für die Familie wegen lebendig bleibt". Festgehalten werden die „großen Augenblicke des Familiendaseins"[83], die dem Einzelnen das Gefühl der Zugehörigkeit zur familialen Gruppe vermitteln. Das Bedürfnis zu fotografieren und fotografiert zu werden diene der „Verinnerlichung der sozialen Rolle dieser Praxis" und korreliere mit dem Maß der Integration. [Bourdieu 2006: 31]

Anette Wellhausen sieht im Familienalbum ein Symbol mit einheitstiftender Wirkung, vergleichbar mit der Funktion eines Denkmales. Definieren sich Gemeinschaften über „materialisierte, symbolische Zeichen" wie Denkmäler, nimmt innerhalb der Familie das Album diese Stellung ein. Dazu seien im besonderen die konsequent, über einen längeren Zeitraum angelegten Alben geeignet.[84] Sie weisen „einen monumentalen Charakter auf und zementieren förmlich die Einheit der Familie". [Wellhausen 2001: 13] In diesem Zusammenhang wird die Frage nach der Zensur, beziehungsweise dem regiehaften Einfluss jener Einzelperson aufgeworfen, die das Album anlegt. Diese ordnet sich aber, so Annette Wellhausen, zumeist der Aufgabe, die Familie darzustellen, unter. Geschlechtsspezifische Unterschiede sind aber beim autoritär geführten Album ebenso betrachtenswert wie die schichtspezifischen. Dabei dient den Mitgliedern der Familie das Album auch als eine Art Kontrollinstanz: Ins Album kommt nur, was der „Monumentalisierung" der Familie dient. Die „tragbaren Chroniken" des Familienlebens werden „bürokratisch" verwaltet, nach Susan Sontag eine Folge der Industrialisierung der Fotografie. „Fotos würden in den Dienst wichtiger Aufsichtsorgane – insbesondere der Familie [...] – gestellt, und zwar als symbolische Objekte und als Informationsmittel." [Sontag 1995: 27]

Mitunter unterliegt die Auswahl der Bilder, die ins Album eingeordnet werden, einer doppelten Selektion. Irène Jonas, die aufbauend auf die Forschungsresultate von Pierre Bourdieu über die symbolische Repräsentation der Familie schrieb, stellt fest, dass für das Album einmal nur jene Bilder zur Verfügung stehen, die realisiert wurden, und dass letztendlich dem Album nur jene Resultate einverleibt werden, die für die Bewahrung des Familiengedächtnisses ausgesucht werden. [vgl. Beitl 2001: 33]

Eine wesentliche Rolle zur Erneuerung und Bestätigung der Familienbande spielen die großen Familienzeremonien. (vgl. Durkheim, König, Claessens Kap.1) Besonders die Hochzeit, die im traditionellen Familienmodell der Familiengründung vorausgeht, muss für alle Ewigkeiten durch die Fotografie „auf Dauerhaftigkeit gestellt werden". Dazu wird auch heute noch ein großes formelles Familienbild von Professionisten angefertigt, das die feierliche Versammlung festhält. Für Sontag gehörten „mindestens ein Jahrhundert lang" der professionelle Fotograf ebenso zur Zeremonie „wie die vorgeschriebenen verbalen Formeln". [Sontag 1995: 14] Die integrative Funktion dieses bedeutsamen Familienritus wird am fotografischen Procedere ablesbar, wenn sich alle der Regie des Fotografen unterwerfen. „Keinem kommt es in den

[83] Darin sind im wesentlichen auch die von Paul C. Glick genannten Stationen des Familienzyklus enthalten (vgl. Kap.1)

[84] Familienalben repräsentieren, wenn sie konsequent geführt werden, den Werdegang einer Familie über Generationen, und schließen so an die identitätsstiftende Funktion genealogischer Bildwerke aus der Malerei an. Darüber dokumentieren sie nicht nur Kulturstile der jeweiligen Zeit, sondern über die Aufzeichnung einer chronologischen Abfolge auch den Wandel der Familienformen.

Sinn, sich den Anordnungen des Photographen zu widersetzen, mit seinem Nachbar zu sprechen oder nicht in die Kamera zu blicken." [Bourdieu 2006: 35] Auf einem Hochzeitsfoto sind in der Regel eine große Anzahl von Personen darzustellen. Der Zwang, möglichst alle Eingeladenen ins Format zu pressen, führt zur Einnahme militärisch anmutender Ordnungen. Die Formiertheit der großen Gruppe kann so, nach außen hin, zur Demonstration von Macht und Einfluss werden. Die Einheitlichkeit des sozialen Körpers, in der das Individuelle aufgeht, die jede Interaktion verunmöglicht, illustriert die geeinte „Schlagkraft" eines Familienverbandes. Das formelle Hochzeitsbild nimmt also innerhalb der Familienbildnis-Typen eine Hybridfunktion ein, es nähert sich in seiner Funktion und Erscheinung dem formellen Gruppenbild an. Diese ist in der Regel von größerer Homogenität als das Familienbild, und verweist auf ein Ziel außerhalb von sich selbst. (vgl. Kap. 1) Die Intentionalität von Familienbildern basiert jedoch auf der Darstellung einer von Differentialität gekennzeichneten Struktur. Der Abweichung liegt zugrunde, dass der zeremonielle Akt der Hochzeit mehr ein gesellschaftliches Ereignis darstellt als ein privates, also mit dem eigentlichen Familienleben nichts zu tun hat. Bourdieu hat diesen Zusammenhang untersucht, und festgestellt, dass die Verwendung der Fotografie mit dem Charakter des Festes korreliert. Ausschlaggebend ist, ob „ein Moment der Intimgeschichte der Person oder ihr gesellschaftlicher Aspekt aufgezeichnet wird. [...] Das heißt, die Durchsetzung der Amateurphotographie in den Familien fällt mir [sic!] einer präziseren Differenzierung dessen zusammen, was dem öffentlichen Bereich und was der Privatsphäre zugehört". [Bourdieu 2006: 41]
Rainer Fabian führt in seiner Analyse des fotografischen Gruppenbildes weitere Gründe dafür an, warum das konkrete Leben nicht aufs Bild findet: „Fast alle Gruppenaufnahmen illustrieren das Leben der Gesellschaft, wie ein nationalgesinnter Historiker ein Schulbuch zur Erbauung des Volkes schreiben würde. Bei den Familien gibt es nie Zank, bei den Sportlern keinen Männerschweiß und Umkleidemief, bei den Soldaten keinen Krieg, bei der freiwilligen Feuerwehr keine rauchgeschwärzten Gesichter, beim Ausflug ins Grüne keinen Regen, bei der Herrenpartie keine Betrunkenen. Auf den Gruppenbildern ist die Welt in Ordnung, wie sie in Wirklichkeit nie in Ordnung war. Und zur Familie verhielt man sich wie zum Vaterland, loyal und patriotisch." [Fabian 1982: 169]

Gedächtnisbilder und Erinnerungsarbeit

„In realen Familien und realen Beziehungen sind schöne Momente die Ausnahme; deshalb sind sie auch schön." [King 2003: 196]

Die Praxis der Ausklammerung von konkreten Lebenswirklichkeiten durch das Familienbild führt zur Frage, welche Inhalte überhaupt als erinnerungswürdig gelten. Damit richtet sich das Augenmerk auf die Gedächtnisfunktionen des Familienbildes. Dass die Identität einer Person wiedergegeben wird, ist Teil des Porträtcharakters. Während aber die Malerei ihre Realität fingieren kann, verweist die Fotografie, wie Peirce es formulierte, durch ihren Index unweigerlich

auf eine konkrete Realität außerhalb des Bildes. Mithilfe der lichtempfindlichen Salze[85], die von den Spuren des Lichts verändert werden, erbringt die Fotografie den Beweis, dass alles, was auf dieser Oberfläche abgebildet ist, einmal dem Physisch-Realen angehörte. Barthes bezeichnet das Foto deshalb als „Emanation" eines Bezugsobjektes: „Von einem wirklichen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...] das Foto des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper der fotografierten Sache mit meinem Blick." [Barthes 1985: 91]

Diese Speicherfunktion, indem sich sozusagen der „Abdruck" eines Gegenstandes manifestiert, prädestiniert die Fotografie als Medium gegen das Vergessen. Familienalben werden durch sie zum optischen Familiengedächtnis. Allerdings wird in diesen Speicher nur das eingeordnet, was als erinnerungswürdig empfunden wird. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von „der Wahrheit der sozialen Erinnerung." Wer seine Kinder fotografiert, macht sich zum „Historiographen ihrer Kindheit". Denn die primäre Funktion der Fotografie bestehe für den Familienfotografen darin, die „wichtigen Ereignisse in ihrer Besonderheit und die Familienchronik in Bildern festzuhalten". [Bourdieu 2006: 42] Sie sind Bestandteil der Setzungsriten[86], mit denen die Familie ihre Existenz unterlegt. Verstärkt wird deren Wirkung durch die schiere Menge an Fotos, die zum Thema Familie in immer dergleichen Weise entstehen, die beinahe immer das Gleiche zeigen, und so den „nomos" des Familialen, der zugleich „individuell" und „kollektiv" ist, untermauern.

Ein Familienalbum kann zur Bestätigung der Institution Familie werden: allerdings nur, wenn alles eliminiert wird, was die Einheit der Familie gefährden kann. Deshalb sind Alben wenig geeignet, das wahre Familienleben zu vermitteln – vielmehr werden sie zur Darstellung einer „Gegenwelt", in der alles, worüber beispielsweise Soziologen besorgt sprechen, fehlt. Liz Wells schreibt: „Unhappy childhoods, broken families, child abuse, disgruntled teenagers and the persistance of poverty are only a few of the all too common experiences not recorded in domestic pictures." [Wells 1997: 137] Das Private wird dann zu einer Sicht des Öffentlichen, weil sich darin bestimmte Normen manifestieren. „Wer das Privileg hat, eine der Norm entsprechende Familie zu haben, ist in der Lage, dies auch von allen anderen zu verlangen." [Bourdieu 1998: 132] Die Familienalben beherbergen den „common sense", den eine Gesellschaft in Bezug auf eine Lebenspraxis produziert. Fotoalben und Familienfotografien beweisen nicht nur die Existenz der Familie, sie belegen auch, dass diese Familie eine „ordentliche" war.

Die Konstruktion von Gegenwelten, die von der konkreten, alltäglichen Realität abweichen, hängt aber auch damit zusammen, dass Familienfotografen in der Regel mit einem Vorsatz handeln: Aufgenommen wird, was in Erinnerung behalten werden soll. Wie unser Gedächtnis, das damit beschäftigt ist, Unangenehmes zu verdrängen, schiebt auch der Familienfotograf das Störende beiseite. Allerdings gibt es auch ganz andere, triviale Gründe, warum etwas nicht

[85] Oder eines Photo-Chips.

[86] Bourdieu schreibt über die Setzungsriten: „Die Setzungsriten dienen der Begründung der Familie als einer geeinten, integrierten, einheitlichen, also stabilen, konstanten, von der Fluktuation der individuellen Empfindungen unbeeinflußten Einheit." [Bourdieu 1998: 130]

aufs Bild kommt. Denn nicht immer ist die Bedienung einer Kamera in den kritischen Momenten des Familienlebens möglich oder angebracht: Entweder lässt sich der Tatbestand aufgrund seiner Komplexität und Flüchtigkeit gar nicht festhalten, oder aber es gelingt den Beteiligten nicht, den persönlichen Spielraum oder die objektivierende Distanz für die Anfertigung eines Bildes zu erobern.[87]

Darüberhinaus existieren natürlich ganz individuelle Beweggründe, warum von einigen privaten oder intimen Situationen keine Bilder angefertigt werden: Immerhin können Fotografien als Beweismittel für allerlei Zwecke eingesetzt werden. Annette Kuhn geht in ihrer Argumentation noch weiter: „A family without secrets is rare indeed. People who live in families make every effort to keep certain things concealed from the rest of the world, and at times from each other as well." [Kuhn 2002: 2] Im Moment der Aufnahme besitzt jedes Familienbild eine gewisse Unschuld: Es ist Ausdruck der Zuneigung, der Verbundenheit, der Liebe. Aber unter anderen Umständen und im Nachhinein kann das gleiche Bild eine völlig andere, womöglich gegenläufige Funktion annehmen. Jedes Porträt oder Familienbild führt letztendlich zu einer Veräußerung, die darin besteht, das nach dem Bildnahmeprozess die Kontrolle über die Rezeption des Bildes nicht mehr im Subjekt liegt. Die gestaltende Macht des Fotografen und das anschließende Eigenleben der Bilder kommentiert Peter Galassi in aller Kürze: „Once the picture is made the photographer disappears, to be replaced by the viewer. This is photography´s slyest trick, since the viewer sees only what is shown and [...] takes it for the whole." [Galassi 1991: 7] Roland Barthes erklärt das Unbehagen, das gegenüber der Fotografie besteht, folgendermaßen: „[...] was die Gesellschaft mit meinem Bild anstellt, was sie darin liest, weiß ich nicht [...]; die anderen – der ANDERE – entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt, halten mich in ihrer Gewalt, verfügbar, eingereiht in eine Kartei, präpariert für jegliche Form von subtilem Schwindel." [Barthes 1989: 23]

Dass die Erinnerung mittels privater Bilder vornehmlich dem Bewahren des Schönen dient, während doch die Wirklichkeit das Gegenteil davon darstellt, bringt Thomas Bernhard in seinem hoch verdichteten Werk „Auslöschung", das bezeichnenderweise als sein letztes erschien, zum Ausdruck: „Alle wollen sie fortwährend als schön und als glücklich abgebildet sein, während

[87] In den meisten Fällen wird die „heile Welt", die in Familienbildern zur Darstellung kommt, als Resultat einer Art von Zensur angesehen, der sich die Akteure unterwerfen. Dabei ist dieser Umstand aber auch aus der Praxis heraus zu erklären, denn Fotografierende besitzen – besonders im alltäglichen Ablauf des Familienlebens – wenig Freiheitsgrade. Rollenüberlagerungen, oder blitzschnelle Rollenwechsel, wie sie in der These von der „vibrant functioning reality" (vgl. Kap. 1) formuliert werden, engen den Spielraum der Involvierten bei der Anfertigung von Bildern drastisch ein. Beim Familienbild fungieren in der Regel der Vater oder die Mutter als Bildautoren, gleichzeitig vertreten sie auch die Sphäre der „Leitung". Der Akt des Fotografierens in einer „Krisensituation" würde bedeuten, die Pflichten dieser Sphäre zu vernachlässigen. Denn „das Fotografieren ist seinem Wesen nach ein Akt der Nicht-Einmischung. [..] Wer sich einmischt, kann nicht berichten, und wer berichtet, kann sich nicht einmischen". [Sontag 1995: 17] So ist zwar das Möglichkeitsspektrum in der Theorie ein weites, in der Praxis des Familienlebens schrumpft es aber in der Regel auf das Minimum des Überlieferten zusammen. Dass in Urlaubszeiten so vehement fotografiert wird, verleitet Bourdieu zu der These, „daß die Ferien zu den ‚hohen Zeiten' des Familienlebens gehören, während deren man die Bande mit entfernten Verwandten fester knüpft", und dass dieser integrative Aspekt die private Bilderproduktion steigert. Andererseits hat gerade der Fotoamateur im Urlaub Zeit für sein Hobby, ebenso wie am Wochenende oder an den arbeitsfreien Tagen, und mit dieser Zeit auch erst Gelegenheit, seine (Familien)Bilder anzufertigen.

sie doch alle hässlich sind und unglücklich. [...] Sie fordern von der Fotografie ihr Wunsch- und Idealbild, und es ist ihnen jedes Mittel, und sei es die grauenhafteste Verzerrung, recht, dieses Wunschbild und dieses Idealbild auf einem Foto herzustellen." In der Erzählung Bernhards klammern sich die Menschen an die Lügennatur der Bilder, sie projizieren ihre gesamte Existenz in sie. „Nimmt man den Menschen heute die Fotografie, [...] nimmt man ihm heute mehr oder weniger alles." [Bernhard 1996: 127/28]

Die Bilder, von denen Bernhard schreibt, sind zu einem geschönten Ersatz für die Realität geworden. Als solche erinnern sie nicht nur an Ereignisse, sie verdrängen sie auch. „Nicht nur ist das PHOTO seinem Wesen nach niemals Erinnerung, es blockiert sie vielmehr, wird sehr schnell Gegen-Erinnerung." [Barthes 1989: 102] Unser kollektives Gedächtnis besteht aus Bildern, – was nicht fotografiert wurde, fällt der Vergessenheit anheim. Sind Fotografien zuweilen als Gedächtnisstützen konzipiert, werden sie durch unser getrübtes Erinnerungsvermögen zur einzigen und wahrhaften Dokumentationsquelle des Vergangenen.[88]

In den Prozessen der Erinnerung spielen Familienfotografien eine vielfältige Rolle. Mitunter nehmen sie den Charakter von „Notizen" an: Sie dienen als Verweis auf Ereignisse, die beim Betrachter Erinnerung auslösen. „Für einen Unbeteiligten indessen ist es oft unmöglich, der fremden Notiz einen Sinn zu entnehmen. Sie geht ihn nichts an, ist für ihn ohne Belang. Notizen, so wie ich sie hier verstehe, sind „adressiert", schreib Angela Schwank. [Schwank 2008: 30] Für Außenstehende verkörpert die „fotografische Notiz" ohne Kenntnis des Kontextes bloß eine stereotype und nichtssagende Bildsituation. Werden Familienbildsammlungen öffentliches Gut oder reichen sie weit in die Zeit zurück, dann sind zumeist diese Erinnerungsspuren gekappt. Besitzen die Bilder keinen erzählerischen Charakter, oder geben sie die Identität ihrer ehemaligen Besitzer nicht mehr preis, werden sie zu historischen Dokumenten. Kracauer beschreibt die Verwandlung des privaten Familienbildes mit Erinnerungsfunktion in ein Zeitdokument: „Je blasser die Erinnerungen werden, die sich an sie knüpfen, desto mehr übernehmen sie dokumentarische Funktionen; ihre Wirkung als fotografische Reproduktionen überschattet endgültig die Anziehungskraft, die sie ursprünglich als Gedächtnisstützen ausübten." [Kracauer 1969 in: Kemp 1983: 165]

Über das Familienbild kann die singularisierte Erinnerung zu einer kollektiven werden. Herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext, werden in den Bildaufzeichnungen aus dem häuslichen Umfeld gesellschaftliche Aspekte erkennbar. Bilder aus dem Privatleben schildern die Alltagskultur in ihrer schichtspezifischen und historischen Dimension.[89] Dies ist deshalb mög-

[88] Maurice Halbwachs hat in den 1920er Jahren die Feststellung getroffen, dass Erinnern eine Konstruktionsarbeit darstellt. Erinnerungstätigkeit besteht nicht darin, dass Bilder aufgerufen werden, sondern dass Geschichten und Erlebnisse rekonstruiert und neu mit Bedeutung versehen werden. „Ebenso wie Fotografien sind auch die Bilder im Gedächtnis von Individuen und Kollektiven Repräsentationen des Geschehenen und Gesehenen und niemals das Gesehene oder Geschehene selbst." [Mehring 2005: 215]

[89] Die Zuordnung eines Bildes zu einer Zeit und Kultur funktioniert primär über die Wahrnehmung der fotografischen Bildtechnik: Schwarz-Weiß Bilder, bestimmte Papieroberflächen und Passepartout-Formate verweisen eher auf die Frühzeit der Fotografie. Weitere Anhaltspunkte für die historische Einordnung eines Familienbildes sind Erscheinungen der Mode und des Design: Kleidung, Mobiliar, Architektur, Gegenstände - also die Artefakte der „material world". Haltungen, Posen, Gesten von Personen verraten etwas über die soziohistorische

lich, weil Familienbildern ein Dualismus von Privat und Öffentlichkeit innewohnt. Die Determiniertheit des Familienlebens durch Einflüsse von außen ist genauso Teil des fotografischen Sujets wie die privaten Verhaltensmodi: Es zeigt sich, welche Normen das Individuum annimmt und welche es zurückweist. Der persönliche Stil, festgemacht in der Kleidung, der Frisur, den Acessoirs und der Wohnumgebung, ist Ausdruck modischer Verdikte oder präsentiert einen persönlichen Stil. Privat ist an den Bildern vornehmlich der Gebrauch, wenn jedoch die Verbindung zum Subjekt getrennt wird und das Bild aus dem singulären Erinnerungszusammenhang herausfällt, zählen nur mehr die Fakten (die im fotografischen Index festgehaltenen). Ralph Rugoff schreibt Familienbildern globale Verweisfunktion zu: „Indeed, most make reference to events and developments in the world at large, including economic and political realities that affect family life in myriad ways [...].“ [Rugoff 2006: 11]

In den Alben liegen die Lebenswelten von Generationen begraben. Sie sind visuelle, inoffizielle Geschichtsbücher, die belegen, wie der soziale Raum der Familie und der kollektive Raum der Gesellschaft ineinandergreifen. René König hat festgestellt, dass die gesellschaftlich-politische Bedeutung der Familie marginalisiert ist, (vgl. Kap.1) dennoch ist den Familienbildern die kulturelle und soziale Dynamik einer Gesellschaft eingeschrieben. Der Wandel der Familie und ihre Kontraktion, die demografischen Veränderungen und die Lebenszyklen, der zunehmende Wohlstand, Migration, aber auch der Einfluss von Werbung und Medien auf das Freizeitverhalten und den Lebenswandel, der (schichtspezifische) Umgang mit Statussymbolen, Bildung und Kultureinflüssen sind als Bilddokumente in den Alben konserviert. Für jede der genannten, gesellschaftlich relevanten Darstellungsinhalte können in derselben Reihenfolge Bildkategorien erstellt werden: Kinder- und Geburtstagsfeiern, Hochzeitstage, Familie vor dem Fernseher, beim Essen, auf der neuen Wohnzimmercouch, mit neuem Auto oder vor dem Haus, Lektüre, usw.. Dass auf Familienbildern so viele Gemeinplätze erscheinen, mag der Beweis dafür sein, dass sie oft nicht anderes sind als die Visualisierug des „common sense“. Aber genau diese Eigenschaft macht sie auch brauchbar für die Dechiffrierung kollektiv verankerter Werthaltungen.

Wie alle Bilder unterliegen auch Fotografien der Familie der konstruktiven Gestaltungskraft des Absenders. Sie dokumentieren zwar die sozialen Kategorien, die Klasse, die Hautfarbe, die Geschlechtsidentität, womöglich die sexuelle Ausrichtung. Aber sie erzählen keine Geschichten, zumindest keine wirklichen. Sie durchschneiden das Raum-Zeit-Kontinuum, isolieren ihren

---

Dimension, während die Mimik von Gesichtern womöglich etwas über das individuelle Alter und Schicksal verraten, jedoch kaum in der Historie zu verankern sind. In Barthes phänomenologischer Rezeption zur Fotografie wird die Bedeutung von Kleidungsstücken hervorgehoben: Über ein Bild von William Klein, aufgenommen in Moskau im Jahr 1959 bemerkt er: „Der Photograph zeigt mir, wie die Russen sich kleiden: ich registriere die mächtige Mütze eines Jungen, die Krawatte eines anderen, das Kopftuch der Alten [...].“ [Barthes 1985: 38] und unter einem Familienporträt von James Van der Zee aus dem Jahr 1926 findet sich als einzige Notiz („Die Spangenschuhe“) ein Bezug auf die Kleidung. [Barthes 1985: 55] Einige Jahre vor Barthes, der in der „hellen Kammer“ ein Foto von seiner Mutter zum Anlass nimmt, um über das Eigentliche der Fotografie nachzudenken, räsoniert Siegfried Kracauer über ein Bild seiner Großmutter. Weil das überlieferte Wissen nicht ausreicht, um die Persönlichkeit seiner Großmutter zu beschreiben, folgert er: „Die Puppe ist nicht von heute, sie könnte im Museum mit anderen ihresgleichen in einem Glaskasten stehen, der die Aufschrift ‚Trachten 1864‘ trägt. [...] die Großmutter auf der Fotografie ist ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient.“ [Kracauer 1927, in: Kemp 1999: 102]

Gegenstand, zwingen ihn in einen Ausschnitt. Fotografien zergliedern die Realität in unzählige Bruchstücke, und setzen sie bei Bedarf neu zusammen. „Durch Fotografien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel, und Geschichte, vergangene und gegenwärtige, zu einem Bündel von Anekdoten und faits divers." [Sontag 1995: 28] Die Oberflächenverweise der Fotografie zielen ins Leere, wenn die Funktionen von Objekten gefragt sind. Durch das Abbilden werden Bedeutungsverlagerungen produziert: Fotografische Abbilder sind dem Zeigen verwandt, sie besitzen Hinweischarakter. „Wenn wir bei der Gedächtnismetapher der Schrift bleiben", schreibt Angela Schwank, „dann wäre das Fotografieren so etwas wie die sichtbare Unterstreichung in einem unsichtbaren Text. Die Unterstreichung markiert: ‚Hier ist etwas sichtig', ohne Auskunft darüber zu geben, ‚was' da wichtig wäre und ‚warum' [...]. Je mehr hervorgehoben wird, umso weniger bleibt davon als Hervorhebung zurück". [Schwank 2008: 31]

Jedes Bild, das von einer Kamera produziert wird, überlagert die Realität. Kracauers vielzitierte Aussage, „dass unter der Fotografie eines Menschen [...] seine Geschichte wie unter einer Schneedecke begraben" [Kracauer 1927, in Kemp 1999: 104] liegt, spitzt diesen Sachverhalt zu. Als dokumentarische Quelle, aber auch als persönliches Zeugnis, sind Familienbilder (wie fast alle Fotos) immer nach dem Verhältnis von „Zeigen und Verbergen" zu beurteilen. Je selektiver und zugerichteter, desto nichtssagender werden die Bilder. Existieren von einer Familie nur formale Aufnahmen, illustrieren sie zwar den Familienzyklus, den familialen Werdegang im Laufe der Generationen, über das Verhältnis der Personen zueinander aber verraten sie wenig. Die Bildproduktion in den Händen von Sonntags- und Urlaubsamateuren verzerrt den Alltag ebenso wie der einengende Fokus auf Kinder.

Standfotos, oder zeitlich separierte Bilder „atomisieren" die Realität, durchschneiden das Raum-Zeit Kontinuum. „Der Ausschnitt organisiert die Welt in einer Kohärenz, die sie in Wirklichkeit nicht besitzt, er zerlegt sie in eine Serie von Tableaus, eine Abfolge „entscheidender Augenblicke". Diese Darstellungsstruktur – Standpunkt und Ausschnitt – steht in einem engen Zusammenhang mit der Reproduktion von Ideologie". [Burgin 1977, in: Kemp 1983: 255] Das Familienleben wird unter der Regie des Fotografen inszeniert – der Absender, der in den meisten Fällen ein „participant observer"[90] ist, berichtet aus dem Inneren der Familie. Sein „Standpunkt" und seine „Ideologie" bilden eine Art Signatur, durch welche die Bildinhalte strukturiert werden. Mitunter werden die Mitglieder der Familie zu Akteuren und Statisten, die gemeinsam mit dem Regisseur das „ideologische Familienprogramm" aufführen.

Familienbilder sind erzählerisch, aber sie besitzen kaum narrative Strukturen. Als Stützen des Gedächtnisses stellen sie Spuren dar, die in die Vergangenheit führen. Obwohl sie bruchstückhaft und oberflächlich bleiben, ermöglichen sie Eingeweihten die Rekonstruktion von Ereignissen aus dem eigenen Lebenszusammenhang. Aus dem privaten Kontext herausgelöst, werden sie zu visuellen Dokumenten, die eine Fülle von Details zur Entzifferung des Historischen bereithalten. Die „konstruktiven" und ideologischen Momente wiegen schwerer als kompositorische oder ästhetische Motive, und eine Beurteilung der Realitätszusammenhänge wird

[90] Ein Begriff aus der Anthropologie, den man mit „eingeweihter Beobachter" übersetzen könnte.

dadurch erschwert. Familienbilder fordern, ebenso wie alle Fotografien, zur Spekulation auf: „Hier ist die Oberfläche. Nun denk darüber nach – oder besser: erfühle, erkenne intuitiv –, was darunter ist, wie eine Realität beschaffen sein muß, die so aussieht.“ [Sontag 1995: 28]

Spiegeldiskurs, Identitätsmoment und Blickregime

„Ist die Fotografie nicht ein Spiegel der Natur?“, fragt Antoine Claudet im Jahre 1865 während einer Rede über die Fotografie. Die Vorstellung von der Fotografie als die eines Spiegels mit der Eigenschaft, sein Bild auf Dauer festzuhalten, bewegte die Auseinandersetzung mit der Fotografie von Beginn an. Als das Bild in der Ära der Daguerrotypie noch auf eine spiegelblanke Metallplatte belichtet wurde, traf der Blick des Betrachters einmal auf sein Spiegelbild, das von der Metallplatte zurückgeworfen wurde, aber auch auf das fixierte Abbild. „The daguerrotype was therefore a mirror in a double sense: literally, a polished silver-coated metal plate (‚it is nature herself which reproduces herself as reflection‘), and figuratively, a ‚mirror with a memory‘, a ‚mirror for nature‘, ‚a permanent mirror‘, even a ‚magic mirror‘.“ [Ewing 2006: 18] Der „Spiegel mit einem Gedächtnis“, wie Oliver Wendell Holmes denn auch die Fotografie schon 1859 bezeichnet hat, ermöglichte es dem Subjekt von nun an, sich wie Narziss darin zu betrachten.

Im 19. Jahrhundert waren Spiegel noch sehr selten und nicht so allgegenwärtig wie heute: Deshalb lebten die Menschen noch mit einem symbolisch determinierten Selbstbild. Bevor im 16. Jahrhundert der Spiegel, so wie wir ihn heute kennen, in Murano erfunden wurde, begegnete man seinem Spiegelbild nur in der Natur, oder seltener aber auf polierten Metalloberflächen – mit den obligatorischen Verzerrungen als Folge. „How could one see one´s double chin in the bottom of a copper pot?“ fragt die Historikerin Veronique Nahoum, und weist damit auf die Bedeutung der Spiegelfunktion für die Identitätsbildung hin. Nahoum erhebt deshalb die Forderung, die Theorie des „Spiegelstadiums“ von Lacan auch auf das Erwachsenendasein zu erweitern. [vgl. Ewing 2006: 17]

In der Theorie des Spiegelstadiums verarbeitet Lacan die Beobachtung des Psychologen James Marc Baldwin, der festgestellt hat, dass sich das Kleinkind irgendwann im Alter zwischen sechs und achtzehn Monaten im Spiegel erkennt. „Dieses Ereignis [das Erkennen des eigenen Spiegelbildes] kann - wir wissen es seit Baldwin – vom sechsten Monat an ausgelöst werden; seine Wiederholung hat – als ein ergreifendes Schauspiel – unser Nachdenken oft festgehalten: vor dem Spiegel ein Säugling, der noch nicht gehen, ja nicht einmal aufrecht stehen kann, der aber, von einem Menschen oder einem Apparat (in Frankreich nennt man ihn ‚trotte-bébé‘) umfangen, in einer Art jubilatorischer Geschäftigkeit aus den Fesseln eben dieser Stütze aussteigen, die sich in eine mehr oder weniger labile Position bringen und einen momentanen Aspekt des Bildes noch einmal erhaschen will, um ihn zu fixieren.“ [Lacan 1966: 63] Dieser Blick in den Spiegel liefert nach Lacan einen wesentlichen Beitrag zur Identifikation ab – ja er ist die Vor-

aussetzung für die Herausbildung des Ichs. Identifikation wird dabei als ein Prozess verstanden, der dem Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes zu einem Bewusstsein von sich selbst verhilft. Die Gegenwart der eigenen vollständigen Gestalt im Spiegel, die sonst vom Kind so nicht wahrgenommen werden kann, bildet die Vorraussetzung für die Konstitution des „Ichs", das ansonsten ein zerstückeltes, unvollkommenes ist. Das Spiegelbild dient dazu, eine Beziehung herzustellen zwischen der „Innen- und Umwelt", oder zwischen dem „Organismus und seiner Welt". Der Spiegel nimmt darin eine Art Brückenfunktion ein, die zwischen dem inneren und äußeren Bild vermittelt, zugleich erweist er sich aber auch als ein Ort der Prüfung. Weil das im Spiegel Wahrgenommene nur eine „Täuschung" ist, „verkennt" das Individuum sich im Spiegel, denn der Ort der „Einheit des Körpers" liegt nun außerhalb seiner selbst. Der Blick in den Spiegel kann deshalb zu einer Entfremdung und Spaltung des Subjektes führen. [vgl. Lacan 1966: 61ff.]

Die detailgetreue und naturalistische Wiedergabefunktion der Fotografie hat die Porträtierten, ebenso wie ein unverzerrtes und klares Spiegelbild, immer schon irritiert. Der Anthropologe Carpenter meint: „The notion that man posesses, in addition to a physical self, a symbolic self is widespread, perhaps universal.... A mirror corrobates this. It does more: it reveals the symbolic self outside the physical self. The symbolic self is suddenly explicit, public, vulnerable. Man´s initial response to this is probably always traumatic". [Carpenter, in: Ewing 2006: 18] Das fotografische Porträt wurde in den ersten Jahrzehnten deshalb oft und auch von einflussreichen Kritikern abgelehnt. Über die beginnende Popularisierung des Mediums schreibt Charles Baudelaire: „Von diesem Moment an war es das einzige Bestreben dieser unsauberen Gesellschaft, wie ein einziger Narziß ihr triviales Bild auf der Metallplatte zu betrachten. Ein Wahn, ein extremer Fanatismus bemächtigte sich dieser Sonnenanbeter. Nie gesehene Greuel wurden erzeugt." [Baudelaire 1859, in Kemp 1999: 110] Viele Menschen waren im 19. Jahrhundert so wenig mit ihrem fotografischen Abbild vertraut, dass auch versehentlich falsch ausgehändigte Porträtfotos noch angenommen wurden. Die Retusche stellte eine der willkommenen Möglichkeiten dar, um Idealbilder zu erzeugen. Von einem Fotografen in New York wird aber auch berichtet, dass er die Veränderungen gleich am Original vornahm: Einem männlichen Kunden wurde Watte in die Wangen gestopft, um das Gesicht runder erscheinen zu lassen. [vgl. Ewing 2006: 20] Der technische Akt des Fotografierens war noch an die Vorstellung der Malerei geknüpft, und Helmut Gernsheim berichtet: „Indeed, members of a family sometimes requested to be photographed individually, assuming that a portrait of a group would take much longer, as would posing for a painting." [Gernsheim 1969, zit. nach: Ewing 2006: 14]
Die Bedeutung der Selbsterkenntnis und der Erweiterung des Erfahrungshorizontes für das Individuum ist mit der Entwicklung der Fotografie aufs engste verbunden. Die Theorie des Spiegelstadiums, durch die Lacan den Einfluss auf die Persönlichkeitsentwicklung mittels Abbild konstatiert, kann auf die Vorgänge der Sozialisierung, der Enkulturation, der Vorbereitung des Kindes auf soziale Aufgaben usw. (vgl. Kap. 1) überschlagen werden, spielt doch der Bildgebrauch bei diesen Prozessen eine Rolle. Bourdieu hat festgestellt, dass in Familien mit Kleinkindern die Frequenz fotografischer Aufnahmen zunimmt [vgl. Bourdieu 2006: 37], dass mittels „Bildern von der Integration" die Integration gefördert wird. Mit der Sicht des Erwachsenen auf das Kleinkind, die sich in unzähligen Fotografien niederschlägt, werden die

Heranwachsenden mit einem Archiv von „Spiegelbildern“ konfrontiert: Diese immer wieder aufs Neue angefertigten Bilder[91], die über die Zeit die Entwicklung eines Individuums sukzessive „verfolgen“, sind jedoch nicht „neutral“ wie das Spiegelbild. Es sind interpretative Bilder, Projektionen von Anderen, die für unsere Existenz maßgeblich sind. „Wenn wir immer schon eine ganzheitliche Selbstanschauung für uns in Anspruch nehmen, dann deshalb, weil wir uns unbewußt immer schon als gespiegelt vorstellen. Folglich sind wir auf Spiegel – primär auf Personen, die uns spiegeln – existenziell angewiesen [...].“ [Haubl 200: 160]

Der mütterliche Blick bildet die Grundlage für die Wahrnehmung der ersten Außenperspektive, in der das Kind erfährt, wie es von anderen gesehen wird. Diese Beziehung mit der Mutter, die in der Regel die erste duale Beziehung zwischen einem „Ich“ und „Nicht-Ich“ darstellt, wird zur Grundlage aller zwischenmenschlichen Objektbeziehungen. Donald Winnicott hat die Spiegelfunktion des mütterlichen Blicks so beschrieben: „Die Mutter schaut das Kind an, und wie sie schaut, hängt davon ab, was sie selbst erblickt.“ [Winnicott 2010: 129]. Kaja Silverman, die in Anlehnung an Lacan eine Analyse des Blickfeldes durchführte, unterscheidet darin drei Blickkategorien: look, gaze und screen. Der look definiert dabei den Blick eines Individuums. Gaze steht im weiteren für den Umgang mit kulturellem Material, und wird auch als Blickregime übersetzt. Das Blickgregime, oder wie Lacan es definiert hat, die Gegenwart des Anderen, bestätigt und erhält die Identität des Subjekts, „but it is not responsible for the form which that identity assumes; it is merely the imaginary apparatus through which light is projected onto the subject as Lacan suggests when he compares it to a camera“. [Silverman 1992, zit. nach Wienand 208] Mithilfe der Kamerametapher erklärt Lacan die Funktion des Blickregimes, in dem sich die strukturierenden Aspekte des Blickfeldes vereinen. Screen umfasst das Feld des Sichtbaren und der kulturellen/visuellen Repräsentation und weist eine soziohistorische Dimension auf. Dieser Bildschirm, wie Lacan den Screen genannt hat, nimmt eine Mittlerrolle bei der Wahrnehmung der Welt ein: Er bildet eine Art „imaginäre Linse“, die sich zwischen unseren Blick und die Erscheinung der Realität schiebt, und das Gesehene nach fotografischen Kategorien ordnet. Das gilt aber auch für das Subjekt, das seine eigene „Positionierung im Feld des Sichtbaren“ erst bewusst machen kann, wenn es sich „selbst in Gestalt einer phantasmatischen Fotografie“ wahrnimmt, oder fotografiert wird. [vgl. Silverman 1997: 43]

Das Erstarren vor der Kamera, über das sowohl Lacan, Barthes[92], Owens[93] und andere schreiben, ist für Silverman ein Hinweis auf die Unterwerfung des Subjektes unter das Blickregime der Kamera, der belegt, wie sehr der Einzelne von der Vorstellung „vor-fotografischer Fotografien“ bei der Selbstwahrnehmung geleitet ist. Silverman setzt sich mit diesem Prozess

[91] Barry King berichtet über diesen Zusammenhang: „Die Leser der Zeitschrift ‚American Baby‘ verbrauchen im ersten Lebensjahr ihres Kindes durchschnittlich 15 Filmrollen, und drei Viertel von ihnen haben ihre Kleinbildkamera ausdrücklich zum Fotografieren ihres Neugeborenen gekauft“. [King 2003: 177]

[92] Barthes schreibt: „Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders: ich nehme eine ‚posierende‘ Haltung ein, schaffe mir auf der Stelle einen anderen Körper, verwandle mich bereits im voraus zum Bild. Diese Umformung ist eine aktive: ich spüre, daß die PHOTOGRAPHIE meinen Körper erschafft oder ihn abtötet, ganz nach ihrem Belieben [...].“ [Barthes 1985: 19/20]

[93] Owens meint: „Was mache ich, wenn ich für ein Foto posiere? Ich erstarre – daher der maskenhafte, oft totenähnliche Ausdruck auf so vielen fotografischen Porträts.“ [Owens 2003: 107]

auseinander: „Das Subjekt ‚handelt' auf Geheiß der Kamera bzw. des Blickregimes; es reagiert auf die Unmöglichkeit, sein/ihr Gespiegeltwerden zu umgehen. Dazu kommt, daß sich der Akt der Mimikry nur mittels einer schon vorhandenen Darstellung vollziehen läßt, denn die Pose speist sich aus dem kulturellen Bildrepertoire [screen]. Sie ist auf eine Darstellung festgelegt, die zu einem bestimmten Zeitpunkt ‚möglich' ist. Mimikry zu betreiben bedeutet also in jeder Hinsicht, ‚daß das Subjekt sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfaßt wird'." [Silverman 1997: 49] Dem Blickregime begegnet das Subjekt demzufolge mit der Pose, genauer gesagt mit der Bewegung des „Sich-in-Pose-Setzens". Wenn sich die Pose als „eine fotografische Prägung des Körpers" darstellt, dann veranschaulicht das stereotype Posen-Repertoire die Grenzen dieses Schauspiels. Für Silverman ist es deshalb wichtig, dass das Subjekt mit den „Wunschbildern" transformatorisch verfährt, damit es nicht zum „Opfer einer Vereinnahmung" wird. [vgl. Silverman 1997: 50ff]

In Fotografien von Kindern, die über weite Strecken noch immer das moderne Familienalbum dominieren, ist die These vom fleischgewordenen Bild deutlich abzulesen. Dabei scheinen sich Kinder aber in einer Art fiktionalen Repräsentationsraum zu bewegen. Haftet dem Erwachsenenbild durch das verfestigte und nivellierte Posenrepertoire etwas Starres an, zeigt das Kinderbild seine Proponenten im Prozess und in der Bewegung: Die dialogische Auseinandersetzung mit dem „Blickregime" ist vom Experiment geprägt. Kinder gehen auf den „fotografischen Spiegel" zu, spielen mit wechselnden Identitäten und medialen Rollenklischees. Kinderbilder offenbaren ganz ungeniert den Überformungsprozess durch soziokulturelle Werte. Über ihre fotografische Arbeit sagt Esther Haase: „Was ich bei meinen Jobs inszeniere, kommt von meiner Tochter noch ganz spontan, wenn ich sie fotografiere: Sie ist frei, ungezwungen und ehrlich." [Haase, in: Mettner 2000: 76] Diese Spontaneität und Offenheit ist noch nicht von der Angst erschüttert worden, dass Abbild und Selbstbild differieren könnten. Das Zusammenfallen von Bild und Wirklichkeit ist momentbezogen, und nicht wie beim Erwachsenenbild, der Ausdruck einer dauerhaften Wertvorstellung oder Konvention. Kinder pflegen einen lustvollen Umgang mit dem fotografischen Abbild[94], und diese Ungezwungenheit übt auf Fotografen von jeher eine große Faszination aus. Barry King begründet die Beliebtheit des Kindmotivs: „Der Grund dafür ist, daß sie – fast wie kleine Haustiere – gestische und faziale Expressivität mit Spontaneität und Unvorhersehbarkeit verbinden, Eigenschaften, die Erwachsenen eindeutig fehlen und die sie daher herzig finden." [King 2003: 194] Maude Schuyler Clay spricht diese Attraktivität ganz offen an: "Im Großen und Ganzen waren und sind sie zuvorkommende Opfer". [Clay, in: Mettner 2000: 58]

Kinderbilder offenbaren deshalb in besonderer Weise die manipulative Dimension der Fotografie: Die Gegenwart der Mutter oder des Vaters, das Gespiegeltwerden in den Augen des Fotografen sind unverzichtbarer Teil dieses offenen Prozesses und der Herausbildung von Identität. Unschuldige Kinderaugen, Actionszenen, Grimassen, alles vielleicht nur Wunschbilder, die den Heranwachsenden von Außen auf den Leib projiziert werden. In der kritischen Familienfotografie entsteht aber auch die Möglichkeit, das Kind außerhalb des Zusammenhangs von Liebe

[94] Digitale Apparate, die über den eingebauten „screen" sofort das aufgenommene Bild präsentieren, potenzieren die Möglichkeit der Interaktion mit dem „Blickregime" und dem „screen".

und Geborgenheit zu zeigen, und es kann vorkommen, dass die Kamera dann genauso zurückgewiesen wird, wie vormals das Kind.

Memento mori, Zeitlichkeit und Darstellung der Mortabilität

Die Inkonstanz familialer Gruppen bedeutete für das gemalte Familienporträt eine erschwerte Ausgangslage: Während der nicht unerheblichen Zeitspanne, die von der Konzeption eines Bildes bis zu seiner Fertigstellung verging, konnten in der Familiengruppe drastische Veränderungen eintreten. Weil die Kindersterblichkeit hoch war, als Reaktion darauf aber auch viele Kinder in die Welt gesetzt wurden, hinkte die malerische Prozedur der Realität hinterher. Der Maler Daniel Chodowiecki schreibt 1766 über ein derartiges Problem beim Porträtieren seiner eigenen Familie: „Nachher kamen noch ein Junge und ein Mädchen, dazu fand ich aber keinen Platz mehr, und die [...] so lästige Chronologie kam mit dazu [...].“ [Chodowiecki, zit. nach Barta 2001: 11]

Als im 19. Jahrhundert die Fotografie das gemalte Familienporträt weitgehend abgelöst hatte, konnten von nun an alle Veränderungen im Familienleben prompt fixiert werden. Die chronologische Dokumentation wurde fester Bestandteil des Familienalltags, und Familienzyklen, Generationsabfolgen, Familienexpansionen und -kontraktionen – in der Erinnerung ineinanderfließende Ereignisse – wurden in Einzelbilder zerlegt und als Stationen des Familienlebens fixiert. Das Porträt in Öl, das bisher „die Dargestellten in die Ewigkeit der Kunst, außerhalb der Zeit“ [Breuss 1993: 317] versetzte, wurde nun von Serien-Aufnahmen abgelöst, die stattdessen Augenblicke festhielten. Das repräsentative, mit Bedeutung aufgeladene Bild fand in der formellen Atelierfotografie eine Fortsetzung. Hinter der Fassade bürgerlicher Repräsentation, die auf Kontinuität abzielte, hatte sich jedoch die Zeit ins Bild geschlichen. Die Fixierung der Physiognomie in einem bestimmten Moment erzeugte, so wie Moritz Thausing es 1866 formulierte, ein „Bild der Lethargie“. Die Fotografie, die Ereignisse „entkettet“, sie in Augenblicke zerlegt, beherrsche, so Thausing, nicht die Fähigkeit der Malerei, eine „zusammenfassende Anschauung“ zu erzeugen. Das Bild war nun keine Synthese mehr, die verschiedene zeitliche Eindrücke zusammenführte. Thausing schreibt über das „Klicken“ der Kamera und die damit verbundene Bildwirkung: „Eine Maschine [...] zieht den Stift aus, und die Uhr steht still. Diese fotografierten Figuren, glaubt man, haben gelebt, geatmet, gedacht im Momente, wo man sie abspiegelte, aber beim Kontakt mit dem Instrument sind sie erstarrt, versteinert. Ein Erfolg ähnlich dem Abguss der Maske, die immer etwas Leichenhaftes behält [...].“[95] [Thausing 1866, in: Kemp 1979: 139] Beim Anblick einer Fotografie seiner Großmutter als 24-jähriges Mädchen stellt Kracauer fest, dass ihr Lächeln nicht mehr auf das Leben verweist, denn sie lächelt „starr

[95] Susan Sontag verwendet ähnliche Begriffe: „In der Tat können sich solche Bilder der Realität bemächtigen, weil eine Fotografie nicht nur ein Bild ist (so wie ein Gemälde), eine Interpretation des Wirklichen, sondern zugleich eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske.“ [Sontag 1977, in Kemp 1983: 244]

und immerwährend“. [Kracauer 1927, in: Kemp 1999: 102] Das Raum-Zeit Kontinuum, das durch den Fluss der Ereignisse ausgebildet wird, scheint durch die Fotografie durchschnitten, die Zeit zum Stillstand gekommen.[96] Das Subjekt erfährt durch die Fotografie eine Statusänderung: Es wird im Bild zum Objekt. Barthes spricht von einem Prozess der „Einbalsamierung“, den das Subjekt über sich ergehen lässt: „[...] ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst. Der PHOTOGRAPH weiß dies sehr gut, und er hat selbst Angst [...] vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht.“ [Barthes 1985: 22]

Barthes phänomenologische und subjektive Suche nach dem Eigentlichen der Fotografie lässt ihn zu der Erkenntnis gelangen, dass nicht nur das Subjekt eine Todeserfahrung durchmacht, sondern auch der Betrachter. Denn, die Fotografie „ist das lebendige Bild von etwas Totem.“ Dabei verschränkt die Fotografie zwei Begriffe, weil sie ein Objekt, das bereits vergangen ist, für gegenwärtig und lebendig erklärt. Deshalb haftet jedem Bild eine Melancholie an: Es zeigt die Vergänglichkeit des Referenten an.[97] [vgl. Barthes 1985: 103]

Für Christian Metz gibt es verschiedene Verbindungen zwischen Fotografie und Tod. Eine besteht explizit im Aufbewahren von Fotos von Angehörigen, Freunden, etc., also von Personen, die nicht mehr sind. Die andere ist metaphorischer Art, und darin begründet, dass jeder vergangene Tag uns dem Tod näher bringt. Dies tritt am deutlichsten in der chronologischen Fotografie zutage: Durch sie wird der Alterungsprozess sichtbar. Eine besondere Verortung des Todes sieht Metz im Schnappschuss: „Wie der Tod ist der Schnappschuß eine Entführung [...]. Die fotografische Aufnahme erfolgt augenblicklich und endgültig, wie der Tod [...].“ Es entsteht ein „Schnitt durch den Referenten“, womit dieser aus dem Prozess des Vergessens, der sich durch die unablässige Abfolge und Verdrängung von Augenblicken ausdrückt, herausgehoben wird. Jedoch würdigt die Fotografie aufgrund ihrer „Unbewegtheit und Stille“ die „Toten als Tote“. Wie ein Begräbnisritus erfüllen sie dabei eine Doppelfunktion: „Sie erinnern uns an die Toten, aber auch daran, daß sie tot sind.“ [Metz 1985, in: Wolf 2003: 219ff] Die schmerzhafte Wirkung der Fotografie, die unmittelbar aus ihrer Darstellung der Vergänglichkeit abgeleitet werden muss, macht für Susan Sontag jede Fotografie zu einem memento mori. „Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge).“ [Sontag 1995: 21]

Die Erinnerung an den Tod, die jede Fotografie auslöst, ist für Kracauer der Grund, warum immer mehr Fotos gemacht werden. Es ist darin der aussichtslose Versuch zu sehen, die Welt dem Tod zu entreißen. „In Wirklichkeit ist sie ihm entrissen.“ [Kracauer 1927, in Kemp 1999: 109] Barthes sieht in der Fotografie die Chance einer Auseinandersetzung mit dem Tod, dessen Gegenwart ansonsten verdrängt wird. Allerdings, wie er einräumt, unter dem „Alibi des

[96] Herbert Moldering hat dies in seinen Argumenten für eine konstruierende Fotografie folgendermaßen definiert: „Die fotografische Aufnahme hält den zeitlichen Ablauf an und zerschneidet den räumlichen Zusammenhang. Sie gibt einen winzigen Ausschnitt aus Raum und Zeit wieder.“ [Molderings 1980, in Von Amelunxen 2000: 109]

[97] Philippe Dubois bezeichnete aus dieser Konsequenz heraus die Fotografie als „Thanatografie“.

überschäumend Lebendigen“, denn, das fotografische Bild bringt den Tod hervor, obwohl es eigentlich „das Leben aufbewahren will“. [Barthes 1985: 103]
Die diskursive Verknüpfung von Fotografie und Tod hängt womöglich mit der bis in die Anfänge der Daguerrotypie zurückreichenden Praxis postmortaler Abbildungen zusammen: Das Leichenporträt, also die fotografische Ablichtung von Toten, war bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verbreitet. Bedingt durch die Verdrängung des Todes aus dem gesellschaftlichen Bewusstsein kam die Postmortemfotografie ab der Mitte des letzten Jahrhunderts aber zum Erliegen.[98] Erst seit neuerer Zeit finden Bilder von Verstorbenen wieder Eingang in den privaten Bildgebrauch, und sie werden deshalb in Ateliers wieder vermehrt als Dienstleistung angeboten. Die Abbildung von Toten war schon lange vor der Fotografie in der Malerei üblich. So hat Giorgio Vasari etwa seinen verstorbenen Sohn gemalt, „damit er sooft er wolle, durch seiner eigenen Hände Arbeit das schauen könne, was die Natur ihm gegeben, ein feindliches Schicksal aber geraubt hatte.“ [vgl. Guthmann 2004: 26/37]

Zunächst wurden in der Malerei vornehmlich geistliche Würdenträger nach ihrem Ableben porträtiert, mitunter auch Adlige. Ab dem 17. Jahrhundert kamen auch Bürger als Tote in Zeichnungen und Malereien vor. Guthmann unterscheidet drei Kategorien von Leichenmalereien: Verstorbene werden als Lebende dargestellt, und ersetzen als solche das normale Porträt, das zu Lebzeiten nicht angefertigt wurde. In einer anderen Form werden durch symbolische Auszeichnungen und den Kontext angezeigt, dass diese Lebenden schon tot sind. [vgl. Abb. 1] In der dritten Variante wird der Totenstatus deutlicher zum Ausdruck gebracht: Aber auch hier existieren Themenvariationen, die von der Darstellung Verblichener als Schlafende auf dem Sterbebett bis zur deren unmissverständlichen Aufbahrung als Tote im Sarg reichen. Im 19. Jahrhundert führten das gemalte Totenporträt und das Postmortemfoto eine mehrere Jahrzehnte andauernde Koexistenz und erlebten dabei einen enormen Aufschwung. In der Regel wurde die Verewigung Verstorbener im Medium der Malerei von den betuchten Schichten beauftragt, während das Postmortemfoto von allen Schichten der Gesellschaft in Anspruch genommen wurde.

Grundsätzlich sind, wie Katharina Sykora in ihrem Buch „Die Tode der Fotografie“ anmerkt, zwei Kategorien von Postmortemfotografien zu unterscheiden: einmal Porträtaufnahmen, die als Andenken an die Verstorbenen angefertigt wurden. [vgl. Sykora 2009: 15ff.] Sie dienen der Trauerarbeit und im weiteren Sinne vermittelt die Fotografie zwischen der Sphäre der Toten und der Lebenden. Auch sind, wie schon in der Malerei zuvor, verschiedene Darstellungsmodi anzutreffen. Allerdings ist die Fotografie durch ihren naturalistischen Abbildcharakter in ihrem Spielraum gegenüber der Malerei eingeengt. Tote als Lebende darzustellen, erfordert eine gewisse Kunstfertigkeit. Als geeignete Maßnahmen solch „animatorischer Vergegenwärtigung“ sind etwa geöffnete Augen, die einen „imaginären Blickkontakt“ ermöglichen, oder die Einrichtung einer Körperhaltung, die von innerer Spannung zeugt, anzusehen. Für die foto-

[98] Eine Ausnahme stellt die künstlerische Fotografie dar, deshalb hier nur ein paar bekannte Namen aus der langen Liste von Künstlern und Künstlerinnen, die Postmortemfotos anfertigten oder mit dem Tod verwandte Themen in ihr Werk integrierten: Diane Arbus, Arthur Tress, Nobuyoshi Araki, Nicholas Nixon, Nan Goldin, oder die Gruppe AES+F. Auch Felix Nadar hatte schon lange vor ihnen tote Zeitgenossen abgelichtet: darunter Victor Hugo, Gustav Doré, Eugène Carriere oder Marceline Debordes-Valmore.

grafische Revitalisierung muss der Körper unversehrt sein: Spuren des Todes (Leichenstarre, Leichenflecken etc.) wurden deshalb durch maskenbildnerische Eingriffe oder postfotografische Techniken beseitigt. Aufnahmepositionen von oben, die den liegenden Leichnam beim Betrachten des Bildes aufrecht und en face zeigen, helfen, die Zeichen des Todes zu eliminieren. Während also die Verstorbenen durch derartige Interventionen symbolisch wieder ins Leben zurückgeholt werden[99], und damit den Hinterbliebenen die Visualisierung einer Wunschprojektion nach Nähe und Gegenwärtigkeit ermöglichten, sind Darstellungen im Schlaf von einer gewissen Zweideutigkeit, die die Grenze zwischen Leben und Tod verwischen.[100] Zum einen bietet die Metapher des Schlafes die Möglichkeit, die Schmerzlosigkeit des Todes zu postulieren, und die Angst davor zu unterdrücken. Anderseits war der Aufwand für diese Darstellung vergleichsweise gering.[101] Aufgrund der hohen Kindersterblichkeit noch im 19. Jahrhundert und dem Umstand, dass wegen des frühen Todes noch keine Lebendporträts vorlagen, existieren aus dieser Zeit besonders viele Kinderfotos.

Komplexer und von einem gewissen Aufwand erscheint die gemeinsame Darstellung von Lebenden und Toten innerhalb eines Bildes, dabei ging es um die bildhafte Wiederherstellung der Einheit der Familie – das Medium Fotografie wurde instrumentalisiert, das Ereignis des Todes auszublenden (etwa so, als wollte man die Uhr zurückdrehen). Dazu bedurfte es der Begegnung von Familienmitgliedern, deren körperliche und vitale Zustände in der Realität ganz unterschiedlich waren. Um diese Differenzen zu kaschieren, wurden Verstorbene so natürlich wie möglich in die Lebendszene integriert. Dies setzt einmal kompositorische Überlegungen voraus, fordert aber auch von den Verbliebenen eine Teilnahme am Schauspiel. In einem Familienporträt eines unbekannten Fotografen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts sitzen das Elternpaar und eine Tochter en face und in aufrechter Haltung nebeneinander. (Abb. 14) Ein schlafendes Mädchen ruht auf dem Schoß der Mutter, welche die Mitte des Bildes wie eine thronende maestà einnimmt. Das Kind ist die verstorbene Jüngste: Ihre beiden Händchen liegen über der linken Hand der Mutter, so als hätte sie diese soeben umfasst. Mutter und Tochter bilden so innerhalb der eng aneinandergerückten Gruppe eine intime Einheit aus.
Die duale Beziehung zwischen den beiden, die sich durch die Blickrichtung des Mädchens nach oben verfestigt, wird jedoch von der Kamera unterbrochen. Diese ringt der Mutter die ganze Aufmerksamkeit ab. Obwohl die Jüngste in der Choreographie des Bildes den fotografischen Akt verpasst, ist sie prima vista in die Gruppe integriert. Jedoch wirken die Maßnahmen, die zu ihrer Verlebendigung getroffen werden, in der Summe übertrieben: Das auffallend rote Kleidchen und die rougegepuderten Wangen vermitteln den Eindruck, als wolle der Fotograf den Leichenstatus überdeutlich kaschieren. Die Übertreibung entstand wohl in der Absicht, das

[99] Wie Lazarus im Neuen Testament von den Toten auferweckt wurde.

[100] Motive zur Darstellung des Todes als verschwisterten Zustand des Schlafes finden sich schon in der Antike in der Figur des Hypnos, der als schlafender Jüngling erscheint. Sein Bruder Thanatos tritt als Verkörperung des Todes auf. Die Darstellung des Schlafes als eine Form des Todes kann auch als Reaktion auf die unklare, katholischen Konzeption des Purgatoriums, das eine Art Transitraum für die Verstorbenen darstellt, angesehen werden.

[101] Denn auf Schlafende im fotografischen Bild treffen die von Christian Metz formulierten Kriterien auf doppelte Weise zu: „Unbewegtheit und Stille sind Merkmale des Todes und es sind darüber hinaus seine populären Symbole, die Züge, die ihm in den allgemeinen Darstellungen verliehen werden.“ [Metz 1985, in: Wolf 2003: 219]

Kind „zum Leben zu erwecken“, geht aber zu Lasten der inneren Einheit. Den Mitgliedern der Familie gelingt es nicht (mehr), durch Mimik, Körpersprache oder Blickkontakt Notiz vom Mädchen zu nehmen. Sykora schreibt über diese ungleichartige Gruppe: „Vor dem neutralen Hintergrund vereinen sie sich daher zum emblematischen Bildnis einer Familie [...]. Wir wohnen somit dem religiösen Wunder einer metaphysischen „Auferstehung der Toten“ bei [...]. [Sykora 2009: 121/122] Dem könnte jedoch der Eindruck entgegengehalten werden, dass den Eltern die schaustellerische Überbrückung der tragischen Realität nicht recht gelingt.

14 Unbekannter Fotograf: Familie mit ihrer toten Tochter in rotem Kleid, Kolorierte Daguerrotypie, ca. 1848

Die steife Haltung, der ausdruckslose, vielleicht auch erschöpfte Blick verraten die Anstrengung, die der Bildnahme vorausging. Die Leichenstarre scheint in diesem Bildnis auf die Erwachsenen übergegangen, alle bleiben sie in derselben Weise unbeweglich und gelähmt. Das aufgetragene Korallenrot festigt den Eindruck der Maskerade: Sie verleiht den Erwachsenen etwas Ungesundes, kehrt die Blässe im Gesicht hervor und zeichnet das Bild starker körperlicher Verausgabung. Eine Ausnahme bildet jedoch die rechtssitzende Tochter, deren Gesicht und Haltung entspannter wirken.

Es handelt sich hier um ein Bild voller Widersprüche, deren reale und schmerzhafte Ursachen trotz aller Manipulationen spürbar bleiben und für die zweischneidige Wirkung des Bildes verantwortlich zeichnen. Die Vergemeinschaftung von Lebenden und Toten in Form von Gruppen- oder Paarbildnissen verweist auf die Intensität und Stärke familialer Bindungen über den Tod hinaus, gleichzeitig wird ein ganz entfremdeter Umgang mit dem Tod offenbar. Den Bildern haftet aus der Gegenwartsperspektive etwas Makabres an. Diese Wirkung entsteht mit einem aus der Differenz, die zwischen den rites des passages von einst (Aufbahrung im Haus, Verabschiedungszeremonien, Bestattung im Sarg) und heute (Aufbahrung außer Haus, Verbrennung des Leichnams) erwächst, sie ist aber auch eine Folge der Herauslösung eines persönlichen Dokuments aus dem konkreten Zusammenhang der Trauerarbeit.

Die zweite von Sykora genannte Kategorie postmortaler Fotografien fällt in den Bereich der wissenschaftlichen und kriminologischen Dokumentation, findet aber auch in der Reportage und der Kriegsfotografie einen Nebenschauplatz. In der medizinischen und kriminologischen Aufnahme wird die Fotografie etwa als Beweismittel des Todesvollzugs eingesetzt: Der Verbrecher erscheint als defigurierter und desintegrierter Körper, oft werden die Mittel der Hinrichtung anschaulich mit ins Bild gesetzt. In der medizinischen Fotografie überwiegen die funktionalen Aspekte des Körperlichen. Leichenbilder dieser Kategorie sind nicht für den privaten Bildgebrauch gedacht, eignen sich also auch nicht für die Memoriafunktion. [vgl. Sykora 2009: 15ff] In der Kriegs- und Reportagefotografie wird der Tod als das Sensationelle und Besondere hingestellt. Er dient aber auch als Mittel der Abschreckung, der Aufklärung, der Befriedigung der Blicklust, usw.
Mit der fotografischen Technik kann nun erstmals überhaupt die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, den Moment des Todes, soweit er sich überhaupt einer Beobachtung von außen erschließt, als realzeitliches Ereignis festzuhalten.[102] Allerdings ist dieses Szenario zumeist mit einem Blickverbot belegt, an das sich auch die Fotografie weitgehend hält. Im privaten Bereich ist die Sterbephase in der Regel von großen Unsicherheiten geprägt, denn der Vorgang des Sterbens ist weder intellektuell, noch durch Sinneserfahrung fassbar. Die fotografische Beobachtung eines Sterbenden stellte auch einen zu großen Eingriff in den rituellen Ablauf dar, der den Sterbevorgang begleitet.

Postmortemfotografien doppeln in gewisser Weise die Paradoxie der Fotografie. Sykora schreibt dazu: „Die Toten und der Tod haben demnach im fotografischen Bild ein besonders adäquates Medium gefunden; in ihnen gewinnen sie ein Dasein besonderer Art, das aus einer gemeinsamen grenzgängerischen Dimension von Raum und Zeit resultiert.“ [Sykora 2009: 16] Kracauer, und nach ihm Barthes, erarbeiten ihre Theorie anhand der räumlichen und zeitlichen Divergenz, die durch die Fotografie evident wird: Jede Aufnahme weist in die Vergangenheit, der Referent (oder die Referenz des Referenten) liegt jedoch gegenwärtig vor uns.[103] Kracauer spricht von der „räumlichen Konfiguration eines Augenblicks“, die durch die Fotografie vermittelt wird:“[...] die Photographie sammelt Fragmente um ein Nichts. Als die Großmutter vor dem Objektiv stand, war sie für eine Sekunde in dem Raumzeitkontinuum zugegen, das dem Objektiv sich darbot. Verewigt worden ist aber statt der Großmutter jener Aspekt.“ Das fotografische Abbild der Großmutter liefert zweierlei Beweise: Dass die Großmutter existiert hat, zugleich erfährt der Betrachter, dass ihre Existenz der Vergangenheit angehört. Denn, die Fotografie „vernichtet ihn [den Menschen], indem sie ihn abbildet.“ [Kracauer 1927, in: Kemp 1999: 109] Das räumliche Hier korrespondiert mit einem zeitlichen Damals, und bestätigt, dass das räumliche Dort vergangen ist. Zum ersten Mal vergegenwärtigt sich durch die Fotografie „die Totenwelt in ihrer Unabhängigkeit vom Menschen“. [Kracauer 1927, in: Kemp 1999: 111] Auch für Barthes ist die Fotografie die Bestätigung des Vergangenen. „Der Name der Photographie sei also: „Es

[102] Man unterscheidet heute zwischen dem klinischen, subjektiven Tod und biologischen Tod, die zeitlich beträchtlich auseinanderliegen können. Ersterer tritt bei Kreislaufstillstand ein, also beim Versagen des Herz-Kreislaufsystems und ist durch Maßnahmen partiell reversibel. Mit dem Erlöschen der Gehirnfunktion wird der subjektive Tod festgestellt, nach dem Absterben der Zellen spricht man vom biologischen Tod..

[103] Susan Sontag hat dafür eine sehr knappe Formulierung gefunden: „Ein Foto ist zugleich Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit.“ [Sontag 1995: 22]

ist so gewesen [...]“. [Barthes 1989: 86] Sowohl der Betrachter, als auch der zu Porträtierende erfahren dies am eigenen Leib, mit der fotografischen „Niederschrift“ wird der „Tod“ der Sache oder eines Subjektes vermittelt.

Nun haben Kracauer und Barthes ihre Theorien an alten Fotografien entwickelt, denn Farbbilder oder „Aktualitätenphotos“ drängen das „Zermalmen der Zeit“ in den Hintergrund, während die Schwarz-Weiß Fotografie, deren Signatur in die Vergangenheit weist, das Verfließen der Zeit, den Vorgang des Verschwindens umso deutlicher macht. Schwarz-Weiß Fotografien dienen der Veranschaulichung der diskursiven Verknüpfung von Fotografie und Tod deshalb eindringlicher. Das Schauspiel der Lebenden und der Toten im eben angeführten Leichenporträt führt zu einer doppelten, aber divergenten Auszeichnung des Todes: Tote verweisen auf das Leben, obwohl sie zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits tot waren. Lebende verweisen auf den Tod, obwohl sie zum Zeitpunkt der Aufnahme am Leben waren: Tote Tote und lebende Tote inszenieren in diesem familialen Gruppenbild das Theater des Lebens. Aber alle sind sie längst gestorben. Jedoch auch das Gegenteil trifft zu: Indem die Fotografie „bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgesamt, er sei lebendig [...]. Wie man es dreht und wendet, die Photographie hat etwas mit Auferstehung zu tun [...]“. [Barthes 1998: 89/92]

Das Kolorit auf den Wangen der Eltern und das Rouge auf dem Gesicht des Kindes sind von der gleichen Substanz, verraten die Anstrengung der „Lebensbehauptung“: Doch die Gleichbehandlung erzielt nicht den gewünschten Effekt, sie dirigiert die Überlebenden in die Sphäre des Todes. Über das nachträgliche Kolorieren sagt Barthes: „Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art, die man den Toten auflegt).“ [Barthes 1998: 92] Die Operation des Verdeckens entspricht den Tatsachen: Farbe wurde über das fotografische Abbild, in diesem Fall auf die darüberliegende Glasplatte, aufgetragen. Die nachträgliche Kolorierung geht mit der fotografischen Schicht dahinter keine wirkliche Verbindung ein. Dieser Effekt lässt Sykora zu folgender Metapher greifen: „ [...] in unserem Fall scheint die Farbe wie ein Schleier über dem Kind zu liegen.“ [Sykora 2009: 122] In der Regel werden die Toten mit einem Schleier oder einem Tuch bedeckt, damit sie, die den Blick nicht mehr erwidern können, vor den Blicken der Anderen geschützt bleiben.

Familienbildnisse ermöglichen in besonderer Weise die Veranschaulichung der spezifischen Inhalte und Theorieansätze, die für die diskursive Verknüpfung von Fotografie und Zeitlichkeit notwendig sind.[104] Dazu bedarf es nicht der Extremkonfiguration der Postmortemfotografie: Denn auch in der alltäglichen, omnipräsenten, chronologischen Fotografie wird das Werden und Vergehen jedes Einzelnen schrittweise dokumentiert. Die transitorische Einheit der Familie, ihre Brüchigkeit und Veränderlichkeit, entgeht den „fotografischen Augen“[105] nicht. Die Verbindung von Tod und Fotografie drängt sich geradezu durch die innere Natur von Familien-

[104] Es darf als bezeichnend gelten, dass sowohl Kracauer als auch Barthes für die diskursive Verknüpfung von Tod und Fotografie Familienbilder als exemplarisches Material herangezogen haben.

[105] André Bazin spricht in seiner „Ontologie des fotografischen Bildes“ vom „fotografischen Auge“, der Kombination von Linsen, deren Objektivität treffend durch den Terminus „Objektiv“ zum Ausdruck gebracht wird. [André Bazin 1945, in: Kemp 1983: 62]

bildern auf: Denn die Mitglieder einer Familie sind zumeist in ihren unterschiedlichen Lebensaltern und nebeneinander abgebildet. Dieser Umstand stiftet zum Vergleich an. Nicht selten stehen die Kinder als Ebenbilder ihrer Eltern da, gleicht die Tochter dem Vater oder der Mutter, nur eben um eine Generation verjüngt. Oder umgekehrt, die Eltern schreiten als „gealterte Kinder“ ihren Nachkommen voraus. Per Olov Enquist hat diese Interferenz in einer Erzählung verpackt, in der ein Bergsteiger eine Leiche im Eis findet[106]. Nachdem dieser zur Inaugenscheinnahme die Oberfläche des Gletschers blank poliert hat, blickt er zu seiner Verwunderung in sein eigenes Gesicht. Zufällig hat er seinen im Eis vollkommen konservierten Vater gefunden, der vor langer Zeit verunglückt war. Ähnliche Effekte können beim Durchblättern von Familienalben beobachtet werden: Fotos von Kindern mehrerer Generationen und Erwachsene aus unterschiedlichen Zeiträumen gleichen einander wie Duplikate[107], wobei die Ähnlichkeit in einigen Lebensphasen zu- oder abnehmen kann. Verstorbene tauchen als visuelle Widergänger auf, Enkel verkörpern „ganz das Bild des Großvaters“. Nicht nur als „duplizierte“ Bilder repräsentieren diese dann ihre Ahnherrn, auch im realen Leben müssen sie sich diesem Vergleich stellen. Der Stammbaum, und das genetische Programm ziehen sich wie eine „fotografische Spur“ durch die Bildchronologien, die von Auslöschungen und Wiedererstehungen berichten.
Letztendlich fungiert nach Barthes jede Fotografie, ob es sich um ein Porträtbild oder eine Landschaftsaufnahme handelt, als Beweis für die Vergänglichkeit des Seienden. Jedes fotografische Abbild ist ein memento mori. In Anbetracht der Verdrängung des Todes, und der Hervorkehrung des „überschäumend Lebendigen“, scheint diese Funktion bisher auch mehr und mehr den fotografischen Bildnissen[108] überlassen: „DAS LEBEN/DER TOD: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt.“ [Barthes 1989: 3]

Über die bisher besprochenen Funktionen des Familienbildes (integrative, identitätsbildende, gedächtnisstützende und für das individuelle und kollektive Erinnern wesentliche, memento mori, Auseinandersetzung mit dem Tod und der Mortabilität) hinaus sind eine Reihe weiterer Gebrauchs- und Funktionszusammenhänge im Familienbild auszumachen. Ein Blick ins Familienalbum bringt Aufschluss über fotografische Anlässe und Bildnistypen, aus denen einige dieser Funktionszusammenhänge abzuleiten sind. Wellhausen hat etwa eine morphologisch inspirierte Kategorisierung anhand von Familienalben ab den 1950er Jahren vorgenommen, und ihre Liste enthält ein paar wesentliche, aber auch eigenwillige Nominierungen: Unbekanntes Neugeborenes, abgeschnittener Arm (jemand hält das Kind in die Kamera), Kindergartenfest, Familienerweiterung, vor dem Haus (sehr oft wird das Haus berührt, daran angelehnt, die Türschnalle in der Hand...), Arm um die Frau (Besitzerstolz), Haustier, Grabsteine, Kaffeekanne, Pubertät. [vgl. Wellhausen 2001: 18ff] Susanne Breuss hat in ihrer Motivanalyse Kinderbilder noch näher unter die Lupe genommen, und ihr ist die Dominanz von „entzückenden

[106] Der Erzählband trägt den Titel „Gestürzter Engel“. Er wurde von Wolfgang Butt aus dem Schwedischen übersetzt und ist im Hanser Verlag 1987 erschienen.

[107] Susan Sontag hat in ihrem Aufsatz „In Platos Höhle“ den Begriff des Duplikates für die Fotografie verwendet: „Indem sie die ohnehin unübersichtlich gewordene Welt abbildet und so mit einem Duplikat ihrer selbst ausstattet, läßt uns die Fotografie die Welt verfügbarer erscheinen, als sie in Wirklichkeit ist.“ [Sontag 1995: 29]

[108] Seit einigen Jahren hat jedoch der Tod wieder Konjunktur in Massenmedien (TV, Kino, Web), und wahrscheinlich hängt damit auch die neuerliche Beachtung der Postmortemfotografie zusammen.

Nackedeifotos“ aufgefallen, insbesondere Bade- und Waschszenen. [vgl. Breuss 329] Diesen Kategorisierungen hinzuzufügen sind unbedingt: Stationen des Familienzyklus, Mutter-Kind Dyaden, Urlaubs- und Freizeitaufnahmen, inklusive Reise- und Naturschilderungen, Mobilien und Immobilien, Selbstinszenierungen und Theatralisches (Fasching, Schminke, übertriebene Mimik und Gestik), rites des passages und Feste aller Art, Missgeschicke oder deren Folgen, Entspannung (Schlafen, Sitzen, Liegen), usf..

Greift man einige materielle Aspekte, die hier evident werden, heraus, sind vor allem repräsentative Funktionen – durch die Betonung von Wohlstand, wirtschaftlicher Macht, Einfluss, usw. sichtbar gemacht. Über die in seiner Ausstellung „Pleasures and Terrors of Domestic Comfort“ versammelten Familienbilder schreibt Peter Galassi: „The pictures contain plenty of evidence of what anthropologists call material culture–what people own, how they dress, the stuff they hang on their walls or pile up on their desks.“ [Galassi 1991: 12] Das Familienbild als Demonstration des erreichten Status ist Beleg für das Angleichungsbedürfnis an die jeweilige Schicht, zeigt aber auch den Distinktionswillen an.

Familienalben aus der Zeit nach dem Krieg dokumentieren auf breiter Front den zunehmenden Wohlstand, das erste Auto, das kleine Schrebergartenhaus, die eigene Wohnung, das eigene Haus, usw.. Zugleich findet eine Verschiebung von Interessen im Laufe des Familienlebens von intimen zu repräsentativen Inhalten statt, die einem Umschwenken von personalen hin zu materiellen Aspekten gleichkommt. Denn am Anfang des Familienlebens spielt die Familiengründung die Hauptrolle für die Darstellung des eigenen Glücks, später, wenn das Familienleben zur „Routine“ geworden ist, rücken Statussymbole in den Vordergrund. Breuss begründet diesen Umschwung wie folgt: “Die früheren Lieblingsmotive – die Kinder – verlieren an Attraktivität, weil sie mit zunehmendem Alter nicht mehr so „putzig“ sind und sich auch selbst nicht mehr so gerne fotografieren lassen.“ [Breuss 1993: 324] Ein Statusbeleg muss aber nicht an Dingen festgemacht sein: So können anstatt der „material culture“ auch die eigenen Familienmitglieder eingesetzt werden – eine schöne Frau, adrette Kinder, nette Freunde.
Die Familie im Bild der Fotografie kann dabei zum Wunschbild werden. Zu einer Projektion, die zugleich dem Appell der Gesellschaft nach dem common sense entspricht, diesen aber auch beflissen wiederholt. Bilder von der eigenen Familie fungieren als Scharnier an das gesellschaftliche Dispositiv von der bürgerlichen Existenz: Der Austausch von Bildern fördert die soziale Integration und ermöglicht die Einschreibung in die Gesellschaft. Jedes Bild übt dabei eine Art Stellvertreterfunktion aus, und garantiert die Eingliederung ins „Reproduktions-Universum“. Günter Anders sieht den Grund der „hypertrophen“ Bildproduktion im Wunsch des Individuums nach Überwindung seiner „Einmaligkeit“: „Während er sonst von der Serienproduktion ausgeschlossen bleibt, verwandelt er sich eben, wenn fotografiert, doch in ein ‚reproduziertes Produkt‘. Mindestens in effigie gewinnt auch er dadurch ein multiples, zuweilen sogar tausendfaches, Dasein.“ [Anders 1983: 109] In diesem Sinne übernimmt das Porträt und Familienbild nach wie vor jene ursprüngliche Aufgabe der Visitkartenporträts, mit dessen Hilfe der Bürger sich seiner gesellschaftlichen Präsenz versichern wollte.[109]

[109] John Pultz hat auch die manipulative, propagandistische Seite des Mediums angesprochen: Mit der Visitenkartenfotografie „wuchs dem Körper ein Leben jenseits der eigentlichen physikalischen Präsenz zu. Sie eröffnete

Zugleich wird mit den Bildern eine „heile Welt“ beschworen, ein subjektiver Wirklichkeitsbezug hergestellt: „Immerhin impliziert das Wirklichkeitsversprechen der Fotografie, jenen verlässlichen Bezug zwischen Mensch und Welt wiederherzustellen, den er selbst verloren hat; [Wortmann 2004: 21] Fotografien sind auch im binnenfamiliären Kontext Bezugselemente der eigenen Wirklichkeitskonstruktion: Sie helfen, die umgebende Realität in Besitz zu nehmen, zugleich verorten sie die Individuen im sozialen Raum der Gruppe. „Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen [...]. [Sontag 1995: 9/10] Das fotografische Bild von der eigenen Familie stellt der Gesellschaft, aber auch den Mitgliedern vor Augen, wer sie sind (sein wollen) und wo sie stehen (wollen). Galassi spricht von Beziehungsdokumenten: „Thus, these pictures function as intersubjective documents and, on occasion, as the medium through which familial bonds are negotiated and made visible.“ [Galassi 1991: 15]

Der Glaube an die Echtheit und Authentizität der Fotografie bildet dabei für alle Beteiligten das Fundament einer Täuschung. Mit der Oberflächenformel der Fotografie wird die eigene und die familiale Existenz konstruiert und beglaubigt. „Im fotografischen Akt geht es also nicht darum, die Welt als Objekt zu nehmen, so zu tun, als wäre sie als Objekt bereits vorhanden, sondern darum, sie zum Objekt zu machen, das heißt sie anders werden zu lassen [...].“ [Baudrillard 2000: 258] Fotografieren im Familienkreis bedeutet dabei zweierlei: Aufmerksamkeit schenken, den anderen „beachten“, sich ihm zuwenden, den Beweis der Verbundenheit und Liebe zu führen. Allerdings steht dieser Annäherung das Objektiv im Weg. Die Objektwerdung ist mit einer Distanznahme verknüpft. „Das Foto hat Zwangscharakter [...]. Es ist eine einzigartige und sogar einsame Tätigkeit.“ [Baudrillard 2000: 257]

Bilder werden zur Beweisführung der eigenen Existenz. Nicht Fotografieren, oder nicht Fotografiert werden, heisst diese Existenz zu verleugnen. Die eigene Familie nicht fotografieren, käme in dieser Logik ihrer Geheimhaltung gleich. Der fotografische Index bestätigt unwiderlegbar, dass das Abgebildete existiert, und das gibt nicht nur Gelegenheit, sich mittels Bildern in die Erinnerung der Geschichte einzuschreiben, sondern auch in die gelebte Gegenwart. Das multiplizierte Bild oder das Dasein in verstreuten Bildern ist aber mit Nachteilen behaftet: „Subjekt und Rezipient stehen in keiner unmittelbaren Beziehung mehr zueinander [...]. [Scheurer 1987: 148] Als „reproduzierte Produkte“ können sie nicht miteinander kommunizieren. Porträts, Familienbilder treten an die Stelle des interpersonalen Austauschs. Nach Benjamin vernichtet das reproduzierte Bild die Aura [vgl. Benjamin 1977: 15ff], und Barthes macht die Gegenwart von Bildern, genauer gesagt ihren Konsumstatus für die Auslöschung des Unmittelbaren verantwortlich. Nach ihm erzeugt das „allgegenwärtige“ Bild eine Welt ohne Differenzen, und er fordert: „ Schaffen wir die Bilder ab, retten wir das unmittelbare (unvermittelte) VERLANGEN!“ [Barthes 1985: 130]
Baudrillard erläutert, dass Bilder die Realität unmöglich fassen können, weil sie zu sehr am Detail fixiert sind: „Das Foto ist die Kunst, all das beiseite zu schieben, was sich zwischen euch und die Welt stellt [...]“, deshalb sei es beinahe unmöglich, auf ein menschliches Wesen „scharf

viel mehr Mitgliedern der Gesellschaft die symbolische Macht, andere Menschen durch ihre Darstellung zu manipulieren“. [Pultz 1995: 17]

zu stellen“. Die Fotografie kann der Komplexität menschlicher Existenz nicht gerecht werden: „Das menschliche Wesen ist maskiert, und das am schwersten zu Greifende ist nicht seine Realität und auch nicht seine Ähnlichkeit, sondern seine Maske, das heißt seine verborgene Identität/Alterität.“ [Baudrillard 2000: 257]

Sucht man nach weiteren, häufig vorkommenden Bildkategorien im Familienalbum, so stehen Kinderbilder dort an erster Stelle. Dass Kinderbilder Anteil haben an der Profundierung der integrativen und identitätsbildenden Funktionen, und dass sie den Vorgang des Alterns illustrieren, ist schon erwähnt worden. Definiert sich die Familie nach Durkheim als „mehrgenerative“ Gemeinschaft, dann werden die Aufnahmen vom Nachwuchs selbstverständlich zur primären Legitimationsbasis des Familienlebens. Aus der näheren Betrachtung von Kinderbildern, die erst ab den 1920er Jahren als eigene Bildkategorie quantitativ auffällig werden, können eine Reihe von weiteren Informationen über die Interna der Familie expliziert werden. Marianne Hirsch stellt den Zusammenhang von Familie zum kulturell dominierten Blick und zu gesellschaftlichen Werthaltungen her: „This predominance of images of children, and the looks exchanged with them, illustrates perhaps the particularities of the familial gaze we are confrontating as we think about family pictures at the present historical and cultural moment. They allow us to recognize the energies and fantasies, the fears and vulnerabilities we project onto family pictures. [Hirsch 1999: 24] Im Blick der Eltern auf die Kinder (seltener existiert der umgekehrte Fall) offenbaren sich Elemente des beschützenden Verhaltens und der Fürsorge. Deshalb äußert sich im „elterlichen Blick“ diese Schutzbedürftigkeit durch die Darstellung von Szenen der Tollpatschigkeit und Nacktheit. Nackt sind Kinder der Vorstellung vom Paradies (dem Ort der Usrpünglichkeit) näher, Kinder wachsen im Schutz der Familie in die „Zivilisation“ hinein. Kindliche Körper sind noch makellos, und dienen trotz Nacktheit als öffentlichkeitsfähige Bildzertifikate des Familienlebens.[110]

Breuss veranlasst die auffallende Verbreitung des „Nackedeimotivs“ in Verbindung mit Badeszenen zur Schlussfolgerung, dass es sich dabei um Reinigungsmotive handelt. [vgl. Breuss 1993: 329] Das Sauberwerden des heranwachsenden Babies ist, wie andere Lernfortschritte, wesentlicher Teil des Eingliederungsprozesses in das gesellschaftliche Funktionsdispositiv. Mit der Dokumentation der kindlichen Lernprozesse, seinem sich schrittweisen Annähern an den selbstständigen Erwachsenenstatus, belegen die Eltern auch ihre Leistung, die sie für die Gesellschaft erbringen. Zugleich sind in Kinderbildern Projektionen eingeschlossen, die von den Erwachsenen auf ihren eigenen Körper nicht mehr möglich sind, die jedoch mit der Vergegenwärtigung der eigenen Kindheit zusammenhängen. Im Kinderbild wird auch das „erwachsene Kind“ sichtbar, seine erfüllten oder unerfüllten Träume von Kindheit. Das Kinderbild gibt dem Erwachsenen die Möglichkeit, am Sozialisationsprozess des Kindes teilzunehmen, diesen zu dokumentieren, und nebenbei die Funktion der Elternschaft unter Beweis zu stellen. Mit den Fotografien der eigenen Kinder wird mitunter ein paradoxes Phänomen aufgedeckt: Während

[110] Ewing erwähnt, dass auch schon im 19. Jahrhundert das Kindernacktbild gesellschaftsfähig war: „In England hingegen fand das Thema [nackter Akt] nur geringes Interesse. [...] Seltsamerweise waren in einem solchen Klima nackte Kinder in Großbritannien wie auch in Frankreich besonders beliebte Objekte. Viele der Bilder haben einen eindeutigen erotischen Unterton.“ [Ewing 1993: 63]

sich die Heranwachsenden äußerlich den Erwachsenen annähern, entfernen sie sich in ihren Weltanschauungen von ihnen. Die Kinder verkörpern dann eine Art „ideologisch umgepoltes“ Spiegelbild.

Als Teil der Sozialisations- und Individuationsprozesse gelten Rollenspiele. Das Rollenverhalten im familialen Kontext wird an Kinderbildern exemplarisch verifiziert. Richter-Pangerl berichtet über die geschlechtsspezifische Rollendokumention: „Kleine Mädchen wachsen zu jungen Damen heran, und es gehört einfach dazu, sie mit der Kamera zu überraschen, wie sie sich vor dem Spiegel drehen [...]. Kleine Jungen bauen Dämme im Bach hinter dem Haus, sie lassen Miniflugzeuge steigen [...].“ [Richter-Pangerl, zit. nach Breuss 1993: 329] Die Anwesenheit der Kamera beeinflusst diese Rollenannahmeprozesse, die Aufmerksamkeit der Eltern gilt als Bestätigung jeweiliger Rollenmuster, die Funktion des Mediums als „Spiegel“ wird durch das mehrmalige Rezipieren dieser Bilder im Familienkreis prolongiert.

Aufnahmen der Mutter mit dem Kind, die einen beträchtlichen Teil von Familienalben ausmachen, verraten, dass die Kamera vom Mann bedient wird, und dass Fotografieren innerhalb der Familie nach wie vor geschlechtsspezifischen Differenzierungen unterliegt. Schon Bourdieu hat festgestellt, dass jede Familie „in ihrem Oberhaupt über ihren Hofphotographen“ verfügt, [Bourdieu 2006: 42], und bis in die 50er Jahre des letzten Jahrhunderts war dies auch maßgeblich der Fall. Ab dieser Zeit treten im gesamten fotografischen Betätigungsfeld vermehrt auch Frauen als Fotografinnen in Erscheinung[111]. Die vormalige Enthaltung wird oft mit der Technikfeindlichkeit der Frauen argumentiert, ist aber mit Sicherheit auch der Dominanz des traditionalen Familienmodells in dieser Epoche geschuldet, die dem Mann als Familienoberhaupt das Vorrecht auf die Darstellung der eigenen Familie sichert. Dieser männliche Blick forciert wiederum die Visualisierung von Mutterkindgemeinschaften, mit deren Abbildung der Weiterbestand der Familie und die Gültigkeit des traditionalen Familienmodells beschworen werden. Dennoch ist dieses Sujet auch heutzutage weitverbreitet, die Einheit Mutter-Kind verweist nicht nur auf die existentielle Grundlage alles Familiären, es besitzt nach wie vor religiöse Konnotationen, zeigt die Schutzbedürftigkeit des Kindes an und steht für die Intensität von Beziehungen zwischen Erwachsenen und Kindern. Barry King schreibt dazu: „Kinder sind nicht nur ideale fotografische Motive, sie manifestieren auch die Ideale uneingeschränkter Zuneigung im Schoß der Familie, jener Demokratie im kleinen.“ [King 2003: 195]

Mit der Einführung des Visitkartenporträts durch Disderi wurde die Mobilität des Familienbildes erhöht. Es war von nun an üblich, das Bild seiner Angehörigen bei sich zu führen und bei Gelegenheit zu betrachten. Nicht nur die Intimität der Rezeption wurde im Vergleich zu den größeren Formaten gesteigert, auch der Austausch und die Kommunikation mit den Bildern. Im Gespräch mit Freunden, aber auch bei der Begegnung mit Fremden, diente das Bild der eigenen

[111] Fotografinnen waren von Anbeginn der Fotografie an tätig, wenn auch in der Minderzahl. Ab den 50er Jahren hat auch die Fotoindustrie durch Werbekampagnen den weiblichen Anteil an der häuslichen Fotografie nach oben zu treiben versucht, um ihren Marktanteil zu vergrößern. Barry King sieht auch die Entwicklung immer leichter zu bedienender Kameras unter diesem Aspekt: „Auch die Vermarktung automatischer Kameras richtet sich an Frauen, weil diese ein beträchtliches, hoch motiviertes Marktsegment bilden, das mit großer Wahrscheinlichkeit von komplizierter Technik abgeschreckt wird.“ [Barry King 2003: 185]

Familie von nun an als visueller Beleg für die Einlösung von Erwartungshaltungen wie soziale Integrität. Familienbilder funktionieren wie universelle Verständigungsmetaphern, die eine empathische Teilhabe am Anderen erlauben. Rainer Fabian hat die Schutzfunktion des Familienbildes beschrieben: „Manchmal werden Familienbilder auch als Talisman benutzt; denn wo der Personalausweis die staatsbürgerliche Existenz belegt, da beweisen die Familienfotos in der Brieftasche, das man einem sozialen Verband angehört, der in der ganzen Welt als schutzwürdig gilt. So gibt die ‚Deutsche Zentrale für Globetrotter' alleinreisenden Frauen den Rat, sich mit Familienbildern auszurüsten, um nicht belästigt zu werden." [Fabian 1982: 168]

Ähnliches ist aus Kriegserzählungen bekannt. Ein besonderes Ereignis hierzu schildert Marita Sturken, wodurch die verworrene und symbolische Bedeutung von Familienbildern auf mehrfache Weise zum Ausdruck kommt. Richard Lutrell, ein amerikanischer Soldat, hatte einem vietnamesischen Soldaten, den er im Kampf tötete, ein Bild, das diesen mit seiner Tochter zeigt, abgenommen und über 22 Jahre lang in seiner eigenen Brieftasche aufbewahrt. In der Begegnung auf dem Schlachtfeld davor hatte der vietnamesische Soldat kurz gezögert: Das gab Lutrell die Möglichkeit, seinerseits den Erstschlag auszuführen und das Bild an sich zu nehmen. Kommt die Bemächtigung des Bildes der Einbekenntnis einer Schuld gleich, oder ist darin ein Akt der doppelten Auslöschung anzusehen, wodurch dem Gegner nicht nur das Leben, sondern auch die visuelle Verknüpfung damit abgenommen wird? Marianne Hirsch bezeichnet die rätselhafte Tat von Lutrell als symbolisches Tauschgeschäft: „As he looks at the Vietcong man and his daughter in the picture, he thinks of his own daughter in the picture, he thinks of his own daughters and of himself; for him the two families have become mirror images facing each other across time and space, across the boundaries of life and death." [Hirsch 1999: 7] Das Bild wurde später mit einem persönlichen Brief von Lutrell, worin er sein Bedauern zum Ausdruck bringt, in ein Mahnmal integriert, um dort auf die Verletzungen und Greuel der Kriegsereignisse und auf die damit verbundenen, persönlichen Schicksale zu verweisen. Durch diese Exposition im Kontext des Öffentlichen wird der Funktionsumfang des Bildes noch einmal erweitert: „The same image is doubly exposed, in the familial setting and in the broader cultural, historical, and political contexts within which family life takes place." [Hirsch 1999: 7] So werden die Soldaten als Vertreter ihrer Nationen herausgestellt und für die damit verknüpften Ideologien im Blickfeld des Öffentlichen inthronisiert.

Familienbilder sind anlassbezogen, und mit diesen Anlässen kann auch der Funktionsumfang von Familienbildern variieren. Bourdieu sieht die Grenzen des Fotografierbaren von sozialen Normen bestimmt: „Da die soziale Norm sowohl festlegt, was photographiert werden muß, als auch das, was photographiert werden darf, könnte die Skala des Photographierbaren nicht unendlich erweitert werden, und mit dem Verschwinden der photographischen Anlässe müßte auch die Praxis selbst verschwinden." [Bourdieu 2006: 45] Demzufolge wäre eine Expansion des Bedeutungsfeldes nur durch den Bruch mit der sozialen Norm möglich. Dies führt zu einer weiteren Differenzierung innerhalb des Familienbildes, in der sowohl die Gebrauchszusammenhänge, als auch damit verbundene formale Muster und inhaltliche Schwerpunktsetzungen nebeneinanderstellt werden.

Home Mode

Bevor im folgenden Kapitel einzelne fotografische Positionen zum Familienbild näher betrachtet werden, wird das Eigentliche des fotografischen Familienbildes in Bezug auf die alltäglichen Praxen zu untersuchen sein. Existieren innerhalb dieser Bilddisziplin spezifische Modelle, durch die Inhalte und Wertbezüge offengelegt werden, und wenn ja, worin unterscheiden sie sich von der Fotografie in anderen Bereichen?
Bourdieu sieht in den soziokulturellen Werthaltungen eine Art Filter, durch den fotografischen-Inhalte redigiert werden. In Bezug auf Zeremonien sagt er: „Nichts darf photographiert werden außer dem, was photographiert werden muß." [Bourdieu 2006: 35] Lässt sich diese Aussage auch auf andere Bildformen im privaten Bereich überschlagen? In seinem Thesengebilde von der „funktionellen Ästhetik" bejaht Bourdieu diese Frage, indem er die Unterordnung der Fotografie unter die sozialen Funktionen auch auf das Feld des Privaten überträgt. Darin kommt er zum Schluss, dass – im Gegensatz zur professionellen Fotografie – nicht ästhetische Motive eine Rolle für die Herstellung oder Zuordnung eines Bildes spielen, sondern nur funktionelle. Mit der funktionellen Ästhetik erübrigt sich ein ästhetisches Urteil. „Als Mittel der Illustration und bildlichen Darstellung reduziert sich die Photographie darauf, sichtbar zu machen, was der Photograph dazu ausersehen hat, sichtbar zu werden [...]." [Bourdieu 2006: 98] Bilder, die außerhalb dieses Wertekanons angesiedelt sind, werden abgelehnt. Bourdieu konstruiert dabei einen Gegensatz zwischen dem Familienbild und dem künstlerischen, beziehungsweise engagierten Bild: Denn dort, wo ästhetische Intentionen erhoben werden, müssen die traditonellen Funktionen zurückgedrängt werden. Nach Bourdieu wäre die Weigerung, dem „Familienkult zu huldigen", mit der Ablehnung familialer Werte gleichzusetzen. Deshalb kann die „ambitionierte Praxis" erst dort zunehmen, wo „der Druck der familialen Funktion nachlässt." Die vollkommene Unterordnung fotografischer Zielsetzungen unter die sozialen Funktionen subsumiert Bourdieu mit einem Verweis auf Kant unter den Begriff „barbarischer Geschmack". [Bourdieu 2006: 89ff]

Einer ähnlichen Argumentationslinie folgt Barry King, er vertieft die Thematik durch die Gegenüberstellung von Knipserbildern und professionellen Fotografien und kommt zum Schluss, dass sie sich vor allem durch „die Kontrolle über den semantischen Überschuß im gewonnenen Bild" unterscheiden. Er erläutert im folgenden die von Richard Chalfen als „Home Mode" bezeichnete Familienfotografie ausführlicher: „Solche sozial motivierten Kompositionen müssen im Gegensatz zu ästhetisch motivierten Kompositionen – wie Kadrierung, Ausschnitt, richtige Beleuchtung, Aufnahme usw., die das Markenzeichen der professionellen Fotografie sind – gesehen werden." [King 2003: 178] Das Markenzeichen von Home Mode ist die Spontaneität, durch das bewusste Ausschalten von formalen Kriterien oder Überlegungen wird Nähe demonstriert. Nichtkontrolle im formalästhetischen Feld wird gleichgesetzt mit einer emotionalen Grundhaltung, die das Verhältnis von Fotograf und Fotografierten bestimmt.
Der Schnappschuss ist von fragmentarischer Qualität und gibt Sachverhalte nur unvollkommen wieder. Denn der Rezipient blickt gewissermaßen durch die Oberfläche der Fotografie hindurch auf die Ereignisse, die dem Bild zugrunde liegen. Die Entscheidung, welche Bilder weiterhin

Verwendung finden, welche also „überleben“ sollen, wird im Nachhinein getroffen, während bei der professionellen Fotografie diese Zensur schon vor der Aufnahme stattfindet. „Kurzum, Familienschnappschüsse folgen dem Prinzip, daß man sich in der Frage, was als Aufzeichnung überleben soll, ehrlich an den Lauf der Ereignisse und an die eigenen Wünsche halten muß. Dies deshalb, weil als selbstverständlich vorausgesetzt wird, daß die persönliche Bedeutung von Familienbanden sich niemals erschöpfend in einer visuellen Aussage verkörpern läßt [...].“ [King 2003: 182] Ein professionelles Bild wäre nach King hingegen eine Aufnahme, die „das Wesen des Augenblicks vollständig und erschöpfend“ erfasst, und dabei die technische Komponente nicht außer acht lässt. In der ästhetisch geglückten Fotografie wird die Vergangenheit zusammengefasst, und das Foto in eine „referentielle Beziehung“ eingebettet.

Die Gegenüberstellung von Schnappschussbildern und professionellen Bildprodukten dient Barry King als geeigneter Hintergrund für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Fotokonsumismus. Dabei entstehen polare Begriffspaare, die zur Definition der Funktionsfelder von öffentlich und privat herangezogen werden. Das öffentliche Bild, das in anderen Schriften auch mit Termini wie formell, offiziell, zeremoniell, repräsentativ, professionell, usw. bezeichnet wird, ist nach King ein kalkuliertes Gebilde. Vorbereitung und Kalkuliertheit stehen im Schnappschuss Eigenschaften wie Spontaneität und emotionale Qualität gegenüber. Während professionelle Bilder „in hohem Maße edierte und bearbeitete Produkte“ darstellen, sind Knipserfotografien durch gezielte „visuelle Obsoleszenz“ gekennzeichnet. Beim privaten Bild[112] überwiegt der Gebrauchswert, beim professionellen Bild muss die Frage erhoben werden, inwieweit es ein „Produkt einer Ideologie ist, die das Alltägliche entwertet?“ [King 2003: 200] In der familialen Praxis wird dieser Gegensatz aber auch aufgehoben. Demnach besitzt jeder kalkulierte, private Bilder, die sich durch ihre persönliche Bedeutung, jedoch auch durch formale Überlegungen auszeichnen.

Dualität

Die Thesengebilde von Bourdieu und King geben Einblick in die Dualität des Familienbildes, das jedoch nicht aus unüberwindbaren Gegensätzen besteht. Funktionale Ästhetik oder künstlerische Photographie, Schnappschuss oder professionelles Atelierbild, Erinnerungshilfe oder zeremonielles Bild, sozialer oder lebendiger Gebrauch, Formalisierung oder semantischer Überschuss, es handelt sich jeweils um Funktionsspezifizierungen, die sowohl im privaten wie auch im repräsentativen Bild zu finden sind. Sie zeigen offenliegende Normen an, die weitgehend akzeptiert werden. Dahinter stehen wiederum Werthaltungen, die als umschließende Klammer familiale und kollektive Gesellschaften verzahnen. Die eingezogenen Grenzen überschreiten heißt, Normen und mit ihnen verknüpfte Werthaltungen zu tradieren. Loyalität, wie sie traditio-

[112] Auch hier sind wechselnde Termini wie Schnappschuss, Knipserbild, persönliches Bild usw. verbreitet, obwohl sie sich in ihren Bedeutungskernen voneinander unterscheiden.

nell mit der familialen Bildproduktion verbunden ist, kann im künstlerischen Familienbild, um das es im folgenden Kapitel geht, nicht immer geltend gemacht werden. Von besonderer Bedeutung wird die Überschreitung von Geboten und Verpflichtungen, wenn es sich beim Fotografierenden um ein Mitglied der Familie handelt. Denn dann besteht für den „participant observer" die moralische Frage, welche der beiden Verpflichtungen für ihn höher wiegt: die, seine Liebe und Zuneigung zu den Seinigen zum Ausdruck zu bringen und ihre Privatsphäre zu schützen, oder die zum fotografischen Beruf und zum künstlerischen Anspruch, auch wenn dadurch das Private veräußert wird. Es wäre deshalb zu einfach, das künstlerische, engagierte, kritische und ambitionierte Familienbild, als Gegensatz zu einem Stereotyp oder als Abweichung von Klischees, wie sie sich im nivellierten Familienbild finden, alleine zu definieren. Eine Dialektik des fotografischen Familienporträts kann nur entlang jener Grate entwickelt werden, an denen die dichotome Eigenschaft der Bilder aufspringt, weil es zu Verschiebungen, Synthesen, der Überwindung des einen oder anderen Normenkomplexes gekommen ist.

Zugleich muss aber auch der Kunstanspruch infrage gestellt werden, denn die Realität der Familie ist keine konstruierte, sondern eine vorgefundene. (Und auch wenn ihre „natürliche" Realität eine „konstruierte" ist, kann sie wahrscheinlich nicht mit einer weiteren Konstruktion entschlüsselt werden!) In den Thesen Bourdieus und Kings kommt die kritische Distanz zum Alltagsstatus der Fotografie zum Ausdruck, aber sie ist mit ebensolcher Verve ihren kritischen und ambitionierten Schwestern aus der Kunst oder der Dokumentarfotografie gegenüber angebracht. Wie eine Warnung klingt dann die Bemerkung von Massimo Cacciari: „Wenn man die massive Präsenz der Fotografie im täglichen Leben sieht, ist es evident, daß es sich auch im üblichen Sinne nicht mehr um eine Jagd nach der Wiedergabetreue handelt, sondern um das Bedürfnis eines jeden, sich eine eigene Welt zu schaffen." [Costantini 1987, in: Von Amelunxen 2000: 327]

Der Topos des Familienbildes beinhaltet einen besonderen Reichtum an Gegensätzen. Bei der Aufzählung von komplementären Begriffsfeldern stehen die bereits behandelten an vorderster Stelle. Repräsentativ und privat sind als Funktionsdispositiv in der jüngeren Geschichte des Familienporträts ausführlich besprochen worden. Ihnen werden im fotografischen Diskurs polar gesetzte Bildpraktiken wie professionell und laienhaft, Atelierbild und Schnappschuss, formelles und informelles Foto, usw. zugeordnet. Damit sind auch ästhetische und inhaltliche Differenzierungen verknüpft. Auf der einen Seite semantische Armut durch Formalisierung, semantischer Überschuss auf der anderen Seite. Fotografische Ordnungskategorien wie Beherrschung der Kadrierung, Wahl des Standpunktes und der Geometrie, Licht- und Schärfeführung, usw. werden von spontan und chaotisch ablaufenden Aufnahmepraktiken konterkariert. Selbstverständlich finden sich auch im Bildgeschehen derartige Ordnungsdifferenzierungen: geordnete und lose, statische und dynamische Gruppen, Betonung innerer Einheit oder Auflösung, frontale, der Kamera zugewandte Positionen oder davon abweichende, Blickkonvergenz oder - divergenz. Im Funktionssektor Erinnerungsbild besteht Wechselhaftigkeit zwischen kollektiver und individueller Gedächtnisfunktion, das Bild ist im historischen oder im persönlichen Gebrauchszusammenhang verankert. Kategorisierungen werden als gegensätzliche Schauplätze abgehandelt. Urlaub oder Alltag, Freizeit oder Arbeit, Kinder oder Alte zeigen familiale Gegen-

welten. Unterschiedliche Bildanlagen ermöglichen ganz konträre Zugänge zum Thema. Chronologisch oder sequentiell angelegte Serien werden von arbiträren Bildern abgelöst. Ähnliches findet sich auf der Ereignisebene: Singularität, der besondere Moment, das Einzigartige kann ins Alltägliche und Undifferenzierbare umschlagen. Damit sind auch unterschiedliche Zeitgebilde und -auffassungen erkennbar: der Moment, die Handlung, oder nach Szarkowski die Darstellung der „gefrorenen, erstarrten und angehaltenen" Zeit. Narrative Zusammenhänge werden von zusammenhangslosen Bildinhalten durchschnitten, den komplexen Bildkompositionen das hervorstechende Detail gegenüber gestellt. Dokumentarische Stile treffen auf Konstruktionen, psychologisch verdichtete Arrangements konkurrieren mit sachlichen, Tränen gehen in Lachen über, ein expressiver Status weicht dem instrumentellen, das Objekt geht im Subjekt auf, der liebende Blick wird von kühler Sachlichkeit verdrängt, der Tod tritt hervor, obwohl „das Leben aufbewahrt werden soll". Voyeurismus und Selbstdarstellung existieren untrennbar nebeneinander. Die Gegensätze deuten mit Sicherheit auf eine große Bandbreite und einen inhaltlichen Reichtum hin, wodurch der gängigen Meinung, dass es sich beim Familienbild um eine unterkomplexe Bildform handelt, widersprochen wird.

Familienfotografie im 20. Jahrhundert

Positionen im Spannungsfeld von Dokumentation, professioneller Fotografie und Kunstanspruch

„Die Bedeutung füllt das Bild nicht wie Wasser ein Glas, sondern beruht vielmehr auf der wissenden und dekodierenden Aktivität des Betrachters“. [Godeau 1982, in: Von Amelunxen 2000: 235]

Der Blick auf das „scharfe Medium“ Fotografie ist von Unschärfe begleitet, bemerkt Müller-Funk in einer Abhandlung über das „Erinnern und Vergessen im Medium der Fotografie“. „Essayistisches Kreisen allein hilft da kaum weiter“. [Müller-Funk 2008: 49] Wie bei kaum einen anderen Medium ist der Betrachter bereit, beim Anblick von Fotografien, bei denen keine persönlichen Bezugsmomente vorliegen, interpretativ zu verfahren. Im Gegensatz zur Sprache und zur Schrift sind Fotografien „unterbelichtete Spiegel“, trotz ihrer indexikalischen Qualität, die einen Blick über Zeit und Raum in die Vergangenheit von Menschen ermöglichen, bleiben die Bilder stumm. „Sie erzählen keine Geschichten und produzieren kaum Bedeutung. Es gibt heute unzählige Bilderfriedhöfe.“ [Müller-Funk 2008: 49] Bei der Auseinandersetzung mit Familienfotografien im 20. Jahrhundert ist das Aufsuchen dieser „Bilderfriedhöfe“ unerlässlich: Allerdings sind diese „visuellen Grabanlagen“ in manchen Fällen recht museal ausgestattet und mit Zusatz-Informationen bestückt, die wie verstreute Wegweiser den rezeptiven Gang lenken. In welcher Reihenfolge diese Fragmente aufgesammelt werden, und welches Gesamtbild sich daraus ergibt, das ist von vielen Faktoren abhängig. Der folgende Überblick kann deshalb unmöglich den Anspruch erheben, ein „objektives“, streng systematisiertes Anschauungsmodell zu entwerfen. Oliver König hat in „Theorie und Praxis von Familienaufstellungen“ darauf hingewiesen, dass Wirklichkeit gefunden, und nicht erfunden wird. [vgl. König 2004: 60]

Vor allem in Hinblick auf die Frage nach dem Beziehungsgeflecht und dem sozialen Raum, und in welchem Ausmaß sich dieser in fotografischen Zeugnissen offenbart, ist Vorsicht geboten. Für die Beurteilung der familiären Beziehungsdynamik in der systemischen Praxis sind Fotografien kaum geeignet, dies vor allem deshalb, weil sie nicht in der Lage sind, das ganze systemische Netzwerk zu erfassen.[113] Selbst wenn Fotografien die „Familienskulptur“, also die Verräumlichung familialer Bezugssysteme[114], wie sie von Virginia Satir in den 60er Jahren mit ihrer Arbeit begründet wurde, objektiv aufzeichnen könnten, blieben die Fragen an das Bild immer die gleichen: Von welcher Perspektive, in welchem Moment, unter welchen Voraussetzungen, usw. wurde das Bild aufgenommen, oder was war davor und kam danach?

---

[113] Oliver König schreibt: „Der Systemgedanke in der Aufstellungsarbeit geht davon aus, dass die Mitgliedschaft in einem System nicht gleichbedeutend ist mit den in einem Haushalt zusammenlebenden Personen. Zum Familiensystem gehören auch abwesende Personen, wie z.B. ein nicht mit der Familie zusammenlebender Vater. Von Bedeutung für das Verständnis der familiären Dynamik sind auch schon verstorbene Personen zumindest aus der zurückliegenden Generation, aber auch darüber hinaus. Sie wirken über die Lebenden im System weiter.“ [König 2004: 60]

[114] „Skulpturen dienten sowohl diagnostischen Zwecken, waren aber auch direkte Interventionen, und zwar nicht so sehr mit den Mitteln der Sprache, sondern durch Aktion und Erlebnisorientierung, Suggestion und emotionale Katharsis. Sie stellten auch eine direkte Umsetzung einer systemischen Sichtweise dar, weil im verräumlichten Bild der Familie die Veränderung bei einem Familienmitglied sofort eine Veränderung gegenüber allen anderen bewirkte“. [König 2004: 144]

Freuds große Leistung in der Psychologie bestand darin, von einer Interpretation des Visuellen zu einer narrativen Diagnostik gelangt zu sein. Die an physiognomischen und mimischen Erscheinungen orientierte Psychiatrie vor Freud setzte auf eine wissenschaftlich klassifizierbare Verbindung von Psyche und Antlitz. Durch seine Arbeit wurden diese Anmaßungen, die von der Unfehlbarkeit des ärztlichen Blickes ausgingen, als ideologische Irrwege gebrandmarkt. [vgl. Regener 2010: 95ff] Es ist also insgesamt von einem heiklen Unterfangen zu sprechen, wenn visuelle Dokumente als Grundlage für den in der Realität existenten sozialen Raum oder gar für die Wesensschau Einzelner in diesem Gefüge herangezogen werden. Das Urteil kann sich nur auf die im Bild vermittelten Aussagen beziehen, kann nur die Praxis der Darstellung erfassen. Karl Pawek hat die Nachteile des augenblicklichen Bildes beschrieben: „Fragt man also, wie kann man das Geistige, das Psychische, das Soziale, das Historische, das Künstlerische, das Metaphysische, das Wesen der Dinge und was sonst noch Bedeutung besitzen mag, die Wirklichkeit selbst in allen ihren Bezügen fotografieren, so muß man sich klarmachen, daß die immateriellen Dinge nicht leblos und nicht konstant in der Welt herumliegen; sie stehen nicht auf ihrem Platz, bis man sie verschrottet, sie haben ein vibrierendes Dasein, ein sich aktualisierendes in der Zeit. Jedes moderne Foto, das die immaterielle Seite der Dinge zum Gegenstand hat, kann daher nur ein „aktuelles“ Bild sein.“ [Pawek, 1960 in: Kemp 1983: 124]

Dieser Makel, der dem singulären Bild anhaftet, hat dazu geführt, die Auswahl von Positionen innerhalb des weiten Feldes der Familienfotografie auch an strukturellen Qualitäten zu orientieren: Bis auf wenige Beispiele kommen großteils Arbeiten in Betracht, die entweder in das Serielle eingebettet sind, oder in Verwandtschaft zu anderen Fotografien stehen. Entweder liegt durch die Auflage von Mappenwerken und Editionen, durch die Einbindung in chronologische oder sequentielle Ordnungen eine Referenzierung des Einzelbildes vor, oder sie kann durch Verknüpfung zu Themenentwicklungen innerhalb der Werkgenese hergestellt werden. Trotz der Berücksichtigung des Faktischen ist das Betrachten von Fotografien mit empathischen Empfindungen verbunden, durch welche erst eine Anteilnahme am Anderen ermöglicht wird. Es ist unmöglich, diese auszuschalten, sie sind Teil der Welterschließung.[115]

Die Fixierung des fotografischen Bildes am Moment verpflichtet gewissermaßen, diesem Moment nachzujagen. Die Rekonstruktion gilt nicht der Bedeutung des Bildes, sondern den Umständen, die es entstehen haben lassen. Damit in Zusammenhang steht das historische Umfeld, die Einbindung der zeitgenössischen Tendenzen, die Verknüpfung mit politischen sowie ökonomischen Konstellationen. Die konkreten Umstände sind auch an der Begegnung mit der Kamera, sozusagen am Geschehen vor Ort, zu untersuchen. Darüber hinaus ist die kulturelle Sphäre zu befragen, der Abruf diskurstheoretischer Kontexte vorzunehmen. Interpretation ist aber notwendiger Bestandteil einer jeden Abhandlung, deren Grundlage ein visuelles Dokument ist, denn ohne sie wäre nur die Reduplikation des Vorliegenden möglich.

[115] Das vielzitierte Werk von Barthes hat gezeigt, dass diese Blickwendung zu einer weithin akzeptierten Methode avanciert ist.

August Sander und seine Zeitgenossen Heinrich Zille und Friedrich Pöhler

August Sander (*1876 - 1964) hat in mehrfacher Hinsicht ein epochales Werk hinterlassen. Sein Schaffen fällt in eine Zeitenwende, in der Deutschland von großen politischen Umwälzungen betroffen war. Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in die seine über sechs Jahrzehnte andauernde Suche nach fotografischen Typen für sein monumentales Werk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ hineinfällt, fanden die großen geopolitischen Umbrüche, ausgelöst durch die Wirren des ersten Weltkrieges statt. Nach der Ablöse der kaiserlichen Regierung durch die November-Revolution durch die Arbeiterschaft und der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Versailles verschob sich die Macht in der Weimarer Republik allmählich von links nach rechts. In einer tief gespaltenen Nation standen einander rechtsgerichtete und sozialdemokratische Parteien gegenüber, vornehmlich repräsentiert durch ehemalige Angehörige des kaiserlichen Reiches, des Hochadels, des Beamtenapparates, der Großindustriellen und auf der anderen Seite durch die revolutionäre Arbeiterschaft. Das mittlere, bürgerliche Kollektiv war durch die Inflation von 1923 geschwächt, wodurch es den rechtsgerichteten Kräften gelang, ihre radikalen Forderungen unter der stillschweigenden Duldung weiter Bevölkerungskreise durchzusetzen, bis Adolf Hitler mit seiner Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP), durch seine Berufung zum Reichskanzler am 30. Januar 1922, die Macht an sich reißen konnte. Die gezielte Ausschaltung von Gegnern und das Ermächtigungsgesetz von 1933 sicherten die Vormachtstellung Hitlers, dessen verbrecherische Gewaltherrschaft erst durch den Zweiten Weltkrieg ein Ende fand. Darauf folgte allmählich der Wiederaufbau und die Ära des Aufschwunges und die letzten Schaffensjahre von August Sander.

Ebenso wie die politische Landschaft war auch die Bevölkerung Deutschlands von großen Klassengegensätzen gezeichnet, und während Sanders Berufslebens kam es zu dramatischen Umwälzungen. Große Armut auf der einen Seite bei den kleinen Handwerkern, den Tagelöhnern, den Arbeitslosen, Vagabundierenden usw., bescheidene Lebensverhältnisse im mittleren Bürgertum und Bauerstand, Wohlstand und Reichtum im schmalen Segment der Unternehmer und Industriegewinner. Dazu kamen die lebenskulturellen Veränderungen in Form technischer Innovationen wie Elektrifizierung, Flugverkehr, zunehmende Automobilität oder die Verfügbarkeit neuer Medien wie Telefon, Radio, dann die Ausbreitung des Kinos, später die Einführung des Fernsehens. Die Vertreibung und Auslöschung jüdischer Bevölkerungsschichten, ethnischer Minoritäten, politischer Gegner ab den 30er Jahren, die Verfolgung von Künstlern und Künstlerinnen und die Einengung des kulturellen Spektrums sowie der durch den Krieg verursachte demografische Wandel bilden weitere gesellschaftliche Rahmenbedingungen, worin die fotografische Tätigkeit Sanders einzubetten ist.

Otto Dann hat über die Absichten Sanders, einen typologischen Querschnitt Deutschlands in Form von Porträtaufnahmen anzulegen, die in Mappenwerke gegliedert werden, geschrieben: „Die Deutschen stellten während des 20. Jahrhunderts eine Nation dar, die in gesellschaftliche Klassen und politische Lager gespalten war, [...], zugleich aber lebte in dieser gespaltenen Nation der ständige Wunsch nach einer Überwindung ihrer Gegensätze [...]. Sanders großes

Projekt einer sozial-typologischen Bestandsaufnahme der deutschen Gesellschaft in der Republik von Weimar ist einer jener Ausdrucksformen – eine der wenigen, deren Aussagekraft sich bis heute durchgehalten hat.“ [Dann 2001: 51] Dass Sander, dessen konzeptuelle Idee für sein umfangreiches Mappenwerk aus den 20er Jahren stammt, angesichts dieser Dynamik den Entwicklungen hinterherlief, ist also nicht weiter erstaunlich. Dieser und viele andere Gründe verzögerten die Publikation des Gesamtwerkes bis nach seinem Tod, das heute in einer Neuauflage und -zusammenstellung aus dem Jahr 2001 vorliegt.

Bei der Betrachtung von Sanders Werk wird das Augenmerk vor allem auf die in diesem umfangreichen Konvolut von etwa 600 Bildern enthaltenen Familienporträts gelegt. Zur Diskussion kommt aber auch Sanders strukturelles und konzeptuelles Vorgehen, das bis dahin in der Geschichte der Fotografie einmalig war, und worin sich die Frage nach der Zuverlässigkeit einer typologischen Repräsentation aufdrängt.
In den Ausstellungen, die gegen Ende des 20. Jahrhundert zum Thema Familienbild ausgerichtet wurden, fehlt Sander. Dies mag wohl daran liegen, dass dort eher zeitgenössische Arbeiten eingebunden wurden, dass sich in diesen Veranstaltungen die amerikanische Perspektive abbildet, hängt jedoch auch damit zusammen, dass Sanders Vorhaben, ein Porträt der Weimarer Republik anzufertigen, als vorrangig betrachtet wird. Jedoch waren Fotografien von Sander in der weltweit beachteten Ausstellung „Family of Men“ zu sehen, die 1955 von Edward Steichen für das MOMA in New York ausgerichtet wurde. Aber auch hier lässt sich – trotz des Ausstellungstitels – keine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Familienporträt ablesen, auch wenn in diese Schau etliche Familienbilder aufgenommen wurden.[116]

Inga Fuchs, die in ihrer kurzen Abhandlung über fotografische Familienporträts im 20. Jahrhundert auch August Sander miteinbezieht, stellt eingangs fest, dass Sanders Familienbilder nur in der „Stammmappe“ zu finden seien. [vgl. Fuchs 2002: 180] Das ist jedoch ein offensichtlicher Irrtum, denn die Stammmappe, die der ersten Gruppe von insgesamt sieben vorangeschaltet ist, enthält nur ein einziges Familiengruppenporträt und zwei Ehepaarbildnisse. Die restlichen neun Aufnahmen bestehen ausschließlich aus Einzelporträts. Die erste Gruppe, die dem bäuerlichen Stand gewidmet ist, und die wiederum aus sieben weiteren Mappen besteht, weist aber im Gegensatz zu den anderen sechs Gruppen die meisten familienbezogenen Aufnahmen auf. Wie zu erwarten, ist der Bestand an Familienbildern in der Mappe „Bauernkind und Mutter“ und „Bauernfamilie“ am größten.[117]
Nachvollziehbar ist dagegen der Verweis von Fuchs, dass Sanders Familienbilder „der im Biedermeier ausformulierten bürgerlichen Vorstellung der Familie als Ursprung und Kern der

[116] Galassi hat darauf hingewiesen, dass nur wenige Familienbilder in der Ausstellung zu sehen waren: „In fact, fewer than one in ten of the photographs unmistakably werde made in the home.“ [Galassi 1991: 8] Die universalistische und humanistische Zielvorstellung von Steichen war hingegen die Darstellung der conditio humana: Die Vielfalt menschlicher Lebenswelten, die Unterschiede, die durch Kultur, Nationalität, Rasse, Klassenzugehörigkeit usw. auftreten, sollten durch den Verweis auf die dahinterliegende, identische Natur des Menschen geeint werden.

[117] Familienaufnahmen, sei es in Form von Geschwisterporträts, Ehepaarporträts oder Gruppenporträts kommen in sechs von sieben Gruppen vor, gehäuft in der Gruppe „Die Frau“, wo es eine eigene Mappe mit dem Titel „Die Familie“ gibt. Nur die Gruppe „Künstler“, die aus immerhin 63 Aufnahmen besteht, weist bezeichnenderweise kein einziges Familienporträt auf.

Gesellschaft“ verbunden sind. [Fuchs 2002: 180] Allerdings trifft dies auf den Großteil aller Familienbilder aus dieser Zeit zu. Um Sanders fotografische Haltung und Arbeitsweise zu erläutern, soll hier einem Bildvergleich gefolgt werden, der von Thomas Wiegand im Studienband zur Neuauflage der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ angestellt wurde. Gegenüber stehen das Porträt einer Arbeiterfamilie von 1912 (Abb. 15) und das einer Familiengruppe von Oskar Tellgmann aus dem Jahr 1906 (Abb. 16), dessen Atelier auf „Momentbilder“ bzw. Manöver- und Militäraufnahmen spezialisiert war. Seine sechsköpfige Familiengruppe, bestehend aus den Eltern und vier Söhnen, ist in ein typisches Atelierambiente mit gemaltem Hintergrund und historischem Mobiliar versetzt, ganzfigurig und en face aufgenommen. Sanders Familie, es handelt sich um die des Grobschmieds Weyand aus Leuscheid[118], wurde im Außenraum fotografiert, und versammelt drei Generationen, darunter vier noch jüngere Kinder, zwei Heranwachsende, die Eltern und den Großvater.

15 August Sander: Arbeiterfamilie (Familie des Grobschmiedes Weyland aus Leuscheid), 1912, Gelatinesilberabzug

16 Oskar Tellgmann: Familiengruppe, 1906, Auskopierpapier aufgezogen auf Pappe, 1906

[118] Im Mappenwerk Sanders fand das Bild einen Platz in der Gruppe „Der Handwerker“, wo es als Beispiel für eine Arbeiterfamilie eingesetzt wurde, obwohl diese Eigenschaft durch nichts kenntlich wird.

Wiegand schreibt, nachdem er einige Gemeinsamkeiten, wie etwa eine Gestik, „die zwischen Nähe und Distanz changiert“, ein auf beiden Seiten variiertes Mienenspiel, aufzählt, über die Differenzen der beiden Bilder: „Die Gruppierung bei Sander ist lockerer und betont die Mutter in der Mitte. Das Umfeld, freie Natur da, Atelier dort, könnte unterschiedlicher nicht sein, doch beide Arrangements sind gleichermaßen künstlich. Nur in einer Situation sitzt man vor gemalten Kulissen oder auf Wohnzimmerstühlen auf einer Wiese: nämlich angesichts des Photographen.“ [Wiegand 2001: 52] Wiegand folgert aus dieser Beschreibung, dass die Aufnahme Sanders im Grunde eine Atelieraufnahme ist, nur eben ins Freie verfrachtet. Dies wird jedoch den tatsächlichen Eigenheiten dieser beiden Bilder nicht gerecht.

Betrachtet man die Figuren in Tellgmanns Bild, fällt auf, wie sehr die Söhne durch Stützen und Anlehnen das Posenrepertoir des ausgehenden 19. Jahrhunderts replizieren. Dadurch werden sie ihrer eigenen körperlichen Spannung beraubt, und an die Staffage des Innenraums gebunden. Würde man diese Gruppe ins Freie stellen, so wäre sie ihrer „Krücken“ beraubt und drohte auseinander zu fallen. Die Familie Weyands wirkt dagegen lebendig und selbstbestimmt. Die Sessel, auf denen Platz genommen wurde, verschwinden unauffällig hinter den Figuren. Die Kinder bereichern durch ihre unterschiedlichen Körpergrößen und Kleidungsstücke das Erscheinungsbild der Gruppe, und es gelingt Sander, ohne dass er die Figuren untereinander durch Körperdrehungen oder Zuwendungen extra verknüpft, das Bild einer innerlich verbundenen Gemeinschaft zu zeichnen. Wesentlich uniformer wirkt die Familie von Tellgmann. Sie besteht nur aus Erwachsenen, die Kleidung ist einheitlicher, die Mimik gleichgeschaltet. Trotzdem wird ein Moment der Vereinzelung erkennbar. Einmal stehen die Personen mit etwas mehr Abstand zueinander im Raum, und die Gruppe beinhaltet keine Kinder. Die variierten Handstellungen können zwar als Versuch gesehen werden, den formellen Charakter aufzulockern und mehr kommunikative Aspekte ins Bild einzubringen, Berührungen mit den Händen werden aber vermieden.
Das Licht ist, wie Wiegand feststellt, auf beiden Bildern sehr weich, Sander erzielt im Freien jedoch einen größeren Kontrastumfang: Beim Atelierbild überwiegen die Grautöne, draußen gerät die Gruppe in einen dynamischen Hell-Dunkel Verlauf, sie taucht in die atmosphärische Stimmung ein. Je länger man beide Werke betrachtet, desto verschiedener werden sie. Tellgmanns Fotografie ist das Stereotyp einer Atelieraufnahme. Sanders Familienbild ist offener, weil es Unwägbarkeiten miteinbezieht, die durch technische Kompetenz und Bereitschaft zur Improvisation pariert werden.

Sander verband verschiedene Traditionen der Fotografie, unter anderem wusste er um die Vorteile der Wanderfotografie. Wie einst die Soziologen Riehl und Le Play, machte auch er ausgedehnte Reisen, die ihn zu seinen Kunden führten.[119] Besonders im Westerwald, wo ein Großteil der Bilder für die „Bauerngruppe“ entstand, hatte Sander einen großen Bekanntenkreis, den er regelmäßig aufsuchte. Die Wanderfotografie ist eng mit der frühen Fotografiegeschichte verbunden, da sich die festen Ateliers erst mit der Einführung der Vistikartenporträts durchsetzten.

[119] Und wie Le Play sah auch Sander das besitzende Bauerntum, wo die Tradition des Erbhofes aufrecht war, als eine Grundlage der Gesellschaft an. Im Bauern erblickte er den „Urtypus“ des „allgemein Menschlichen“. Demzufolge befinden sich in dieser Gruppe besonders viele Familienbilder.

Aber auch danach reisten Porträtisten durchs Land, um auf Jahrmärkten, Kirtagen oder direkt vor Ort Aufnahmen anzufertigen. Das Fotografieren im Freien bedurfte einiger Improvisationskunst, die dabei an den Tag zu legende Flexibilität, vor allem aber die szenische Einbindung des Alltäglichen und das natürliche Tageslicht boten Chancen für die Bildgestaltung, die weit über die Möglichkeiten des Atelierbildes hinausgingen. August Sander sah schon in seiner Linzer Zeit (1901-1910) die fotografische Wandertätigkeit als wichtigen Teil seiner Berufsausübung an, und warb entsprechend für seine Dienste, weil „gerade auf dem Lande, in der schönen freien Natur, die herrlichsten Motive als Hintergrund zu finden sind." [Sander, zit. nach Wiegand 2001: 61] So sind ausnahmslos alle Fotografien der Mappe „Bauernfamilie" Außenaufnahmen, wobei als Hintergrund bei elf von zwölf Bildern ein Wald auszumachen ist.

Das erstgereihte Bild in diesem Mappenwerk weist einige Besonderheiten auf, die hier kurz beschrieben werden sollen. Die fünfköpfige Bauernfamilie, bestehend aus Eltern und drei Töchtern, wurde 1913 im Westerwald aufgenommen. (Abb. 17) Wie schon so oft zuvor, verwendet Sander auch hier Stühle, auf denen die Eltern Platz nehmen. Alle sind im dunklen Sonntagsstaat dem fotografischen Appell gefolgt. Die Hände, weiße Kragen und helle Gesichter stechen aus der dunklen Fläche wie ausgestanzte Markierungen hervor. Darin sind die Porträteigenschaften der Abgebildeten eingeschrieben.

17 August Sander: Bauernfamilie, 1913

Susanne Lange bringt zum Gruppenbild eine grundsätzliche Bemerkung ein: „Gerade in den Gruppenaufnahmen der bäuerlichen Familie zeigt sich Sanders besondere Fähigkeit für die bildnerische Umsetzung sozialer Beziehungen. Deutlich wird dies in den streng komponierten Personenkonstellationen der jeweiligen Familienbilder, die auch isoliert voneinander, als Ausschnitte, gelesen werden können.“ [Lange/Conrath-Scholl 2001: 27] Diese Zuschreibung scheint am gestischen Repertoire dieser Fotografie Halt zu finden, das Sander durch subtile Einflussnahme besonders hervorhebt: Die gut ausgeleuchteten Hände formen ein Art Kette, die wie eine Naht quer durchs Bild läuft und die Personenreihe verbindet. Einen ungewöhnlichen Ortsbezug vermittelt der Hintergrund. Vor diesen massiven Fichtenstämmen hat Sander schon ein Jahr zuvor, genau an der gleichen Stelle, das Bild einer anderen Bauernfamilie (Abb. 18) aufgenommen. Und schon damals hat der Fotograf den Wald als dunklen Tiefenraum ins Bild geholt. Es scheint, als wolle Sander durch diese Wiederholung noch dezidierter auf eine Eigenschaft dieser Bilder hinweisen. Die Aufnahme von 1912 ist kompositorisch noch nicht so ausgereift: Disparat wirken die angeschnittenen Füße, die unterschiedlichen Kleidungsstile und der etwas unregelmäßigere Lichtverlauf. Zu dieser Familie passt die Beschreibung von Alfred Döblin, die er im Vorwort zu „Antlitz der Zeit“ (1929) gegeben hat. „Man sieht die Typen der bäuerlichen Menschen, die wahrscheinlich stabil sind, wie die Form des bäuerlichen Kleinbetriebes seit langem eine gewisse Stabilität hat. [...]. Man sieht bei ihnen den Menschen die grobe, harte, eintönige Beschäftigung an, diese Arbeit macht die Gesichter hart, lässt sie verwittern.“ [Döblin 1993: 14]

18 August Sander: Die Familie in der Generation, 1912

Dass Sander von diesem Hintergrund angetan war, lässt sich daran erkennen, dass er an diesem Ort ein drittes Familienporträt angefertigt hat. Es ist Teil der Mappe „Die Familie“ in der Gruppe „Die Frau“.[120] (Abb. 19) Wie schon bei den beiden Aufnahmen zuvor fällt der Fichtenstamm mit der harzenden Wunde ins Auge und erleichtert das Wiederkennen desselben Waldstückes. Die vierköpfige Familie, Eltern, Tochter und Sohn, steht genau an der gleichen Stelle wie die anderen Familien, das Licht kommt wieder von rechts.[121] Da drei Familien hier abgelichtet wurden, muss sich dieser Wald in zentraler Lage befunden haben. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Sander dieses Motiv ganz bewusst einsetzte. Die Bilder tragen die Handschrift des ortskundigen Fotografen: Er wusste um die Bildwirkung dieses Waldes. Dieser bildet den geeigneten Hintergrund für die Hervorhebung von Händen und Gesichtern, und aus dem Schwarzgrund waren die Figuren mühelos in ihrer ganzen Plastizität herauszuformen.

Sander bereiste die Gegend im Westerwald am Wochenende, weil die Bauern dann Zeit für Aufnahmen hatten, oder sich für die Kirche herrichteten. Der Lichteinfall, die Belichtungseinstellung, das alles waren bekannte Größen, mit denen Sander zügig seine Bildideen umsetzen konnte. Der Wald steht für die Landschaft, in der die Menschen leben. Die Bauernfamilie sitzt an einer zivilisatorischen Bruchkante, hinter ihr liegt die unergründliche Natur. Der Bauer bildet den Ursprung eines Gesellschaftsbogens, der sich über die verschiedenen Stände und die Lebensformen der Großstadt bis zu den „letzten Menschen“ spannt. Canetti hat in „Masse und Macht“ (1960) den Wald als das Massensymbol der Deutschen beschrieben, und es klingt, als hätte er die folgenden Gedanken beim Anblick der bäuerlichen Familien Sanders geäußert: „Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben, noch heute gern auf und fühlt sich eins mit Bäumen.“ Der Wald ist für Canetti eine Ordnungskategorie, sowie das Heer. Beide stehen für Werte wie „Standhaftigkeit“, „Stärke“, die der Deutsche gerne als die seinen ansieht. „Das Schroffe und Gerade der Bäume nahm er sich selber zur Regel.“ Die Rinden der Bäume, „die einem erst wie Panzer erscheinen möchten“, erinnern Canetti an Uniformen. [Canetti 1991: 190] Diesen Eindruck vermittelt auch die hochgeschlossene Sonntagskleidung dieser Bauern, die den Körper bis auf Gesicht und Hände vor den Blicken der anderen verbirgt.

Bei den drei Waldsujets hat Sander die Vertikalität des Hintergrundes im Vordergrund gedoppelt: Die Figurenanordnung ist blockhaft, die Diagonalen ohne Bedeutung. Die Gruppe ist ganz nah an die aufragenden Fichtenstämme herangerückt, damit diese noch im begrenzten Schärfentiefeeraum von Sanders Aufnahmetechnik zu liegen kommt. Die Figurenschilderung ist verhalten, im Vergleich zu anderen Aufnahmen[122] zurückgenommen. Sander entwickelte im Verlauf seiner Tätigkeit eine Meisterschaft für die Bewegungsstellung, worin er sich an den Dikten der neusachlichen Malerei orientierte. Eine Textstelle aus einem Buch über „Das Problem der Form

[120] Es stammt ebenfalls aus dem Jahr 1912, das Mobiliar gleicht aber dem von 1913. Es könnte sich bei den Männern ohne weiteres um Brüder handeln.

[121] Es kann vermutet werden, dass die Bilder am Sonntagvormittag aufgenommen wurden, und der Wald sich Richtung Norden erstreckt.

[122] Etwa die viel lebhaftere, bewegtere Schilderung der Familie Weyand.

in der bildenden Kunst“ (1903), die von Sander markiert wurde, trägt auch zum Verständnis der vorliegenden Bildbeispiele bei. Adolf Hildebrand schreibt über die Kompositionstechnik, dass „eine schwache Drehung um die eigene Achse, eine geringe Neigung des Oberkörpers nach einer Seite oder der Wechsel von Stand- und Spielbein“ der Anforderung einer bewegten Figur entspricht. Und er fährt fort: „Lotrechte Linien hinter einer Figur sind immer vorteilhaft, da durch den Kontrast deren Bewegung sprechend und ausdrucksvoll wird.“ [Hildebrand, zit. nach: Lange/Conrath-Scholl 2001: 23] Die vertikale Gliederung des Waldes, das gerade und ruhige Aufstreben der Stämme ermöglichen Sander eine Zurücknahme der Bewegung, sie entsteht alleine aus der Differenz des Vordergrundes zum Hintergrund.

Eine Verbindung zur Atelierfotografie drängt sich bei diesen drei Bildern mit wechselnden Personen vor gleichem Hintergrund nur deshalb auf, weil Sander diesen Wald wie eine „Fototapete“ verwendet, vor der er abwechselnd seine Kunden platziert. Der reale Wald verwandelt sich in diesem Kontext zu einem Illusionsraum. Allerdings weist dieser, anders als im Atelierbetrieb, ganz konkrete Bezüge zum Inhalt auf, denn der Wald steht als Landschafts- und Lebensraum zurecht im Bild. In der Architekturgeschichte wird der Wald mit der Gotik in Verbindung gebracht. Ragt hinter der Familie im Sonntagsstaat das tragende Konstrukt eines Gewölbes auf, dessen Ausdehnung über den Bildraum hinauswächst? Glaube und Religiosität sind unbestreitbar ein weiteres Fundament dieser Gesellschaft, auf das Sander hinweisen könnte, nachdem der Wald als Natur- und Lebensraum und als Bildchiffre für die Werte „Stärke“ und „Tugendhaftigkeit“ identifiziert wurde.

Als nächstes rückt Sanders Arbeitsweise ins Zentrum dieser Betrachtung, die ebenso traditionell wie modern war, je nachdem, von welcher Perspektive man sie betrachtet. Von der technischen Seite und von der Behandlung seiner Modelle her war Sander ein Traditionalist, ein Anhänger der Daguerrotypie. Wiegand bemerkt dazu: „Neben Ausschnitten, Beleuchtung und Technik gibt es noch einen weiteren Rückverweis in Sanders Hauptwerk auf die Pionierjahre der Photographie – die immer würdige, distanzierte, undramatische, aber nie leblose Pose, welche den Modellen die Möglichkeit einer Selbstinszenierung bot.“ [Wiegand 2001: 54] Er arbeitete deshalb ausschließlich mit großformatigen Kameras, die im Wechselspiel mit einer veralteten Optik[123] Belichtungszeiten von zwei bis vier Sekunden erzwangen, während die Momentfotografie schon seit beinahe dreißig Jahren praktiziert wurde. Bei den Aufnahmen am Waldrand mussten die Familien wohl länger ausharren, weil Sander trotz der schwachen Lichtverhältnisse vor Ort möglichst tief in den Wald blicken wollte, wozu er abblenden und die Belichtungszeit verlängern musste. Dass die Figuren trotzdem scharf gezeichnet sind, ist ein Beweis für die Konzentration, der sich die Abgebildeten während des Fotografierens hingaben. Als Fotograf zu seiner Zeit gehörte Sander aber, der sich an der Vergangenheit der Daguerrotypie orientierte, durch das frühe Ablegen von Retusche und Kunstdruckverfahren zur modernen Fotografengeneration, die der sachliche Blick auszeichnete. Trotzdem ist der Stil von Sander

[123] Die Deutsche Gesellschaft für Fotografie hat genauere technische Angaben über ihren Fotobestand von Sander aufgelistet: „Alle Aufnahmen: Ernemann Reisekamera 13/18 – eingebauter Lucverschluß – Zeitbelichtung – kleine Blende – Objektive: Dagor, Heliar, Tessar, alte Linsen – Westerndorf-Wehner Platten – Entwicklung: Metol–Hydrochinin oder Pyro-Tageslicht.“ [zit. nach: Lange/Conrath-Scholl 2001: 25/26]

kein rein dokumentarischer, oder naturalistischer, zumindest nicht im Einzelbild, wo sich seine Manipulationen in vielen Details zeigen. Koschatzky schreibt dazu: „Dass Sanders Bilder meist gestellt und hervorragend arrangiert waren, macht bis heute klar, dass auch Bilddokumente theoretisch manipuliert sein können und deshalb also nicht nur die Wahrheit aussagen müssen." [Koschatzky 1984: 279]

Die objektive Distanz gilt als Sanders Markenzeichen, in der jedoch auch Zeichen der Annäherung zu entdecken sind. Den Porträtsitzungen gingen Gespräche voraus, in denen der Fotograf Gelegenheit fand, seine Modelle genau zu studieren. Seine Absichten, „die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie" wiederzugeben, [Sander, zit. nach Lange/Conrath-Scholl 2001: 12] konnte er nur im Austausch verwirklichen. Damit erfüllte er schon früh das Pflichtenheft der Dokumentarfotografie. Dazu gehört auch die möglichst unverfälschte Wiedergabe der Realität. In einem erläuternden Text anlässlich einer Präsentation seiner Arbeiten im Kölnischen Kunstverein 1927 fasste er unter dem Motto „Sehen, Beobachten und Denken" seine Forderungen zusammen, von denen eine lautete „die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und nicht, wie sie sein sollen oder können [...]." [Sander, zit. nach Lange/Conrath-Scholl 2001: 14] Ein weiteres Indiz für das dokumentarische Leitprinzip findet sich in der durchgehenden Bilddatierung, die später eine historische Einordnung gewährleisten soll. Allerdings entgeht Sander, obwohl er viele Aufnahmen in der unmittelbaren Lebensumgebung seiner Kunden durchführt, zumeist die detaillierte und kontextuelle Miteinbeziehung dieses Milieus. In der Bauerngruppe wird der Wald zur austauschbaren Kulisse. Nur einmal, in der Mappe „Der Bauer - sein Leben und Wirken", kommt eine Tischszene und mit ihr ein Einblick in die Stube zustande. In derselben Mappe ist ein altes Ehepaar am Spinnrad abgelichtet, der umgebende Raum aber ausgeblendet. In der Mappe für die Jungbauern sitzt ein Ehepaar mittleren Alters an einem Tisch, der Raum ist nur fragmentarisch geschildert. Das Dokumentarische äußerte sich bei Sander in einem starken Fokus auf die Physiognomie, den bekleideten Körper und die Haltung der Hände. Das Gesicht war der Schlüssel zur Realisierung seines „physiognomischen Zeitbildes".

Kann so eine Auffassung, die den Menschen jeweils nur als Vertreter einer gesellschaftlichen Type ansieht, überhaupt das konkrete und soziale Wechselspiel mit aufs Bild nehmen, ohne dabei den Blick auf das gesellschaftliche Ganze zu verstellen? Herbert Moldering beschreibt Sanders Konzept eines Gesellschaftsporträts folgendermaßen: „Die gesellschaftliche Punktualität jedes Individualportraits wird aufgehoben durch die Verbindung mit anderen der gleichen Art in einem Sozialportrait der Weimarer Republik." [Molderings 1980, in: Von Amelunxen 2000: 111] Würde die Verankerung des Einzelnen oder der Familie im sozialen Umfeld das Prinzip des Repräsentationsverweises, das durch „charakterisierende" Bilder von Berufen, Ständen, Kulturträgern usw. intentiert ist, unterlaufen? Diese Widersprüche zeigen, dass Sanders Konzept komplex und seine Lage einigermaßen kompliziert war: Er hatte die fotografische Katalogisierung des deutschen Volkes mit seinem beruflichen Schaffen zu verbinden. Die Familien im Westerwald waren seine Auftraggeber, zugleich aber sollten sie als Objekte der Repräsentation einem System zugeordnet werden, das jeden als Träger einer Maske identifiziert. Nur durch die Larve des Konditormeisters etwa kann dieser als solcher ausgewiesen werden (auch sein runder

Bauch und die weiße Kleidung tragen einiges dazu bei). Die Frage, was ein Betrachter empfinden würde, wenn diese Person in Wirklichkeit ein Fleischer wäre, drängt sich aber ebenso auf.

Auf der Suche nach „Archetypen“ ist Sanders Vorgehen, wie Sontag es formulierte, eine „pseudowissenschaftliche Neutralität anzumerken, ähnlich jener, welche die – insgeheim eben doch Partei ergreifenden – typologischen Wissenschaften für sich in Anspruch nehmen [...]. Diese Wirkung ergibt sich weniger daraus, daß Sander Personen auswählte, die einen bestimmten Typ repräsentieren, als vielmehr daraus, daß er – zu Recht – davon ausging, daß die Kamera ein Gesicht stets nur als eine vom Gesellschaftsstatus geprägte Maske wiedergeben kann.“ [Sontag 1995: 61] Sanders Irrtum besteht darin, dass er annahm, dass Beruf und Stände zu einer repräsentativen Mimik und Geste gerinnen, seine damit verbundene Leistung aber war die Dokumentation der physischen und physiognomischen Erscheinungen. Sontag mutmaßt, dass es kaum vorstellbar wäre, dass ein Amerikaner einen derartigen „Klassifizierungsversuch“ unternähme. Die „objektive“ Leidenschaftslosigkeit, mit der Sander seine Kunden anblickte und fotografierte, das Ansinnen, diese Bevölkerung in ihrer ganzen Diversität festzuhalten, sicherte ihm, gerade weil es so ein ingeneurhaftes Unterfangen war, die Feindschaft der Nationalsozialisten, die „Antlitz der Zeit“ konfiszierten und die Druckstöcke vernichteten.

Sontag definiert noch einmal Sanders kritiklosen Blick: „Sanders Einverständnis mit jedermann bedeutet zugleich Abstand von jedermann. Sein Einverständnis mit allen, die er fotografierte, ist nicht naiv [...] sondern nihilistisch. Trotz ihres Klassenrealismus stellen Sanders Arbeiten eines der im wahrsten Sinne des Wortes abstrakten Werke der Fotografiegeschichte dar.“ [Sontag 1995: 63] Sander war es also nicht erlaubt, im Dienste seiner großen Idee, die wie Ulrich Keller es formuliert, in der „dritten Dimension“ der Fotografie angesiedelt war, zu nahe an seine Kunden und Menschentypen heranzurücken. Das Charakteristische liegt nicht in einer Wesensschau, in der Darstellung von Emotionen, Gefühlen, Beziehungsinterna, sondern in der Zuordnung des Individuums zu einer typologischen Kategorie.

Die Familie definiert Sander nicht als sozialen Raum mit einem dichten Beziehungsgeflecht, sondern als stabilen Ort der Wertevermittlung, als etwas Unverrückbares. Die Familie ist bei Sander der Wald, die Natureinheit, das generative Nebeneinander, das Fundament des Gesellschaftlichen. Die Mitglieder sind einander loyal zugetan, stehen aber einzeln, selbstständig und fest im Leben. Gruppendynamische Aspekte, Schilderungen des binnenfamilialen Sozialraumes, psychologisierendes und narratives Beiwerk sucht man in den Familienleben Sanders vergebens, weil das auch von seiner großen Idee ablenken würde. Seinen Respekt gegenüber den Abgebildeten bezeugt er durch den direkten Blickkontakt, der eine aktive Selbstrepräsentation ermöglicht. Die harmonische Lichtführung gewährt eine neutrale Mimik, die Darstellung im Sonntagsstaat, oder in ordentlicher Kleidung, unterstützt das Bild von Sauberkeit und schlichter Zweckmäßigkeit. Große inszenierende Eingriffe unterbleiben, die Begegnung ist von einer Egalität, die das Verhältnis zwischen Auftragnehmer und -geber als unmissverständlich Abgeklärtes darstellt. Sander steht mit seiner Kamera auf der einen Seite, die Familie auf der anderen. Alle scheinen übereingekommen, dass es nun etwa vier Sekunden lang stillzuhalten gilt, bis das Leben wieder seinen Gang nimmt.

Heinrich Zille

Zwei weitere Bildbesprechungen sollen dazu beitragen, Sanders Familienbilder noch genauer im fotografischen Spektrum seiner Zeit einzuordnen. Bei der einen handelt es sich um eine Arbeit des Berliners Heinrich Zille (*1824 - 1934), der über seine lithografische Berufstätigkeit zum Fotografieren gelangte, und dieses Medium vorwiegend für private, nichtkommerzielle Zwecke verwendete. Ein zweites Bildbeispiel wird dem Werk von Friedrich Pöhler (*1867 bis nach 1912) entnommen, das ebenso wie jenes von Zille, erst lange nach seinem Tod wiederentdeckt wurde.

1877 tritt Zille als Lithograf in die „Photographische Gesellschaft" ein, ab 1882 fertigt er dort fotografische Selbstporträts an. Regelmäßig entstehen von nun ab Bilder von der eigenen Familie und von Freunden, sein Hauptinteresse gilt jedoch den alten Vierteln von Berlin mit ihrem Straßenleben, Handerwerkermilieus, der Dokumentation von Stadtrandlandschaften und dem Alltäglichen. Enno Kaufhold schreibt über die fotografische Praxis von Zille: „So war Zille – an den einschlägigen Gattungen gemessen – ein versierter Praktiker zwischen Amateur- und Berufsphotographie, ein photographierender Künstler – das vor allem." [Kaufhold 1995: 10] Zille steht dabei für eine in dieser Zeit aufkommende Privatisierung des Blicks. Fotografiert wird, was gefällt, die Erscheinungen der Zeit werden einer Auseinandersetzung durch die visuelle Niederschrift unterzogen, aber ebenso gelangt das private Umfeld ins Bild. Kaufhold bezeichnet Zille als einen „Fotografen der Moderne", womit er ihm eine Schlüsselposition zuweist am paradigmatischen Wechsel der Kunst zur Jahrhundertwende, „von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit". [Kaufhold 1995: 10]

Das vorliegende Bild (Abb. 20) zeigt die Eltern von Zille, Johann Traugott und Ernestine, sowie seine eigenen Söhne Hans und Walter im Garten in Rummelsberg. Obwohl der Bildraum viel weiter gefasst ist, stehen sie dichtgedrängt, zweireihig beieinander und der besseren Sichtbarkeit halber der Größe nach gestaffelt. Bis auf Walter, der abgelenkt scheint, blicken alle direkt in die Kamera. Die Nähe der Figuren wird durch die umschließende Topografie des Gartens, in den die ganze Szene eingebettet ist, mit vorgegeben. Sowohl für den Fotografen, als auch für seine Angehörigen, bleiben in diesem Ambiente nur wenige Positionen, die sich zum Fotografieren eignen.[124] Wie Sander beim Porträt der Bauernfamilie, war auch Zille mit diesem Ort vertraut, wusste er um die fotografischen Bedingungen, Lichtverhältnisse, die räumliche Lage gut Bescheid. Die Gemeinsamkeiten mit Sander sind aber schnell abgehakt, und sie lauten: Familiengruppenformation in einem Naturumfeld, vorwiegend en face dargestellt, vertrauter Ort, ähnliche Kameratechnik. Die Liste der Unterschiede ist bedeutend länger, und dabei fällt wohl als erstes der Bezug zur „Momentfotografie" in Zilles Familienbild auf.[125] Dessen Belichtungszeit dürfte, wie an der Bewegungsunschärfe von Walter erkennbar wird, bei etwa

[124] Bereits drei Jahre zuvor, 1898, hat Zille an genau der gleichen Stelle schon einmal fotografiert, allerdings im Hochformat und zu einer anderen Jahreszeit. Ein Jahr später kommt die gleiche Perspektive, allerdings mit unterschiedlichen Distanzen, noch drei Mal aufs Bild. 1901 folgen dann das vorliegende Hoch- und ein Querformat von derselben Position.

[125] Kaufhold schreibt über diese Qualität in Zilles Arbeiten: „Hier lag wohl Zilles stärkste Begabung, und hier, in den ‚Momentaufnahmen' erleben wir heute das Spezifische der Jahre kurz vor der Jahrhundertwende am deutlichsten." [Kaufhold 1995: 31]

19 August Sander: Bauernfamilie, 1912

20 Heinrich Zille: Hans, Walter, Johann Traugott und Ernestine Louise Zille im Garten in Rummelsberg

einem Dreißigstel liegen. Da alle Mitglieder der Gruppe stehen, und weder Stühle noch andere Gerätschaften zur Stabilisierung verwendet werden, sind sie bewegungsanfälliger. Sander bildet zur Verfestigung seiner Gruppen Ketten aus, Stühle dienen zur „Beschwerung“ alles Leichten. Bei Zille steht die Gruppe frei, auch wenn sie eng aneinandergerückt ist. Sie ist durch die Doppelreihe verräumlicht und lässt dabei die Absicht Zilles erkennen, die Großen um den Kleinen wie zum Schutz in einem Halbkreis anzuordnen.

Im Freistehen findet jeder seine eigene Haltung, die unterschiedlichen statischen Ausgleichsbewegungen, die ganz natürlich erscheinen, lassen Rückschlüsse auf die individuelle Verfasstheit zu. Die Hände bleiben offen, entspannt, als Zeichen des Naheverhältnisses zum Fotografen. Im direkten Vergleich erscheinen die Figuren Sanders wuchtig und monumental, bei Zille setzen sich feinere Gliederungen durch, die sich über die Personen hinaus in den Umraum fortpflanzen – im Blattwerk und durch Sträucher zergliederten Hintergrund. Die helle Alltagskleidung, die vielen Falten und Unordentlichkeiten darin, das sommerliche Lichtspiel an der Hausmauer lassen das Bild transparent erscheinen, während die opake Konstruktion Sanders den Bildgrund verschließt. Zille erweitert seinen Blickwinkel, wodurch die Geräusche des Sommergartens eingefangen werden. Bei Sander herrscht absolute Stille, der Wald schweigt. Zilles Natur ist voller Leben, Sanders Wald gleicht einem Säulentempel, der das Klicken des Apparates als Echo zurückwirft.

Bei Zille führt der Raum über die Schärfentiefe nach hinten, bei Sander verläuft er in der Unschärfe. Die Natur in Sanders Bild ist gezähmt und metaphorisch, die von Zille beschreibt den Lebensraum der Familie – eine wuchernde Pracht des Natürlichen. Die Bauernfamilie erhält ihr Licht von rechts, wo es von einem Gesicht zum anderen wandert, Zilles Bild wächst aus dem Schweren heraus und wird nach oben hin leichter. Die Gesichter sind durch das mittägliche Licht in Kontraste zerschnitten, die von Sander weich und plastisch. Der Hintergrund drängt in der Gartenaufnahme – durch die Missachtung harmonisierender Kompositionsmaßnahmen – schlagartig in den Vordergrund. Bei Sander bleibt alles im Raum verankert, die Bäume hinten, die Menschen vorne. Die Bildelemente divergieren bei Zille und liegen in der ganzen Raumtiefe verstreut, während Sander zwei strukturierende Schichten bevorzugt: Vorder- und Hintergrund. In der Begrifflichkeit der Bildhauerei schafft Zille eine mäandernde Plastik, während Sander eine kompakte Skulptur formt. Zille arbeitet mit alltäglichen Materialen, Holz, Stoffen, Pappe, Papiermaschee, Sander formt seine Figuren zur Gänze aus edlen Metallen.

Obwohl beide Fotografen mit einer Plattenkamera eine Familie in einem Naturraum abbilden, kommen sie zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen, weil ihre Intentionen grundsätzlich andere sind.[126] Vor allem formulieren sie je ganz eigene Zeitaspekte aus. Zille fixiert die Raumzeit, für sich und die Seinigen als Erinnerung an diesen Moment, seine Familie steht im Mittagslicht. Sander umspannt einen Zeitraum (eine Zeitspanne), er schließt den Moment aus dem Fort-

[126] Hier muss noch erläuternd eingeschoben werden, dass Zille, genauso wie Sander am Seriellen starkes Interesse fand. „Das Photographieren in Serien reicht bis 1887, bis zur ersten Abfolge mit Bildern seiner Familie zurück. [...] Serien durchziehen Zilles ganzes Werk und verweisen darauf, daß er beim Photographieren konzentriert und jeweils an einem bestimmten Thema arbeitete.“ [Kaufhold 1995: 30]

währenden aus, das seitliche Licht bleibt dem „zeitlosen“ Studiolicht verwandt. Zilles Garten wuchert, Sanders Wald ruht in sich, die Stämme stehen seit Generationen zäh und widerständig an derselben Stelle (wie die Tradition des bäuerlichen Volkes). Die Bauern halten die Luft an, vier Sekunden lang rühren sie sich nicht. Sie sind statuarisch. Zilles Familie atmet, die Mimik ist bewegt, die Muskeln nur wenig angespannt. Zille stellt seine Familie in einen konkreten Raum, Sander markiert eine Stelle auf seiner „physiognomischen“ Landkarte. Zille schätzte in seiner Arbeit das Augenblickliche, Sander arbeitet mit den Maßstäben der Malerei und hat das Ewige im Sinn.

Friedrich Pöhler

Eine weitere Aufnahme, die hier zum Vergleich dient, stammt von Friedrich Pöhler, einem erst 1993 (wieder)entdeckten Fotografen, der zwei Jahre lang in Wilhelmsdorf, in der Nähe von Stuttgart tätig war. Aus der Zeit zwischen 1909 und 1910 sind dreihundertfünfzig Glasplattennegative erhalten, die heute sein gesamtes Oeuvre darstellen. Wilhelmsdorf war kein gewöhnliches Dorf: Dort lebte eine pietistische Bruderschaft, eine protestantische Enklave inmitten einer katholischen Umgebung. Als Pöhler 1909 in Wilhelmsdorf auftauchte (es ist nicht bekannt, woher er kam und wohin er nachher ging) florierte das Leben der Tausendseelengemeinde durch den Betrieb von sozial-karitativen Unternehmungen. Der Bürgermeister war sowohl weltlicher als auch geistlicher Führer, die politische Gesinnung ausnahmslos konservativ und national. Wer die strengen Regeln des Gemeinderates brach, wurde verstoßen. Durch die karitativen Einrichtungen konnte sich im Ort eine gebildete Bürgerschicht etablieren, die sich von der bäuerlichen Gründungsgemeinschaft abhob. In dieser engen Welt versuchte Friedrich Pöhler während zweier Jahre ein Auskommen als Fotograf zu finden. Wie Sander, bevorzugte auch Pöhler das Fotografieren mit Tageslicht. Die quantitative Aufschlüsselung des 1997 publizierten Oeuvres von etwa 100 Bildern ergibt einen Drittelanteil von Familiengruppenbildern, davon – und das macht Pöhlers Arbeit für den Vergleich sehr interessant - sind drei vor einem Fichtenwald aufgenommen worden.
Eines dieser Bilder zeigt die sechsköpfige Familie des Gemeinderatsmitgliedes Baumgärtner: drei Jungen, ein Mädchen und die Eltern (Abb. 21). Auf den ersten Blick ist die Fotografie kaum von Sanders Stil zu unterscheiden.[127] Natur, Fichtenwald, Dorfrandlage, enge Familiengruppenformation, zweigenerativ, in Sonntagskleidung und ordentlichem Aufputz, frontal, en face, mit ernster Mimik, Plattenkamera- und Schwarzweißtechnik[128], Licht von der Seite, Kamera auf Bauch/Hüfthöhe – so lauten vorerst die ins Auge stechenden Gemeinsamkeiten. Auf der Suche nach Differenzen wird bei Pöhler ein größerer Abstand zum Wald und zur Gruppe erkennbar, eine zweireihige Anordnung, die wegen des verfügbaren Raumes nicht zwingend notwendig

[127] Allerdings ist das vorliegenden Bildexempel mindestens zwei Jahre vor der ersten Bauernfamilie von 1912 entstanden.

[128] Da nur Glasplattennegative aufgefunden wurden, fehlen hier die Referenzen über die Abzugsmethoden und die intendierte Grauskala.

erscheint. Die Gruppe steht frei, ist weniger eng aneinandergerückt, es werden Subgruppen (Eltern, jüngere Geschwister) ausgebildet. Die Formation weist geometrische Parameter auf: achteckiger bis ovaler Umriss des Figurenensembles, symmetrisch positionierte Flankenfiguren, helles quadratisches Feld in der Mitte, zentrales, diagonales Kreuz durch geschlechts spezifische Achsenbildung, etc.. Ähnliche Ordnungsprinzipien sind auch bei anderen Aufnahmen zu finden und keine Eigenheit nur dieses Bildes.[129] Es handelt sich um Formierungen, die nicht weiter nach einer Interpretation verlangen, sie sind aber wohl typisch für die Ästhetik des Fotografen. Auch steht bei Pöhler eine Familie aus der dörflichen Oberschicht vor der Kamera, die Gesichtszüge sind feiner, die Kleidung modischer, der Versuch, sich nach oben zu strecken, bildet zum bäuerlichen Dasein einen klaren Gegensatz, das dem Boden und der Erdschwere verbunden ist.

21 Friedrich Pöhler: Familie Baumgärtner, 1909/1910

„Die kompositorische Bildauffassung beider Photographen ist im Hinblick auf den Repräsentationscharakter der Photographien [...] vergleichsweise ähnlich.“ [Fuchs 2000, zit. nach: Wiegand 2001: 62] Dieses, anlässlich einer gemeinsamen Präsentation von Sanders und Pöhlers

[129] Als Beleg dienen die Familien/Gruppenbilder auf den Seiten 62, 63, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 74, 79 in der Publikation „Von Königskindern und anderen“. [Hils 1997]

Arbeiten im Museum Folkwang gefällte Urteil, muss zumindest beim Vergleich der vorliegenden Bilder genauer untersucht werden.
Sanders Bauernporträt besticht durch das kalkulierte Detail. Verfolgt man, mit welcher Präzision jede Hand im Bild genau dort positioniert ist, wo das für die visuelle Ausformung der „Kette“ notwendig erscheint, und mit welcher Präsenz sie dabei als Einzelelemente im Bildganzen erhalten bleiben, drängt sich ein Vergleich mit dem holländischen Gruppenporträt auf. Kneift man die Augen zusammen[130], bleiben im Sichtfeld nur mehr die Gesichter, die Krägen, und die Hände erkennbar. Gleiches gilt für die frühen Schützenbilder. Nur legt Sander keinen Wert auf interne Verweise und narrative Einschübe. In den Vordergrund drängen Physiognomien und Hände, die den Bauern definieren. Bei der Familie Baumgärtner fallen die Hände der Mittelfiguren mit dem Grauwert der Kleidung ineinander. Spielen sie für die Repräsentation der Familie des Gemeinderats keine Rolle? Wie steht es um die Figurenbeschreibung?

Bei Pöhlers Familie hält jeder, bis auf den Kleinsten, die Hände eng am Körper, und verstärkt damit das Aufrechte der Habt-Acht Position. Wie die Hände, so sind auch die Körper schmal. Sanders Figuren beanspruchen Raum in der Breite. Diese Erscheinung unterstützt Sander durch das Sitzen, wodurch die Hände angewinkelt werden. Aber auch das gegenseitige Einhaken wird so problemlos ermöglicht. Im Sitzen fallen die Kleider nicht zu Boden, sondern sie werden aufgebauscht, der Rock der Mutter zu einer Glocke. Die vertikale Muskelspannung im Rücken lässt nach, der Oberkörper ruht und verbreitert sich dadurch. Die gesamte Querausrichtung verstärkt diesen Eindruck noch einmal. Sanders Interesse an der Physiognomie, der Mimik und der Geste zwingt ihn zum Näherrücken, er steht nahestmöglich an seinen Bauern, Pöhler bleibt in respektvoller Distanz, seine Gemeinderatsfamilie befindet sich nicht mehr in „Griffweite“. Durch die Entfernung zum Wald schrumpfen die massiven Stämme, aus Sanders Säulen werden bei Pöhler Zaunpfähle.[131] Sie sind, wie die Figuren im Vordergrund, nicht dazu aufgestellt, um heftigen Stürmen zu trotzen.

Beide Fotografen zeigen die Familie als feste Entitäten, ohne die inneren Eigenschaften oder den sozialen Raum, den ihr Zusammensein erfüllt, näher zu ergründen. Aber Sanders Bauernfamilien sind zweifellos fester zusammengefügt, sie können nur mit Kraftaufwand oder durch den Tod getrennt werden. Pöhlers Gruppe besteht aus Individuen, auch wenn diese im Bild stramm zusammenstehen. Deren Glaubensgrundsatz, der sich in einem kritischen Verhältnis zur Fotografie äußert [vgl. Hils 1997: 24], verbietet ihnen womöglich das offene Bekenntnis zu körperlicher Nähe. Weil Pöhler das Getrennte nicht zusammenfügt, bleibt er in der Beobachtung neutraler als Sander, dessen subtile Einflussnahme nicht übersehen werden kann. Allerdings zielen Pöhlers Ordnungsprinzipien ins Leere, und schieben sich nichtssagend zwischen Betrachter und abgebildete Lebensrealität.

---

[130] Das „Augenzusammenkneifen“ ist als Betrachtungsmethode womöglich verpönt, es bringt aber einige Wesenseigenschaften von Bildern sehr schnell zum Vorschein. Sicher ist, dass Fotografen diese Methode zur Beurteilung der Kontrasteigenschaften einsetzen.

[131] Diese Distanz wird bei allen drei Aufnahmen mit dem Fichtenwald eingehalten.

Zum Abschluss muss dem Urteil von Bernhard Fuchs widersprochen werden: Nein, der Repräsentationscharakter dieser Bilder unterscheidet sich deutlich voneinander, denn die Fotografen verfahren, bei aller Vergleichbarkeit ganz unterschiedlich in der Darstellung von Lebenswelten. Aber es gilt ebenso die Zustimmung: Ja, denn die besprochenen Bilder repräsentieren jeweils ihren Inhalt, das Bäuerliche und Pietistische treten (wenn auch hier bei Wertmaßstäben Verwechselbarkeit besteht) jeweils als eigene Lebenswelt in Erscheinung. Aber der Repräsentationscharakter ist jeder Fotografie unentwendbar eigen.

Von den drei Fotografen dringt Zille am tiefsten in die familiale Struktur ein. Nicht nur, weil seine eigene Familie vor ihm steht und er dem Geschmack seiner Kunden nicht entsprechen musste, sondern weil er wahrscheinlich als Autodidakt nicht anders konnte. Er wurde nie gefragt, ob er dieses Bild veröffentliche möchte, und mit großer Wahrscheinlichkeit war es nur für den eigenen Gebrauch angefertigt. „Heinrich Zille hat in seinen Photographien bildsprachliche Elemente vorweggenommen, die erst Jahre später – vor allem dann in den 20er Jahren mit dem Aufkommen der Kleinbildphotographie – kultiviert werden sollten.“ [Kaufhold 1995: 31] Pöhlers Bilder sind einmal aufgrund der wenigen Informationen, die überliefert sind, schwer zu fassen. Seine Arbeitsweise ist von hoher Professionalität, eine profunde Ausbildung gilt als sehr wahrscheinlich. Als Vertreter dieser Schule produziert er Bilder ohne Makel, die naturalistisch wirken, er bleibt jedoch auf Distanz. Seine ordnenden Eingriffe tragen nichts zur Klärung binnenfamilialer Verhältnisse bei. Diese war mit Sicherheit auch nicht intentiert. Sander bleibt unerreicht in der Verknüpfung von Professionalismus und künstlerischen Idealen. Seine Familien laden in ihrer Monumentalität zur Interpretation ein, weisen dieses Ansinnen aber ebenso zurück. Im seinem Gesamtwerk dienen sie zur Ausformulierung einer Art gesellschaftlicher Basis, auf die Sander sein typologisches Gebäude stellt.

Walker Evans und die sozialdokumentarische Ära, Jacob Riis, Jessie Tarbox Beals und Lewis W. Hine

[...] aber Kunst hat, wie ihr alle verstehen würdet, wenn ihr meine Privilegien gehabt hättet, nichts mit dem Leben zu tun, oder nicht mehr damit zu tun, als gerade angebracht ist, eine Art Schönwetterfreundschaft, oder Gentlemen´s Agreement, oder praktischer Idealismus, von beiden Parteien und allen Lesern wohl verstanden." [Agee 1989: 428]

„Walker Evans is probably the single greatest American photographer ever to have worked in the twentieth century. Certainly he is the most influential, considering the medium´s subsequent trajectory, and the proliferation of documentary-based artwork that followed from the 1970´s onward." [Crump 2010: 8] Diese euphorische Stellungnahme anlässlich der Werkschau Evans im Cincinnati Art Museum zielt darauf ab, die Verzerrungen, die mit der Betrachtung von Evans Werk verbunden sind, zu relativieren. Denn Walker Evans (*1903-1975) meistrezipierte Arbeiten stammen aus der Ära der Depression in den 1930er Jahren, und sie bilden innerhalb seiner Schaffenszeit, die über ein halbes Jahrhundert umspannt, nur einen Zeitraum von ein paar Monaten ab.
Vermutlich handelt es sich bei diesen Arbeiten für die FSA nicht nur um den bekanntesten Werkabschnitt von Walker Evans[132], sondern auch um einige der meistpublizierten Familienfotografien überhaupt. Diese Bildserien, die das Leben der Pachtbauern, Wanderarbeiter und Farmer dokumentieren und deren triste Lebensrealität festhalten, galten lange Zeit als Inkunabeln der Dokumentarfotografie. Einige dieser Aufnahmen geraten zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik, denn Evans werden manipulative Praktiken bei der Anfertigung seiner Bilder vorgeworfen. In „Let Us Praise Now Famous Men" haben Evans und James Agee eine Auswahl dieser Bilder veröffentlicht, und auch diese Selektion führt im Nachhinein zu kritischen Anmerkungen.[133]

In Auftrag gegeben wurde die Dokumentation über die große Not von der „Farm Securitiy Administration" (FSA), einer Institution ihm Rahmen der „New Deal" Politik von Fanklin D. Roosevelt, die kleinen Landfarmern Unterstützung anbot. Neben der direkten wirtschaftlichen Hilfe leitete die FSA auch ein großes Fotoprogramm zur Dokumentation der sozialen Verwerfungen ein. Die von Roy Stryker geführte Unternehmung sollte vor allem der städtischen Bevölkerung diese Schieflage Amerikas zur Kenntnis bringen, und für die junge Fotografengeneration, darunter Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks u.a. wurde diese Kooperation zu einem Brennpunkt ihrer Karriere. Nicht nur war damit eine Verbreitung der Arbeiten in Magazinen und eine Steigerung des Bekanntheitsgrades verbunden, die Aufträge waren auch gut dotiert.

---

[132] Doherty erwähnt in diesem Zusammenhang Szarkowski: „Im Gegensatz dazu ist eine Bemerkung von John Szarkowski erwähnenswert, der sagt, die achtzehn Monate Mitarbeit bei der FSA hätten den Höhepunkt im Schaffen von Walker Evans bedeutet." [Doherty 1974: 1]

[133] Dazu mehr im Buch von Michael Leicht „Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte", das 2006 im transcipt Verlag erschienen ist.

Insgesamt entstanden während dieser Jahre, etwa von 1937-1943, unter der Schirmherrschaft der FSA und der Resettlement Administration (RA), einer Vorläuferorganisation der FSA, 25000 Bilder von der ländlichen Armut. Es handelt sich damit um eines der umfangreichsten Dokumentationsprojekte der Fotogeschichte, in der das Leben einer Bevölkerungsschicht zu Bildern gemacht wurde und damit Einblick in hunderte Familiensituationen möglich wird. Einige Bilder aus dieser Zeit gehören schon zum „fotografischen Weltkulturerbe". „Migrant Mother" von Dorothea Lange avancierte schnell zur Ikone der sozialdokumentarischen Fotografie und fand als solche, wenn die Ära der großen Depression ins Bild gefasst wurde, stellvertretend für viele andere Bilddokumente Verwendung.

Es zeigt die Landarbeiterin Florence Thompson in ärmlichen Kleidern, umringt von ihren Kindern, die von der Kamera abgewandt, hinter der Mutter Schutz suchen. Die attraktive Frau, deren äußerliche Erscheinung von der Armut und der Härte des Lebens gezeichnet ist, wurde zu einer Madonnenfigur hochstilisiert. Sie gab dem Programm der FSA ein Gesicht. Die ikonische Qualität dieser tausendfach publizierten Arbeit ist aber auch dazu geeignet, ein Pathos der Armut, worin mystische und religiöse Vorstellungen verschmolzen sind, zu illuminieren.[134] Evans Arbeiten aus dieser Zeit, die einer anderen Blickkultur zuzuordnen sind, erreichten niemals die Popularität dieses einen Bildes, und auch das nachfolgende Werk von Dorothea Lange wurde zur Gänze davon überstrahlt.

Evans verbrachte im Sommer 1936 acht Wochen[135] mit James Agee in den Südstaaten, und hielt dort das Leben dreier Pächterfamilien mit seiner Kamera fest, während Agee, der den Text für die gemeinsam geplante Veröffentlichung[136] vorbereitete, sich dabei Notizen machte. Die beiden trafen Frank Tengle, einen der drei Familienoberhäupter, eher zufällig bei einem Verwaltungsbüro in Hale County, und durch Agees Überredungskünste gelang es ihnen, den Kontakt zu den Burroughs und Fields herzustellen.[137] Schon am ersten Tag ihrer Begegnung begann Evans bei den Tengles mit seiner Großbildkamera zu hantieren. Doch die Arbeit mit dem schweren Gerät war umständlich, und für beide Seiten einengend. Agee beschreibt in poetischen Worten, mit welchem Umstand und Ernst Evans sich ans Werk machte, „und Walker baute das schreckliche dreibeinige Stativ auf, gekrönt von dem schwarzen viereckigen schweren Kopf der Kamera, gefährlich wie der eines Buckligen; bückte sich unter Umhang und Wolke bösen Tuches und drehte an den Knöpfen; bereitete Hexerei vor, kälter als schneidendes Eis und unermeßlich

[134] Im krassen Gegensatz zur Bekanntheit und der millionenfachen Umwälzung dieses Bildes und dem Profit der Fotografin, steht die Lebenssituation der 75-jährigen Florence Thompson, über die 1978 in einem Artikel der United Press International berichtet wurde, dass sie von 331,60 Dollar Sozialhilfe lebte. Das folgende Statement von Thompson rundet dieses Bild ab: „That´s my picture hanging all over the world, and I can´t get a penny out of it."[Thompson, zit. nach: Stumberger 2007: 81]

[135] Diese Zeitangabe wurde dem Buch von James R. Mellow entnommen. Da bei den entstandenen Bildern in anderen Quellen die Jahre 1935/1936 angegeben werden, scheint darüber Unklarheit zu bestehen. Bei den Bildlegenden wird dies berücksichtigt. [vgl. Mellow 1999: 309]

[136] Eigentlich war die Fotodokumentation der drei Pächterfamilien für einen Artikel in der Zeitschrift „Fortune" gedacht, für die Evans auch noch viele Jahre später arbeitete, allerdings kam es nie zu einer Veröffentlichung.

[137] Die drei Pächterfamilien waren miteinander verwandt. Bud Fields war der Schwager von Frank Tengle, und der Schwiegervater von Floyd, dem Oberhaupt der Familie Burroughs. [vgl. Mellow 1999: 313]

grausam: und das Mindeste, was ihr tun konntet und tatet, war, geschwind und gewalttätig die Gesichter eurer Kinder mit Regenwasser zu waschen [...].“ [Agee 1989: 426]
Während sich die Familie von Frank Tengle für ein Gruppenbild bereitmachte, setzte Evans auch seine 35mm Kamera ein. Mit seiner Leica erregte Evans weniger Aufsehen, so dass er freier fotografieren konnte. Agee beschreibt, wie unscheinbar Evans Arbeitsweise war: „und eure beiden Töchter standen dort auf der sich füllenden Veranda, und ließen ernst und eilig die Köpfe nach dem Ziehen und Entwirren neigend ihr langes schwarzes Haar herunter und kämmten und ordneten es neu (aber Walker machte ein Bild davon; ihr merktet es nicht; ihr dachtet, er probiere noch herum.“ [Agee 1989: 426] Obwohl Evans also noch den Eindruck erweckte, als würde er sich auf seine eigentliche Aufgabe erst vorbereiten, machte er schon Aufnahmen.

Eine dieser spontanen Aufnahmen mit dem Titel, „Floyd Burroughs on Tengle family porch“ nimmt Bezug auf die Hauptfigur und das Geschehen vor Ort. (Abb. 22) Alle Beteiligten wirken sehr entspannt, wobei Floyd den Vordergrund besetzt. An einen Pfosten der Veranda gelehnt, dreht er eine Zigarette. An seiner Seite und hinter ihm sind vier der Tengle-Töchter zu sehen. Dora Mae und Elizabeth, die Älteren, stehen dem Eingang am nächsten und sind mit ihren Haaren beschäftigt – sie machen sich für das Gruppenbild zurecht. Dazwischen wirkt die Jüngste etwas verloren, sie reibt sich mit den Fingern die Augen. An der Seite von Floyd, jedoch hinter seinem Rücken, steht eine weitere Tochter, die direkt in die Kamera blickt – sie beobachtet Evans interessiert bei seiner Arbeit.

22 Walker Evans: Floyd Burroughs on Tengle family porch, 1935 oder 1936

Obwohl dieses Bild ganz unvorbereitet entstand, hat Evans hier einen sehr kompakten und vielschichtigen Bildaufbau erzielt. Dabei spielt die Örtlichkeit der Veranda in der Konstruktion dieses Bildes eine grundlegende Rolle. Dieser vorgeschobene, aus dem Privaten herausgelagerte Raum funktioniert wie eine häusliche Bühne, auf der sich die Familienmitglieder exponieren, dem Blick von außen zur Verfügung stellen, damit aber auch eine Plattform des eigenen Blicks beanspruchen.[138] Die Grenze der Veranda wird durch Floyd definiert – seine Größe verdeckt den Einblick ins Innere des Hauses, seine instrumentelle Funktion ist unbestreitbar.[139] Obwohl es sich nicht um eine zusammengehörige Familie handelt, hat Evans das Bild einer solchen gezeichnet. Dabei ist jedem innerhalb des Aktionsspektrums, das augenscheinlich nicht für die Kamera produziert ist, eine eigene Körperhaltung zugebilligt. Dora Mae und Elizabeth strecken sich durch, um mit den Händen ans Haar zu gelangen und definieren dabei ihren weiblichen Körper. Evans gelingt es, durch die Zwischenräume seiner Protagonisten hindurchzublicken, und gibt so Gelegenheit für die genauere Betrachtung jeder einzelnen Figur. In der Gruppe werden Individuen erkennbar, die in einer räumlichen Beziehung zueinander stehen. Agee fasst diese Situation so zusammen: „da seid ihr alle [...], die Kinder wie Säulen eines außerordentlichen Tempels, die Augen abschweifend, und dahinter widmen sich beide Mädchen, tief gebückt in dem dunklen Schatten, als lauschten und tanzten sie, den schwarzen Flaggen ihres Haares wie Harfen [...].“ [Agee 1989: 426]

Das Bild ist aus mehreren Gründen geeignet, die Ziele der FSA zu visualisieren und Mitgefühl zu erzeugen: Die Familie ist weiß und repräsentiert Werte wie Fleiß, Familientradition, Bescheidenheit, Landleben, usw., mit der sich eine Mehrheit identifizieren kann. Die Kritik an dieser dokumentarischen Auftragsarbeit von Evans, die sich gegenwärtig auf breiter Basis beobachten lässt[140], führt dazu, dass der Blick auf einzelne Bilder dieser Serie verstellt wird. Die Auseinandersetzung mit den Hintergründen überwiegt. Bildanalysen, denen man aufgrund der manipulativen Hintergründe, die vor allem zu anderen Bildern aus dieser Serie ans Tageslicht gekommen sind, zunehmend misstraut, werden vermieden.[141] Das Bild von Floyd Burroughs und den Tengle Töchtern weist, wie Agee das schriftlich belegt, einen grundsätzlichen Makel

[138] Über diese Veranda schreibt James Agee: „Die Vorderveranda ist der Treffpunkt und Ruheplatz und wird von Gerümpel beinahe freigehalten. Der Boden gibt mit warnenden Geräuschen unter den Beinen oder Kufen eines jeden Stuhls, auf dem ein Erwachsener sitzt, deutlich nach und ist an einer Reihe von Stellen eingedrückt; aber im allgemeinen ist er noch sicher, und der wackelige Stuhl mit Hickorysitzfläche und der Küchenschaukelstuhl, der geborstene Sitz mit einem Kissen ausgelegt, und Clair Bells Kinderstuhl, die am Küchentisch nicht gebraucht werden, stehen immer hier.“ [Agee 1989: 268/269]

[139] Die Worte von Agee sind hier sehr deutlich. Er berichtet, wie Katie Tengle auf die Anordnungen ihres Mannes, die anderen für das Gruppenbild zu holen, reagierte. Daraus lassen sich die patriachalisch-autoritären Verhältnisse ablesen: “Dir war sofort klar, was die unbedarfte Närrischkeit deines Mannes über euch gebracht hatte, als er euch herausbrüllte und die Kinder losschickte, barfuß und mit sabberndem Mund, die Straße hinunter, um die anderen zusammenzutreiben [...], damit ihre alle auf der Veranda standet, so wie ihr wart in dem üblichen Jammer eures Arbeitsdrecks und euch fotografieren ließt; für dich war es, als ständen du und deine Kinder und dein Mann und die anderen in all euerer Schande und Erbärmlichkeit nackt vor der kalten Absorption der Kamera [...].“ [Agee 1989: 425]

[140] Dabei wird der Buchtext von Agee selbst als eine Art Widerpart zu Evans Bildern instrumentalisiert. Mit „Let Us Praise Now Famous Men“ haben Evans und Agee also das Material zu einer kritischen Betrachtung ihrer Arbeit gleich mitgeliefert.

[141] Vergleiche dazu die Biografien von James R. Mellew [Mellow 1999: 309ff] und die von Belinda Rathbone. [Rathbone 1995: 118ff]

auf: es wurde „genommen“, und nicht „gemacht“. Die Menschen auf der Veranda waren sich der fotografischen Operation nicht bewusst. Evans hat daraus Vorteile gezogen. Die persönlichen Rechte der Tengles sind übergangen worden, denn sie erwarteten die Anfertigung eines traditionellen, formellen Familienbildes. So aber steht diese Familie (die eigentlich keine ist), anstatt in Sonntagskleidern, so vor uns, wie sie lebte: mittellos, mit nichts am Leib als ein paar alten Kleidern. Das Bild verweist auf ihr persönliches Schicksal und das einer ganzen Generation, die in der Gegend des „Dust Bowl“ ihr Auskommen fristete.

Ein Vergleich mit Jacob Riis

Michael Leicht versucht zu ergründen, warum Jacob Riis (*1849-1914) Vorgangsweise der gegenüber von Walker Evans zu präferieren sei. „Beim Begründer der sozialkritischen Fotografie Jacob Riis erfolgt im Vergleich dazu die Einbindung in die jeweiligen Kontexte vor allem durch den räumlichen Abstand der Kamera, die die Abgebildeten aus der Mitteldistanz aufnimmt und somit das Umfeld immer präsent sein läßt. So treten die jeweiligen Personen im Zusammenhang mit Milieu oder Arbeitsplatz in Erscheinung und eröffnen die Sicht auf die gesellschaftliche Problematik.“ [Leicht 2006: 122] Diese Aussage ist auf das Bild einer Frau gemünzt, die mit einem Kind im Arm in einem Hinterhof eines Mietshauses an der Jersey Street vor ärmlichen Hütten steht. Im Hintergrund sind drei Männer auf einer Bank zu erkennen.[142] Die Charakterisierung des Milieus ist über den architektonischen Kontext wohl möglich, Arbeitsplatzsituation ist jedoch keine vorzufinden. Eine andere Aufnahme von Riis soll deshalb dazu dienen, dessen Arbeitsweise näher zu untersuchen.

„In Poverty Gap, West 28 Street, an English Coal-Heaver‘s Home“, (Abb. 23) einer Aufnahme, die Jacob Riis in seiner aufsehenerregenden Publikation „How the Other Half Lives“ 1890 das erste Mal veröffentlicht hat[143], sitzt eine vierköpfige Familie frontal und en face vor der Kamera. Der Raum ist so schmal, dass es den Eltern gerade gelingt, sich an der hinteren Wand der Reihe nach mit ihren Kindern aufzufädeln, aber auch die Ausdehnung des Raumes in seiner Tiefe kann Riis mit seiner Brennweite nicht zur Gänze erfassen. Das Set der abgebildeten Gegenstände ist dürftig: ein aufklappbarer, platzsparender Tisch, darauf eine Öllampe. Daneben kleinere Gebrauchsgegenstände, zwei Stühle, eine Matratze, ein Korb im Vordergrund.
Die Frauen scheinen abgelenkt, ihre Augen zielen auf etwas auf der linken Seite, das sich neben dem Fotografen befindet. Dem Schattenverlauf nach könnte es sich dabei um den Magnesiumblitz (oder den Assistenten) handeln, der das kärgliche Interieur hart ausleuchtet. Alles in dieser Aufnahme ist auf die Funktion des Zeigens hin ausgerichtet: die Hände liegen gut sichtbar vor

[142] Genau an der gleichen Stelle hat Riis ein weiteres Foto mit dem Titel „The Tramp“ angefertigt. Es zeigt einen Mann auf der unteren Sprosse einer Leiter sitzend, und wurde von ihm in seiner Publikation „How the Other Half Lives“ auf Seite 79 veröffentlicht. [vgl. Riis 1897: 79]

[143] Dort allerdings nur als Zeichnung, weil die Fotodrucktechnik bei vielen Bildern noch nicht mit zufriedenstellendem Ergebnis eingesetzt werden konnte. [vgl. Riis 1897: 169]

den Körpern, die selbst der ganzen Breite nach vorgestellt werden. Die Verteilung der Personen im Raum ist auf möglichst vollständige Einsichtigkeit hin konzipiert. Zwischen den Familien mitgliedern sind keinerlei Interaktionen zu beobachten, die Kleinste sitzt auf dem Schoß des Vaters, weil für sie keine andere Sitzgelegenheit reserviert ist. Abigail Solomon-Godeau erläutert die sozialdokumentarischen Wesenszüge von Riis Arbeiten: „Nach diesem Modell des Dokumentarischen wird das Genre im Sinne reformistischer oder verbessernder Intentionen definiert, und zwar im Hinblick auf Dinge wie die Adressierung einer Öffentlichkeit, die Rezeption, die Verbreitung, und die Idee eines Projekts oder einer Erzählung (im Gegensatz zum Einzelbild) usw." [Solomon-Godeau 2003: 61]. Riis, der auch Polizeireporter war, wusste die Medien für seine reformistischen Ideen einzusetzen. Die Verelendung ganzer Strassenzüge wurde durch die Fotografie, durch Vorträge mit der Laterna Magica, durch Buchveröffentlichungen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht, und diese Kampagnen zeigten Wirkung. Als Theodor Roosevelt, der damalige Polizeichef von New York, „How the Other Half Lives" sah, ließ er die von der Polizei betriebenen Notquartiere, die darin abgebildet waren, schließen. [vgl. Stumberger 2007: 45] Eine weitere Publikation, „Children of the Poor", führte zu schulischen Reformen.

23 Jacob Riis: In Poverty Gap, West 28 Street: an Englisch Coal-Heaver´s Home", 1901

Das Schicksal der Menschen in Riis Bildern war aufsehenerregend genug, es brauchte nicht inszeniert zu werden. Das Aufsehenerregende bestand vor allem darin, dass dieses Leben bildwürdig geworden war.[144] Die Qualität der Fotografien liegt, wie Solomon-Godeau das ange-

[144] Stumberger schreibt über die sozialdokumentarische Fotografie: „Wenn es stimmt, dass eine soziale Klasse sich ebenso durch ihre Wahrnehmung als auch durch ihr Wahrgenommensein definiert (Bourdieu), dann beginnt für die unteren Klasse in den USA und Europa ihre „fotografische Existenz" um die Wende zum 20. Jahrhundert." [Stumberger 2007: 41]

sprochen hat, nicht im Dokument als Einzelnem, sondern in seiner Kontextualisierung. Die Familie des Kohleträgers braucht nicht als eine glückliche dargestellt, ihr hartes Los nicht verklärt werden. Die sachliche und kühle Logik dieser Bilder ordnet sich den Zielen der Aufklärung unter. Das im Folgenden von Sally Stein kritisierte Subjekt-Objektverhältnis kann jedoch anhand dieses Bildes nicht bestätigt werden. Stein merkt an, dass Riis „die wenigen Fotos, in denen die fotografierte Person tatsächlich zurückblickte, ablehnte" und schließt daraus: „Der abgewandte Blick, der Eindruck von Bewußtlosigkeit oder Abgestumpftheit, sind nur einige der wiederkehrenden Merkmale, die Riis`Bilddokumenten [...] ideologische Kohärenz verliehen. „ [Stein, zit. nach: Solomon-Godeau 2003: 63] Auf welche andere Weise hätte Riis damals diese Familie fotografieren können? Eine Antwort darauf kann nicht gegeben werden, aber die Frage bleibt auch angesichts der Bedenken, die Solomon-Godeau in Bezug auf die Dokumentarfotografie generell erhebt, bestehen: „Wir müssen uns, mit anderen Worten, fragen, ob der dokumentarische Akt nicht einen doppelten Akt der Unterjochung impliziert: erstens in der sozialen Welt, die die Opfer hervorgebracht hat; und zweitens im Regime des Bildes, das innerhalb desselben Systems und für dasselbe System produziert wird, welches die Bedingungen, die es re-präsentiert, schafft." [Solomon-Godeau 2003: 64] Hätte Riis diese strukturell-funktionale Dynamik der Fotografie und ihrer Gebrauchsform berücksichtigt, wäre ihm – anhand der fehlenden Alternativen – wohl nur mehr die Möglichkeit geblieben, von der Kamera keinen Gebrauch zu machen.

Jessie Tarbox Beals

Dass der Stil von Riis prägend für seine Zeit war, zeigt eine andere Aufnahme, die von Jessie Tarbox Beals (*1870-1942) stammt.[145] Beals war die erste weibliche Pressefotografin, und das Bild mit dem Titel „Einwanderer-Familie in New York" (Abb. 24) ist ein paar Jahre später, aber noch immer drei Jahrzehnte vor der Aufnahme von Evans entstanden. Die siebenköpfige Familie blickt aus ihrer Einzimmerwohnung gebannt in die Kamera. Beals hat sich mit ihrem Apparat so positioniert, dass sie – wie bei einem mittelalterlichen Kastengehäuse – vollen Einblick in den Raum mit seinen Bewohnern erhält. Der Standpunkt stimmt mit der Lichtquelle in etwa überein. Das entspricht der wissenschaftlichen Fotografie dieser Zeit: direkt, beschreibend, alles erfassend, ohne Dramaturgie. Die Mitglieder sind in Subgruppen zersplittert, die Kleine im Kinderbett führt ein eigenes, isoliertes Dasein. Die Raummitte ist leer und die Ding- und Personenwelt den Wänden zugeordnet. Dadurch wird der Blick nicht verstellt, und wie bei einer Vivisektion bleibt alles offen und einsichtig. Sogar der Kleiderschrank präsentiert sein Inventar. Die Anordnung der Personen scheint keineswegs natürlich, diese sind weder mit Gegenständen noch durch Interaktionen miteinander verbunden. Das hat seinen Grund wohl in der Multifunktionalität dieser Einzimmerwohnung: Morgens, mittags und abends ist dort ein

[145] Zu nennen ist hier auch die in über 10.000 Exemplaren gedruckte Auflage des Wiener Duos Drawe/Kläger, die in ihren nächtlichen Wanderungen „Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens" das Wiener Subproletariat erforscht haben.

Tisch vorzufinden, der von irgendwo her in diese leere Mitte einrückt. Nachts breiten sich darin Matratzen aus. Die Kamera hat das Dazwischen zu sehen bekommen.
Die Distanz von Beals Aufnahmeposition ist etwas größer als die von Riis, weil die geräumigere Wohnung dies zulässt. Dadurch können die Personen näherkommen, der Halbkreis um die Mitte umschließt Raum, der auch als Bühne der Gemeinsamkeit interpretiert werden kann. Riis dagegen hat seine Personen an die Wand gestellt und mit seinem Magnesiumfeuer dort fixiert.[146] Keine der beiden Aufnahmen fördert Interna über die Familienleben zutage. Ihr Interesse gilt allein der Darstellung der Lebensumstände, die Personen sind zu „Statisten" ihres eigenen Milieus geworden.

24 Jessie Tarbox Beals: Einwanderer-Familie in New York, 1907

Diese Bilder sind weit von der narrativen Dialektik entfernt, die Walker Evans bei „Floyd Burroughs on Tengle family porch" zur Anwendung bringt. Bei Riis wird das Verborgene der Nacht[147] mit dem Lichtblitz ans Tageslicht geholt, bei Evans Aufnahme im Freien ist das nicht nötig. Riis und Beals vermeiden das Oszillieren von Bildbedeutungen. Evans spielt mit „fall

[146] Es wird berichtet, dass Riis mit seinem Blitz Schlafende geweckt und Häuser in Brand gesetzt haben soll. [de.wikipedia.org/wiki/Jacob_August_Riis, Abrufdatum 8.2.2012]

[147] Riis war bevorzugt nach Mitternacht unterwegs.

outs“, (Metaphern der Stärke, der Schutzbedürftigkeit, usw.). Darin bestätigt sich die Aussage von Fleischhauer und Brannan, dass die Fotografen der FSA auch Fotografen ihrer selbst waren, allerdings, „ohne sich dessen Ausmaß bewusst zu sein“. [vgl. Stumberger 2007: 74]
Womöglich ist eine andere Aufnahme von Evans geeigneter für eine Gegenüberstellung mit Riis, weil es sich um eine innenräumliche Darstellung handelt. „Sharecropper Bud Fields and his family at home“ (Abb. 25) präsentiert die sechsköpfige Familie des 58-jährigen Bud Fields in ihrem Schlafzimmer.

25 Walker Evans: Sharecropper Bud Fields and his family at home, 1935 oder 1936

In der Tradition eines formellen Familienbildes aneinandergereiht, sitzen die Familienmitglieder auf Mobiliar, das sich gerade dafür anbietet: links an der Bettkante Lily Rogers Fields mit ihrem Baby, daneben die Tochter, als einzige stehend. Bud hat den halbnackten William zwischen seine Beine gepackt, damit er stillhält, und rechts von ihm endet die Reihe mit seiner Schwiegermutter. Die frontale Ordnung gleicht der von Riis. Bei den Fields kommt jedoch mehr Bewegung ins Bild, wozu der unruhige Williams in der Mitte beiträgt, aber auch die nach vor gebeugte Mutter, die ihre Beine verunsichert unterm Bett verschwinden lässt. Bei Riis „kleben“ die Figuren an der Wand, bei Evans nehmen sie die Raummitte ein. Während aber das Blitzlicht und der Verweis auf die wissenschaftliche Examination bei Riis sich aufdrängen,

trägt bei Evans das weiche Licht dazu bei, eine natürlichere Atmosphäre zu schaffen. Nähe wird zweifellos durch die unbedeckten Hautstellen vermittelt, allerdings sind auch die Anzeichen von Scham deutlich vernehmbar. Die Barfüßigkeit und die spärliche Bekleidung können als Verweis auf das Land und die Sommerhitze interpretiert werden, aber auch als Stigma der Armut. Leicht kritisiert diese Aufnahme wie folgt: „Wiewohl die Fotos mit der parallelen statischen Frontalität und der aufgereihten Gruppierung formale Momente klassischer, inszenierter Familienporträts aufweisen, geben der ärmliche Kontext von Kleidung und Mobiliar sowie kaum vorhandene emotionale Beteiligung der Abgebildeten wenig Möglichkeiten einfühlender Anteilnahme. Das mimische Programm transportiert auch hier Skepsis und letztlich unbeteiligte Präsenz.“ [Leicht 2006: 52] „Emotionale Beteiligung“ ist den Bewohnern der dunklen und beengten Räume der Mulberry Street, den schlafenden Obdachlosen, die von Riis mit dem Magnesiumblitz geweckt wurden, jedoch auch nicht anzumerken. Ein Bericht von Emil Kläger, der zur Jahrhundertwende mit Hermann Drawe die Wiener Unterwelt durchstreifte, veranschaulicht die Wirkung des Blitzlichtes: „Was würde geschehen, wenn das Blitzlicht mit einem Knall entzündet wird? Mußten nicht die Leute, aus der Ruhe emporgeschreckt, in uns feindliche Eindringlinge sehen [...]? Und schon ergoß sich durch den Raum ein grelles, blendendes weißes Licht, das mit Gedankenschnelle die ganze Höhle erhellte und jeden Riß an den Wänden und allen Unrat in den Ecken wie durch ein Wunder aufzeigte.“ [Kläger 1908, zit. nach: Stumberger 2007: 43]

Die Blicke der Familienmitglieder des Kohlearbeiters verdeutlichen, dass den Fotografierten wahrscheinlich mehrere „Eindringlinge“ gegenüberstanden, denn oft war Riis in Begleitung von Polizisten, Fotografen, Assistenten, usw. unterwegs. Die Beschreibungen dieser Arbeitsweise in einer zeitgenössischen Zeitung klingt abenteuerlich: „Then the powder would be exploded and the photographers take their heels without waiting to witness the surprise of the victims.“ [Stange 1989, zit.nach: Stumberger 2007: 43] Bei der von Leicht ins Feld geführten Kritik muss erwähnt werden, dass Evans die Dokumentation der Sharecropper-Familien in fremdem Auftrag erledigte, nicht wie Riis im eigenen. Die Darstellung der Armut genoss Priorität. „An article for ‚Fortune‘ would require photographs meant to illustrate the hardships of a sharecropper´s life [...].“ [Mellow 1999: 322]

Die Berichte deuten darauf hin, dass sich die Familien für ihr Entgegenkommen Hilfe erwarteten. Die Bereitschaft, mit der die Fields ihr Schlaf/Wohnzimmer und sich dem Blick des Fotografen öffneten, war vermutlich mit denselben Hoffnungen verknüpft, wie sie Allie Mae Burroughs später in einem Interview angab: „but anyway we knowed that they wasn´t going hurt us, and they didn´t. [...] Afraid they might tell us some way to get by, tell us some wa to make a better living [...]“. [Burroughs, zit.nach: Mellow 1999: 326]

Durch die Analyse eines weiteren Gruppenbildes, das Evans auf Drängen von Floyd Burroughs im traditionellen Stil angefertigt hat, wird die Propagandafunktion der Bilder noch einmal verdeutlicht. „Burroughs Family“ zeigt die sechsköpfige Familie im prallen Sonnenlicht an der Hauswand im Freien. (Abb. 26) In einfacher, aber sauberer Kleidung steht die Familie eng beisammen. Evans hat die Gruppe wie einen Altar aufgebaut, sie in einen imaginären Bogen

eingepasst, symmetrisch ausgerichtet, nach hinten gestaffelt. Evans hat gezeigt, dass er das traditionelle Handwerk versteht, nur bei den Beinen, die von der Bank verdeckt werden, hat er es an Sorgfalt fehlen lassen. In den Gesichtern ist der freudige Anlass deutlich abzulesen, mit der die Familie den Moment der Bildwerdung begrüsst. Zu der Aufnahme der Fields im Innenraum konstruiert dieses Bild eine Gegenwelt, es folgt einer ganz anderen Systematik. Das eine ist repräsentativ für die Selbstdarstellung der Burroughs, das andere steht für die Dokumentation des Milieus, der ärmlichen Verhältnisse. Nun wird in der aktuellen Kritik nicht danach gefragt, welches Bild der Wirklichkeit näher steht, sondern welches Bild das Recht auf Selbstdarstellung berücksichtigt.[148] Bezeichnend ist, dass Evans das Familienbild der Burroughs nicht in seiner Publikation aufgenommen hat.

26 Walker Evans: Burroughs Family, 1935 oder 1936

Mellow begründet das so: „Later critics were possibly right in thinking that such an ordinary, healthylooking group would not serve the purposes of social propaganda and that was why Evans did not use it in his exhibition „American Photographs“ or in „Let Us Praise Famous Men“ [Mellow 1999: 328] Evans Vorgangsweise offenbart einige Widersprüche. Seine mani-

[148] Um die Facetten der Wirklichkeitstreue zu erläutern, soll hier die Definition von Arnheim in Erinnerung gebracht werden: „Indem wir die dokumentarischen Qualitäten einer Fotografie in Betracht ziehen, fragen wird drei Fragen: Ist sie authentisch? Ist sie richtig? Ist sie wahr? Authentizität verlangt, daß die Szene nicht manipuliert wurde. Der maskierte Einbrecher, der die Bank verläßt, darf nicht gestellt sein, die Wolken dürfen nicht von einem anderen Negativ herrühren, der Löwe wurde nicht vor einer Kulisse aufgenommen. Richtigkeit ist etwas anderes. Da wird verlangt, daß das Bild der Wirklichkeit, die es festhält, auch entspricht. Die Farben müssen stimmen, das Objektiv hat nicht die Proportionen verzerrt. Die Kategorie Wahrheit schließlich betrifft nicht das Verhältnis zwischen Bild und Realität im Moment der Aufnahme, sondern bezieht sich auf das Bild als Aussage über die Fakten, die es mitteilt. Wir fragen, ob das Bild etwas charakteristisch erfaßt. Eine Fotografie kann authentisch, aber unwahr sein, sie kann wahr und doch nicht authentisch sein.“ [Arnheim, 1983: 177/78]

pulativen Eingriffe[149], die nicht Thema dieser Abhandlung sind, und die vor allem an den Interieuraufnahmen belegt sind, können als Indiz für eine fotografische Praxis angesehen werden, die trotz der Beteuerung von Sachlichkeit und Objektivität schon im Entstehungsprozess die propagandistischen Ziele[150] des späteren Gebrauchszusammenhanges implementiert.

Lewis W. Hine

Um das Bild der sozialdokumentarischen Familienfotografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu vervollständigen, müssen auch einige Arbeiten von Lewis Wickes Hine (*1874-1940) näher betrachtet werden. Er war Lehrer für Geografie, und mit einer Dokumentation über die Immigranten auf Ellis Island begann seine sozialdokumentarische Karriere, die er durchwegs als Auftragsfotograf fortsetzen konnte. Vor allem die Fotografien über Kinderarbeit für das „National Child Labour Comitee“ und die Untersuchung des sozialen Lebens in der Stahlhüttenstadt von Pittsburg sorgten für großes Aufsehen und die Einsicht in ausbeuterische Lebensverhältnisse. In Fortführung der von Riis gepflegten Praxis, Bild und Textinformationen zu verknüpfen, wurde auch bei den Projekten, die Hine fotografisch verfolgte, mit umfangreichen Daten und soziologischen Studien auf bestehende Miseren hingewiesen, mit dem Ziel, die Meinungsführer zum Handeln zu bewegen.

Hines eigener fotografischer Anspruch wird wieder im Abgleich mit Riis Arbeiten erkennbar.[151] Das Bild einer jüdischen Familie aus der Spring Street (Abb. 27) zeigt diese mit Nachbarn an einem Tisch. Wie bei Tischszenen üblich, ist der Horizont ein wenig höher gelegt, damit die Gaben auf dem Tisch erkennbar werden. Ansichtig wird aber nicht das gemeinsame Mahl, sondern die Artefakte nächtlicher Hausarbeit. Hine hat die historischen Gepflogenheiten der Malerei für dieses Genre nolens volens übernommen: die Vorderseite des Tisches bleibt frei, um die Runde der Reihe nach vorzustellen: links die siebenjährige Mary, den zehnjährigen Sam, die Mutter, einen zwölfjährigen Jungen, den Vater und drei Kinder aus der Nachbarschaft. Deren Vater, ein Fleischergehilfe, so berichtet Hine in der ausführlichen Bildunterschrift, ist der Meinung, bei den Nachbarn seien seine Kinder besser aufgehoben als auf der Straße. Hine hat zu seinen Bildern genaue schriftliche Aufzeichnungen hinterlassen, die eine Rekonstruktion

[149] Dohertys Ausführungen belegen, dass nicht nur Evans, sondern auch Lange und Rothstein manipulative Eingriffe vornahmen. [vgl. Doherty 1974: 17]

[150] Der Begriff Propaganda wird hier nicht abwertend gebraucht, sondern so, wie das Doherty in Zusammenhang mit der sozialdokumentarischen Fotografie formuliert hat: „Wo das soziale Gewissen zur Diskussion steht, ist man immer dann bereit, von Propaganda zu sprechen, wenn der sozial Interessierte auf die Ungerechtigkeiten hinweist, die er findet.“ [Doherty 1974: 10]

[151] Doherty weist darauf hin, dass in der Datensammlung über Riis im Städtischen Museum in New York auch Negativkopien von Hine enthalten sind, und dass es durchaus möglich ist, dass Werke von Hine fälschlicherweise Riis zugeschrieben werden. [vgl. Doherty 1974: 10] Das ist zwar ein Beleg für die Parallelen, die zu dieser Zeit in der dokumentarischen Disziplin vorherrschten, womöglich auch ein Indiz dafür, das Riis diese Bilder für eigene Zwecke einsetzte, bedeutet aber keinesfalls, dass deren Arbeiten grundsätzlich ästhetisch gleichzusetzen wären.

historischer Details ermöglichen. Diese Bildunterschrift gibt vor allem Auskunft über das Alter der Kinder, und dass sie mehrmals die Woche bis elf, die jüngsten unter ihnen bis neun Uhr nachts arbeiten müssen.

Hines Aufnahme unterscheidet sich von allen bisher besprochenen Familienfotografien grundsätzlich: es zeigt zum einen eine Familie im Arbeitszusammenhang, zum anderen eine Gruppe von Menschen, die von der Kamera keine Notiz nehmen. Hine hat mehrere Arbeiten zu diesem Thema angefertigt, das Lewis Hine Archiv zählt dazu etwa 30 Einträge, alle aus New York und den Jahren 1911 bis 1912. Darunter sind viele „Tischszenen", die einander typologisch ähneln: latente Draufsichten, Menschen in ihre Arbeit vertieft, an Tischen mit (oft weißen) Tischtüchern, Vorderseite freibleibend, beengte, vitrinenhafte Raumgehäuse. Hine gelingt es, durch diese Bildkonstruktion den Arbeitsdruck zu illustrieren. Die engen Räume eignen sich besonders zur Visualisierung der Gegenkräfte, die durch Tisch und Wand aufgeworfen werden. Zwischen der umgebenden Mauer und der mittigen Fläche eingekeilt, scheinen die Menschen in die Arbeit hineingeboren und mit ihrem Arbeitsplatz durch Familienbande verkettet. Der Tisch, auf den die Gesellschaft von außen ihre Forderungen projiziert, wird zum Topos des veräußerten Familienlebens. Anstatt nährender Speisen sind auf dieser Leinwand Gürtel, Strumpfbänder, Pinsel, und allerlei Utensilien des täglichen Lebens serviert.

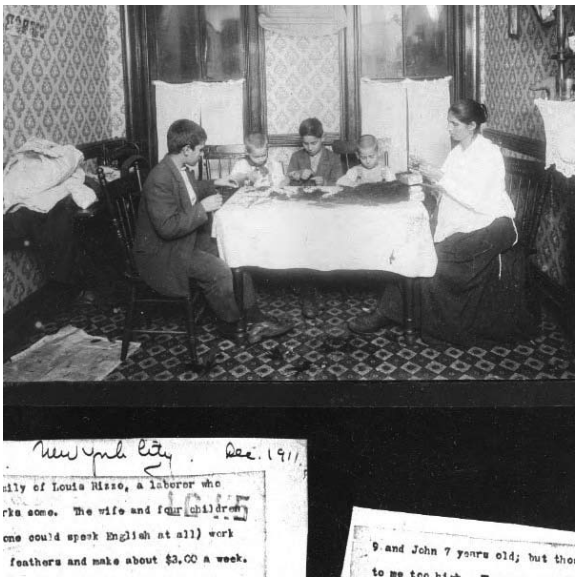
27 Lewis W. Hine: A Jewish Family, 92 Springt St., 1912

Diese Verdichtung, diesen symbolischen Tausch von Arbeit und Speise, erzeugt der Fotograf alleine durch seinen Standpunkt und mithilfe der Kameraoptik. Solomon-Godeau beschreibt die strukturierende Abbildungswirkung der Kameraoptik: „Ein solches System der Bildorganisation,

das mittlerweile so in das westliche Bewußtsein eingegraben ist, daß es ihm als vollkommen natürlich erscheint, hat gewisse Folgewirkungen. Die wichtigste davon ist die beherrschende visuelle Position, die damit dem Betrachter eingeräumt wird; sein ideales, alles überblickendes Auge wird zur Kommandozentrale des Bildfeldes.“ [Solomon-Godeau 2003: 71] Hine dokumentiert hier keine punktualen Ereignisse. Das Serielle ist Teil der Beweisführung, Referenz auf wissenschaftliche Arbeitsbasis. Während bei Heinrich Zille das Panorama, die Raumbeschreibung, die Bewegung von der Stadt aufs Land in mehrteilige Ansichten oder Tafeln zerlegt wird, liefert Hine durch die Serie unwiderlegbare Beweise der Existenz von Kinderarbeit.

Das Moment der Wiederholung und iterative, kompositorische Muster unterstreichen die Versuchsanordnung, mit der Hine seinen „neutralen“, wissenschaftlich instruierten Blick definiert. Sein Augenmerk galt der Arbeitssituation und den Menschen, erfasst werden aber auch der Schmuck an den Wänden und die Details der Einrichtung. Nebenbei produziert der Fotograf historische Dokumente, Schilderungen des kleinbürgerlichen Milieus, eine der ersten, breitangelegten Interieurstudien seiner Zeit. (Abb. 27-29)

28 Lewis W. Hine: The Farrell Family, 151 Eleventh St, Brooklyn, 1912



29 Lewis W. Hine: Family of Louis Rizzo, New York, 1911

Judith Mara Guthman bemerkt über den Fotografen:“Wenn man über Hines Arbeit Informationen einzog, erfuhr man, daß er ein echter Künstler sei und als solcher behandelt werden wolle.“ [Guthman, zit. nach: Doherty 1974: 13] Sein hoher ästhetischer Anspruch wird im Vergleich zu den frühen Arbeiten von Riis erkenntlich. Auf sinnbildliche Verdichtung legte dieser kaum Wert,[152] während Hine Wechselwelten heraufbeschwörte. Die Lichtsituation bei Riis ist der technischen Eigenschaft des Magnesiumblitzes untergeordnet, Hine fängt auch das lokale Licht ein, wie etwa den Schein einer Spirituslampe. (Abb. 29)

[152] Ausnahmen wie das Bild „Italian Mother“, worauf eine Mutter mit ihrem Kind abgelichtet ist, die einen flehentlichen, madonnenhaften Blick nach oben wirft, bestätigen die Regel.

Diese differenzierte Behandlung des Lichts und anderer Bildelemente sind ein Tribut an die Malerei, und sie tragen dazu bei, dass sachlich intendierte Kritik in das Beschauliche umschlägt. Obwohl Hine eine Folgewirkung der Industrialisierung anprangert, die es zu reformieren gilt, werden durch die Tischszenen vorindustrielle Familienwelten vergegenwärtigt. In Distanz zur traditionellen Familienbildikonografie, die das Beisammensein bloß inszeniert, ist hier eine operative Verbindung der Individuen zur familialen Existenz gegeben. Diese ist jedoch nicht emotional, sondern funktional fundiert. Die produzierende Familie und die Familie beim Abendmahl bilden im ikonischen Fundus der Fotografie eine Einheit, sie werden darin überblendet.

Über die grundlegende Verwechselbarkeit von Stilen und fotografischen Bildern, die in dieser Zeit entstanden sind, gibt, auch wenn anhand hier ausgewählter Exemplare bisher eher das Gegenteil ablesbar wurde, ein anderes Bildbeispiel von Jessie Tarbox Beals[153] Auskunft, das im Archiv des New Yorker Stadtmuseums zu finden ist (Abb. 30), und das vom Bildaufbau, dem Blickwinkel, der Lichtführung, dem Thema usw. den Tischszenen Hines ähnelt. Aber auch von Riis liegt eine Familienaufnahme in demselben Archiv, das sich grundlegend im Stil von der des Kohlearbeiters unterscheidet, und dabei der Ästhetik Beals oder Hines nahesteht. (Abb. 31)

30 Jessie Tarbox Beals/Jacob Riis: Organized Charity. Children making artificial flowers, 1910

31 Jacob A. Riis: Mountain Eagle and his Family of Iroquois Indians - One of the few Indian families in the city, found at no. 6 Beach Street, Dec. 1895

Hines produktive Periode erstreckte sich über dreißig Jahre[154], in denen er sich unterschiedlichen Themen zuwandte: Kinderarbeit, Immigrantenschicksale, Fabriksarbeit, usw. Den ersten großen Bucherfolg konnte er mit „Men at Work“ aber erst im Alter von 57 Jahren erringen. Bezeichnenderweise wird gerade in dieser Werkgruppe der dokumentarische Wert der Bilder durch die künstlerische Qualität der Bilder geschmälert. Die spektakulären Aufnahmen, etwa vom Bau des Empire State Buildings, forcieren das Wechselhafte, das auch schon den frühen

[153] Im Archiv des New Yorker Stadtmuseums werden sowohl Tarbox als auch Riis als Fotografen genannt.

[154] Die von Riis dauerte nur ein paar Jahre, die sozialdokumentarische Praxis von Beals fällt in ihre New Yorker Anfangszeit. Später widmete sie sich der Dokumentation von Gärten und architektonischen Räumen. Evans Anstellung bei der FSA dauerte 18 Monate.

Arbeiten Hines eigen war. Die gefährliche Arbeit am Bau wird ins Heroische transformiert. Wirtschaftliches Wachstum, architektonische Superlativen und technischer Fortschritt sind mit dem Einsatz menschlichen Lebens und roher Muskelkraft gleichgesetzt. Stumberger beschreibt den qualitativen Wandel in Hines Fotografie: „Aus der ‚Social Photography', wie Hine 1908 in einer Anzeige für sich warb, wurde eine ‚Interpretative Photography', die dazu beitragen könne, so das dazugehörige ideologische Gepäck, die Beziehungen zwischen Arbeitern und Unternehmern zu verbessern." [Stumberber 2007: 49] Diese Hoffnungen haben sich aber nicht erfüllt. Mit der Ära von Hine und der FSA ging auch der Glaube an die Methode des „photographic survey" zu Ende, und die Notwendigkeit der gewerkschaftlichen Organisation zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen wurde allgemein erkannt.

Bei der Vermittlung von Familienansichten bleiben Riis, Beals und Evans dem Innenleben fern. Sie liefern Beschreibungen des Milieus, bei Riis äußert sich das vor allem in der Kritik an den desolaten Wohnverhältnissen. Evans, dessen Arbeitsweise und fotografische Haltung von Hine beeinflusst war, kommt etwa im Bild der Fields der Familie als soziale Gemeinschaft sehr nahe, man möchte sagen, auf „Tuchfühlung". Er schafft es, körperliche Nähe, physische Präsenz und erotische Untertöne zu vermitteln, aber weiter kann (und will) Evans (der sich bereits im Schlafzimmer einer fremden Familie befindet) nicht gehen.[155]
Hine verlässt mit der produzierenden Familie die Region des traditionellen Familienbildes, wodurch er einen Blick auf einen völlig anderen Präsentationszusammenhang herstellt. Die Aktionen am häuslichen Tisch bilden jedoch keine interpersonellen und interaktiven Sozialräume aus, sondern münden in einer Gleichschaltung der Handelnden. Die Aktion erfolgt nicht aus eigenem Impetus, sondern ist außengeleitet. Ungeachtet der gegensätzlichen Signale, die von diesen Bildern ausgehen, gelingt es dem Fotografen, die Abhängigkeit und die Überblendung familialen Lebens durch die gesellschaftliche Realität darzustellen.

[155] Welches Unwohlsein James Agee dabei verspürte, als er mit Evans zu den Pächterfamilien kam, um ihr Leben zu dokumentieren, belegen diese Zeilen, worin er einen Blickwechsel mit Katie Tengle beschreibt. Er versucht ihr mit seinem Blick die Angst vor der Kamera zu nehmen: „[...] deshalb beobachtete ich in einem fort deine Augen, und wann immer sie sich mir zuwandten, versuchte ich, deine Augen durch meine und durch ein freundliches und zärtliches Lächeln [...] davon in Kenntnis zu setzen, ihnen etwas [...] Wärme zu vermitteln, [...] es muß eine häßliche Grimasse gewesen sein, Gott weiß, kein Nutzen oder Trost für dich; und du schautest einen Augenblick und wandtest deine Augen ab und starrtest geduldig zu Boden, in nichts als Leid, deine kleine Hand jetzt entkrampft im Kleid." [Agee 1989: 427]

Diane Arbus und die Familienbild-Dekonstruktion

I am in an enormous ornate white gorgeous hotel which is on fire, doomed, but the fire is burning so slowly that people are still allowed to come and go freely. [...] I am in a hurry and I want to photograph most awfully. [...] Maybe I don´t even have a film or can´t find my camera. [...] It´s like the sinking Titanic [...] It is like an energy in slow motion. I am in the eye of the storm." [Arbus, A Dream from 1959, in: Arbus 2003: 17]

Diane Arbus (*1923 - 1971) ist für ihre Aufnahmen vom gesellschaftlichen Rand bekannt: Etwa jene des trommelnden Exzentrikers „Moondog", der als nordische Gottheit verkleidet auf seinem Straßenposten in New York Predigten hielt.[156] Oder für die Bildserie „Untitled", einer Dokumentation über die Patienten einer psychiatrischen Anstalt. Das Bild der „Roselle Twins" aus dem Jahr 1967, das zum Aushängeschild ihres Werkes und zum Markenzeichen[157] von Arbus geworden ist, fällt aber in eine andere Kategorie, denn es verweist auf das familiale Soziotop. Die Rezeption ihres Werkes erfolgte jedoch weitgehend unter anderen Aspekten: Ihre Vorliebe für Exzentriker, für das gesellschaftlich Andere, für Zirkusartisten und Sonderlinge trug ihr den Ruf ein, die gesellschaftlichen Mitte zu verachten.[158]

Diese Gewichtung in ihrem Werk hat dazu geführt, dass ihre Position als Familienfotografin weniger Beachtung fand, bis im Jahr 2003 eine Publikation mit dem Titel „Family Albums" erschien. Den Kern dieser Veröffentlichung bilden die Kontaktabzüge einiger Familienporträt-Sitzungen. Im Jahr 1968, ein Jahr vor der Anfertigung dieser Abzüge, hat Arbus von Planungen für ein Projekt berichtet, dass sie „Familien-Album" genannt hat. In einem Brief an Peter Crookston vom „Sunday Times Magazin" erläutert sie ihr Buchprojekt: „I mean I am not working on it except to photograph like I would anyway, so all I have is a title and a publisher and a sort of sweet lust for things I want in it. Like picking flowers. Or Noah´s Ark. I can hardly bear to leave any animal out." [Arbus, zit. nach Southall 1984: 171] Dieses Projekt konnte sie nie realisieren[159], und genauere Konzeptionen für dieses Werk sind nicht überliefert. Man muss jedoch davon ausgehen, dass es sich nicht um ein Familienalbum im herkömmlichen Sinne, sondern um ein komplexes Werkgebilde handelte. Darüber gibt ein Bericht von Paul Salstrom[160] Auskunft, dem sie bereits 1964 von einem ähnlichen Vorhaben erzählte. Patricia Bosworth schildert die Szene: „Ehe er wieder ging, zeigte Diane Salstrom ein dickes Ringbuch mit ihren Notizen. Es enthielt Bilder, Schnappschüsse, Zeitungsausschnitte, Zeichnungen – wie eine Collage. Sie wollte es eines Tages veröffentlichen - der Titel sollte ‚Familienalbum' sein.

---

[156] Seine Musik ist vielen Österreichern bekannt, weil sie über mehrere Jahre als Signation für das Kinomagazin „Trailer" verwendet wurde. Es handelt sich im Orginal um ein Stück von Charlie Parker, „Bird´s Lament", das von Moondog weiterentwickelt wurde.

[157] Bosworth schreibt, das Bild der Zwillinge wurde „als Poster verkauft, zierte den Umschlag ihres Buches und inspirierte Stanley Kubrick bei seinem Horrorfilm ‚The Shining'." [Bosworth 1984: 302]

[158] Sontag formuliert das kurz und bündig: „Arbus´ Werk ist reaktiv – eine Gegenreaktion auf die feine Lebensart, auf das, was Zustimmung findet. Dies war ihre Art zu sagen: ‚Ich scheiße auf Vogue, ich scheiße auf die Mode, ich scheiße auf alles, was hübsch ist!'," [Sontag 1995: 48]

[159] Einer der Gründe, warum es nicht zu einer Umsetzung dieses Vorhabens kam, war die Abneigung von Arbus gegen Publikationen. Diese Form der Veröffentlichung war ihr zu endgültig, sie konnte sich, wie sie bemerkte, nicht vorstellen, dass ihr Werk „zwischen zwei Buchdeckeln" passte.

[160] Salstrom war ein junger Wehrdienstverweigerer, der deswegen eine Haftstrafe verbüßte, und dem Arbus mehrere aufmunternde Briefe schickte.

Für sie war das Zusammentragen von Geburts-, Todes- und Hochzeitsanzeigen, von Unfällen, Krisen im Russek- und Nemerov-Clan[161] und auch in der Familie Arbus eine ganz fundamentale Art von Geschichte. Diane faszinierte nicht nur die Anzahl und die Variationsmöglichkeit und Neuanordnung ihrer Bilder, sondern auch die ‚Querverbindungen' zwischen den alten Photos, vergilbenden Briefen, Ausschnitten und Ansichtskarten. Das war nicht bloß eine Geschichte, sondern die Geschichte, in die ‚ihr Leben' eingebettet war."[Bosworth 1984: 278]

Lee und Pultz rekonstruieren die Karriere von Arbus aus der Perspektive des Familienthemas. John Pultz untersucht das von Marvin Israel und Arbus aufgelegte „Book of Ten Photographs" (1971), eine Mappe mit zehn Bildern, die zwischen 1962 und 1979 entstanden. Arbus verfolgte dieses Projekt mit der Hoffnung, ihre finanzielle Situation zu verbessern, deshalb sind in dieser Box großteils Bilder enthalten, die bereits in Ausstellungen zu sehen waren oder in Zeitschriften veröffentlicht wurden.[162] Weil in der Box mehrere Familienbilder zu finden sind, nimmt Pultz an, dass Arbus darin die Idee ihres „Familienalbum"-Projektes verpackte. Bei fünf Bildern dieser Mappe ist dies deutlich nachvollziehbar: der Aufnahme des Zirkusartisten Eddie Carmel mit seinen jüdischen Eltern in ihrer Wohnung in der Bronx (1970), dem Bild eines pensionierten Paars in ihrer Wohnung im Nudistencamp (1963), der Aufnahme von Richard und Marylin Dauria mit ihren zwei Kindern bei einem Sonntagsspaziergang in Brooklyn (1966), dem schon genannten Bild der Roselle-Zwillinge (1967), einem Foto mit Christbaum in einer Wohnung in Levittown (1963). Eher konstruiert scheint diese Verknüpfung bei den restlichen Bildern: etwa bei Lauro Morales, dem mexikanischen Zwerg in seinem Hotelzimmer (1970), auch das Bild eines Königspaares von einer Seniorentanzveranstaltung[163] (1970) weist tatsächlich keinen Familienbezug auf. Bei dem Bild des patriotischen Jungen mit dem Strohhut (1967) wird laut Pultz das Thema über die Abwesenheit („because it suggests family by its absence") der Familie konstituiert, aber diese Behauptung könnte genauso gut auf jedes andere Einzelporträt von Arbus zutreffen.[164]
Ein Blick auf die Schaffensperiode von 1956 bis 1971 belegt das wiederkehrende Interesse an der Familie. Es handelt sich hier immer um das Bild fremder Familien[165], die entweder als Auf-

---

[161] Gemeint sind die Familien ihrer Eltern.

[162] Vier Bilder waren in der vielbeachteten Schau „New Documents" im Jahr 1967 im Museum of Modern Art von John Szarkowski zu sehen, fünf weitere in einer Schau mit vier anderen Fotografen in Harvard 1971 ausgestellt, und ebenfalls fünf Bilder wurden im Artforum im Mai 1971 gezeigt. [vgl. Pultz 2003: 5]

[163] Das Paar hat sich vorher noch nie gesehen. [vgl. Pultz 2003: 6]

[164] Wäre mit der Box ein „Familienalbum" geplant gewesen, hätte Arbus auf einen beträchtlichen Fundus von Bildern mit dezidierter Familienreferenz zurückgreifen können. Darunter Aufnahmen wie etwa „Woman carrying a child in Central Park, N.Y.C" (1956), „Girl on a stoop with baby"(1962), „Husband and wife with shoes in their cabin at a nudist camp, N.J." (1963), „A husband and wife in the wood at a nudist camp, N.J." (1963), „Triplets in their bedroom" (1963), „Man from World War Zero and his wife" (1964), „Groom Kissing His Bride, N.Y.C." (1965), „A family one evening in a nudist camp, Pa." (1965), „Woman and her son, N.Y.C." (1965), vier Familienbilder aus der Serie „Familial Colloquial" für den Esquire (1965), „Mother holding her child" (1967), „A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y."(1968), „Blind couple in their bedroom, N.Y." (1971), die Fernsehfamilie „Ozzie and Hariet Nelson on their lawn, L.A.,CA." (1971), und neben einigen anderen, weniger bekannten Aufnahmen auch Bilder der Familie Matthaei, die Pultz und Lee in Form von etwa 250 Kontaktprints und einigen Einzelvergrößerungen vorstellen.

[165] Bis auf einige Selbstporträts, darunter das Rolleiflex-Selbstporträt mit ihrem Mann Allan für einen Artikel über Familien im Magazin „Glamour" im Jahr 1947, [vgl. Arbus 2003: 134] und einigen posthum von Bosworth und

tragsarbeit für eine Handvoll Magazine oder aus eigenem Interesse angefertigt wurden. Durch die Magazine („Esquire“, „Harper´s Bazar“ „Sunday Times Magazine of London“ und andere) erhielt Arbus Zugang zur Gesellschaft und berühmten Zeitgenossen wie Jayne Mansfield, Mae West, Peter Ustinov, James Brown, Marcello Mastroianni, Susan Sontag, Jorge Luis Borges, jedoch war sie auch vom Urteil der Herausgeber abhängig. [vgl. Southall 1984: 8]

Abb. 32 Diane Arbus: 1 Kontaktblatt (von 26) von der Weihnachtsfeier der Familie Matthaei, 1968.

anderen für ihre Publikationen verwendeten Bildern aus dem Privatleben von Arbus wurden zu Lebzeiten der Fotografin keine Porträts von ihrer eigenen Familie ausgestellt oder publiziert.

Die Bildserie für die Familie Matthaei erfolgte aber in deren Auftrag. Während der Weihnachtsfeiertage 1969 wurde Arbus von Konrad Matthaei eingeladen, das Fest in ihrer Wohnung mit der Kamera zu begleiten. In zwei Etappen hat Arbus 360 Aufnahmen[166] gemacht. Insgesamt wurden etwa 250 Bilder zur Veröffentlichung freigegeben. Die Negativstreifen dokumentieren die Normalität dieses festlichen Ablaufes. Sie vermitteln das Bild einer Familie, die für die Fotografin posiert, mit ihr gemeinsam mehrere Raumwechsel in einer sehr großzügigen Wohnung durchführt. (Abb. 32)

Die Gruppenaufnahmen sind von den schlechten weihnachtlichen Lichtverhältnissen überschattet.[167] Die Fotografin findet während ihres fotografischen Marathons nur wenige Gelegenheiten, einzelnen Familienmitgliedern näherzukommen. Am intensivsten gerät dabei die Auseinandersetzung mit Marcella Matthaei, die Bereitschaft zeigt, sich der Fotografin zu stellen. Drei Sitzungen mit Marcella, jedesmal in anderen Kleidern, sind erhalten. Die Porträtstudien der Heranwachsenden unterscheiden sich deutlich von der unauffälligen Dokumentation der weihnachtlich gestimmten Familie. Daraus ließe sich der Schluss ziehen, dass die Stärke von Arbus im Einzelporträt liegt. Von dieser Warte aus entpuppen sich die Raummanöver als Strategie, mit der sie die Individuen aus dem Familienverband herauslöst und in eine persönliche Auseinandersetzung involviert. Es müssen aber mehrere Gründe angeführt werden, warum diese umfangreiche Bildsammlung, die an nur zwei Tagen entstand, trotz aller Einsichten in den Arbeitsprozess von Arbus, wenig repräsentativ für ihr Schaffen ist. Arbus war von der Familie für diese Bilder engagiert worden und konnte diese nicht mit ungewöhnlichen Aufnahmen vergrämen.[168] Die erwachsenen Familienmitglieder gehören dem Establishment an. Als Medienprofis beherrschen sie ihre eingeübten Repräsentationsschemen in jeder Situation. Der dritte Grund liegt wohl in der Natur des weihnachtlichen Settings. In diesem gutbürgerlichen Milieu hat die Fotografin kaum Angriffsflächen für eine fotografische Intervention gefunden. Eine Rückblende auf das Jahr 1963 und das Bild „Xmas tree in a living room in Levittown, L.I.“ demonstriert die wahre Weihnachtsvision von Arbus: ein bis an die Zimmerdecke gewachsener Baum (Abb. 33), mit Silberfäden und Glaskugeln behangen, darunter eine beachtliche Ansammlung feinverschnürter Pakete, – aber all das in einem völlig verwaisten Raumambiente. Der Baum gerät zu einem Negativsymbol. Weil sonst alle Spuren getilgt sind, stehen Baum, TV-Gerät, und Couch als Zeugen eines vergangenen und bedeutungslos gewordenen Ritus im Raum. Arbus hat mit diesem Bild ein pessimistisches Manifest in die Welt gesetzt. Die Gegenüberstellung dieses Anti-Weihnachtsbildes mit dem (inszenierten) Familienglück der Matthaeis gibt Einsicht in zwei Welten, zwischen denen die Fotografin unmöglich vermitteln konnte.
„Arbus Aufnahmen laden den Betrachter nicht dazu ein, sich mit den fotografierten Parias und jämmerlichen Typen zu identifizieren.“ [Sontag 1995: 36] Trifft dieses Urteil auch auf ihre

[166] Wenn man bedenkt, dass ein Film in der Mittelformatkamera Platz für zwölf Aufnahmen bot, hat Arbus in dieser kurzen Zeit mindestens dreißig Filme verschossen. Im Schnitt wurde alle zwei Minuten mindestens ein Bild gemacht.

[167] Bei den vielen Gruppenbildern kann der Blitz die Distanz nicht immer überbrücken.

[168] Galassi äußert sich über eine derartige Auftragssituation folgendermaßen: „Because lack of privilege too easily translates into lack of privacy, domestic poverty has been far more accessible than domestic affluence. [...] When photographers did cross the threshold into an affluent home, the pictures they made there generally were ruled by a contract, real or implied.“ [Galassi 1991: 8]

Familienbilder zu, dann wird damit ein historischer Bruch im Genre des Familienporträts markiert. Die Folie für diesen Schwenk innerhalb der Fotografie bilden die 60er Jahre. Traditionelle Familienmodelle wurden angeprangert, die Emanzipation mündete in Beziehungsexperimente. Nicht nur die Verunsicherung über die richtige Lebensweise war groß, sämtliche Institutionen der Gesellschaft wurden hinterfragt. In den Fotografien wird diese Wechselwirkung zwischen ideologischem Weltbild und Lebensrealität erkennbar.

33 Diane Arbus: Xmas tree in a living room in Levittown, L.I.“, 1963

Das Bild der Familie Carmel gehört zum Spätwerk von Diane Arbus, und kann als Verdichtung dieser Problematik angesehen werden. Es zeigt Eddi Carmel (Abb. 34), einen bekannten Riesen und Zirkusdarsteller im Wohnzimmer seiner Eltern. Eddi, der schon auf einen Stock gestützt ist, überragt seine Eltern um mehrere Kopflängen, dabei steht er etwas gebückt, um nicht mit der Decke zu kollidieren. An die Rückseite des kleinen Wohnzimmers gedrängt, blicken seine betagten Eltern zu ihrem großgewachsenen Sohn hoch, der den Raum mit all seinen Gegenständen ins Modellhafte schrumpfen lässt. Die Blickachse Eltern-Kind sowie die üblichen Größenverhältnisse sind in diesem Bild verkehrt: Vater und Mutter schauen auf ihr Kind nicht mehr liebevoll herab. Hinter den spiegelnden Brillengläsern der Mutter scheint sich Schrecken über die Dimension ihres Sohnes abzuzeichnen. Schon zwei Jahre vor dieser Aufnahme hat Arbus folgende Zeilen auf eine Postkarte an Peter Crookston, den stellvertretenden Herausgeber der „Sunday Times Magazine“, geschrieben:“I know a Jewish Giant who lives in Washington Heigths or the Bronx with his little parents. He is tragic with a curious bitter somewhat stupid wit. The parents are orthodox and repressive and classic and disapprove of his carnival career... They are a truly metaphorical family. When he stands with his arms around each he looks like

he would gladly crush them. They fight terribly in an utterly typical fashion which seems only exaggerated by their tragedy...Arrogant, anguished, even silly.“ [Phillips 2003: 67] Unmissverständlich nimmt Arbus auf den Generationenkonflikt Bezug.

34 Diane Arbus: A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970

35 Diane Arbus: Eddi Carmel at home with his parents, 1960.

Aber hatte Diane Arbus schon damals, also zwei Jahre vor dem eigentlichen Entstehungsdatum dieser Fotografie, diese Gegenüberstellung vor Augen, um diesen Konflikt zu veranschaulichen? In ihrem Text spricht sie davon, dass Eddie seine Eltern mit seinen Riesenhänden zu erdrücken scheint. Nichts davon ist auf dem Bild von 1970 zu sehen. Tatsächlich existiert eine Aufnahme aus dem Jahr 1960, die Arbus genau von demselben Standort aus und in derselben Wohnung aufgenommen hat. (Abb. 35)

Das Interieur der Wohnung ist gänzlich unverändert. Wie Arbus an Crookston berichtete, legt Eddi seine Riesenarme um seine Eltern. Trotz der Größenunterschiede demonstriert die Familie Einheit und Nähe, ganz im Stile eines traditionellen Familienbildes. Im Jahr 1970 stehen die drei wieder in derselben Ecke des Wohnzimmers: Aber diesmal hat Arbus ein völlig anderes Bild von dieser Familie angefertigt. Einen Anteil daran nehmen auch die veränderten technischen Parameter: Das Nikon-Kleinbildkamera Hochformat wurde von der quadratischen Bildfläche der Mittelformatkamera abgelöst, die Optik ist etwas weitwinkeliger. Die Raumwahrnehmung ist jetzt eine andere. Die Vignettierung des Weitwinkels vermittelt den Eindruck eines Guckkastens. Arbus hat sich weit vom traditionellen Familienbild entfernt: die Konfrontation

dieser ungleichen Familienmitglieder veranschaulicht einen Disput, der über die familiale Sphäre hinausgeht. Die Konstruktion dieses Bildes hat die Kritik zum Vergleich mit biblischen Themenwelten bewogen. Leslie Fiedler, ein amerikanischer Literaturkritiker sah in der Gegenüberstellung des Zirkusriesen aus der Barnum und Bailey Show mit seinen bürgerlichen Eltern einen Verweis auf die Entstehungslegende des Judentums[169], in der ein monströser Goliath dem kleinen David gegenübertritt. [vgl. Lee 2003: 32)

36 Diane Arbus: Contact Sheet #6882 (Negativ #1 befindet sich in der Mitte der unteren Reihe.)

[169] Lee misst dem Hinweis auf das Judentum im Titel weitere Bedeutung zu, und sieht darin eine Konstante für das Werk von Arbus: „Or we can recognize that so many of her family sitters were Jewish, although never named as such in her captions or titles: Yetta Grant and Charles Fahrer as queen and king, the matriarch and patriarch [...] or Andrew Ratoucheff, the Russian Jewish midget with his missing five wives in his bedroom.“ [Lee 2003: 32]

Arbus hat anlässlich der Veröffentlichung eines anderen Projektes in „Harper´s Bazar“ über die Menschen auf ihren Bildern folgendes gesagt: „These are...people who appear like metaphers somewhere further out than we do, beckoned, not driven, invented by belief, each the author and hero of a real dream...“ [Arbus, zit. nach: Phillips 2003: 50] Arbus hat die Metaphorik dieses Bildes ganz genau geplant. Auf dem Kontaktprint aus dem Jahr 1970 (Abb. 36) sind zwölf Aufnahmen zu sehen, die sie alle von der gleichen Stelle aus angefertigt hat. Elf davon zeigen die Familie so wie vor zehn Jahren in trauter Gemeinsamkeit. Nur die von Arbus vergrößerte Variante weicht davon ab. Das selektierte Bild trägt auf dem Negativstreifen die Nummer eins.[170] Daraus kann gefolgert werden, dass Arbus mit einer vorgefassten Bildidee zu den Carmels kam und als erstes die Eltern und ihren Riesensohn ihren Vorstellungen gemäß im Raum positionierte. Es genügte eine einzige Aufnahme, um ihre „Vision“ zu verwirklichen. Technisch hatte sie keinen Zweifel am Gelingen, denn sie fertigte keine weitere Belichtungsvariation davon an. Die restlichen elf Fotos entstanden dann als freundliches Entgegenkommen an die Carmels, als Dankeschön für das Theaterspiel, das sie soeben aufgeführt hatten.[171]

Spätestens seit der „New Document“-Schau im Museum of Modern Art im Jahr 1967 war Arbus in der Kunstwelt bekannt, jedoch ihr Werk auch mit dokumentarischen Zuschreibungen markiert. Szarkowski vermerkt auf der Wandtafel seiner Ausstellung: „In the past decade a new generation of photographers has directed the documentary approach toward more personal ends. Their aim has been not to reform life, but to know it.“ [Szarkowski, zit. nach Phillips 2003:51] Welche dokumentarische Qualität besitzt das Bild der Carmels, wenn die Regie von Arbus offenliegt? Hat Arbus diese konkrete Familie dazu benutzt, um eine Familienbild-Dekonstruktion anzufertigen?

Dem Betrachter ist die Möglichkeit, diese Familie als Einheit zu betrachten, verwehrt. Die Ungleichheit ihrer Mitglieder wurde durch den Eingriff der Fotografin verstärkt. Die Frontalität, die für Arbus Aufnahmen sonst so typisch ist, fehlt gänzlich. Die Kamera tritt in den Hintergrund. Der Betrachter wird vom direkten Blick dieser Menschen nicht getroffen, er darf sich an ihnen mit seiner Blicklust weiden. Patricia Bosworth analysiert die Kompositionsmethode von Arbus: „Vom Ästhetischen her war jedoch Diane am radikalsten, denn sie baute ihre Modelle wie ein Porträtmaler auf und photographierte sie dann in Schnappschussmanier. Dieses Aufeinanderprallen von gegensätzlichen Stilen hatte eine verblüffende Auswirkung auf ihre Metaphorik.“ [Bosworth 1984: 286] Arbus hat mit ihrem Arrangement bei den Carmels ihre erst im Jahr zuvor entstandenen Aufnahmen bei Madame Tussaud in Erinnerung gerufen. Das „Aufbauen der Modelle“, wie Bosworth es formuliert, kann hier wörtlich genommen werden. Susan Sontag schätzte die interventionistische Tätigkeit von Arbus gering ein: „Wie Brassai wollte auch Arbus Menschen fotografieren, die sich möglichst deutlich bewußt waren, woran sie in diesem Moment teilnahmen. Statt sie zu überreden, eine „natürliche“ oder typische Haltung einzunehmen, ermunterte sie ihre Modelle, unbeholfen zu wirken – das heißt, zu posieren.“ [Sontag 1995: 41] Für viele Einzelporträts, etwa das vom Fotomodell „Viva“[172], oder jenes von

[170] Die Fotografin spricht in einem Brief an Brookston auch nur von einer Aufnahme: „I went back and did a picture I had wanted to do a few years ago for your family issue.“ [Arbus, zit. nach Sussmann/Arbus 2003: 209]

[171] Denkbar wäre auch, dass Arbus die verflossene Dekade dazu genutzt hat, die Carmels von einem „Zeitsprung-Foto“ zu überzeugen.

[172] Bosworth hat die Entstehung dieses Bildes und die Praxis der Beeinflussung ausführlich dokumentiert. Darin beschreibt sie, wie Arbus unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zu ihrem Bild kam. Viva, die mit bürgerlichem

dem Jungen mit der Handgranate und viele andere ist diese Beschreibung zutreffend. Aber beim Familienbild der Carmels greift sie nicht.

Arbus ist nicht an der konkreten Familie interessiert, an ihren persönlichen Geschichten, ihren tatsächlichen Wünschen und Sehnsüchten. Die Familie weist bei Arbus über ihren intimen Sozialraum hinaus – sie wird zur Projektionsfläche und zu einem Studienobjekt für die Anomalien der Gesellschaft. Die einzelnen Figuren im Familienensemble sind nicht – wie so oft bei Arbus – durch ungewöhnliche Posen und verzerrte Mimik[173], extravagante Kleidungsstücke, Tatoos und dergleichen entstellt. Das Setting der oberflächlichen Normalität weist einen „Sprung" auf, durch den eine tieferliegende, beunruhigende oder ironische Realitätsschicht zu quellen scheint.

Bei der Anfertigung ihrer Bilder präferiert Arbus bestimmte Lokalitäten. Ein in zahlreichen Bildern wiederkehrender Topos ist das Bett oder die Couch. An den Interieurs der Schlafzimmer zeigt Arbus besonders starkes Interesse.[174] Die Kontaktprints belegen ihre Arbeitsweise: Sie scheint ihre Kunden geradezu durch die Häuser zu dirigieren, bis sie mit ihnen im Schlafzimmer anlangt. „Ich liebe es, in diese Häuser zu gehen, zu entdecken, gewagte Dinge zu tun, die ich noch nie getan habe - Dinge, von denen ich schon als Kind geträumt habe. Ich liebe es, in die Häuser der Leute zu gehen, das ist für eine Frau eine Form der Verführung - zu sehen, wie sie leben, die Bilder an den Wänden, die Pantoffeln der Ehefrau im Badezimmer." [Arbus, zit. nach Bosworth 1984: 213] Als Fremde verschaffte sie sich Zutritt in die privaten Bereiche, die in der Regel nur Freunden und Familienmitgliedern offen standen. Sie machte sich vertraut mit ihren Objekten, räumte die Barrieren aus dem Weg, die das Private vom Gesellschaftlichen trennten. Sie begab sich selbst in Gefahr, und überschritt auch die Grenzen des Anstandes – in einigen Fällen zeigte sie keinen Respekt mehr vor der Privatsphäre und fotografierte auch gegen den Willen ihrer Gastgeber.[175] Bosworth beschreibt, wie bei der Durchsicht von Kontaktbögen, die Diane auf ihren Streifzügen durch New Yorks Straßen zu Hunderten anfertigte, plötzlich ein Gesicht ein zweites Mal auftaucht: „und dann ein Kontaktstreifen, der ein paar Jahre später entstanden ist – mit demselben Gesicht, an dem Dianes Fortschritt – von der Straße in die Wohnung, vom Wohnzimmer ins Schlafzimmer – abzulesen ist." [Bosworth 1984: 213] Auch beim Familienporträt der Daurias (Abb. 37) ist dieser Prozess sehr wahrscheinlich. Das von Arbus

---

Namen Mary Hoffman hieß, schildert das Ereignis aus der Perspektive des Modells: „Diane klingelte. Ich hatte auf der Couch geschlafen. Ich war nackt, darum wickelte ich mir das Betttuch um, ließ Diane herein und fing an, mir die Wimpern zu tuschen. Ich wollte gerade etwas anziehen, da sagte Diane: ‚Ist nicht nötig – du siehst ohne lockerer aus – außerdem will ich sowieso nur ein Porträt machen.' Ich Idiot glaubte ihr das natürlich. Sie bat mich, mich nackt auf die Couch zu legen und an die Decke zu starren, was ich auch tat. Diese Photos waren gestellt. Ich sah aus, als wäre ich vollgepumpt, aber ich war es nicht. Ich war stocknüchtern. Diese Photos sind absolut gekünstelt [...]. Sie sind gestellt und manipuliert. Diane Arbus log, betrog und übertölpelte mich." [Viva, zit. nach: Bosworth 1984: 311] Nachdem Arbus die Nacktfotos von Viva veröffentlicht hat, annullierte das Magazin „Vogue" ihren Modelvertrag mit Viva.

[173] Der Sohn der Daurias, „mentally retarded Richard Junior", bildet hier eine Ausnahme.

[174] Einige Beispiele dafür wären die Bilder von den Matthaeis, den Nelsons, von Madalyn Murray, der Familienrechtskämpferin und Atheistin, einer alternden Debütantin von 1938, dem blinden Ehepaar im Schlafzimmer, den vielen anderen Paaren und Mädchen auf Betten und in Schlafzimmern.

[175] Jack Smith, der Regisseur eines Underground-Films berichtet davon, dass er Diane „an die Luft setzte", weil sie unbedingt darauf bestand, ihn gegen seinen Willen zu fotografieren. [vgl. Bosworth 1984: 213]

im Sunday Times Magazine 1968 veröffentlichte Bild zeigt die Familie mit zwei Kindern bei einem Sonntagsspaziergang. Im Begleittext vermerkt Arbus, dass ihr diese Familie „undeniably close in a painful, heartrending sort of way“ erschien. [Arbus, zit. nach: Pultz 2003: 22]

37 Diane Arbus: A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C., 1966

Arbus war vom Hollywood-Outfit fasziniert, vom Liz Taylor-Look der jungen Mutter: Arbus interessierte an dieser Familie der Versuch, Idole nachzuahmen, aber auch die Abweichung davon. Das Bild illustriert die Zerbrechlichkeit des Scheinhaften, die Differenz zwischen Absicht und Effekt, wie Arbus es selbst formulierte: „Our whole guise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way, but there´s a point between what you want people to know about you and what you can´t help people knowing about you. And that has to do with what I´ve always called the gap between intention and effect.“ [Arbus 1972: 2] Eine zweite Aufnahme von dieser italienischen Einwanderfamilie, (Abb. 38) hat Arbus in deren Wohnung in Brooklyn am 15. Mail 1966 angefertigt.[176] Warum hat sie das Außenraumbild zur Veröffentlichung ausgewählt, obwohl es technisch gesehen, mangelhaft ausfiel?[177] Das Bild im Innenraum zeigt die Familie auf ihrer Wohnzimmercouch. Arbus hat versucht, möglichst guten Einblick in

[176] Es konnte hier nicht eruiert werden, welches der beiden Bilder zuerst entstand. Arbus hat ihre Modelle zumeist auf der Straße das erste Mal getroffen. Dies würde auch in diesem Fall dafür sprechen, dass das Bild im Außenraum als erstes angefertigt wurde.

[177] Arbus hat ins Gegenlicht fotografiert, Richards Gesicht und Haare sind überstrahlt, der Bildhintergrund weist aufgrund der architektonischen Umgebung eine deutliche Segmentierung auf.

die Räumlichkeit der kleinen Wohnung zu geben, und musste auf Distanz gehen. Diese Entfernung hätte kaum gereicht, um die Aufmachung von Marylin bildwirksam festzuhalten. In ihren eigenen vier Wänden tritt die Familie der Daurias als Einheit in Erscheinung, im Außenraum sind sie formeller aufgestellt.

38 Diane Arbus: Home of a young Brooklyn family, May 1966

Ein gewichtiges Argument für die Außenaufnahme ist der Öffentlicheitscharakter dieses Bildes: Die Zurschaustellung einer Familie im Fanzine-Look gerät dort zur Deklaration eines massenmedialen Phänomens, von dem Amerika im Zeitalter der heraufziehenden Popkultur in besonderem Maße ergriffen war. Dieses Familienbild und ein weiters, das der Tarnapols (Abb. 40/41) wurden gemeinsam unter dem Titel „Two American Families" publiziert. Diese Überschrift gibt ein weiteres Mal zu verstehen, dass Arbus nicht am Privatleben einer Liz Taylor-Kopie und eines James Dean-Möchtegerns[178] interessiert war, sondern einzig am Look, den sich die beiden zugelegt haben. Arbus ist nicht auf der Suche nach wahren Identitäten, sie fotografiert Masken.[179] Diese beiden Familienbilder machen wie viele andere Arbeiten von Arbus klar, dass die Fotografin mit Variationen experimentierte. Während bei Einzelporträts nur die Wahl blieb, zwischen Außen- und Innenraum zu wählen[180], boten Gruppen die zusätzliche Option des Stellungsspiels, das sie zu nutzen wusste. Ein Blick auf die beiden Variationen von der Familie der Tarnapols illustriert ihren Einfallsreichtum. Das veröffentlichte Bild zeigt ein leichtbekleidetes Paar in ihren besten Jahren auf ihren Sonnenliegen, inmitten eines weitläufigen Gartens. June Tarnapol und ihr Mann haben die Augen geschlossen. Im Hintergrund, auf Dritteldistanz zum dunklen Wald, spielt ein Kind an einem kleinen Pool. In einem weiteren Brief an Crookston

[178] Die James Dean Zuweisung stammt von Pultz. [Pultz 2003: 22]

[179] Arbus selbst war sicher anderer Meinung. Als Dale McConathy sie auf der 47. Straße bat, ein Foto von ihm zu machen, wehrte sie mit den Worten ab: „Ich müßte 5000 Bilder machen, bevor ich Sie ohne Maske erwische." [Bosworth 1984: 212]

[180] Die Bilder von Madalyn Murray zeigen dieses Schema besonders deutlich, auch die Aufnahmen von den Nelsons basieren auf denselben Lokalitätswechseln: vor dem Haus, im Flur oder Wohnzimmer, im Schlafzimmer.

schreibt Arbus dazu: „[...] in the picture the parents seem to be dreaming the child and the child seems to be inventing them [...].“ [Arbus 2003: 195] Die nichtveröffentlichte Alternativaufnahme gleicht in gewisser Weise den Variationen der Familie Carmel und der Familie Dauria: So wie dort ist auch hier eine vereinte, zusammenstehende Familie zu sehen, ein klarer Gegenentwurf zu den theatralisch-surrealistischen Bildkompositionen, die veröffentlicht wurden.

39 oben: Diane Arbus: A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y., 1968
40 unten: Diane Arbus: An image from contact sheet #5694 of the entire family of five of their lawn one sunday in Westchester, 1968

Das traditionelle Familienbild der Tarnapols ist am selben Tag entstanden wie das im Sunday Times Magazine veröffentlichte. Bei der ausgeschiedenen Aufnahme sind die Tarnapols aber zu fünft, vollständig bekleidet, mit ihren Blicken aufmerksam auf die Kamera ausgerichtet. Die folgenden Zeilen von Arbus lassen vermuten, dass dieses Familienporträt eine Konstruktion ist: „There is a woman I stopped in a Bookstore who lives in Westchester [...]. I said I wanted to photograph her with husband and children so she suggested I wait till warm weather so I can do it around the pool! Last weekend wasn´t warm weather, but the next may be." [Arbus, zit. nach Southall 1984: 168] Die Sonne ließ sich jedoch auch die Woche danach nicht blicken, denn auf der Wiese zeichnen sich kaum Schatten ab. Arbus wird, nachdem mit dem klischierten Familienbild die Erwartungshaltung der Tarnapols erfüllt wurde, diese zu einer zweiten, spannenderen Aufnahme überredet haben. Es ist kaum anzunehmen, dass die Familie, die Arbus vereinbarungsgemäß zum Fototermin erwartete, bei bewölktem Himmel von der Fotografin in ihrem Garten überrascht wurde. Joel Meyerowitz, ein Fotografenkollege, berichtet von ihrer Überredungskunst: „Sie konnte Menschen förmlich hypnotisieren, ich schwöre es. Sie fing an, mit ihnen zu reden, und sie waren genauso fasziniert von ihr wie sie von ihnen. Sie hatte magnetische Kräfte, wie Peter Pan. So etwas hatte ich noch nicht erlebt." [Bosworth 1984: 212]

Wie das Vergleichsbild zeigt, hat Arbus nicht nur die Personen im Bild rekonfiguriert, sondern auch Gegenstände entfernt: einen Golfball auf der rechten Seite, Tennisschläger und weiße tellerförmige Gegenstände hinter dem Tisch, etwas Stabähnliches im Vordergrund. Um ihre Bildvision eindringlich auszuformulieren, sollte nichts von der Dreieckskonfiguration dieser Kleinfamilie ablenken. Dem Mann von June, von der Arbus berichtete, sie sei extrem blond („terribly blonde hair and enormously eyelashed"), war dieses Theater offensichtlich peinlich und er bedeckte sein Gesicht mit der linken Hand. Wollte Arbus mit diesem Bild eine Realität vermitteln, dann eine, die nicht am konkreten Leben der Tarnapols festzumachen ist. Der Traum vom Kind, den Arbus erwähnt, ist ein bedrohlicher: Während sich die (erfundenen) Eltern im Vordergrund selbstverwöhnt sonnen, verlieren sie ihr (geträumtes) Kind im Hintergrund aus den Augen.

Die demografischen Datenströme aus den 60er Jahren belegen den Trend zur Individualisierung und die Auswirkung auf die traditionelle Familienform. Arbus hat auch hier wieder eine Dekonstruktion, eine Zerfallserscheinung der bürgerlichen Familie in Szene gesetzt. Ihr ausgeprägtes cineastisches Interesse führte zu Untersuchungen über das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit. Sie suchte nach Ausdrucksformen, um ihre künstlerischen Vorstellungen zu realisieren. Der Film wurde zu einer wichtigen Inspirationsquelle: „It always seemed to me that photography tends to deal with facts whereas film tends to deal with fiction. The best example I knew is when you go to the movies and you see two people in bed, you´re willing to put aside the fact that you perfectly well know that there was a director and a cameraman and assorted lighting people all in that same room and the two people in bed weren´t really alone. But when you look at a photograph you can never put that aside." [Arbus, zit. nach Bosworth 1984: 54] Arbus führte Regie, und das konnte sie am besten, wenn es galt, Personen in Räumen wie im Theater zu positionieren. Arbus besaß ein ausgeprägtes Verständnis für die Wirkung von Räumen, in denen sie ihre Familien wie Beziehungsskulpturen aufstellte. So konnte sie die gesellschaftli-

chen „Stücke“, die gerade in Harper´s Bazar oder im Sunday Times Magazin abgehandelt wurden, illustrieren. Die Realität war eine in der sozialen, medialen, kulturellen oder politischen Sphäre festgemachte, jedoch keine im jeweiligen Familienleben vorgefundene.

Sontag hat die Intention von Diane Arbus zu ergründen versucht: „Als Buñuel einmal gefragt wurde, warum er Filme mache, antwortete er: ‚Um zu zeigen, daß dies nicht die beste aller Welten ist.‘ Arbus hat Fotos gemacht, um etwas Simpleres zu zeigen: daß es eine andere Welt gibt. Diese andere Welt ist, wie üblich, innerhalb unserer Welt zu finden.“ [Sontag 1995: 38] Aber auch die versierte und umtriebige Diane Arbus war nicht immer in der Lage, diese Welten selbst ausfindig zu machen. So blieb ihr nichts anderes übrig, als sie zu konstruieren. Duane Michals, ein junger Zeitgenosse von Arbus und Vertreter der surrealistischen Fotografie, hat in seiner Schrift „Reale Träume“ zu seiner Arbeit Stellung genommen: „Keine meiner Fotografien würde existieren, wenn ich sie nicht erfunden hätte.“ [Michals 1976 in: Kemp 1983: 234] Auf die Familienbilder von Arbus scheint dieser Satz wie gemünzt. Arbus hat selbst ein paar Jahre zuvor Inhalte formuliert, die dafür die Basis bilden könnten: „[...] I really believe there are things which nobody would see unless I photographed them.“ [Arbus 1972: 15] In einem Buchexemplar über Platons Werk unterstrich Arbus eine Zeile: „...a thing is not seen because it is visible, but conversely, visible because it is seen...“ [vgl. Arbus 2003: 18]

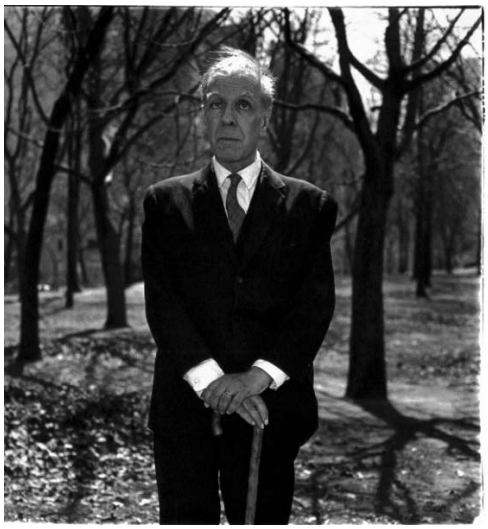
Das Thema des Sehens ist Kern eines anderen Familienbildes von Arbus, das in den letzten Lebensmonaten der Fotografin entstand. „Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y.“ (1971) zeigt das Paar in seinem Schlafzimmer (Abb. 41), am Kopfende seines Bettes eng aneinandergeschmiegt. Dieses Bild unterscheidet sich in einigen Belangen deutlich von den veröffentlichten Bildern der Carmels, der Durias und Tarnapols. Einmal handelt es sich um ein Paarporträt ohne Kinder, nichts lenkt von den beiden ab, das Stellungsspiel mit mehreren Personen unterbleibt. Um zu vermeiden, dass die Kamera auf die beiden herabblickt, senkt Arbus diese ab: Die Bettdecke läuft deshalb wie eine weiße Rollbahn über den vorderen Bildrand auf den Betrachter zu. Warum hat Diane Arbus diesmal ein Bild solcher Innigkeit und Vertrautheit gezeichnet? Wie viele andere ihrer Familienbilder war auch das blinde Paar Teil eines Magazinprojektes. In einem Brief an Crookston berichtet sie von ihrer Arbeit: „I´ve been working on an assignment which has opened a lot of doors I wanted open and has got me going at a great old pace. (a little like your family assignment.) Its dumber...Its about LOVE and its for Time-Life bks so nearly nobody says no.“ [Arbus 2003: 215] Diane Arbus war aufgrund ihrer prekären Finanzsituation gezwungen, den Magazinen Illustrationen für ihre Themen zu liefern. Die Liebesgeschichte für Time-Life Books war so eine Gelegenheit, ihre fotografischen Interessen zu verfolgen, zugleich aber auch das dringend benötigte Geld einzusammeln. Die Bezahlung war aber miserabel, sie fühlte sich ständig ausgenützt und übervorteilt. Ein Brief an ihren Ex-Mann belegt die taktischen Manöver der Herausgeber, mit denen sie ihre Fotografen unter Druck setzten: „I was at a gallery opening and met a photog [...] he said eagerly, ‚I´ve got this assignment from TimeLife Bks, a stupid assgnmt, but its gottn me going again, to photograph LOVE‘...(I turned white)... ‚and I´ve been photographing blind couples and deaf ones and all the most terrific things.‘ I was so mad at this tricky game [on part of Time-Life Books]. But oh well... I´m off to do a blind couple in Wantagh.“ [Arbus 2003: 215] Es war wie üblich Diane Arbus überlassen, wie sie

diese Themen ins Bild setzte. Zumeist informierte sie ihre Auftraggeber über ihre Pläne, wenn nötig, wurde sie mit Hilfestellungen (Presseausweis, Empfehlungsschreiben) unterstützt. Arbus war am Höhepunkt ihrer Karriere, die Veröffentlichung ihrer „Box of Ten Photographs“ stand kurz bevor, das Artforum brachte einen Artikel, ein Museumsankauf war in Vorbereitung, aber das Geld reichte kaum zum Leben.

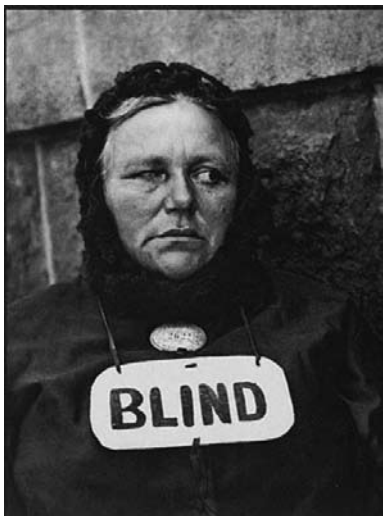
41 Diane Arbus: Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y., 1971

Zwei Jahre zuvor hatte sie den Auftrag für ein Porträt des blinden Schriftstellers Jorge Luis Borges angenommen. (Abb. 41.1) Ganz anders als bei der von Paul Strand im Jahr 1916 entstandenen Aufnahme einer blinden Frau wird der Tatbestand der Blindheit bei Borges nicht thematisiert. (Abb. 41.2) Strand, der auch öfters mit einem Winkelprisma arbeitete, um das Straßenleben und seine Protagonisten so ungestört wie möglich festzuhalten, beschreibt mit dem Bild den Mechanismus der Ausgrenzung, der durch den körperlichen Makel verursacht wird. Ihr Blindsein zwingt die Frau, sich öffentlich zur Schau zu stellen, um zu überleben. Strands direkter Kamerablick kopiert den Voyeurismus der Straße. Die Erblindete kann den kompromisslosen Blick der Kamera nicht erwidern. Ihre Blindheit verhindert die Teilnahme am fotografischen Prozess. Der Ausschnitt des Bildes ist eng gesetzt, damit ihr unkoordinierter

Blick und das Pappschild mit der Aufschrift „BLIND“ zentrale Bildbedeutung behalten. Arbus dreht mit dem Porträt von Borges die Situation konsequenterweise um: Er blickt in Richtung Kamera, so als könnte er diese sehen. Zwar gleitet sein Blick mangels genauer Koordination etwas über Arbus hinweg, doch könnte diese Abweichung auch als Nachdenklichkeit interpretiert werden. Arbus transformiert Borges zu einem „sehenden“ Blinden. Sein Handicap führt nicht zu seiner Stigmatisierung, vielmehr steht er selbstbewusst mitten im Bild, wie das seiner gesellschaftlichen Position entspricht. Dass Borges den Blick des Betrachters nicht wirklich erwidern kann, spielt beim Ansehen seiner Person keine Rolle. Er blickt durch sein literarisches Werk und seine politische Reputation auf ihn.



41.1 Diane Arbus: Jorge Luis Borges in Central Park, N.Y.C, 1969



41.2 Paul Strand: Blind Woman, N.Y., 1916

Dem blinden Paar auf ihrem Bett ist dies nicht möglich. Für den Betrachter bleiben ihre Persönlichkeit und ihre Geschichte genauso im Dunkeln wie ihre Umwelt für sie. Sie umarmen sich auf ihrer weißen Bettebene, wodurch sie zwar ihre gegenseitige Zuneigung, aber ebenso ihre Verlorenheit, ihr Ausgeschlossen-Sein aus der Gemeinschaft der Sehenden demonstrieren.[181] Die Räume enthalten keine grafischen Zeichen, sie geben nichts preis. Die Wohnräume von Sehenden sind voller Verweise: Tapeten, Bilder, kulturelle Artefakte – Projektionsflächen ihrer soziokulturellen Existenz. Die Geschichte des blinden Paares, das Vorher und Nachher des Bildes, werden von der purifizierten Oberfläche dieses Raumes verschluckt. Das spärliche Licht durchdringt diesen Raum und wird zur einzigen Quelle dieser Fotografie. Es ist das Licht, das durch die Blindheit ausgesperrt wird und durch die Kamera zu den Sehenden gelangt.

Peter Weiermair schreibt über die Fotografin: „Diane Arbus hat uns das Fürchten gelehrt. Untersuchungen zu ihrem Werk haben bewiesen, wie sehr ihre seelische Ausgangslage mit Hilfe der Dargestellten gespiegelt wurde.“ [Weiermair 2009: 12] Auch ohne die Betrachtung der psychischen Konstitution von Arbus drängt sich die Ambivalenz dieses Bildes auf: Für das Magazin lieferte sie das Dokument eines liebevoll vertrauten Paares, das bei näherer Betrachtung

[181] Die blinden Kinder von August Sander, die einander festhalten, vermitteln diese Abhängigkeit noch konkreter.

umschlägt in einen visuellen Bericht über Isolation und Abhängigkeit. Es ist anzunehmen, dass Arbus mit dieser Beziehungsdialektik nicht das konkrete Paar meinte, sondern alle Paare, alle Beziehungen als „blind“ ansah. Selbstverwirklichung war – in der Diktion ihrer emanzipierten Zeit – in einer monogamen Beziehung nicht möglich.[182]

In Sentimentalität wollte die Fotografin bei ihren fotografischen Operationen, trotz der emotionalen Verdichtung, die sie erzielte – aber keineswegs verfallen. Wie ihre fotografischen Vorgänger, August Sander, Walker Evans und andere, mit denen sie verglichen wird[183], war sie eine kühle Beobachterin ihrer Zeit. Arbus selbst sagt über das Fotografieren: „The process itself has a kind of exactitude, a kind of scrutiny that we´re not normally subject to. I mean that we don´t subject each other to. We´re nicer to each other than the intervention of the camera is going to make us. It´s a little bit cold, a little bit harsh....I think it does, a little, hurt to be photographed.“ [Arbus 1972: 2]

Dieser distanzierte und genaue Blick führte aber nicht dazu, die konkrete Lebensrealität und den konkreten sozialen Binnenraum zu erhellen. Keine der Figuren im Werk von Arbus offenbart sich selbst oder gibt Auskunft über ihr Privatleben. So wie Sander seine Einzelfiguren als Exponenten einer Gesellschaftstypologie aufstellt, stehen die Menschen in den Bildern von Arbus nicht für das Individuelle, sondern für das Kollektive – sie repräsentieren soziale (Krankheits)Symptome.

Mit Diane Arbus öffnen sich in der Familienfotografie die Schleusen, die den Betrachter in die Abgründe des Familienlebens ziehen. Val Williams schreibt über Arbus: „Her photographs marked the opening of a Pandora´s box of imagery. In Britain, in the Seventies, the photographers continued to probe into the nation´s ill, often working in areas of intensive deprivation.“ [Williams 1994: 14] In den Bildern von Arbus wird die allgemeine Skepsis, jedoch auch der persönliche Zweifel an der Institution Familie spürbar. Arbus hat das selber anlässlich der Veröffentlichung ihrer „American Families“ deutlich zum Ausdruck gebracht: „I think, all families are creepy in a way.“ [Arbus 1968, zit.nach: Southall 1984: 168]

---

[182] Über ihr Familienleben und das ihrer Freunde, darunter auch das von Allan und Diane Arbus, erzählt Barbara Frost: „Jeder bumste mit jedem, das war fast wie ein Zwang [...]. Wir alle, auch Diane, glaubten, daß Sex etwas Wichtiges sei; daß unser Körper die Quelle unserer Kraft war – vielleicht die einzige.“ [Frost, zit. nach Bosworth 1984: 182]

[183] Phillips spannt eine Bogen zu Evans [Phillips 2003: 63ff], Keller sieht bei Arbus Rückgriffe auf Sander: „Was die kritische, die Komplizenschaft mit dem Modell verweigernde Portraitauffassung betrifft, konnte Arbus in der Tat manches von Sander lernen.“ [Keller 1980: 14] Allerdings differenziert er im weiteren deutlich zwischen den beiden: „Sie [Arbus] identifiziert sich mit nichts, vor allem mit keiner gesellschaftlichen Ordnung. Sämtlichen sozialen Texturen, in denen sie ihre Modelle vorfindet, steht sie als Außenseiterin gegenüber. Ihre Photographie kommt aus der totalen Entfremdung und hält sich damit schadlos, auch den ‚anderen‘ dieses Stigma aufzuprägen. So hat Arbus letztendlich den Gegenpol zu Sander bezogen, dessen Perspektive die der bürgerlichen Mitte und die Existenz eines intakten Sozialgefüges voraussetzt. So häufig Sander auf Dissonanzen zwischen persönlichem Entwurf und gesellschaftlicher Realität aufmerksam gemacht hat, der Glaube an eine funktionale Einzel- und integrale Kollektivexistenz ist ihm nicht abhanden gekommen.“ [Keller 1980: 14ff.]

Lee Friedlanders „Family“

Ebenso wie Diane Arbus lebt Friedlander (*1934) in den 60er Jahren in New York. Der um drei Jahre jüngere Fotograf kam schon in seiner Schulzeit mit der Fotografie in Berührung, und bereits im Alter von 19 Jahren begann er, mit der Fotografie seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Das gemeinsam mit Arbus in New York verbrachte Jahrzehnt war die Blütezeit der Magazine, deren Bildbedarf immens angestiegen war. Das ermöglichte auch Friedlander ein unabhängiges Freelancerdasein. Der Qualitätsstandard der Magazine war mittelmäßig, beinahe jeder ausgebildete Fotograf kam zum Zug. Friedlander erinnert sich: „There was a lot of work. If you wanted to work [...] you´d get it. You were as good as the next guy.“ [Friedlander, zit. nach Galassi 2005: 17] Die Bildredakteure wählten gerne aus einer Vielzahl von Bildern aus. Quantität schien wichtiger als Qualität.[184]

Dennoch waren die Magazine das Bildmedium ihrer Zeit, und die einzige Einnahmequelle, die ein freier Fotograf jederzeit anzapfen konnte. Den meisten Zeitgenossen von Friedlander und Arbus[185] blieb, wenn sie ein autonomes Oeuvre verfolgten, nur die Möglichkeit, die eigenen Interessen mit den Auftragsarbeiten zu verknüpfen, oder – wenn dies finanziell möglich war – zweigleisig zu arbeiten. Der Einfluss der Magazine auf die Arbeitsweise der Fotografen und Fotografinnen in dieser Dekade darf nicht unterschätzt werden, zumal auch die Themen von den Redakteuren vorgegeben wurden. Trotz aller qualitativen Mängel waren die Massenmedien konkurrenzlose Präsentationsmedien, die dem Einzelnen Karrieresprünge auch in den Museumsbereich hinein ermöglichten. Die Ästhetik der Fotomagazine und die rezeptive Qualität ihrer Bilder war bereits in den Fünfziger Jahren in die Ausstellungskultur eingegangen. Steichens berühmte Megaprojekte im MOMA[186], „Family of Men“ (1955) und „The Bitter Years“ (1962) veranschaulichen diesen Einfluss: „All of these exhibitions are best understood as giant magazine layouts in three dimensions.“ [Galassi 2005: 32]
Seine eigene Arbeit konnte Friedlander erstmals durch einen Fotoessay in Harper´s Bazaar (2/1963) einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen[187]. „The Little Screens“ wurde von einem Text von Walker Evans begleitet, dessen Einfluss auf die Fotoszene nach wie vor ungebrochen

[184] Dieser Konkurrenzdruck ließ sich schwer mit der Arbeitsweise und dem Qualitätsanspruch von Arbus verbinden.

[185] Etwa Richard Avedon, Will McBride, Walker Evans, Elliott Erwitt, Peter Fink, Robert Frank, James Jowers, Robert Lebeck, Saul Leiter, Vivian Maier, uva.

[186] Das Museum of Modern Art war die einzige museale Institution, die eine eigene Fotoabteilung besaß, und die künstlerische Agenda der Fotografie wahrnahm.

[187] Drei Monate davor publizierte Diane Arbus im selben Magazin „The Full Circle“, eine Fotoreportage mit eigenen Texten über fünf Personen, die sich selbst als etwas Besonderes beschreiben: darunter Jack Dracula („He [...] tells some people that he is a vampire or a direct descendant of the Count or a native oft Transylvania, [...]. He is an authority on Necromancy“ [Arbus, zit. nach: Southall 1984: 16]), Max Maxwell Landar, Uncle Sam, („He says he is the first person authorized to be UNCLE SAM since 1812 and he plans to bring the Liberty Bell to New York“ [Arbus, zit. nach: Southall 1984: 20]) oder William Mack, Sage of Wilderness („he is an awesome, noble, enormous, possesed and legendary figure, [...] he is a Muslim convert and a student of language and philosophy.“ [Arbus, zit. nach: Southall 1984: 17])

war.[188] Chefredakteur bei Harper´s Bazaar war damals Marvin Israel, der mit Diane Arbus die Box-Edition herausgab und ihr erstes, posthum erschienenes Buch gestaltete. „Little Screens" bestand aus einer Serie von Bildern, die TV-Geräte an verschiedenen Orten, vorwiegend in Hotelräumen, Schaufenstern und anderen, undefinierbaren Räumen des kommerziell-öffentlichen Bereiches dokumentierte.[189] (Abb. 42 + 42.1) Wohnräume spielen in dieser Arbeit keine unmittelbare Rolle, obwohl TV-Geräte in jener Zeit bereits zum Einrichtungsstandard gehörten. Dessen ungeachtet verweist diese Arbeit von Friedlander auf die Schnittstelle von öffentlichem und privatem Leben. Bereits Ende der 50er Jahre wurden in den USA Studien zum Einfluss des Fernsehens auf das Verhalten der Kinder durchgeführt[190], und diesem Medium und seiner Wechselwirkung mit dem familialen Sozialraum Beachtung geschenkt. Auch wenn Friedlander sich in dieser Arbeit primär mit familienfernen Themen wie Starkult und Medienpräsenz beschäftigt, spiegelt die Besetzung des Öffentlichen durch Massenmedien auch die zunehmende Überschreibung des Familienlebens durch das televisionäre Feld wieder. Für die Magazine war das Fernsehen zu einem übermächtigen Gegner geworden, dessen negative Seiten diskussionswürdig waren.

42 + 42.1 Lee Friedlander: links: Nashville, Tennessee, 1963, rechts: Philadelphia, Pennsylvania, 1961

[188] James Crump geht in seinem Text über Walker Evans, der anlässlich seiner Werkschau im Cincinnati Art Museum (2010) verfasst wurde, ausführlich auf die Schlüsselposition von Walker Evans in den 60er Jahren ein. Weil Walker Evans von Steichen total ignoriert wurde, gelang es ihm aber erst nach dessen Ablösung im Jahr 1961, seinen Einfluss geltend zu machen. Über Evans Vermittlung wurde John Szarkowski zum neuen Kurator der Fotoabteilung eingesetzt, über den Evans nun Einfluss auf die Ausstellungspolitik und die Stipendienvergabe nehmen konnte. [vgl. Crump 2010: 8ff]

[189] Die Serie wurde von Friedlander weitergeführt, und erschien im Jahr 2001 als Buch.

[190] Nicolas Pethes benennt die Ziele dieser ersten Studien. „In den USA hatte die experimentelle Untersuchung der Auswirkung des Fernsehens auf die Gewaltbereitschaft seiner Zuschauer 1958 begonnen: Wilbur Schramm, Jack Lyle und Edwin E. Parker von der Stanford University veranstalten insgesamt 11 empirische Erhebungen über Fernsehverhalten und der Einstellung zum neuen Medium im Westen der USA und Kanada. Das Ziel der Untersuchung mit dem Titel ‚Television in the lives of our children' ist es dabei festzustellen, ob hoher Fernsehkonsum mit zunehmenden aggressiven Verhalten korreliert oder nicht." [Pethes 2003: 106]

Friedlanders Serie glänzt durch die Abwesenheit von Personen, er präsentiert das Medium als eine tautologische Quelle, die um ihrer selbst willen sprudelt. Verwaiste Stadträume sind ein Gemeinplatz der amerikanischen Moderne, diesem Sujet huldigten Fotografen wie Walker Evans, Robert Frank, und mit Friedlander auch Stephen Shore und William Eggleston, die gerade durch diese Absenz den menschlichen Lebensraum in ein ungewöhnliches Licht tauchten. Die Serie „Little Screens" stellt ein doppelsinniges Unternehmen dar: Es projiziert menschliche Existenz über den Screen in urbane Aufenthaltsräume. Die TV-Wirklichkeit substituiert das reale Leben. Weil aber an anderer Stelle dieser Schnittstelle die Familie sitzt, reicht der Bogen dieser Realitätstransformation auch in den privaten Raum hinein. Die „kleinen Bildschirme" weisen eine grundsätzliche Konstruktionsparallele mit dem Bild „Xmas [...]" (Abb. 33) von Arbus auf: Der Fernseher tritt an die Stelle des Christbaumes, da er als vergemeinschaftendes Medium die Loslösung von anderen, affektuellen oder traditionalen Zusammengehörigkeitshandlungen und -riten innerhalb der Familie bewirkt.

In Friedlanders Arbeit fand das Familienthema erst Ende der 50er Jahre Eingang. Galassi beschreibt die Bedeutung der sozialen Netzwerke in New York, für die Erweiterung des fotografischen Themenspektrums war jedoch eine andere Begegnung bedeutsam: „But neither Schultz nor Evans was the most important person Friedlander met at Time, Inc.. That distinction belongs to Maria DePaoli, a New York-born editorial assistent in the color division at „Sports Illustrated" whom Friedlander met in 1957 and married the following year." [Galassi 2005: 18]

Von da an machte Friedlander im Kameragebrauch keine großen Unterschiede mehr zwischen seinem Privat- und seinem Berufsleben. Leben, Arbeiten, Wohnen und Fotografieren wurden eins. Im Gegensatz zu Arbus und anderen Fotografen seiner Zeit, spannte Friedlander den „fotografischen Schirm" auch über seine Familie. Seine Frau Maria berichtet von diesem Leben „under the mediums´s umbrella": „But I cannot escape the fact that well over half my life has been lived unter the medium´s umbrella [...]. In a way, all of these photographs, not just that one, were formed because photography did indeed overshadow all four of our lives. Lee can never stop looking, seeing, as the photographer he is, and his camera is never far from his hand [...]." [Friedlander 2004: 6][191] Diesen Rückblick auf das Leben mit Lee und seiner Kamera unternimmt Maria im Jahr 2004 in einem Textbeitrag zum Buch „Family". Die Karriere von Friedlander ist stark von seiner publikatorischen Tätigkeit geprägt. Seit der ersten Buchveröffentlichung mit Jim Dine im Jahre 1969 legt der Künstler seine Arbeiten als Bücher auf, im Laufe seines Lebens sind mehr als fünfzehn, thematisch differenzierte Werkbücher erschienen.

Ob Friedlander von Anfang an geplant hat, seine privaten Familienbilder der Öffentlichkeit vorzuführen, ist nicht bekannt.[192] Jedoch widmet er im Jahr 1992 ein ganzes Buch seiner Frau Maria. In den Schlussworten seines Textes dazu deutet er diese Perspektive aber indirekt an:

[191] Da „Family" nicht paginiert ist, wurde die Seitenangabe durch manuelles Abzählen ermittelt, beginnend mit der ersten Leerseite nach dem Umschlag.

[192] 13 Jahre vor dieser Buchpublikation schreibt Galassi zum Anlass seiner familienthematischen Ausstellung im MOMA über die fotografische Praxis von Friedlander: „[...] thus, while he seems not to have planned it, his pictures of family and friend became part of his work, his oeuvre." [Galassi 1991: 10]

„Maria, in terms of the larger group of pictures of the family, is the heroine. So if we had a hundred pages to use we´d probably throw in the pictures of the kids and some of me, and Maria would still be the heroine.“ [Friedlander 1992: 66] Es hat zwölf weitere Jahre gedauert, bis diese Idee in die Tat umgesetzt wurde. Die Struktur dieses Familienalbums ist äußerst einfach, sie setzt auf eine chronologische Gliederung[193] auf. Dadurch ergeben sich wie von selbst zwei thematisch differenzierbare Bildstrecken: Bilder von Lee und seiner Frau, und weiter hinten im Buch, Aufnahmen zusammen mit Kindern und Enkelkindern. Weil dieser chronologische Bilderbogen insgesamt mehr als 40 Jahre umfasst, wird es dem Betrachter ermöglicht, beim Durchblättern des Buches die Familienentwicklung im Zeitraffer zu durchleben.

Von den unzähligen, tragbaren Chroniken anderer Familien unterscheidet sich dieses Album vor allem in zwei Punkten: Es wurde von einem anerkannten Künstler fotografiert, und es wurde veröffentlicht. Dadurch entäußert Friedlander sein und das Privatleben seiner Familie, macht es transparent, breitet es vor anderen aus. Aber wie funktioniert dieses private Buch in der Öffentlichkeit? Welche Einsichten gewährt es in das Familienleben, und trägt Friedlanders künstlerischer Anspruch dazu bei, eine besondere Form der Rezeption zu erzeugen?

Durch die Chronologie hat Friedlander die Punktualität außer Kraft gesetzt. Jedem Einzelbild, auch wenn es als solches konzipiert und betrachtbar ist, folgt ein weiteres. Da Friedlander die Kamera bedient, enthält der erste Abschnitt des Buches vorwiegend Porträts von Maria. Obwohl Friedlander nur ausnahmsweise selber physisch in Erscheinung tritt, ist er doch auf jedem Bild gegenwärtig: als Fotograf, dem sich seine Geliebte oder Frau zuwendet, für den sie posiert oder Modell steht. Rugoff schreibt über die Beziehung von Modell und Fotograf innerhalb der Familie: „No matter what their aesthetic or conceptual approach, however, these artists inevitably direct our attention to the unseen relationship between the person taking the picture and those portrayed, and our reading of their images is filtered through our knowledge of that familial connection.“ [Rugoff 2006: 14] Wenn auch nicht alle Bilder die typische „Achtung Kamera“-Mentalität aufweisen, so ist den meisten Aufnahmen doch eine durch Frontalität und Pose aufgezwungene Konfrontation mit der Kamera deutlich anzumerken. Die „unsichtbare Beziehung“, von der Rugoff spricht, wird von dieser Direktheit des Blickes getragen. Welche Beziehung offenbart sich hier konkret zwischen Fotograf und Ehepartner? Rugoff konstruiert seine fotografische Relationstheorie weiter: „When someone gazes back at the camera in one of these images, we have to take into account that they are exchanging look with a specific partner or relative that may tell us about their respective roles and reveal crucial information about their relationship.“ [Rugoff 2006: 14] Blickt Maria durch die Kamera auf Lee hindurch, sind die vertrauten Augen, die Lee festhält, in das Objektiv der Kamera gerichtet oder direkt auf ihn?

Friedlander hat in den 60er Jahren einen für ihn kennzeichnenden Stil entwickelt, der es ihm ermöglicht, sich als Außenstehender ins Bildgeschehen einzubringen. Mittels Reflexionen oder durch den eigenen Schlagschatten implementiert Friedlander den „Fotografen“ ins Bild. Er dementiert damit keineswegs die Präsenz der Kamera im Raumzeitgefüge der Fotografie, wie

[193] Diese chronologische Struktur korreliert mit der Archivierungssystematik von Lee Friedlander, der seine Fotos in der Reihenfolge ihrer Entwicklung ordnet.

das von verschiedenen Dokumentarfotografen praktiziert wird. Er erweitert den Bildraum und bringt die fotografische Instanz ins Bewusstsein. Galassi beschreibt dieses Spiel: „Friedlander, though, in a manner that was fast becoming a hallmark of his work, went after the idea like a dog for a bone, encouraging his surrogate self to behave like a character with a mindlessness of his own.“ [Galassi 2005: 42] Auch in den privaten Bilddokumenten thematisiert Friedlander diese Form des Inserts, wie das zwei Bildbeispiele aus „Family“ demonstrieren.

In einer Aufnahme in einem schlichten Hotelzimmer in Las Vegas, das außer dem zerwühlten Bett keine Möbel beherbergt, steht Maria, bis auf einen weißen Slip entkleidet, an der Wand. Sie befindet sich dort nicht zufällig. Das Licht einer Fensteröffnung bildet an dieser Stelle, die direkt neben der Tür liegt, ein hellerleuchtetes Viereck aus, in das Lee seine Frau hineindirigiert hat.

43 Lee Friedlander: Las Vegas, 1970

Hätte es Friedlander bei diesem Setting belassen, wäre Maria dem grellen „Scheinwerferlicht“ genau so ausgesetzt gewesen, wie unzählige Gogo-Tänzerinnen in der nächsten Nachbarschaft. Aber Friedlander hat sich selbst in die gerichtete Lichtquelle hineinbegeben: sein Schatten fällt nun auf den halbnackten Körper seiner Frau und bedeckt ihn, verhüllt ihn für die Blicke von außen. Auch räumlich und sinnbildlich „stellt er sich vor seine Frau.“ Zweifellos ist Friedlander hier eine vielsagende Beziehungsbeschreibung zwischen Modell und Fotograf gelungen, die weit über das persönliche Verhältnis hinausgeht. Die Stadt Las Vegas ist neben dem Glücksspiel auch für seine Hochzeitsarrangements bekannt. Das Bild wird im Zusammenhang mit dem Titel

als Szene eines Vermählungsaktes interpretierbar[194], als eine Berührung zweier, füreinander bestimmter Körper. Stärker als dieser Eindruck des Ineinanderblendens zweier Körperentitäten ist jedoch die Fraktur, die der Körper von Maria durch das Spiel von Licht und Schatten erfährt.[195] Ihre Ganzheit wird in Partialobjekte zerschnitten, die einzelne Abschnitte ihres Körpers repräsentieren. Die deformierende Wirkung macht Maria zu einem Objekt des Fotografen, der sie nach Belieben zerteilen und wieder zusammensetzen kann. Das Bild demonstriert die Macht, die mit der Kameraperspektive verbunden ist. Das Spiel mit Partialobjekten vermittelt eine kindliche Erfahrungsdimension.

Friedlander hat schon seit Jahren derartige Schattenexperimentierte durchgeführt, und die Wirkung dieser Bilder erforscht.[196] Maria hat an einer Versuchsanordnung teilgenommen, mit deren innerer Logik sie vertraut war, und deren Resultate sie einschätzen konnte. Rekonstruktionen von Beziehungsmomenten, wie sie Rugoff als informative Qualität der Fotografie ortet, sind auf der personalen Ebene unmöglich. Bilder geben nur Auskunft über die fotografische Relation, sprich über die mit der Bildbemächtigung verbundenen Distanzierungs- und Annäherungsprozesse innerhalb der sozialen, kulturellen oder geschlechtsspezifischen Kontexte. Wenn Fotograf und Modell wie in diesem Fall auch Mann und Frau sind, dann forciert dieser Umstand womöglich spekulative Annahmen, die von universalistischer, aber unverbindlicher Natur sind. Der Interpret wäre hier gezwungen, anhand eines Blickverhaltens, der Mimik und Gestik Zuschreibungen vorzunehmen. In der Regel werden solche Annahmen umso gewagter, je intimer die situativen Rahmenbedingungen ausfallen.

Die Voraussetzungen dafür wären hier objektiv gegeben: ein zerwühltes Bett in einem Hotelzimmer, eine fast gänzlich entkleidete Frau, ein ebenfalls nackter Mann, der auf sie „projiziert" wird. Jedoch ist diese reizvolle Atmosphäre davon überzeichnet, dass der Fotograf ein Bild produziert (und seine Frau ihn dabei unterstützt). Galassi charakterisiert die fotografische Haltung von Friedlander: „But Friedlander wasn´t making documents, he was making pictures, and the conditions of picture-making were fair game of his art." [Galassi 2005:41] Der gemeinsame Aufenthalt im Hotelzimmer liefert Friedlander einen willkommenen Anlass für die Verfolgung seiner fotografischen Interessen, und seine Frau ist das Modell, das ihm gerade zur Verfügung steht. Das Setting wird dann beinahe alltäglich: Friedlanders Schatten auf seiner Frau verrät, dass die Sonne niedrig steht, so wie am Morgen nach dem Aufstehen. Lee greift als erstes zur Kamera. Dass Maria seine Frau ist, erfährt der Betrachter durch den Kontext. Dass Maria sein Modell ist, wird durch die Fotografie vermittelt.

---

[194] Friedlander hat seine Frau schon elf Jahre vor dieser Aufnahme geheiratet, bezogen auf ihre Beziehung sollte also von einer „Wiedervermählungsszene" gesprochen werden.

[195] Friedlander schließt mit dieser Zerstückelung an die ästhetische Praxis des 20. Jahrhunderts an: „Die fotografische Fragmentation des menschlichen Körpers ist, zumindest vom Standpunkt einer aufrichtigen ästhetischen Praxis, im wesentlichen ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Wer im 19. Jahrhundert ein Aktfoto anfertigte, war in erster Linie darum bemüht, im akademischen Stil gehaltene Ganzfiguren-Studien herzustellen." [Ewing 1994: 32]

[196] Galassi hat die Genese dieser Schattenbilder verfolgt: „Looking over his contact sheets and work prints, Friedlander noticed that his shadow or reflection sometimes intruded. This was not surprising: any snapshooter who puts his back to the sun to get good light on his subject will often find his shadow in the picture." [Galassi 2005: 41]

Eine Variation des Schatten-Beziehungsspieles hat Friedlander drei Jahre später in Schottland wiederholt. (Abb. 44) Wieder posiert Maria für die Kamera, diesmal fällt das Schattensurrogat von Lee so neben sie, dass fotografierender Schatten und leibhaftiges Modell die fotografische Interaktion illustrieren. Wird das Modell durch den Bildnahmeprozess auf die Bildebene projiziert, steht bei dieser Aufnahme der Fotograf selbst als zweidimensionales Abbild neben seiner – jetzt umso realer erscheinenden Frau. Wieder werden die Konditionen des Mediums verhandelt, und teilweise außer Kraft gesetzt. Zugleich positioniert Friedlander sich aber an die Seite seiner Frau, dorthin, wo er durch seine Kamerafixierung normalerweise nicht gelangen kann.[197] Dieser „fotografierende Schatten" folgt seiner Frau ihr ganzes Leben – er wird zum Sinnbild jenes Lebensgefühls, das Maria als Existenz „under the medium´s umbrella" beschrieben hat. Auf die Familienthematik referenziert, kehrt sich jedoch die „Einblendung" des Fotografen auch ins Negative: Während er seine Familie durch die Kamera betrachtet, ist er nur mehr als Schatten präsent.

44 Lee Friedlander: Edinburgh, Scotland, 1973.

Lee Friedlander hat den Betrachter nicht mit seinem veröffentlichten Familienalbum alleine gelassen. Maria verfasste einen ausführlichen Textbeitrag, der das Werk vermittelt. Ihre Bemerkungen und persönlichen Erinnerungen fundieren die Bildwelt Lees, zugleich nimmt sie die

[197] Dieses Schema durchbricht der Fotograf in mehreren Fällen, indem er sich selbst mit ausgestreckten Händen neben seinen Angehörigen fotografiert, und damit die morphologische Typologie der „abgeschnittenen Hände" generiert.

Position eines eingeweihten Kritikers ein, vertritt ihre Familie als Sprachrohr, berichtet vom Leben an der Seite eines Fotografen, aber auch von der Wirkung dieser Publikation auf sie selbst. Dadurch kommt in diesem Buch die Familie nicht nur zu Bild, sondern auch zu Wort. Einen Grund, warum Lee´s Kamera immer in Griffweite lag, sah sie in seiner Vergesslichkeit: „[...] maybe this is how he handles that part of himself that doesn´t remember past details." [Friedlander 2004: 6] Auf einige alltäglich und belanglos wirkende Bilder in diesem Familienbuch mag dies zutreffen, jedoch nicht auf die vorhin beschriebenen. Es handelt sich um formalästhetisch kalkulierte Aufnahmen, die um der Fotografie willen entstanden sind. Mit dieser Beschreibung zielt sie vermutlich auf etwas anderes: auf die Gegenwart der Kamera im alltäglichen Lebensfluss. Mit Lee wurde die Kamera, das Beobachtetwerden Teil ihres Lebens, mit Lee wurde Maria bewusst, was es bedeutet, mit der Kamera – mit einem „Kamera-Mann" zu leben.
Marias Berichte legen das differenzierte, rezeptive Feld der Fotografie frei. „Recently, as Lee and I looked at this book together, and he listened to my stories of the background of many of the photographs, he remarked that he didn´t remember much of what was going on at the time. And then he wondered if, in this particular photo, he did sense in his own way the urgency of the moment and did the only thing he felt he could do, which was to photograph." [Friedlander 2004: 5] Maria spricht von einem Bild, das sie mit ihrem kleinen Sohn im Arm zeigt. (Abb. 45)

Während die Aufnahme liebevoll die Nähe von Mutter und Sohn schildert, war die Situation von ernsthafter Gefahr, weil der kleine Sohn gerade von Fieberschüben heimgesucht wurde. Bei der Beschreibung der Realität versagt der visuelle Chronist. Die Offenheit dieses Berichtes von Maria charakterisiert die Blickkultur des visuell orientierten Fotografen, der gerade mit formalästhetischen Fragen konfrontiert ist, während sich seine Frau über den Fieberzustand des gemeinsamen Kindes besorgt zeigt. Greift Lee zur Kamera, um seiner Frau Anteilnahme zu signalisieren?

45 Lee Friedlander: New City, New York 1961

Wird, wie Bourdieu das formuliert hat, der fotografische Akt als Teil des familialen Setzungsritus identifizierbar? Viele Hinweise in diesem Buch sprechen dafür. Dieses Familienalbum eines Künstlers gleicht im Tenor anderen Familienalben. Sie konstruieren Gegenwelten, sparen das Bedrohliche aus. Sie bestätigen die Einheit und Funktionalität der Gemeinschaft. Kein einziges

dieser Bilder (auch nicht das „Fieberbild“) zeigt ein Negativum. „Family“ ist ein Dokumentarband der schönen Momente, aber ist er wahrhaftig? Maria kann in diesem Buch keine dokumentarischen Absichten erkennen: „But a book of pictures doesn´t tell the whole story, so as biography this one is incomplete. There are no photographs of arguments and disagreements, of the times when we were rude, impatient, and insensitive parents, of frustration, of anger strong enough to consider dissolving the marriage. [...] Lee´s Camerea couldn´t record our family dysfunctions.“ [Friedlander 2004: 8] Marias Worte sind von durchschlagender Realitätsverbundenheit. Die Einzelbilder in dieser Sammlung, punktuelle Ereignisse in einem lebenslangen Beobachtungsprozess, gehören Lee´s Welt an. Das ganze Buch, die Sammlung und Selektion von Bildern manifestiert aber etwas ganz anderes: Die Präsenz des Fotografen im Kreise seiner Familie. Jedes einzelne Bild belegt, dass Lee seine Familie beobachtet, ihr seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, dass sie alle („ThE ALL Of iT“) über die Jahrzehnte zusammen und verbunden geblieben sind.

„I suppose this book reads like a traditional family album in some ways, if certainly not in others? Is it then a pictorial biography?“, fragt Maria. [Friedlander 2004: 9] Es ist vielmehr als das. Nicht nur dokumentiert es die Lebensprozesse dieser Familie, die Familiengründung aus der Zweierbeziehung heraus, die Vorgänge des Alterns, es spiegelt auch die Werkentwicklung des Künstlers wieder. Die harten, von Kontrasten durchschnittenen Aufnahmen der 60er Jahre, die strukturelle Kritik an den Abbildungskonditionen der Fotografie und die Vorwegnahme konzeptueller Methoden, der allmähliche Übergang in die Oberflächentextur späterer Jahre, der auch mit einem Wechsel von architektonisch-urbanen Milieus zu landschaftlichen Naturräumen verbunden ist. Aus der konzeptuellen Schärfe der Anfangsjahre, dem ästhetisch-formalen Spiel der De- und Rekonstruktion von Räumen, die die Kommunikation mit dem Fotografenkollegen Winogrand wiederspiegelt[198], entwickelt sich Friedlanders Werk in eine Poesie hinein, die dichte, eigenartig verwobene Räumlichkeiten und harmonische Gradationen hervorbringt.

Seine Familie folgt ihm in diese alternierenden Bildwelten. Lee statuiert an seiner Familie ein Exempel: Sein fotografisches Werk verschmilzt mit ihrer Existenz. Die Fotografie verbindet diese Menschen miteinander. Wenn Beziehungen erkennbar werden, dann sind es allgemeine Deskriptionen, von Nähe und von Vertrautheit. Über die Selbstporträts von Friedlander urteilt Galassi: „The Friedlander in the pictures is just a model taking direction from the photographer.“ [Galassi 2005: 42] Gleiches gilt auch für einige Aufnahmen mit seiner Frau. Das Familienalbum, das Lee nach über 45 Ehejahren aufgelegt hat, dokumentiert, dass Lee seinem Beruf nicht Priorität vor der Familie zumaß. Maria sieht das ebenso: „But I´ve come to think of the book as Lee´s gift to me of my own private memoir in pictures.“ [Friedlander 2004: 9]

[198] Übrigens ließe sich anhand der Themenstränge, die Friedlander in den 60er Jahren bearbeitete, auch eine tendenzielle Wechselbeziehung zum Werk von Diane Arbus herstellen. Aufnahmen, die durchaus in einer direkten und frontalen Manier daherkommen, stehen neben Fotos von verwaisten Sitzmöbeln, Passanten im Straßenraum, Paaren (darunter auch eine Aufnahme von Diane mit ihrer Tochter Amy aus dem Jahr 1963), Partyszenen, Kollegen im Bett (Walker Evans) usw. Im Vergleich manifestiert sich der Blick dieser Künstler und Künstlerinnen auf ihre Zeit und Kultur. Galassi nimmt in der Werkgenese von Friedlander vornehmlich Bezug auf Evans, Winogrand, Atget, Rusell Lee und Harry Calahan.

Nicholas Nixon und die „Brown Sisters“

Nicholas Nixons (*1947) Lebensweg und Ausbildung unterscheidet sich in einem Punkt wesentlich von den Fotografen und Fotografinnen, deren Arbeiten bisher bereits besprochen wurden:[199] Er hat ein Kunststudium an einer Universität abgeschlossen.[200] Dies hängt damit zusammen, dass fotografisch künstlerische Ausbildungen auf Universitätsniveau erst ab Mitte der 60er Jahre möglich wurden. Schon während seines Studiums lernte Nixon seine Frau Beverly Brown (Bebe) kennen, und ein Jahr später, sie war 21 Jahre, er 22 Jahre alt, heirateten sie. Nixon ist als Einzelkind aufgewachsen, genau wie seine beiden Eltern. Bebe hat drei jüngere Schwestern: Heather, Mimi, und Laurie.
Für Nixon waren die Familienzusammenkünfte der Browns deshalb etwas Ungewohntes, im Haus ihrer Eltern Sally und Fred stieß er überall auf die Bilder der Schwestern, Dokumente von gemeinsamen Feiern und wichtigen Ereignissen. Im August 1974, bei einer der üblichen Familienversammlungen, beschloss Nixon, selbst ein Porträt der vier Schwestern anzufertigen. Dieses Bild wurde nie veröffentlicht, Nixon hat es bald danach wieder vernichtet. Im Juli des darauffolgenden Jahres entstand ein neues Bild von seiner Frau und seinen Schwägerinnen, und als Laurie das Jahr darauf das College abschloss, folgte ein weiteres Gruppenbild von den vier Schwestern. Nach dem Vorschlag von Nixon, diesen Vorgang nun jedes Jahr zu wiederholen, entstanden bis dato 41 Aufnahmen[201], die in unterschiedlichen Umfängen bisher mehrmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurden.

Dieses Langzeitprojekt erfordert eine völlig neue Dimension der Rezeption von Bildern: Während etwa Aspekte wie die chronologische Struktur auch im Album von Friedlander vorkommen, und den Betrachter zu einem Wandel durch die Zeit verleiten, kommt bei dem Werk von den „Brown-Sisters“ durch die Einhaltung gewisser konzeptueller Regeln der Vergleichbarkeit der Bilder ein anderer Stellenwert zu. Thomas Weski sieht durch diese Eigenschaften Parallelen zum Werk von Bernd und Hilla Becher [vgl. Weski 2000: 35], bei dem aber gerade die zeitliche Komponente keine Rolle spielt. Eher wäre die Nähe zum filmischen Medium, etwa dem Zeitraffer zu suchen, wo tatsächlich temporale Abläufe beschleunigt als beschleunigte dargestellt werden. Erwähnenswert wird in diesem Zusammenhang auch die Arbeit des Künstlers Roman Opalka, der seit 1972 am Ende jedes Tages ein fotografisches Selbstporträt anfertigt, dass ihn im weißen Hemd immer in der gleichen Haltung und Mimik präsentiert.[202]

---

[199] Evans hat auch studiert, jedoch seine fotografischen Kenntnisse erst im Nachhinein erworben, nachdem er Ralph Steiner traf, der ihn mit der fotografischen Technik vertraut machte. [vgl. Mellow 1999: 623] Hine war an einer Highschool, wo er eine Lehrerausbildung machte. Wie Zille und Riis ist auch er Autodidakt. Arbus besuchte ab 1930 die Ethical Culture School, nahm dann Zeichenunterricht und lernte das fotografische Handwerk von ihrem Mann Allan. [vgl. Bosworth 1984: 84ff] Sander erlernte das Fotografenhandwerk von der Pike auf als Mitarbeiter eines Ateliers. Dieser Berufsweg ist aufgrund der technischen Perfektion und der Nähe zum Atelierbild auch beim Werdegang von Friedrich Pöhler sehr wahrscheinlich.

[200] Er studierte zuerst Literatur, und absolvierte danach ein Kunststudium an der Universität von New Mexico, das er 1974 absschloss.

[201] Tatsächlich produziert Nixon mehrere Variationen, von denen eine ausgewählt wird. Die vorliegende Bildreihe reicht bis zum Jahr 2007. [vgl. Galassi 2007]

[202] Dies ist allerdings wiederum Teil seines konzeptionellen und malerischen Oeuvres „1965/1-∞“.

Die „Bewegung“, der Nixon mit seiner Kamera nachspürt, ist die des Alterns. Um diesen Prozess zu thematisieren, und dabei andere Kontexte möglichst auszuklammern, hat der Fotograf seiner Serie ein Regelwerk zugrundegelegt. Das Aufnahmeformat rührt von einer Plattenkamera mit den Negativmaßen von 20 x 25 cm her, und bleibt stets das gleiche. Die Auflösung dieser Bilder ist sehr hoch, sodass jedes Detail erhalten bleibt, und das genaue Studium der Oberfläche ermöglicht. Allerdings vergrößert Nixon diese Negative nicht wie sein Kollege Avedon, der dadurch monumentale Bezüge herstellt, und die physische Existenz des Modells unterstreicht. Nixon belässt seine Abzüge in der Größe des Negativs, er macht davon Kontaktprints. Dadurch verweist er direkt auf die verdichtete Information auf dem Negativ, auf die Speicherfunktion und -qualität des Zelluloidträgers und der aufgetragenen Fotoemulsion. Er knüpft mit seiner umständlichen Plattenkameratechnik an die Frühzeit der Fotografie an, gleichzeitig wird an den Diskurs über die archivarische Funktion der Fotografie aus dieser Zeit erinnert. „Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will.“ Oliver Wendell Holmes, der diese Worte 1859 geschrieben hat, erinnert noch an die Vorstellung Demokrits, wonach „Bilder, Häutchen oder Filme [....] immerzu von der Oberfläche der Körper abgestoßen werden, so wie Rinde von den Bäumen abgestoßen wird.“ [Holmes 1979: 114] Und er folgert daraus: „Die Zeit wird kommen, da ein Mann, der irgendein natürliches oder künstliches Objekt sehen will, zur Reichs-, National- oder Stadtbücherei für stereoskopische Bilder geht und seine ‚Haut‘ oder Form verlangt, so wie er in der Bibliothek nach einem bestimmten Buch fragt.“ [Holmes 1979: 120]

Die „Häute“ der Geschwister Brown, die Nixon alljährlich „abzieht“ (von den Negativen), bilden die Grundlage für das Studium des Älterwerdens. Zu dessen Vertiefung schafft der Fotograf noch andere Voraussetzungen: Er hält sich strikt an die Reihenfolge der Personen im ersten Bild aus dem Jahr 1975. Darauf stehen Heather, Mimi, Bebe und Laurie von links nach rechts im Bild. Spezifische Ordnungskriterien treten bei dieser Aufstellung nicht hervor, zum Zeitpunkt der ersten Aufnahme 1975 etwa waren Heather 23, Mimi 15, Bebe 25 und Laurie 21 Jahre alt. Die gleichbleibende Abfolge soll zur Ausschaltung von interpretativen Zuschreibungen über die Beziehung der Schwestern führen, aber auch vermeiden, das dem Fotografen Intentionen bei der Aufstellung seiner Modelle nachgesagt werden. Weitere Elemente der Wiederholung sind die frontale Aufnahmeposition, ein annähernd gleichbleibender Augpunkt oder Horizont und das verwendete Schwarzweiß-Material.
Galassi bemerkt dazu in seiner Publikation über die Bildserie im Jahr 2007: „Rarely has so absorbing a work of art been so little in need of commentary.“ [Galassi 2007] Während über die Arbeiten von Walker Evans, Diane Arbus[203] und andere Größen der amerikanischen Fotogeschichte vielseitige Abhandlungen verfasst werden, wird dieses Werk von Nixon, dessen Projektdauer sich beinahe schon über vier Jahrzehnte erstreckt, von den Herausgebern keiner ein-

[203] Die Rekonstruktion des Werkes von Arbus und die diskursive Auseinandersetzung mit diesem hat Anthony W. Lee als Arbeit im Minenfeld bezeichnet – seiner Meinung nach eine Folge der autoritären Haltung der Arbus Stiftung, die Informationen zurückhält und die wissenschaftliche Aufarbeitung behindert. Damit verbunden ist aber auch ein vermehrter, spekulativer Textaufwand. [vgl. Lee 2003: 22]

gehenden Analyse unterzogen.[204] Dies hängt damit zusammen, dass Nixon ein zeitgenössischer Künstler ist – einer Werkkritik kann er noch entgegentreten, den Dialog mit der Öffentlichkeit selbst führen, historische Einordnungsversuche und Rekonstruktionen sind zweitrangig. Wie gering aber dieser Anteil an der zurückhaltenden, diskursiven Auseinandersetzung ist, wird sofort ersichtlich, wenn man Schriften zu anderen Zeitgenossen (etwa Cindy Sherman, Tina Barney, Jeff Wall, Nan Goldin) durchblättert. Sagen die Bilder von Nixon mehr als tausend Worte?

Die Einzelbilder dieser Serie laden laut Weski zu einer näheren Betrachtung ein: „Bei der Lektüre dieser Porträts [...] kann man sich immer wieder in kleinste Details vertiefen [...]. Neben der Lust am Lesen fotografischer Bilder, sind die Aufnahmen auch Dokumente, wie sie in dieser Bildqualität bis jetzt nur die Fotografie liefern kann." [Weski 1994: 8] Allerdings teilt auch Weski auf den folgenden Seiten seines komprimierten Textes die Gedanken seiner Lektüre nicht mit dem Leser. Im Inhalt seiner Schrift stellt er informative Verknüpfungen zu den anderen Werkzyklen von Nixon her: zu „People", einer Dokumentation über Menschen in amerikanischen Vorstädten während der großen Sommerhitze, zu „Old People", Betrachtungen aus dem Altersheim, zu „People with AIDS", worin Nixon das Sterben vieler Freunde dokumentiert, und zu den Bildern der eigenen Familie, betitelt „At Home". Ein Umstand differenziert aber dieses Projekt von den anderen: Während die fotografische Sequenz von den „Brown Sisters" als „work in progress" zu bezeichnen ist, sind die referenzierten Projekte bereits abgeschlossen.

Auf eine strukturelle Indifferenz in dieser Arbeit nimmt Weski doch Bezug: „Der zurückhaltende Stil des Fotografen, der sozusagen hinter seine Bilder tritt, findet in diesen Arbeiten seine Entsprechung in der Einhaltung größerer räumlicher Distanz zu seinen Aufnahmeobjekten." [Weski 1994: 9] In der Tat hat Nixon hier eine auffällige Variable eingebaut, die dazu einlädt, sich wie durch eine Tür, die einen Spaltbreit geöffnet wurde, ins Feld des Interpretativen vorzuwagen. Bei genauerer Betrachtung der Serie finden sich noch weitere Abweichungen vom konzeptuellen Korsett: etwa wechselnde Lichtverhältnisse, bedingt durch jahreszeitliche Schwankungen, unterschiedliche Tageszeiten und Räumlichkeiten. Damit wäre eine weitere Differenzierung genannt, denn obwohl die Aufnahmen alle im Freien gemacht wurden, werden einmal Teile einer Hauswand, dann wieder Naturlandschaften als Hintergrund erkennbar. Dass Nixon dabei auch keinen Wert auf gleichbleibende Lichtverhältnisse legt, wie Weski das beschreibt [vgl. Weski 1994: 8], wird auch daran ersichtlich, dass bei ähnlichen Distanzverhältnissen der Schatten von Nixon und seiner riesigen Kamera einige Male direkt auf die Schwestern fällt[205], während bei anderen Aufnahmen das Licht auch von oben oder seitlich eindringt. Unauffälliger, aber wahrscheinlich mit den wechselnden Lichtverhältnissen verbunden, ist auch eine Manipulation der Schärfentiefe, die tendenziell bei den Aufnahmen mit größerer Distanz,

[204] Galassi kommt bei dieser Publikation mit knapp zwei Seiten aus. Bei seiner Werkschau über Friedlander (allerdings handelt es sich hier um ein Buch zum Gesamtwerk) kann etwa der 70 bis 90-fache Textumfang registriert werden.

[205] Dabei ist der Schatten genauso präsent wie in den Bildern Friedlanders, bleibt aber ohne sinnbildliche Bedeutung.

also dort, wo der Raum ins Bild kommt, zunimmt. Aus dem Festgestellten ergibt sich die Frage, warum Nixon einige Bild-Parameter über die Zeit relativ konstant hält, andere aber variiert?

Die Variable, deren Untersuchung den vielversprechendsten Ansatz zu einer Annäherung an dieses fotografische Projekt verspricht, ist die wechselnde Kameradistanz, die unmittelbar mit einer Veränderung des Bildraumes korreliert. In den Texten wird einhellig auf die Intention von Nixon, den Alterungsprozess sichtbar zu machen, hingewiesen. Dazu wäre primär der Fokus auf das Physiognomische notwendig, und dies erreichte der Fotograf durch ein gemeinsames Bruststück von den Brown-Schwestern: Weil bei diesem Bildtypus die Kamera möglichst nah an die Gesichter herankommt. Eine zweite Möglichkeit bestünde darin, in den Alterungsprozess auch die Beschreibung des ganzen Körpers miteinzubeziehen, wozu der Fotograf einige Meter zurücktreten müsste. Als dritte Herangehensweise bietet sich eine konzeptuell strenge Form an: gleichbleibende Distanz, Beihaltung des Ausschnittes, kontrollierte, künstliche Lichtverhältnisse. Keine dieser Vorgehensweisen hat Nixon gewählt.

In der ersten, veröffentlichten Aufnahme von 1975 bringt Nixon ein sehr harmonisches Grundprinzip zur Anwendung, das sich in der Proportionalität eines Kniestückes und ausgeglichenen Grauwerten manifestiert. (Abb. 46)

46 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1975

Die vier Schwestern stehen vor einem dunklen Wald, wodurch ihre hellgekleideten Körper markant vom Hintergrund gelöst werden, ihre individuellen Körperformen werden durch den zur Verfügung stehenden Raum noch besser zur Geltung gebracht. Nur Nixons Frau Bebe gleitet mit ihrer rechten Körperseite etwas hinter Mimi. Schon bei dieser ersten Aufnahme zeigt sich, wie schwierig (oder gar unmöglich) es ist, einen neutralen Modus festzulegen, der sich in

der Wiederholung (die ja zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Sicherheit geplant war) als Basis der Vergleichbarkeit bewährt. Heather und Mimi bilden innerhalb der Formation eine Subgruppe aus, wie das in späteren Aufnahmen auch fallweise geschehen wird. Körperhaltungen, die Mimik und Gestik, das ganze Repertoire der personalen Ausdrucksformen entziehen sich der Einflusssphäre des Fotografen, wollte er nicht seine Modelle durch strikte Anweisungen entpersonalisieren. Im Jahr darauf, diesmal auf einer Wiese in der Nähe des College, von dem Laurie ihren Abschluss feiert, hat Nixon die Distanz etwas vergrößert. Am unteren Rand sind die Füße abgeschnitten, dem Anlass entsprechend tragen die Schwestern sommerliche Kleider, während sie sonst eher in Hosen auftreten.

Im übernächsten Jahr, es ist bereits das vierte Bild in der Sequenz (Abb. 47), sind die Parameter vollkommen verändert: Nixon hat sich jetzt für ein Brustbild entschieden, die Physiognomie gewinnt immens an Bedeutung. Die vier Schwestern wirken sehr konzentriert, man spürt in den Gesichtern und der Haltung der Oberkörper förmlich die Nähe der Kamera. Die vier Frauen zeigen viel Haut. Das Licht fällt weich und gleichmäßig auf ihre Gesichter. Ein Reflektor bringt Licht von der Unterseite ins Bild und vermittelt eine etwas künstliche Beleuchtung. Weski schreibt über die Arbeiten dieser Periode: „1977 fängt er [Nixon] an, sich ausschließlich auf die Abbildung des Menschen zu konzentrieren [...]. Erst die Verwendung einer kürzeren Brennweite, eines Weitwinkelobjektivs mit einem größeren Bildwinkel, erlaubt es dem Fotografen, sich den Menschen zu nähern und trotzdem große Bildpartien scharf darstellen zu können.“ [Weski 1994: 9]

47 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1978

Die Wirkung des Weitwinkels macht sich bemerkbar: Der Kopf von Laurie, der im Bildraum leicht nach vorne gerückt ist, wird etwas verzerrt und vergrößert. Das Konzept dieser Bildserie steht hier also in Wechselwirkung mit der Entwicklung anderer Werkbereiche, die Methode des

Closeups wird in den folgenden Jahren aber mehrmals wiederrufen. Der Fokus auf das Faziale mag ein Motiv für die Beschreibung von Altersprozessen sein. Das Näherrücken der Kamera hat, wie das über die Jahre beobachtet werden kann (Abb. 48), unmittelbare Auswirkungen auf die räumliche Organisation im Bild. Der Fotograf erzwingt ein Zusammenrücken: Je näher die Kamera an die Personen herankommt, umso mehr drücken sich die Schwestern aneinander. Das ist eine ganz natürliche Reaktion auf die Nähe des Apparates. Der verkürzte Abstand gibt aber dem Fotografen auch ein glaubhaftes Argument in die Hand, um das Zusammenrücken der Schwestern einzufordern.

48 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1975-1999 (chronologisch von links nach rechts geordnet)

Dabei müssen sie sich räumlich arrangieren: Denn Köpfe nehmen nicht einmal die halbe Breite von Schultern oder Hüften ein. Rahmt die Kamera also die vier Köpfe der Schwestern, führt das zu Verdrehungen am Körper darunter: Aus der Zeilenanordnung wird eine verschränkte Anordnung, die Kräfte, die durch das Ausdrehen entstehen, werden durch Umarmungen und gegenseitiges Stützen stabilisiert. Weicht jemand hinter die Linie zurück, kommt es zu Überschneidungen, gelangt jemand nach vorne, wird das Gesicht dominanter zu Lasten der Gleich-

heit. Die Zwänge des räumlich-körperlichen Arrangements bei einer Gruppenaufnahme führen in der Regel dazu, dass der Fotograf die Ordnung vorgibt und damit eine möglichst gleichwertige Präsenz der Gruppenmitglieder gewährleistet. Das Resultat sind die typisch „hölzernen" Reihen, in denen individuelle Merkmale unterdrückt werden.

Geschwister stellen, weil sie genetisch verwandt sind, als Bild einen interessanten Vergleichsgegenstand dar. Bei Familienbildern ist das differenzierende Betrachten immer Bestandteil der Rezeption: Wer sieht wem ähnlich, wer steht wem nahe, wer ist wie alt? Weil es, wie beim Gruppenbild, nicht nur um das Wiedererkennen der Person geht, sondern auch um ein genaues, an Parallelitäten ausgerichtetes Sehen, sind Nähe und Frontalität als fotografische Parameter naheliegend. Dem steht aber das Beharren des Individuums gegenüber, eigene Wesensmerkmale durch Körperhaltung, Mode, Figur usw. zum Ausdruck zu bringen. Die Bilder der ersten zehn Jahre scheinen diesem Gegensatz stark unterworfen: Einmal wird Raum zur Identitätsschilderung durch körperliche Expressivität eingeräumt, dann wieder nicht.

1981 sitzen die Mädchen in ihren kurzen Sommerhosen im Schatten eines Blattwerkes. Ihre angewinkelten Beine erstrecken sich über den unteren Teil der Bildfläche, allerdings verbrauchen sie dabei so viel realen Raum, dass Bebe in die zweite Reihe ausweichen muss. Die nach vorne drängenden Unterkörper der Mädchen zehren eine Gutteil der Wahrnehmung auf und lenken stark von der Physiognomie ab. Aber diese Bildkonstruktion könnte wiederum als Reaktion auf ein Closeup des Vorjahres entstanden sein: Lauris Kopf ist hier gegenüber dem von Mimi beinahe doppelt so groß geraten. Entstanden ist diese Situation durch starke Drehbewegungen der Oberkörper, denn bei frontaler Körperstellung hätten nur zwei Personen auf dem Bild Platz gefunden.

Dass Nixon mit diesen Bewegungen und den dadurch entstehenden Interpretationsmöglichkeiten in diesem Stadium noch experimentierte, wird durch die Bildfolgen der ersten zehn Jahre nahegelegt. In der Zeitspanne von 1985 bis 1999 gleichen einander die Bildgestalten morphologisch an, Ausschnitt, Distanz, und die Aufstellung wirken homogener. Nixon hat einen Mittelweg gefunden, die Körperdynamik zu kontrollieren, ohne sie zu unterdrücken. Die ermittelte Balance ermöglicht die Ausbildung identitätsstiftender Merkmale durch die Einbeziehung bewegungsorientierter Elemente, verhindert aber extreme Ungleichstellungen im Bild. In der Aufnahme von 1994 ist diese Balance zugunsten der physiognomischen Präsenz verschoben worden. Nixon hat eine demokratische Form erprobt, und versucht, die Köpfe der Schwestern völlig gleichwertig in der gegebenen Reihenfolge nebeneinander zu stellen. Wange an Wange, auf gleicher Augenhöhe, passen sie der Breite nach gerade noch ins Bild. Der Körper kann bei derartigen Aufstellungen keine individuelle Ausdrucksform mehr beanspruchen, er wird zum Instrument, das den Kopf an die vorherbestimmte Stelle hievt. Die Körper der Schwestern werden bei diesem Bugsiermanöver so unfrei, dass sie trotz der physischen Nähe nur mehr nebeneinanderstehen können: abstützende und umfangende Bewegungen mit den Händen unterbleiben. Die Gleichrichtung der Köpfe wollte Nixon aber nicht auf die Oberkörper ausdehnen, und so steht Mimi der ganzen Breite nach vor den anderen, und konterkariert dadurch wieder die Demokratisierungsabsicht.

Wie bei den Aufnahmen von 1986-1988 wird auch hier der Bildrand zu einem bestimmenden Teil der Wahrnehmung. Die Außenkanten durchschneiden die Verbindung zur Außenwelt abrupt. Stephen Shore hat in diesem Zusammenhang vom „aktiven“ Rand gesprochen: nach seiner Theorie entwickeln die Figuren innerhalb eines Bildes nicht nur Beziehungen zueinander, sondern auch zum begrenzenden Bildrand. Bleibt ihnen innerhalb der Bildfläche zu wenig Raum, „kämpfen“ sie mit der Bildbegrenzung. Beim „passiven“ Rand wird hingegen die Hermeneutik des Bildinhaltes betont, „ist die Welt dieser Fotografie innerhalb des Ausschnittes enthalten“, ist sie „kein Teilstück einer größeren Welt“. [Shore 2009: 62] Demnach könnte man die Experimente mit der Kameradistanz auch als das abwägende Kreisen des Fotografen um die Frage nach „passiven“ und „aktiven“ Bildkanten ansehen. Wird die Einheit, die jene vier Schwestern zweifellos repräsentieren, vom verwandtschaftlichen Status getragen, oder stehen dem noch weitere Verbindungsmomente gegenüber, die miteinbezogen und bedeutsam gestellt werden sollen? Den Fotos haftet dahingehend eine Unsicherheit an, ob Entscheidungen darüber innerhalb der gesetzten Bildgrenzen herbeizuführen sind oder nicht.

Die allgemeine Darstellung der Bildserie über die „Brown Sisters“ als Thematisierung der Vergänglichkeit und des Älterwerdens ist verkürzt. Die von Nixon gewählte Grundkonstellation konfrontiert den Fotografen mit einer Reihe von Zwängen, die es zu lösen gilt. Wie bei jedem Gruppenbild, das nicht vollkommen der Kontrolle des Fotografen unterworfen wird, tauchen auch hier Fragen nach der Beziehung der Schwestern zueinander auf. Bei näherer Betrachtung der Bildfolge wird klar, dass die eingezogenen Konstanten (gleichbleibende Reihenfolge, SW-Fotografie, Kameratechnik) nicht ausreichen, um diese Fragen zu unterdrücken. Trotz des konzeptuellen Grundschemas öffnet Nixon die Serie für das Experiment mit wechselnden Kameradistanzen, und er erweitert dadurch den Themenreigen: Im besonderen wird die Problematik der Wechselwirkung zwischen Individual- und Gruppenrepräsentation sichtbar.

Die wechselnden Distanzen stehen in Opposition zu den starren Grundformen dieser Bilderserie, sie helfen aber auch, die Problematik des Gruppenporträts zu verstehen. So vielfältig die Interaktionen zwischen den vier Schwestern in den 40 Jahren auch ausfallen, so eignen sie sich doch wenig als Hinweise für eine Interpretation des interpersonellen Beziehungskatalogs, denn sie treten oft als Reaktion auf die Kamera und ihre Bewegung im Raum auf. Die Gruppendynamik ist das Resultat äußerer Bedingungen, sie ist überzeichnet vom Dialog mit Nixon und seiner Kamera. „We bring worlds of knowledge and feeling to our own snapshots, but the Brown sisters are strangers to us, and we know next to nothing about them.“ [Galassi 2007]

Die Versuchsanordnung von Nixon beabsichtigt nicht, daran etwas zu ändern. Das Projekt mit offenem Ausgang ist ein vielfältiges Studienobjekt, weil es die Bedingungen seiner Konstruktion offenlegt und diskutiert. Wie Weski das formuliert hat, lädt die Bildreihe zum genauen Studium und zur Beteiligung an dieser Langzeitbeobachtung ein. Ebenso interessant wie die äußere Veränderung der Schwestern sind jedoch der alternierende Modus der Fotografie und die vielen Strategiewechsel im Verlauf dieses Projektes.

Tina Barney und die materielle Repräsentationskultur

Tina Barney (*1945) entstammt, so wie Diane Arbus der Oberschicht. Das fotografische Werk der beiden Künstlerinnen ist trotz einiger Gemeinsamkeiten von starken Gegensätzen geprägt. Während Diane Arbus die Protagonisten ihrer Bilder am gesellschaftlichen Rand suchte, um – wie sie das von Lisette Model vermittelt bekommen hat, die Anomalie zur Beschreibung des Allgemeingültigen heranzuziehen, nimmt Barney die Upper-Class mit der Kamera unter die Lupe. Dieses Interesse an der Dokumentation der eigenen Lebenswelt wurde während eines Fotokurses im „Center of the Arts and Humanities" in Sun Valley geweckt, wo sie mit ihren Bildern auffiel, die sie von ihrem Sommeraufenthalt bei ihren Familien in Rhode Island mitbrachte: „Die Fotografien, welche die meisten Leute interessierten, waren jene, die ich gemacht hatte, während ich den Sommer über an die Ostküste zurückgekehrt war." [Barney 1997: 8]

Sanders Familien entstammen überwiegend dem bäuerlichen Milieu, Riis, Beals und Hine beobachteten das Proletariat, auch Zille bewegte sich im Handwerkermilieu, Evans blickte auf das Elend der Pächter- und Landarbeiterfamilien, Arbus entdeckte ihre Familien auf der Straße oder wurde von Magazinen mit ihnen bekannt gemacht, Friedlander hält das Leben seiner Frau und Kinder fest, die der Mittelschicht angehören. Auch bei Nixon ist der Sachverhalt ähnlich.

Tina Barney ist selbst Teil des Establishments. Wenn sie sich ihren Angehörigen mit der Kamera zuwendet, wird eine Klasse ins Bild gerückt, deren Privatleben in der Regel nicht beobachtet werden kann: Diese Gesellschaft definiert sich über kulturelle, soziale und wirtschaftliche Symbole, und das Innenleben wird strikt vor den Blicken von außen geschützt. Der Einblick ins Private ist wohl auch deshalb unerwünscht, weil Informationen aus dem Inneren Neid und Missgunst erregen könnten. Barney spricht ganz offen darüber: „Ich habe Angst, daß – nun, da ich beginne, die Arbeit öffentlich zu zeigen – jemand die Namen (auch wenn ich nur die Vornamen nenne) und Orte miteinander verbindet, und daß sie falsch verwendet werden. Muß ich vorsichtig sein?" [Barney 1997: 11]

Das Leben der oberen Zehntausend war schon in den Jahren zuvor zum Inhalt von Seifenopern wie „Dallas" geworden, in der das inszenierte Leben der Familie „Ewing" mit all ihren Intrigen, Macht-, Ränkespielen und finanziellen Coups einer breiteren Öffentlichkeit vorgeführt wurde.[206] Die Informationsblockade der Oberschicht über ihr Privatleben führt zu Spekulationen, denen keine Nahrung geliefert werden darf. Bourdieu beschreibt das systemische Prinzip dieser Familienwelten: „Die bürgerlichen Dynastien funktionieren wie exklusive Clubs; sie sind der Ort der Akkumulation und Bewirtschaftung eines Kapitals, das gleich der Summe der im Besitz jedes einzelnen Mitglieds befindlichen Kapitalien ist und dank der Beziehungen zwischen den verschiedenen Besitzern zugunsten jedes einzelnen von ihnen zumindest teilweise mobilisiert werden kann." [Bourdieu 1998: 134] Wie schwierig es ist, Einblick in diese Lebenswelt zu erlangen, obwohl man dazu eingeladen wurde, belegen die Bilder von Diane Arbus von der

[206] Eine dieser Fernsehfolgen mit dem Titel „Wer hat auf J.R. geschossen" wurde zur meistgesehensten Serie der amerikanischen Fernsehgeschichte.

Weihnachstfeier der Mathaeis. (s. Abb. 32) Stereotype Repräsentationsschemen, steife Gruppenbilder und gespielte Freundlichkeit prägen diese Bildserie. Welche Absichten verfolgt Tina Barney mit ihren Bildern, welche Eigenschaften möchte sie festhalten?

Für Tina Barney ist die Umgebung, in der sie sich mit der Kamera bewegt, nicht fremd. Sie dringt nicht in diese Welt ein, sie ist dort zuhause. Ihr Blick ist kein fremder. Die materielle Welt, die in diesen Bildern ansichtig wird, die „Akkumulation" von Gütern, ist für sie vertraute Tradition: „Ein Wort, das ich definiere als Respekt vor dem Familienleben, in dem man sich in einem bestimmten Stil und mit einem bestimmten Standard, die beide unbewusst weitergegeben werden, um ein Heim kümmert und es ausstattet." [Barney 1997: 11] Aus einer Sehnsucht heraus, die entstand als sie diese Welt verlassen musste, hat sie angefangen, davon Bilder zu machen: „Ich wollte meine Familie und meine Freunde auf diese Dinge, die ich so sehr vermißt hatte, aufmerksam machen." [Barney 1997: 11]

Barney betont immer wieder, dass sie die Fotografie als ein Medium zur inneren Festigung ihrer Familien verwenden will. Es liegt ihr nicht daran, ihre behütete Welt zu veräußern, sondern ihre Zugehörigkeit zu veranschaulichen. Sie schreibt, ich möchte „meinen Wunsch und meinen Willen zeigen, einzutreten, näher zu kommen, Kontakt zu haben, zu kommunizieren, das Innere berühren. [...] Ich will zeigen, daß diese Bilder und diese Leute Teil meines Lebens sind. Ich gehöre zu ihnen". [Barney 1997: 10/11] Dabei verspürt sie auch das Bedürfnis, die Menschen, die sie fotografiert, einander näher zu bringen. „Ich will euch zusammen haben, zusammen halten, euch besser kennen lernen – und mich auch." [Barney 1997: 11]

In diesen Zitaten von Barney wird einerseits Angst vor dem Verlust dieser geliebten Welt erkennbar, in der auch existentielle, mit dem Verlust von Gütern verbundene Gefühle erkennbar werden. Jedoch schwingt in ihren Worten eine weitere Bedeutung mit, die sich auf das Beziehungsgeflecht in ihren Familien- und Verwandtschaftskreisen bezieht: Der Wunsch, diese einander näher zu bringen, belegt auch, dass sie dahingehend einen Mangel ortet: „Hat dieses ursprüngliche Verlangen danach, das eigene Nest zu beschreiben, mit dem Instinkt zu tun, die eigene Familie zusammenhalten zu wollen?" [Barney 1997: 9]

1997 hat Barney die Resultate dieser fotografischen Beobachtungen in Buchform veröffentlicht. Allgemein wird dieser umfangreichen Bildersammlung von Verwandten und Freunden die Fähigkeit zugeschrieben, das Klassenbewusstsein einer herrschenden Kaste zu beschreiben und zu dechiffrieren: „For almost thirty years she has constructed a critique of patrician otherness in photographs made in rambling New England beach houses and New York apartments." [Foresta 2005: 9] Für Grundberg sind diese Bilder geeignet, Kritik an den dort herrschenden Verhältnissen zu evozieren, denn wir dürfen „uns dazu gezwungen fühlen, diese Bilder auf der Basis ihrer Zeichen von Wohlstand und Macht zu interpretieren, welche reichlich vorhanden sind; als Bedeutungsträger einer selbstgefälligen, patrizischen Weltsicht, die nur ein paar wenigen Auserwählten zugänglich ist". [Grundberg 1997: 250] Jedoch warnt Grundberg davor, daraus die falschen Schlüsse zu ziehen. In der Fotografie, und besonders in den Bildern von Barney, ist nichts so, wie es scheint. Der englische Titel dieses Buches lautet „Theater of Man-

ners“, ein Verweis auf die Bühnenhaftigkeit dieser Realität. Die Frage, ob das Theaterspiel intrinsischer Bestandteil dieser Lebenswelt der Barneys und anderer Familien ist, oder Teil der fotografischen Konstruktionen, führt zu Spekulationen. Grundberg misstraut der fotografischen Oberfläche: „Wir sehen, wie Eltern und Kinder miteinander umgehen, sowie ihre Intimität im engen Rahmen der Fotografie, und nehmen an, daß sie ein beneidenswert stabiles, gefestigtes Familienleben führen. Wir stellen solche Vermutungen an, aber sie sind falsch.“ [Grundberg 1997: 251]

Im Jahr 1981 fing Barney an, mit einer Großbildkamera im Format von 10 x 13 cm zu arbeiten. Im Jahr darauf ist das Bild mit dem Titel „Diane, Mark, and Tim, 1982“ entstanden. (Abb. 50) Auffälligste Differenz zu Bildern von Arbus, Friedlander und anderen bisher besprochenen Arbeiten ist die Farbigkeit des Sujets. Barneys Schaffensperiode fällt auch mit einem Wechsel des Mediums innerhalb der künstlerischen Fotografie zusammen: Während die Farbfotografie schon ab den 50er Jahren im Konsumbereich Verbreitung gefunden hat[207], war im Kunstbereich, wie es Peter Galassi formuliert hat, die Schwarzweiß-Fotografie das „Arbeitspferd“ des 20. Jahrhunderts. William Eggleston hat als einer der ersten mit seinen Bildern im Dye-Transferverfahren auch Farbe in die museale Bildwelt gebracht. Schon 20 Jahre vor ihm experimentierte Saul Leiter auf den Straßen New Yorks mit Farbdiafilmen, die aber erst in den 90er Jahren aufbereitet und der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Mit der Großbildkamera erzeugt Barney tableauartige Bilder. Grundberg versucht, die innovative Leistung von Barney hervorzuheben: „Ihre wichtigste Neuerung jedoch war, die zuvor getrennten Konzepte von ungestellter und tableauartiger Fotografie zu vermischen.“ [Grundberg 1997: 250] Dieses Urteil vernachlässigt aber die parallelen Entwicklungen in den Werken von Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, Cindy Sherman und vielen anderen Künstlern und Künstlerinnen, deren Arbeiten in dieser Periode entstanden sind.[208]

Im Bild von 1982 positioniert sich Barney mit ihrer Kamera so im Raum, dass eine spannende Übereckperspektive entsteht. Die honiggelbe Farbigkeit, die von den Wänden, den vergoldeten Spiegel- und Bilderrahmen, den vielen Beleuchtungsquellen im Raum und den Bezügen des antiken Mobiliars herrührt, lässt an eine Bernsteinpreziosität denken, worin sich eine Szene aus einer anderen Welt verfangen hat. Die Flucht des großzügigen Wohnraumes nützt die Fotografin dazu, um darin ihre Figuren zu staffeln. Die räumliche Wirkung, die sie damit erzielt, zeichnet ihre Arbeit ganz besonders aus: die Beschreibung von Tiefenräumlichkeit, den Blick durch geöffnete Türen oder Fenster, die Abfolge räumlicher Einheiten zu Raumkaskaden hat Barney der Malerei entnommen, die sie seit ihrem 19. Lebensjahr studierte. Welche Personenbeschreibung realisiert Barney mit dieser Fotografie? Zeigt sie die Repräsentanten einer mondänen Welt?

Grundberg spricht vom Blick des Voyeurs, der durch Barneys Werke herausgefordert wird: „Wir können uns äußern über das Gefühl von Geschliffenheit und Beherrschung, das den Bildern innewohnt, über ihre narrativen Implikationen, über das Komponierte der Bilder und der

---

[207] Die erste nachweisliche Farbfotografie stammt aus dem Jahr 1861 und wurde von James Clerk Maxwell angefertigt. Das drei Schichten-Verfahren, auf dem heutige Farbfilme basieren, wurde 1936 von Kodak eingeführt. Das erste gebräuchliche Farb-Diaverfahren konnte 1935 entwickelt werden. [vgl. Haberkorn 1981: 21]

[208] Der Katalog zur Ausstellung von Peter Galassi „Pleasures and Terrors of Domestic Comfort“ zeigt auch Arbeiten von Jeff Wall und Phillip-Lorca diCorcia, Nan Goldin, William Eggleston, Dug Du Bois ua. und belegt das Nebeneinander von Schwarzweiß- und Farbfotografie.

Gestalten.“ [Grundberg 1997: 250] Betrachtet man Diane, Mark und Tim genauer, so erscheinen sie wie typische Jugendliche ihres Alters. Ihre großen und kräftigen Körper wirken noch etwas schlaksig, so als hätten sie noch nicht gelernt, die Erwachsenkörper richtig zu beherrschen. Marks Versuch, auf seinem kostbaren, aber für ihn viel zu kleinen Stuhlkunstwerk aus dem 19. Jahrhundert in Liegeposition zu verharren, wirkt beinahe wie ein artistisches Unterfangen, das jeden Moment mit der Zerstörung seiner wertvollen Auflagefläche enden kann. Auch Tim, der Sohn von Barney, gleitet mit seinem Oberkörper in Richtung Sitzfläche, als gälte es, das unbequeme Stück aus der Vergangenheit abzustreifen. Diane hat gleich auf dem Boden Platz genommen, und versucht es sich auf der harten Unterlage, nur gedämpft durch einen kostbaren Teppich, bequem zu machen. Grundberg bemerkt über das Frühwerk Barneys: „Sie konzentrierte sich auf Familien [...] welche eine Ordnung suggerieren, die essentiell entropisch ist.“ [Grundberg 1997: 251] Der erste Eindruck ist der einer Fehlplatzierung: Die museale Einrichtung, die veritable Sammlung von Wertgegenständen und das kostbare Sitzmobiliar repräsentieren nicht die Welt Jugendlicher. Man ist geneigt, in die Vergangenheit dieser Kinder zu blicken, und zu fragen, mit welchen Freiheitsgraden sie sich damals in diesem Umfeld bewegen konnten? Das kostbare Porzellan, der vergoldete Kaminsims, diese verletzlichen Schönheiten können nicht dem Gestaltungswillen so vieler Kinder ausgesetzt gewesen sein?

Tina Barney gibt in ihrer Kindheitserinnerung, in der sie von den Barrieren des Häuslichen und vom Schutz der Privatsphäre berichtet, in einem Nebensatz darüber Auskunft: „Liegt das daran, wie ich aufgewachsen bin? Es war mir nie erlaubt, den Raum meiner Eltern zu betreten oder auch nur die Küche. Ins Wohnzimmer zu gehen war eine geradezu waghalsige Angelegenheit, als ob ich eine Art von Grenze überschreiten würde.“ [Barney 1997: 10] Musste Barney ihre Kindheit im Kinderzimmer verbringen? Der deutsche Titel des Buchprojektes von Barney nimmt klar auf derartige Kontrollmechanismen Bezug: „Von Familie, Sitte und Form“ beschreibt eine Familienexistenz, die sich auf der einen Seite als Opulenz und verschwenderischer Reichtum darstellt, aber auf der anderen Seite den traditionellen Werten der frühen englischen Siedler folgt, deren puritanische Strenge zur Ausbildung der „Aristokratie“ Amerikas geführt hat.

Am Verhalten der Jugendlichen kann Barney diesen Konflikt zwischen der Tradition und den menschlichen Bedürfnissen am besten beschreiben. In ihren Familienbildern, die sich über eine Zeitspanne von beinahe 20 Jahren erstrecken, bewegen sie sich in ihren goldenen Käfigen und wachsen allmählich in die Prinzipien von „Familie, Sitte und Form“ hinein. Die Jugendlichen bleiben, trotz ihrer Zusammenkunft in diesem Raum, vereinzelt, ohne Interaktion. Sie sind damit beschäftigt, das Sitzen neu zu erfinden, sich zu entspannen, locker zu sein. Auch darin bringen sie eine Qualität von Barney´s Arbeiten auf den Punkt, die Merry A. Foresta in ihrer Einleitung zu „The Europeans“ mit ihrem Titel „To sit, to stand“ so treffend abgekürzt hat. Die Beobachtung findet keinen Zugang zu den interpersonellen Sphären, jedoch schildert sie ausführlich das Interieur. Es ist eine detaillierte Beschreibung der Innenraumtextur bis in die Faser der Sitzbezüge. Zwischen den drei Personen, die so im Raum verteilt sind, dass der Betrachter zwischen sie hindurchschauen kann, spannen sich keine unsichtbaren Fäden. Barney selbst gibt Auskunft über die Gründe dieser Vereinzelung: „Wenn Leute behaupten, daß es in meinen Foto-

50 Tina Barney: Diane, Mark and Tim, 1982

51 Tina Barney: The Cousins, 1984

grafien eine bestimmte Steifheit gebe, daß die Menschen aussehen, als ob sie keine Verbindung hätten, antworte ich, daß dies das beste ist, was diese Menschen tun können. Die Unfähigkeit, über den Körper Zuneigung zu zeigen, liegt in unserer Herkunft." [Barney 1997: 10]

Ganz anders verhält sich die Situation in einem Bild, das zwei Jahre später entstand. „The Cousins" (Abb. 51) stellt eine Ausnahme in Tina Barneys Oeuvre dar. Das geradezu schlichte Interieur bietet den Abgebildeten eine ganz andere Entfaltungsmöglichkeit, als die mit „Pomp und schlechtem Geschmack" [Machoczek 1999] erfüllten Räumlichkeiten einen Stock tiefer. Es handelt sich wahrscheinlich um ein Jugendzimmer im Obergeschoss abseits der üblichen Besuchstätigkeit, das keinen repräsentativen Schmuck braucht. Bis auf die geblümten Vorhänge ist die Einrichtung schmucklos und funktionell, das Mobiliar bequem, die Haut dieses Raumes weniger verletzlich gegenüber den Anforderungen des täglichen Lebens Jugendlicher. In bequemer, sommerlicher Kleidung versammeln sich die fünf im lichten Teil des Raumes, wo durch das Fenster der Blick auf ein Dach dahinter frei wird. Sie wirken, als hätten sie sich hier zurückgezogen, um den Zwängen der Erwachsenwelt zu entkommen. Nichts weist darauf hin, dass diese Jungen und Mädchen einmal jener Führungselite angehören sollen, von der Thomas Machoczek an anderer Stelle schreibt: „Zehn Jahre alt mögen sie sein, vielleicht auch elf oder zwölf, und sehen schon aus, als gehörte ihnen das Land. Mindestens aber der Vorstandssessel einer großen Bank. Sie tragen dunkle Zweireiher, die Haare sind einheitlich gescheitelt, und das propere Gesicht überzieht jenes Lächeln, welches ihre Väter nach einem zufriedenen Blick auf die Umsatzzahlen des Hauses tragen: kühl, selbstbewusst, distinguiert. Sie sind nicht einfach „The Boys", wie der Titel dieser Fotografie von Tina Barney besagt, sie sind Repräsentanten ihrer Schicht." [Machoczek 1999]

All diese Informationen liest Machoczek aber nicht vom Bild ab, es sind Zuschreibungen - gescheitelte Haare und propere Gesichter sind auch bei den Bauernfamilien Sanders recht verbreitet, und auch die strahlen Selbstbewusstsein aus. Die Kritik Machoczeks legt offen, dass Betrachter solcher Bilder, kennen sie auch die Klassenzusammenhänge, dazu neigen, sich von der Andersheit ihrer Existenz zu distanzieren. Grundberg meint dazu: „Als Richter und Juror konstruieren wir jedoch eine kritische Beziehung zu den Fotografien von Barney. Wir haben ein scheinbar unstillbares Bedürfnis danach, uns selbst in Beziehung zu diesen Menschen und Orten zu versetzen." Und er beruft sich dabei auf das Prinzip der Identitätskonstruktion bei Lacan: „Für Lacan ist das Andere wesentlich für die Herausbildung der eigenen Identität, welche sich aus der Erkenntnis der Differenz aufbaut." [Grundberg 1997: 250] In den Bildern Barneys wird ein Lebensstil vorgeführt, der für die meisten Betrachter unerreichbar bleiben wird. Die Distanzierung trägt aber nicht dazu bei, das Rätsel dieser Bilder zu klären. Wir werden wahrscheinlich nie erfahren, welche Informationen und welche Bedeutungen diese Bilder für jene Betrachter enthalten und entfalten, die dieser Schicht angehören.
Auch Barney selbst hat auf die Vorwürfe geantwortet: „Die Gruppe von Menschen, die ich fotografiere, wird als ‚Elite' bezeichnet. Definition ‚Elite': sozial überlegen. Ich fühle mich von dieser Typisierung verletzt." [Barney 1997: 12] Ist das Bild von den Cousins geeignet, diese Differenz zu überwinden? Die Gegensätze in den beiden Bildern von Jugendlichen verleiten zu einem filmischen Vergleich: Viscontis Film „Der Leopard" schildert den Untergang des sizili-

anischen Adelsgeschlechtes der Salinas, und den Aufstieg des Bürgertums. Das neue System, das sich allerdings die Machtstrukturen des alten aneignet, wird durch den jungen Neffen[209] des Fürsten personifiziert.

Die jugendliche Clique im Obergeschoss vermittelt den Eindruck, dass mit dem Generationswechsel neue Maßstäbe für alte Werte heranwachsen. Wenn auch einer der Jungen[210] mit Hemd und Fliege etwas förmlicher erscheint, setzen sich die Zeichen des Gewöhnlichen durch: Die Turnschuhe des Mädchens links sind an der Spitze durchgescheuert, die Kleidung insgesamt von alltäglicher Qualität. Dem Raum merkt man seine renovierungswürdige Konstruktion an: die Tapeten lösen sich von den Wänden, überall springen Fugen auf. Dass aber auch in dieser Schlichtheit grundsätzlich die Gestaltungsprinzipien des repräsentativen Erdgeschosses gelten, kann an der Farbabstimmung beobachtet werden. Ein heliogengrünes Farbspektrum ergießt sich über den ganzen Raum, der dadurch in kühles Licht getaucht wird. Drei große Spiegel an der Wand verstärken den Eindruck des Gletscherhaften. Der stehende Junge mit den Händen in der Tasche scheint zu frieren. Sogar das eindringende Tageslicht wird vom kühlen Farbton dieses Raumes umgepolt. Die bernsteinfarbene Wärme, die Barney zwei Jahre zuvor eingefangen hat, ist in ein komplementäres Farbtemperaturfeld umgeschlagen. Die Psychologie dieses Raumes indiziert den Kontrollmechanismus, den die Ausstatter, auch durch die Präsenz der Spiegel, hier einpflanzten. In ihrem Eispalast dürfen die Jugendlichen sich in Konspirationen üben, der Überhitzung der Gemüter ist vorgebeugt. Die optische Differenz dieser beiden Bilder täuscht: Barney beschreibt hier genau den gleichen Mechanismus wie im ersten Bild: es handelt sich um die Unterwerfung des Individuums unter die Tradition, formale Prinzipien und sittliche Werte. In den Räumen dieser Häuser materialisieren sich diese Vorstellungen: „Das Haus ist das Herz, das Zentrum unserer selbst, das Nest, der Kern der Familie, die Hoffnung, die Fortsetzung, das Band der Familie und ihrer Mitglieder. Die Räume verbinden sie wie Adern." [Barney 1997: 10]

Die Bilder Barneys bezeichnet Grundberg als vom „neodokumentarischen" Stil geprägt. [vgl. Grundberg 1997: 252] Der strenge dokumentarische Grundsatz der Generation davor, der darin bestand, nicht zu intervenieren und nichts zu verändern, ist längst außer Kraft gesetzt. Die Kollegen von Barney, Wall und DiCorcia rekonstruieren die Realität. Die Nähe zum Film steht außer Zweifel. Es ist die Ära der Postmoderne. John Pultz benennt die Umstände: „Der Unterschied zur traditionellen Dokumentarfotografie besteht darin, daß beide Fotografen [Larry Clark, Nan Goldin] nicht verleugnen, den von ihnen fotografierten Gruppen anzugehören. Sie lehnen den Status des neutralen Beobachters ab, eine Position, die durch die Postmoderne auch in Frage gestellt wurde. [...] Da auch Tina Barney wie Goldin zu der Gruppe gehört, die sie fotografiert, sind ihre Bilder von einer gewissen Intimität gekennzeichnet. [...] Die Bildern [sic!] strahlen eine Künstlichkeit aus, die normalerweise eher mit inszenierten Fotografien beispielsweise von Cindy Sherman assoziiert wird." [Pultz 1995: 145/146]. Dennoch sind die Inszenierungen von Barney fundamental in der Wirklichkeit verankert. Das Wissen um diese unzuverlässigen

[209] Den Neffen Tancredi spielt Alain Delon. Burt Lancaster gibt die Rolle des Don Fabrizio Salina.

[210] Tina Barney hat die Namen der Beteiligten hier nicht vermerkt. Es könnte sich um Phil, den Cousin von Tim handeln.

Zeichen des Realen gibt mehr den je Anlass zu einem kritischen, überprüfenden, jedoch auch interpretativen Blick.

Interessanterweise finden sich die Prinzipien von „Familie, Sitte und Form“ in einem späteren Bildband über Europa am besten ausformuliert. Tina Barney hat über Botschafts- und Freundeskontakte auch ein Familienbildprojekt in der europäischen Oberschicht realisiert. Bei dieser umfangreichen Unternehmung fallen nun die persönlichen Motive weg, die Distanz wird größer, der Blick kühler.[211]
Das Bild mit dem Titel „Ancestor“ ist in England entstanden, und gibt Einblick in ein palastartiges Ambiente. (Abb. 52) Beherrscht wird die Szene von der Haltung eines graumelierten Herrn im weißen Hemd. Der Verweis zur repräsentativ-dynastischen Bilddisziplin ist unverkennbar.

52 Tina Barney: The Ancestors, 2001

Die architektonische Pracht, die aufgeführten Kostbarkeiten, die Schilderung der Raumabfolge in der Tiefe und die Posituren zeugen von einem unterschütterten Selbstbewusstseins und der Ausübung von Macht. Dem Vorbild repräsentativer Malereien entsprechend, rücken auch hier

[211] „The Europeans“ enthält Bilder aus dem Zeitraum zwischen 1996 und 2004, die in Italien, Österreich, England, Frankreich, Spanien und Deutschland angefertigt und in dieser Reihenfolge im Buch präsentiert werden.

die Vorfahren über Abbildungen an der Wand in die Gemeinschaft ein und untermauern den genealogischen Anspruch und die weit zurückreichende Bedeutung dieser Familie. Das pompöse Interieur entpuppt sich als Speisezimmer, am Tisch im Vordergrund sind die Spuren eines Mahls erkennbar. Kostbare Gläser und einige Gedecke zeugen davon, dass hier vor kurzem noch mehrere Personen dinierten. Die Personenbeschreibung wird, wie bei Barney üblich, über dieses Interieur geleitet.

Eine Bemerkung von Foresta ist auf dieses Subjekt-Objekt Verhältnis gemünzt: „Several of her subjects seem to have adopted postures and gestures from aristocratic ancestors or, more proximately, from the Old Master paintings in their environs. [...] However, truth, in Barney´s brand of portraits, is not some external logic of character or a consequence of social rules we observe. It is fluid and mobile, recreated with each new encounter." [Foresta 2005: 9/10] Mit „visuellem Instinkt" hat Barney die Zeichen dieses Raumes auf die Menschen übertragen. Ob die Person im dunklen Anzug, die in angemessener Entfernung die Türflucht bewacht, ein Butler oder der Vater des Mannes mit dem selbstzufriedenen Lächeln ist, bleibt unbekannt. Barney weist ihm innerhalb der konkreten Raumtopografie die Rolle eines Wächters zu. Die Sicht der Fotografin auf ihr Werk klingt nüchtern: „Ich stelle keine Vermutungen über die Personen an, die ich fotografiere – ich arbeite mit einem visuellen Instinkt. Ich habe keine vorgefertigte Meinung über Menschen und denke, das drückt sich in meiner Arbeit aus. Meine Faszination, die Menschen anzusehen ist anthropologischer und soziologischer Art. Es handelt sich dabei nicht um einen sozialen Kommentar, und ich denke dabei auch nicht an gesellschaftliche Klassen." [Barney, in: Weiermair 2009: 32]

Die Fotografin beherrscht die Abstimmung unterschiedlicher Ereignisebenen souverän: Sie versteht es, das personale Inventar mit dem materiellen abzugleichen. Dabei entstehen Bilder, die den Menschen mit der Zeichenwelt des Milieus verweben. Die Hauptfigur von „The Ancestor" steht dort, wo er als Träger des Wertekanons hingehört. Barney gelingt es, die Zutrittshürden zu diesem geschlossenen System zu benennen. Es ist eine abweisende Gesellschaft, wo auch das Private zum Repäsentativen wird, und worin das Individuum aufgeht.[212] In der Sicht auf die eigene und die ihr vertrauten Familien schwingt hingegen Nostalgie, mütterliche Obsorge und Zuneigung mit. Der Detailreichtum und die „anthropologische" Ausleuchtung suggerieren Realitätstreue, aber diese indexikalische Dichte blendet. Diese Bilder offenbaren große Gegensätze. Sie zeigen Unsicherheit in der Frage, ob sich die Fotografin von der Welt, die sie festhält, distanziert. Kommentare wie „Geld kauft Qualität und Qualität bedeutet hervorragende Farbe, Architektur und Kleidung. Für mich ist das ein großer visueller Genuss" [Barney, in: Weiermair 2009: 32], tragen dazu bei, dass der Künstlerin mangelnde Selbstkritik vorgeworfen wird. [vgl. Machaczek 2009] Die gegenläufigen Zeichen ihrer Bildwelten müssen aber getrennt betrachtet werden. Der Objektivierungsprozess, den Barney mittels fotografischer Bilder anstellt, ist keinem gesellschaftspolitischen Diskurs entsprungen. Die Kritik, die sie anbringt, ist eine interne.

[212] Heinzelmann fasst die Wirkung dieser Bilder so zusammen: „Barneys Aufnahmen in adeligen beziehungsweise finanziell, intellektuell oder künstlerisch exponierten Kreisen wirken auf den ersten Blick geradezu schockierend, wie ihr exklusiver Zugang zur Upperclass das privatisierte Geltungsbedürfnis dieser Klasse in unglaublicher Opulenz und in kaum zu überbietender fotografischer Präzision ausbreitet." [Heinzelmann 1996: 14]

Es ist die Frage nach der Selbstbefindlichkeit in einem System, dessen Individuen ihre Identitäten an Funktionen und Traditionen ausrichten, die lernen, zu repräsentieren, Unternehmen zu befehligen, dabei aber des Verbindende aus den Augen verlieren.
Als Vorlage für die Erörterung des innerfamilialen Beziehungsgeflechtes eignen sich ihre Bilder aus den bereits genannten Gründen nur bedingt: Die Tradition, Gefühle oder Zuneigung auf der körperlichen Signalebene zu unterdrücken, kann durch die Nähe von Tina Barney nicht aufgehoben werden. Dass sie die Fotografie dazu instrumentalisieren will, ihren Angehörigen und Freunden einen Spiegel vorzuhalten, trägt therapeutische Züge. Hätte sie ihre Wunschbilder niemals publiziert, wären sie Teil eines binnenfamilialen Kommunikationsprojektes geblieben. Aber diese „neodokumentarischen" Familienansichten wurden auf Buchseiten gepresst. Elf Jahre nach der Veröffentlichung von „Theatre of Manners" wurde die Lehman Bank, deren Gründer direkte Vorfahren von Tina Barney waren, in den Konkurs geschickt.[213]

Nick Waplingtons „Living Room"

1985 zog der Fotograf Nick Waplington (*1965) zu seinem Großvater nach Nottingham, einer alten Industriestadt, deren frühere Einwohner einmal in Höhlen aus Sandstein lebten. Schon bald nach dem Umzug begann Waplington, seine neue Umgebung zu dokumentieren. 1991 erschien ein Fotoband mit dem Titel „Living Room", der den Fotografen mit einem Schlag bekannt machte. (Abb. 53-59) Darin enthalten sind die Bilder zweier Familien, die in unmittelbarer Nachbarschaft lebten, und mit denen sich Waplington angefreundet hat. Zwei Textbeiträge erschließen diese Bildwelt dem Betrachter: Ein Essay von Roland Berger, der stärker auf die Beziehung des Fotografen zu diesen Familien ausgerichtet ist, und ein Aufsatz seines Förderers Richard Avedon, der zu den Arbeiten prägnante Stellungnahmen liefert.

Der Großmeister der amerikanischen Porträtfotografie, der im Laufe seiner beinahe 60 Jahre andauernden Karriere zwischen Mode- und Dokumentarfotografie schwankte, hat selber eine ganze Reihe von Familienbildern angefertigt. Während die Fotografien von den Kennedys eher dem Zeitgeschmack der großen Modemagazine entsprechen, sind die Aufnahmen von seinem Vater, in denen er über Monate sein langsames Sterben festhält, von ungewöhnlicher Schärfe und Direktheit. Avedon ist außerdem dafür bekannt, dass er verborgene Schwächen seiner Modelle zutage förderte.[214] Im Vorwort zu Waplingtons Bildband beschreibt er den ersten Eindruck, der von diesen Bildern ausgeht, in aller Kürze: „[...] Bilder von zwei benachbarten Familien, rauchend und saufend und kneifend und zwickend und essend, jedes Bild so gefährlich und ekstatisch wie ein Brueghel." [Avedon 1991] Die intime Atmosphäre, die Avedon mit assoziativen

[213] Natürlich wird hier kein kausaler Zusammenhang konstruiert.

[214] Diane Arbus, die mit Avedon befreundet war, hat von seinen Tricks berichtet. In der Biografie von Bosworth ist nachzulesen, wie Avedon dem Herzog und der Herzogin von Windsor einen erschreckten Gesichtsausdruck entlockte. Während sich das Paar im Hotel auf die Kamera konzentrierte, murmelte Avedon den Hundeliebhabern zu: „Es tut mit leid, daß ich mich verspätet habe, aber es ist etwas Schreckliches geschehen: Mein Taxifahrer hat einen Hund überfahren." [Bosworth 1984: 234]

Begriffen schildert, ist Teil einer europäischen Lebenswelt, die Tina Barney nie betreten hat. Am anderen Ende der sozialen Skala folgt das alltägliche Leben ganz anderen Zwängen. Avedon spricht sie an: „Kinder und Schläge fliegen durch den Raum: krabbelnde Kinder, Hausschuhe, die wie Teddybären aussehen, Bonbonpapierchen, Staubsauger, die ins Zimmer kommen und die Haare zu Berge stehen lassen. Und immer das Gefühl, daß irgend jemand auf irgendeinem dieser Füße in den pelzigen Hausschuhen treten könnte.“ [Avedon 1991]

53 Nick Waplington: Living Room, 1991

Dieser Eindruck hängt mit der räumlichen Enge zusammen. Diese Häuser bieten dem Fotografen keine Möglichkeit, Raumfluchten in die richtige Perspektive zu bringen und darin die Menschen aufzustellen. Genausowenig bekommt Waplington die Gelegenheit, mit der Kamera auf Distanz zu gehen. Wenn er das Geschehen in diesen Räumen festhalten will, muss er sich mitten hinein begeben. Der Betrachter dieser Bilder folgt ihm in die Enge dieser Räume, Avedons Schilderung klingt, als wäre er selbst mit am Tisch, selbst Teil dieses Chaos. Auch Irvine Welsh stellt in den Bildern eine große Unmittelbarkeit fest: „Paradoxically, what struck me as the most remarkable thing about them was how unremarkable they were. It was as if the participants were scarcely aware of his presence [...]. There are no forced ‚photo-opportunities‘ in ‚Living Room‘ [...], just someone relaxing with his friends.“ [Welsh 1996]
Sowohl Welsh als auch Berger berichten von einem integrierten Fotografen. Tatsächlich erwecken viele dieser Bilder den Eindruck, als wäre Waplington gar nicht anwesend. Ein Vergleich mit Bildern von Fotofallen, die durch Bewegung ausgelöst werden, ließe sich anstellen, wäre da nicht die Betonung der Mitte. Avedon analysiert das fotografische Prinzip: „Es gibt da eine

Nervosität, ein Schwanken, und trotzdem hält das Zentrum. Die Bilder sind vom Zentrum aus gemacht, von innen nach außen.“ [Avedon 1991] Die für die Interpretation der Ereignisse wesentlichen Informationen sind trotz der Bewegungsenergie und der Flüchtigkeit mancher Bildelemente parat. In diesen Familienbildern gibt es keine statischen Momente. Avedon präzisiert den fotografischen Modus: „Waplington ist unmittelbar im Angelpunkt seiner Bilder anwesend.“ [Avedon 1991]

Die Bewegungskompositionen lassen an die Sportfotografie denken, allerdings steht dieser Reporter selbst im Ring, und versucht der Auseinandersetzung so gut wie möglich zu folgen. Da derartige Schnappschüsse auch im Mittelformat nur mit Blitzlicht funktionieren, muss man sich aufgrund der Schilderungen einen Fotografen vorstellen, der durch das helle Aufleuchten seiner Kamera immer wieder auf seine Anwesenheit aufmerksam macht. Dabei kommt Waplington selbst nie ins Bild: Die Kamera ist immer auf die anderen gerichtet.

Innerhalb des fotografischen Spektrums in der Familienfotografie nimmt Waplington damit eine einzigartige[215] Position ein: Er beobachtet eine Familie von innen heraus, der er selbst nicht angehört. Er ist eine Art „participant observer“, der jederzeit auf Distanz schalten kann. Er ist in die Geschehnisse nicht involviert, übt keine Familienmitglied-Funktion aus. Seine Anwesenheit in diesen Familien, die übrigens stets auf das Wochenende fällt, ist unverbindlicher als die einer Mutter oder eines Vaters. Er braucht nicht abzuwägen, ob er sich jetzt um eines der schreienden Kinder kümmern, oder den Teppichboden vor dem Erbrochenen des Babies bewahren muss.

54 Nick Waplington: Living Room, 1991

[215] Viele Fotografinnen und Fotografen haben befreundete Familien beobachtet. So auch Tina Barney und Lee Friedlander. In beiden Fällen ist jedoch die Anwesenheit der Kamera in den Bildern bermerkbar.

Seine Aufgabe besteht darin, das Visuelle im Auge zu behalten und im richtigen Moment auf den Auflöser zu drücken. Ebenso ist er befreit von der Voreingenommenheit eines jeden, der sein eigenes Leben betrachtet, gefeit davor, nur die schönen Momente zu bewahren.

Diese Freunde breiten ihr Intimleben mit bewundernswerter Offenheit vor Waplington und seiner Kamera aus. Der Fotograf erinnert sich später an diese Situation, und nennt Gründe für die Wirkung dieser Bilder: „This is due to the total giving and open nature of these people. In my years photographing them, I can´t remember ever having been told to put my camera down. This level of trust is unique.“ [Waplington 1996] Die Kamerapositionen in diesen Räumen sind in der Regel tieferliegend als der Horizont von Erwachsenen, oft dem Niveau des kindlichen Augpunktes angepasst. Mit dieser Technik baut Waplington geschickt die Distanzen ab, die mit dem Beobachterstatus, seiner Erwachsenenperspektive und der Funktion des Überblickens korellieren. Diese Blickperspektive im Raum ähnelt der einer subjektiven Kamera, die Szenen stellen sich wie durch die Augen eines Kindes dar.
Die Kamera ist mobil, sie reagiert auf Bewegungen, als sei sie durch eine Mechanik mit dem Bewegungsimpuls verbunden. Waplington muss auf dem Boden gelegen sein, um das angstvolle und aufgeregte Gesicht des Babies zu erfassen, das von den kräftigen Armen nach oben gedrückt wird. Und er muss hinter dem Fernseher gelauert haben, um Janet und Dave und zwei ihrer Kinder beim Fernsehen, einmal nicht in Bewegung, einzufangen. Ein andermal blitzt seine Kamera unter einem Tisch hervor, weil die Kinder darüber ihre Springübungen abhalten. Wo etwas passiert, da ist auch Waplington zur Stelle. Er ist da, fotografiert, aber die anderen registrieren ihn nicht. Als würde er mit einem Umlenkprisma arbeiten.

55 Nick Waplington: Living Room, 1991

„Die Vision eines Künstlers“, sagt John Berger, „kann niemals durch das definiert werden, was er oder sie gesehen hat – wie er es gesehen hat, ist von Bedeutung. Waplington mußte entdecken, wie er nicht Aufnahmen, sondern Bilder von seinen ausgewählten Objekten macht.“ [Berger 1991] Dieses „Wie“ hat Waplington mit seiner Ästhetik ganz radikal dem Milieu angepasst. Es war die einzige Möglichkeit, den überheblichen, distanzierten bürgerlichen Blick aufzuheben, der mit seiner eigenen Herkunft verbunden ist.[216] Um diesen Schritt zu realisieren, hat Waplington auf der formalästhetischen Ebene die Parameter der Bildkomposition rekonfiguriert. Wie für den Schnappschuss üblich, treten Unschärfen auf, sind die Bilder verkantet, überschreibt das Blitzlicht die lokalen Lichtverhältnisse, werden Köpfe und Extremitäten abgeschnitten.

An den Wochenenden platzen die Räume aus ihren Nähten, weil die Kinder zuhause bleiben und Freunde und Verwandte zu Besuch kommen. Das Chaos ist allgegenwärtig. Dabei gelingt es Waplington, sinnliche Qualitäten festzuhalten. Andrea Tarsia nimmt darauf Bezug: „They [die Bilder] communicate the incessant movement and noise of large families: children run, dance, stand on their hands, cry their eyes out.“ [Tarsia 2007] Zur akustischen Dimension muss unbedingt die Geruchswahrnehmung hinzugefügt werden. Die Familienatmosphäre, oder der Familienstil, wie Claessens ihn definiert hat, wurde von Waplington konsequent eingefangen: „Damit ist alles gemeint, was sich in der Familie ‚abspielt‘, was in ihr an Ausstattung und Verhalten üblich ist: der Duktus der Bewegungen, die Gestik, die Mimik, die Art und Lautstärke des Sprechens, der ‚Geräuschpegel‘ in der Wohnung überhaupt, die Weite oder Enge der Räume, die Geruchsverhältnisse, die Möbelausstattung, die familienspezifischen Sitten und Geräusche.“ [Claessens 1979: 159]

Im Vergleich mit den Bildern von Tina Barney bieten sich dem Betrachter Gegensätze, die sich wie ideologische Konstruktionen aus einem Lehrbuch lesen, wobei Ästhetik und Inhalt gekoppelt scheinen. Warum gelingt es, das „Familienfluidum“ in der Wohnung von Janet und Dave zu vermitteln, nicht aber in der Lebenswelt von Barney? Erst in der Konfrontation beider Bildkategorien wird die strikte Exklusion des einen, die Offenheit des anderen Systems erkennbar. Nach René König braucht eine Familie Grenzen, um ein Familiensystem als solches zu verstehen. Familien mit rigiden Grenzen zählen zu den überorganisierten Familien, eine schwache oder stark durchlässige Grenze gehört dem Typus der desorganisierten Familie an. „Eine typische Form rigider Grenzziehung entsteht, wenn alle familiären Prozesse und Vorgänge gegen die Umwelt abgeschottet werden. Hauptanliegen und Verpflichtung aller Familienmitglieder ist es, nach außen ein einheitliches und harmonisches Bild der Familie zu vermitteln.“ [König 2004: 121] Es sind dies auf der einen Seite sehr autoritär geführte Familien, die wenig nach außen dringen lassen, und ein stark angepasstes Verhalten vermitteln. Von diesen „Fassadenfamilien“ ist in der Vorstadt von Nottingham nichts mehr zu finden. Fand Waplington geöffnete Schleusen vor, ist die Offenheit, von der er sprach, ein Zeichen der Desorganisation?

Beat Streuli, der es vorzieht, aus dem Versteck heraus zu fotografieren, argumentiert: „Wie es oft der Fall ist, stört man das ‚Objekt seiner Begierde‘ durch zu große Nähe; man könnte auch von ‚zerstören‘ sprechen – nämlich die Offenheit und Intimität, die eben nur jemand ausstrahlt,

[216] Nick Waplington ist der Sohn eines Atomwissenschaftlers.

der sich nicht beobachtet fühlt, der nicht posiert. [Streuli, in: Weiermair 2009: 200] Nichts davon ist bei Waplington zu beobachten. Er bewegt sich wie ein Geist zwischen den Mitgliedern dieser Familien. Sie sind offensichtlich so mit sich selbst beschäftigt, dass sie ihn nicht (mehr) registrieren. Es gibt vielleicht auch gar keinen Grund, etwas zu verbergen. Dieses Leben ist ihr Leben.

56 Nick Waplington: Living Room, 1991

An dieser Stelle wird die Qualität dieser Familienbeobachtung als Anhäufung von Fragen erkennbar, deren Beantwortung dem Betrachter unmöglich gelingen kann. Warum zeigen diese Menschen keine Scheu, warum stellen sie ihre intimes Leben zur Schau? Judith Joy Ross, die seit vielen Jahren ihre eigenen Kinder mit der Kamera beobachtet, jedoch auch professionelle Proträtaufnahmen anfertigt, gibt einen allgemeine Begründung dafür: „Im Grunde denke ich, dass die Menschen nach Anerkennung und Wertschätzung suchen, und wenn man eine große Kamera vor sie hält, denken sie: ‚Ich muss wohl interessant sein'." [Ross, in: Weiermair 2009: 184] Eine andere Begründung liefert die Soziologie. Claessens schreibt über das Soziologikum Familie: „Jede Gruppe verfügt über einen „Innenraum" und eine Innen- oder Spezialkultur, in der und durch die sie sich von der Außenwelt absetzt." [Claessens 1979: 173] Innerhalb der Familie herrscht in der Regel eine Atmosphäre der Billigung, eine Toleranz gegenüber den Befürfnissen des Individuums.

Die Familie entkoppelt sich hier vom universalen Anspruch der Gesellschaft, sie entwickelt die Fähigkeit, ein Klima des Miteinanders auch unter dem Auftreten von Widersprüchen zu

entwickeln. Die Famile ist ein Ort, wo die soziale Kontrolle umgangen werden kann, indem sich der Einzelne in den Schutz der loyal gesinnten Familienmitglieder begibt. Die Einrichtung der Familie kann als ein Ventil funktionieren, in dem soziale Spannungen abgebaut werden. Waplington hält diese soziologischen Bedingungen mit seiner Kamera fest, auch wenn es den Anschein hat, als würde er nur Desorganisation, ja graduelle Desolation vorfinden.

57 Nick Waplington: Living Room, 1991

Ist dieses Aufeinandergespieltsein, diese körperliche Nähe, die glückliche und schmerzliche Momente hervorbringt, ein Produkt des architektonischen, räumlichen Milieus? Claessens hat die Raumstruktur von Heranwachsenden in Relation zur gesellschaftlichen Hierarchie gesetzt. Die Weite der Räume in den Häusern von Barney bietet seiner Theorie nach die Voraussetzung, den Heranwachsenden die Fähigkeit des gesellschaftlich notwendigen Überblicks zu vermitteln. Im direkten Bildvergleich von Barney und Waplington sieht man hier Kinder, die im Wohnzimmer eingesperrt, dort aber davon ausgesperrt sind.
„Living Room“ schildert einen Multifunktionsraum, worin die unterschiedlichen Bedürfnisse des Familienlebens überblendet werden. Die Dynamik und körperliche Nähe, die Waplington vorfindet, ist nicht nur von Zärtlichkeit gekennzeichnet: „In diesem Wohnzimmer gibt es eine Hierarchie. Sie beginnt bei den kleinen Mädchen und geht über zur Mutter, eine verbrauchte Odaliske, die sich wie eine Rachegöttin erhebt – Polaroid-Fotos zerschneidet, auf Schuhe fixiert ist, ihre Familie füttert und ihren Ehemann mit einem Küchenmesser bedroht.“ [Avedon 1991] Der Realitätsanspruch dieser Bilder bringt auch Fragen nach der Gesundheit der Kinder hervor. Tabakrauch und Zigarettenkippen überall, Hochprozentiges in der Küche, Kindereisportionen

von der Größe einer Wundertüte. Die ungesunde Ernährung bietet sich dem Betrachter jedoch nicht durch die Analyse von Speiseresten, Aschenbechern oder Martiniflaschen dar, es sind die Menschen selbst, die davon zeugen. In den Familien von Barney kommen nur schlanke und sportliche Personen vor, obwohl Amerika für sein Problem mit der Fettleibigkeit bekannt ist. Wie kaum in anderen Bildern kann der Rezipient von Waplingtons Familienchronologie nicht an diesem augenfälligen Gegensatz von Erwachsenen- und Kinderbild vorbeiblicken: fröhliche, schöne Kinder, tobend und spielend, voller Kraft, sich den Herausforderungen des Lebens zu stellen. Aber auch Erwachsene, die gezeichnet sind von ihren Erfahrungen und ihrer Lebensweise.

58 Nick Waplington: Living Room, 1991

Über die Funktion dieser Bilder schreibt Welsh in seinem Postcriptum: „This is just one reason, why this book is important: it´s recording the parts that bourgeois historians and artists can´t or won´t teach without misrepresentation. It´s acessing one of the many cultures in Britain that won´t be shown in Sunday supplements, except in a twisted, patronizing parody of itself.“ [Welsh 1996] Er bezieht sich damit auch auf die virulente Kritik, die dem Fotografen vorwirft, sich das Vertrauen dieser Menschen erschlichen und ihr desorganisiertes Leben der Öffentlichkeit vorgeführt zu haben. Denn rezipiert wird das Werk Waplingtons laut Welsh von einer großbürgerlichen Schicht, deren Voyeurismus dazu neigt, in einer Art Tradition der Klassenhegemonie auf diese Unterschicht zu blicken. Welche Schlüsse der Betrachter aus diesen Bildern auch immer zieht, es gilt vor allem die Möglichkeiten aufzulisten, die mit deren Veröffentlichung einhergehen. Eine Analyse des Einzelbildes, eine Betrachtung des Verhältnisses

von Fotograf und Modell ist wenig zielführend. Waplington ist es überzeugend gelungen, diese kunstimmanenten Fragen beiseite zu schieben. Über das Fotografieren sagt er: „If as an artist you create work that exists in a cocoon then to my mind you are fucked.“ [Waplington/Sanders 1998] Anstatt ästhetischer Fragenkomplexe rückt er den Sozialraum der Familie in den Vordergrund. Er legt den Blick frei auf die „vibrierenden“ Eigenschaften des Familienlebens. Die Filter der Familienfotografie, die den „common sense“ und die heile Welt produzieren, sind weggeschaltet. Die Worte, die John Berger den Bildern von „Living Room“ voranstellt, wirken angesichts dieser Realität beschönigend oder verklärend: „Im Gegensatz zu Sofortbildern haben diese Fotos wie eine Tätowierung ein Leben lang Bestand, obwohl sie nur Bruchteile von Sekunden zeigen. Das ist so, weil in jedem von ihnen, durch Nicks konzentrierte Liebe dahin gebracht, das Leben atmet.“ [Berger 1991] Wenn man allerdings den Begriff „konzentrierte Liebe“ durch „leidenschaftliche Professionaliät“ ersetzt, und dann auch noch die sportlichen Qualitäten dieses Kameramannes erwähnt, trifft diese Aussage vollinhaltlich ins Schwarze.

Richard Billingham und „Ray“

Richard Billingham (*1970) und Nick Waplington werden oft in einem Atemzug genannt. Sie sind etwa gleich alt, beide aus England, und jeweils durch ein familienthematisches Fotowerk bekannt geworden. Wie Waplingtons Publikation „Living Room“, hat auch das im Jahr 1996 veröffentlichte Buch von Billingham mit dem Titel „Ray´s a laugh“, den Künstler schlagartig bekannt gemacht. Die Schauplätze dieser beiden Fotobände verweisen je auf das Leben in der Vorstadt. Auch Birmingham, wo Billingham geboren ist, ist als Industriestadt bekannt. Allerdings hat der Kunststudent Richard Billingham seine Kamera nicht auf eine benachbarte, sondern auf seine eigene Familie gerichtet.
Auf dem rückwärtigen Umschlag von „Ray´s a laugh“ erläutert Billingham sein Projekt: „This book ist about my close family. My father Raymond is a chronic alcoholic. He doesn´t like going outside and mostly drinks homebrew. My mother Elizabeth hardly drinks but she does smoke a lot. She likes pets and things that are decorative. They married in 1970 and I was born soon after. My younger brother Jason was taken into care when he was 11 but is now back with Ray and Liz again. Recently he became a father. Ray says Jason is unruly. Jason says Ray´s a laugh but doesn´t want to be like him.“ [Billingham 1996] Diese Sätze sind ohne Pathos. Sie beschreiben in klarer und distanzierter Weise, was den Betrachter hinter diesen Buchdeckeln erwartet. Es sind die Worte des Sohnes, aber sie vermitteln, dass Billingham nicht mehr dauerhaft zuhause wohnt, dass er selbst zum Betrachter von außerhalb geworden ist. Auf den ersten Blick geht er mit derselben Nüchternheit ans Werk wie Waplington. Jedoch ist das, was er vorfindet, von ganz anderer Qualität. Rays Familie ist erwachsen. Kleinkinder, Babies, die Hektik und das dichte Treiben sucht man hier vergebens. Der negative Held dieser Geschichte ist der „lächerliche“ Ray. Mehr als die Hälfte der Bilder sind ihm gewidmet. Noch bevor der Betrachter einen Blick ins Innere dieses Buches wirft, wird er von Billingham mit vorbereitenden Worten auf die schockierenden Umstände hingewiesen.

Wie Billingham vorausschickt, geht Ray ungern ins Freie. Alle Personenaufnahmen dieses Buches sind im Inneren der Wohnung aufgenommen und vermitteln deshalb eine klaustrophobe Stimmung. Das Tageslicht bleibt zumeist ausgesperrt, als handle es sich bei der Wohnung um ein Verlies. Ralf Christofori beschreibt die Wirkung dieser Bilder: „In dokumentarischen Fotografien festgehalten, wirkt dieses Leben wie ein Trauma, dem uns der Sohn und Fotograf Billingham aussetzt.“ [Christofori 2006: 42] Die Klarheit, die lichten Farben, die Dynamik der Bewegung, Elemente, wie sie bei Waplington vorherrschen, spielen in der Bildästhetik Billinghams nur eine untergeordnete Rolle. Bestimmend für die Wahrnehmung sind die eher statische Anmutung, verwaschene, kalte aber auch erdige Farbtöne, von unterschiedlichen Lichtbedingungen erzeugte Farbverläufe, dazu Schwarzflächen und ausgedehnte Unschärfebereiche. Das erzeugt partiell eine Abmilderung der Härte und Schonungslosigkeit, mit der Billingham auf seine Eltern blickt, und verleiht einigen Aufnahmen malerische Wirkung.

Gilda Williams spricht diese Zusammenhänge an: „Richard Billingham´s portrait of his immediate family, taken in their council flat home, were originally meant as sources for painted pictures while Billingham was still in art school.“ [Williams 1997: 21] Einzelne Bilder dieses Bilderbogens lenken von der Lethargie dieser Räume ab. Es handelt sich um Kompositionen, die surrealistischen Visionen gleichen. Ein Mittel, den Schrecken dieser Bilderfolge zu lindern, ist der Einschub von Naturaufnahmen: So bringt Billingham innerhalb des Buches mehrere Vogelbilder zur Ansicht, die auf ein Leben außerhalb dieses „Käfigs“ verweisen. Damit verschärft er aber auch den Kontrast. Beim Blättern im Buch wird verhindert, dass man sich an die Dunkelheit und das künstliche Licht, an das dargestellte menschliche Elend zu schnell gewöhnt.

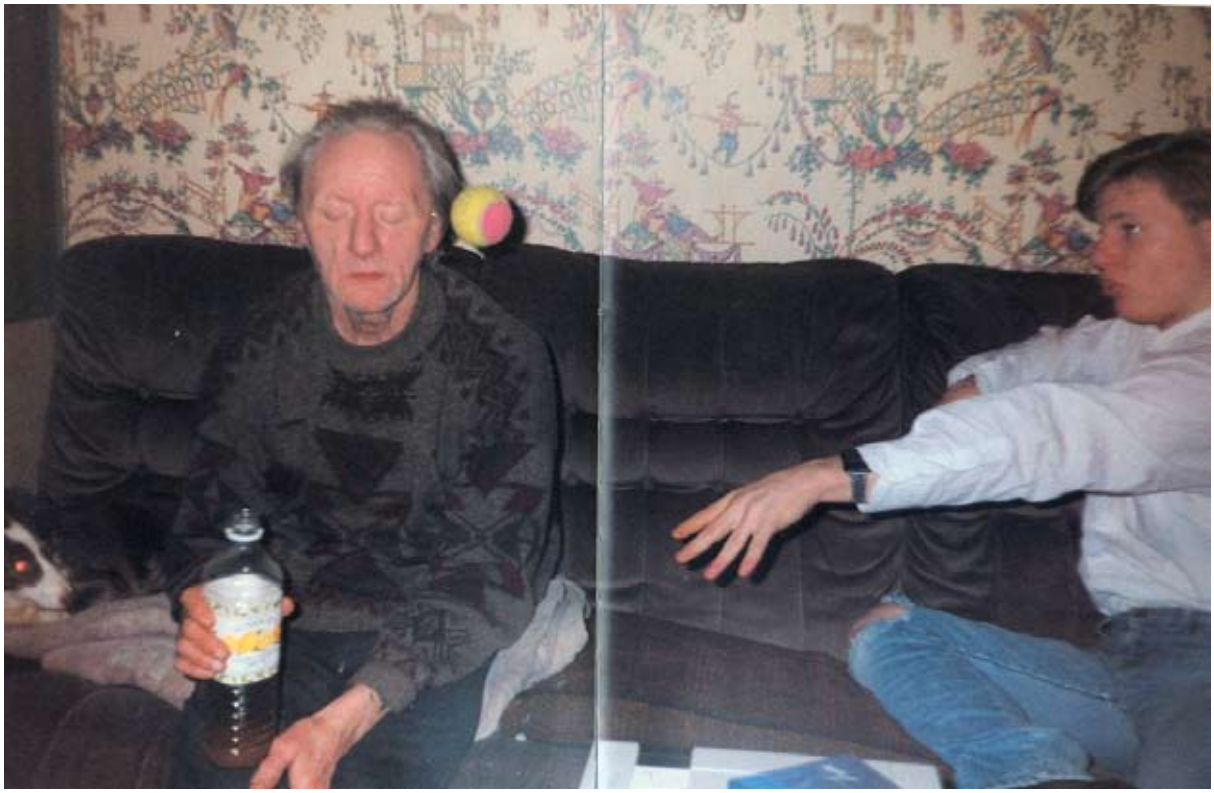
59 Richard Billingham: Ray´s a laugh

Die Feststellung von Christofori, „Billingham komponiert seine Bildausschnitte nicht, er drückt einfach auf den Auslöser“, ist eine klare Fehleinschätzung. [Christofori 1996: 42] Unschärfe, Exzentrik, unklare Lichtverhältnisse, spektakuläre Einzelbilder (eine fliegende Katze, die vermutlich von Ray weggeschleudert wurde) sind nicht das Zeichen von Spontaneität, sondern das Resultat ästhetischer Überlegungen. Während Waplingtons Bewegungskompositionen mit der Perspektive eines Rubens arbeiten, [vgl. John Berger 1991] setzt Billingham die Figuren seiner Familie der Oberfläche dieser Räume aus. Durch Licht und Unschärfe, ausgedehnte Verlaufszonen, farbliche Angleichungen verwachsen die Einwohner mit dem Material dieser Innenräume. Es sind Kompositionen in der Fläche. Format, Rand und Bildinhalte stehen in einer grafischen und sinnbildhaften Beziehung zueinander. Einmal belegt Rays Oberkörper die rechte Seite, während links – ihm gegenübergestellt – eine Möbelskulptur aufragt. Braungrüne Farbfelder verbinden die einzelnen Bildelemente zu einem zusammengehörigen Ganzen. Ausgewogene Kompositionen wie diese sind geradezu ein durchgängiges Gestaltungsprinzip des Buches, das der Fotograf auch durch die Seitenabfolge herstellt.
Einige Beispiele für symmetrische Bildanlagen: Auf der linken Hälfte des Bildes Jason, der junge Bruder von Richard, auf der rechten Hälfte Ray, beide an die Wand gestellt. (Abb. 59) „Ray and Jason are standing next to each other. They are both naked from the waist up. Ray is holding a jug of something which is just about to overflow. There are differences between the two. [...] Jason´s Body is young, Ray´s [...] old.“ [Tarantino 2000: 89] Billingham weist hier auf eine Eigenschaft von Familienbildern hin, die sich in der Dokumentation Waplingtons von selbst aufdrängt: die Kraft und Unversehrtheit der Kinder, denen die Ermüdung der Erwachsenen gegenübersteht.

60 Richard Billingham: Ray´s a laugh

Symmetrien ziehen sich durch dieses Buch, weil es auch zwei Hauptakteure gibt: Liz und Ray. Das erste Familienbild im Buch beschäftigt sich bereits mit dieser sozialen Ordnung. (Abb. 60) Billingham zeigt Liz im kobaltblauen Kleid, mit der Einkaufstasche über dem Handgelenk. Sie scheint Ray zu fragen, was er gerne essen möchte. In seinem Sessel auf der anderen Bildhälfte sitzend, fällt sein Blick auf den Inhalt der großen Kunsstoffflasche im Vordergrund, die vermutlich sein Frühstück, Mittag- und Abendessen enthält. Liz ist sein Außenorgan, sie versorgt ihn. Diese Abhängigkeit hat Billingham mit den Mitteln der Perspektive überdeutlich veranschaulicht: wie eine Riesin steht Liz im Raum, an sichtbarer Körperdimension übertrifft sie ihren Mann um das Dreifache.

Ein eigenartiges Experiment auf der Couch zerfällt wieder in zwei Bildteile. Von der rechten Seite wirft Jason einen Tennisball auf Ray. (Abb. 61) Billingham hat exakt jenen Sekundenbruchteil vor dem Aufprall des Geschosses auf Ray´s Schläfe festgehalten. Der ist mit seiner Flasche in seine Meditation versunken. Das Bild entpuppt sich als Zusammenarbeit der beiden Söhne, denn unmöglich kann Richard so schnell die richtige Belichtungszeit eingestellt haben. Der Ball ist „scharf“, keine Bewegungsspur erkennbar. In dieser drohenden Schärfe bleibt er vor seinem Zielobjekt in der Luft stehen, wie ein Damoklesschwert.



61 Richard Billingham: Ray´s a laugh

Es sind psychologisierende Kompositionen, mit denen Billingham ein Leben wie in einem Aquarium beschreibt, aus dem es kein Entkommen gibt. Christofori macht sich über die narrativen Eigenschaften dieser Bilder Gedanken, und gesteht so doch indirekt deren Komponiertheit ein: „Auch wenn Billinghams Fotografien narrative Interpretationsräume zwischen den Bild-

gegenständen und zwischen einzelnen Bildern eröffnen, so fällt es doch schwer, sie im Hinblick auf das sichtbare Geschehen zu deuten [...]. [Christofori 1996: 43] In einigen Aufnahmen von Ray lässt Billingham seinen Vater allmählich in der Unschärfe des Raumes verschwinden. Die Weichzeichnung interpretiert Tarantino als Ausdruck einer alkoholisierten Wahrnehmung: „[...] the most basic reading would be to say that the blurred image is somehow a reference to Ray´s drunkeness: the artist imitating the haziness of the subject." [Tarantino 2000: 85] Ebenso wahrscheinlich ist, dass Billingham diesen Familienirrsinn auch relativieren möchte. Die detailreicheren Aufnahmen, wie die Gegenüberstellung von Ray und Jason, entsprechen dem anthropologisch-distanzierten Blick und sind der Versuch, die desolate Situation vor Ort zu objektivieren. Sie beweisen Billinghams Abgeklärtheit und Distanzierungsvermögen. Er zwingt den Betrachter zur Einnahme eines klinischen Blicks.

Mit der Unschärfe aber zieht Billingham den Betrachter förmlich in das Bild hinein. Die Weichheit dieser Sujets ist von großer Subjektivität. Dieses Verwischen der Realität erlaubt es Billingham, auf jene Realitätsverhältnisse hinzuweisen, die durch das Übel an anderer Stelle überdeckt werden: dass Ray sein Vater ist, dass sie dadurch verbunden sind. In der Unschärfe wird sein Verfall ausgeblendet, wie in einer Erinnerung, die mit der Zeit das Schlechte ausklammert und etwas Tröstliches annimmt. Tarantino dreht bei seiner Interpretation den Spieß um, er sieht hierin eine Beschreibung der Einsamkeit von Ray: „And, by blurring the image of this particularly private moment, Billingham almost makes himself invisible. Almost, but not quite." [Tarantino 2000: 85]

In seiner Untersuchung von Familienbildern nennt Galassi Motive für die Familienfotografie: „Many began to photograph at home not because it was important, in the sense that political issues are important, because it was there–the one place that is easier to get to than the street." [Galassi 1991: 14] Billingham setzt mit seinen Fotografien nicht nur ein sozialkritisches Statement. Er schafft Kunstwerke, deren ästhetische Qualität sich wie eine zweite, poetische und schützende Haut über die Zerrüttung seines Elternhauses legt. Sein eigenes Zuhause wird zur Folie eines kreativen Prozesses.

62 Richard Billingham

Künstlerische Impulse setzt Billingham auch durch die Verknüpfung von Schwarzweiß- und Farbaufnahmen. In „Ray´s a laugh“ setzt er dieses Mittel nur zweimal ein, in seinem später entstandenen Ausstellungskatalog (Ikon Gallery) stehen diese beiden Bildformen aber gleichberechtigt und methodisch nebeneinander. Hier distanziert er sich von der beißenden Realitätsdarstellung, mit der er den Verfall minutiös schildert, und setzt seinem Vater mit einem Dreiteiler in Schwarzweiß ein heldenhaftes Denkmal. (Abb. 62)

Das Triptychon orientiert sich an der Frühzeit der Fotografie, Kratzer auf der Bildoberfläche und Unschärfebereiche imitieren deren Patina. Siegessicher hält Ray seine Trophäe in Händen, eine Riesenflasche Martini, – sein Treibstoff für die nächsten Stunden. Billingham variiert zwischen Dreiviertelansicht und Profil, zwischen Brustbild und Kniestück, das seitliche Licht nutzt er, um seinen Vater plastisch darzustellen. Mit derartigen Stilisierungen setzt Billingham das unumkehrbare Dilemma von Ray außer Kraft. Damit ermöglicht er ein Innehalten: Denn die Auflösungserscheinungen, die er andernorts zeigt, geben keinen Grund zum Verweilen.

Die Realität einiger Bilder ist so abgründig, dass sie nicht zu eingehenderen Betrachtungen einladen. Darunter eine Aufnahme, die Ray schlafend am Boden der Toilette zeigt. (Abb. 63) Dreckspuren haften an der WC-Schale, auf die der weggetretene Vater seine linke Hand im Schlaf stützt, ein Blechgefäß, das augenscheinlich noch nie gereinigt wurde, leistet ihm Gesellschaft. Noch ein Detail fällt ins Auge: Ray trägt in der Wohnung, die er so selten wie möglich verlässt, Sportschuhe.

63 Richard Billingham: Ray´s a laugh

Mit Bildkompositionen wie dem Triptychon und den Außenaufnahmen kontextualisiert Billingham das Geschehen innerhalb der Wohnung. Sie tragen zu einer „Beruhigung“ des Blicks bei. „Flash into the face of Mom and Dad.“ Diese Schlagzeile von Robert Frank auf dem rückwärtigen Buchdeckel von „Ray´s a laugh“ klingt wie „Bash into the face of Mom and Dad“. Aber Billingham verteilt keine Schläge. Er liefert eine Realitätsbeschreibung, die streckenweise an einen psychedelischen Trip erinnert. Diese Bilder prangern das Leben seiner Eltern nicht an. Mit dem Wechselbad der Gefühle, das durch die Abfolge unterschiedlicher Bildmotive erzeugt wird, lenkt Billingham die Perspektive auf das Kindsein. Er offenbart die Zerrissenheit eines Heranwachsenden, der zwischen Loyalität, der Sehnsucht nach elterlicher Liebe und der Notwendigkeit der Abnabelung hin- und hergeworfen wird. Billingham involviert den Betrachter in diesen schmerzlichen Prozess. Er findet inmitten dieser Agonie Szenen der Nähe und Fürsorge, Liz füttert ein kleines Kätzchen, reicht Ray ein Frühstücksei, das dieser dankbar entgegennimmt. (Abb. 64)

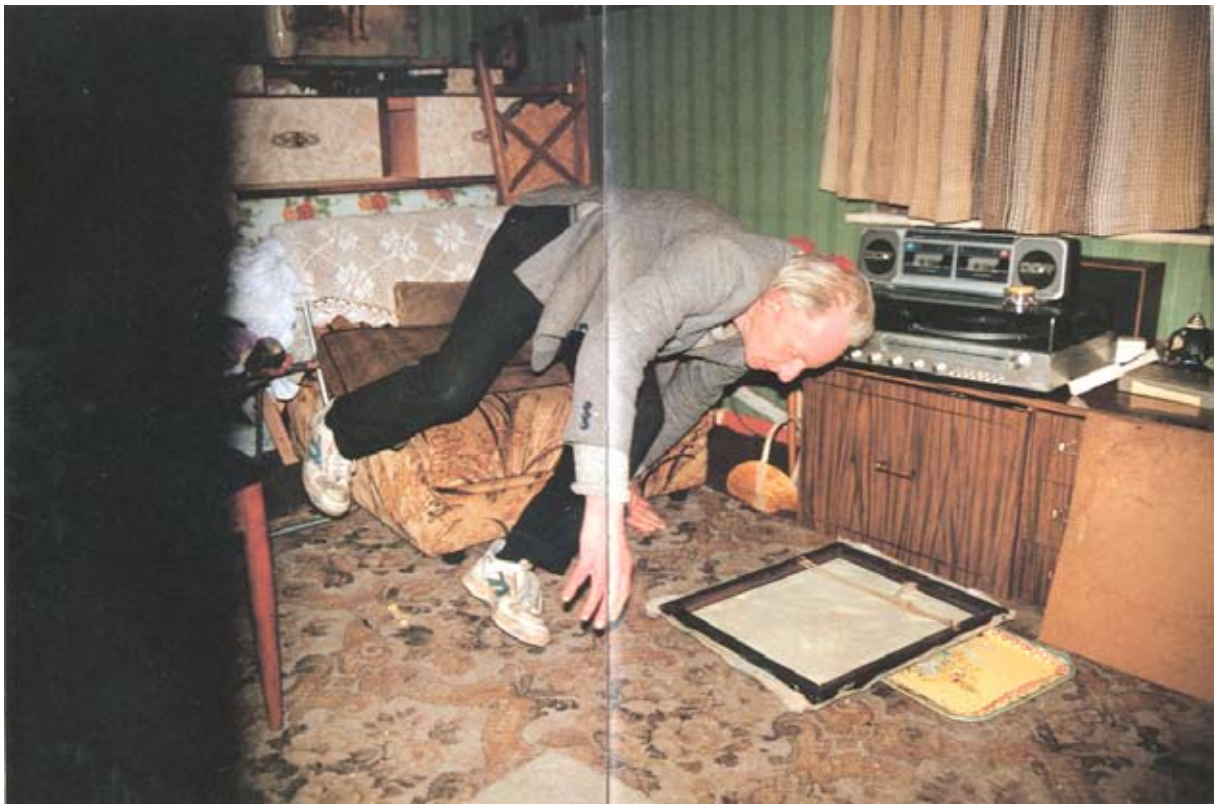
64 Richard Billingham: Ray´s a laugh

Er stellt diese Bilder nebeneinander. Stille Momente beschreiben die Wirkung von Drogen, Streit und Konfrontationen den Hass, der sich angesichts dieser Lebensmisere aufgestaut hat. Seine Involviertheit ermöglicht es Billingham, dieser desolaten Existenz ein Seelenleben zu verleihen. Der Fotograf nutzt wechselnde Formate, Filmeigenschaften[217], unterschiedliche

[217] Billingham variiert die ISO Anzahl, arbeitet abwechselnd mit sehr grobkörnigem, dann wieder mit feinerem Filmmaterial.

Lichtverhältnisse und alternierende Kompositionsmethoden dazu, den Blick immer wieder aufs Neue zu justieren. Er interveniert, arrangiert, kommuniziert, geht auf Distanz, zoomt heran, fokussiert und defokussiert. Er beobachtet die Ruhe, das Wegtreten seiner Protagonisten, ihre wachen Momente, das Bemühen, am Leben festzuhalten. Die ästhetischen Brüche vergegenwärtigen die komplexe Psychologie vor Ort.

Billinghams Kommentar weist den Weg zu einem Verständnis dieser Bilder: „It is not my intention to shock, to offend, sensationalize, be political or whatever [...]. Only to make work that is as spiritually meaningful as I can make it." [Billingham, zit. nach: Williams 1997: 23] Einige dieser Bilder sind von großer Symbolkraft. Eines stellt den fallenden Ray dar. (Abb. 65) Tarantino beschreibt diese Szene ausführlich: „One hand ist already on the floor, the other reaches for it, searching for a balance. His sneaker-clad feet are askew, one tilted to the side, the other lifted upwards. The hands look for equilibrum, the feet have already lost it. [...] The memory of that fall, that loss of balance, will be linked for me to that room [...]. The calm, the rightness of that space, is about to be destroyed." [Tarantino 2000: 86/87] Warum Ray kopfüber zu Boden fällt, erfährt man nicht. Hat er beim Versuch, sich von der Couch zu erheben, das Gleichgewicht verloren? Dieses Bild bleibt wie einige andere ein Rätsel, es verleitet dazu, Fragen über diesen Dokumentationsprozess zu stellen. Warum ist Billingham mit der Kamera genau in diesem Moment zur Stelle? Je länger man das Bild betrachtet, umso unwirklicher erscheint die Szenerie. Es tauchen Zweifel auf, so wie beim fallenden Soldaten von Robert Capa. Es sind auch moralische Fragen. Etwa die, mit welcher Kaltblütigkeit und Präzision die Kamera das Sterben, diesen Fall von Ray beobachtet. Hat Billingham keine Angst, dass sich sein Vater verletzt?



65 Richard Billingham: Ray´s a laugh

In einigen anderen Bilder zeigt er das Blut, das aus der Nase und aus Blessuren am Kopf rinnt. Billingham ist völlig an den Akt des Fotografierens gebunden. Welche Funktion kann diese Momentaufnahme in dieser Publikation einnehmen? Den Zerfall, die Abhängigkeit vom Alkohol und von Liz, auch seine innere Vereinsamung hat Billingham schon ausführlich dokumentiert.

Der Sturz wird zum Fingerzeig, dass Billingham sich endgültig von diesem chaotischen Zuhause und seinen Bewohnern verabschiedet hat. Er hat seinen Vater im wahrsten Sinne des Wortes „fallen gelassen". Der Kontrollverlust über die eigene Statik untermauert die Verlorenheit von Ray, für die er aber die Verantwortung selbst tragen muss. Die Perfektion dieser Aufnahme, der richtige Moment, wie bei einigen anderen Bildern auch (der Tennisball an der Schläfe, das durchkomponierte Dreieck von Liz, Ray und seiner Flasche zu Beginn dieses Buches) beweisen, wie falsch Christofori mit seiner Ansicht lag. Es genügt keinesfalls, sich geduldig auf die Lauer nach einem gelungenen Schnappschuss zu legen, um derartige Aufnahmen zustande zu bringen. Das gelingt nur mit Beteiligung der Anwesenden. Einmal haben Jason und Richard ihren Spaß mit Ray, dann zeigt Liz der Kamera, was sie fühlt, wie es ihr mit ihrem Mann geht.

Die Zusammenarbeit von Billingham mit seinem Vater scheint aber tiefergehend. Der offene Blick von Ray in manchen Bildern zeugt von einem abgeklärten Vater-Sohn Verhältnis, einer nonverbalen Verständigungsbasis zwischen den beiden Männern. Rugoff interpretiert dieses Faktum anhand der Besprechung eines Videos, das Ray beim Aufwachen zeigt, ganz anders: „Billingham appears to have unlimited physical access to his subject [...] indeed he never seems to recognize the presence of either the camera or his son behind it." [Rugoff 2006: 15] Dies mag vielleicht in diesem einen Fall zutreffen, aber an anderer Stelle nicht. Ray, der beinahe immer im Jackett herumsitzt, wird zweimal mit nacktem Oberkörper porträtiert. In mehreren Aufnahmen verharrt Ray vor dem ovalen Kommodenspiegel. Er lacht sich selbst wie irrwitzig ins Gesicht. Von einer anderen Position aus bleibt er in Gedanken versunken. Das dritte Mal wendet er sich dem Betrachter zu, und Richard Billingham selbst wird im Spiegelbild als Fotograf erkennbar. Verbringt dieser alternde, vom Alkohol gezeichnete Mann wirklich so viel Zeit mit der Betrachtung seines Spiegelbildes? Das sind keine vorgefundenen Situationen. Das sind kunstgeschichtliche Verweise.

Das Werk Billinghams lädt, ganz im Gegensatz zu den Bildern von Waplington, zu einer Interpretation ein. Vor allem deshalb, weil die Aufnahmen komponiert sind wie Malereien. Durch die Abfolge im Buch und die ästhetischen Brüche rückt die Instanz der Vermittlung stärker in die Rezeption ein. Die Serie von Waplington erfordert diese Analyse des Einzelbildes nicht, es handelt sich um gleichwertige, aneinandergereihte Momente. Sie sind von ihrer inhaltlichen Struktur weniger divergierend. Diese Einheitlichkeit erzeugt den Eindruck des Dahinfließens. Beide Projekte teilen eine andere Eigenschaft: Sie werden als Kunstobjekte ausgestellt und gehandelt. Von Anfang an gliedern sie sich in den Warenkreislauf des Kunstmarktes ein. Dies verändert ihre Rezeption noch einmal und bringt sie als Beitrag innerhalb der künstlerischen Fotografie in Stellung. Dort tragen sie dazu bei, das beengte Kunstfeld zu erweitern.

Billinghams fotografische Leidenschaft galt nach diesem sozialdokumentarischen Projekt der Landschaft, dazwischen fertigte er Bilder von Dudley Zoo an. Wie andere Sozialdokumentaristen, etwa Beals, Evans und Hine ist auch Waplington von dem genauen Blick auf die Menschen zu einer Beschäftigung mit der Landschaft und öffentlichen Räumen gekommen. So, als müssten er und Billingham der Enge und Unentrinnbarkeit dieser Schicksale die Weite und das Kollektive entgegenhalten.

Eine Ausstellungskritik von Marie Röbl anlässlich einer Ausstellung dieses Werkes in Brno erhebt Einwände, die aber wegen ihrer ideologischen Färbung zu kurz greifen: „Die Vorwürfe, die man derartigen Projekten machen könnte, lauten, salopp gesagt: voyeuristischer Sozialexotismus aufseiten des Publikums bzw. denunzierende Sozialpornografie aufseiten des Fotografen.“ [Röbl 2001] Die Analyse hat gezeigt, dass diese Arbeiten neue Dimensionen der Familienfotografie erschließen. Der desolate Sozialraum dieser Familie wird von Billingham schonungslos freigelegt. Billingham „umkreist“ seine Familie von innen heraus, ein Vorgang, der bis zu der Veröffentlichung seines Werkes unmöglich schien. Es ist ein verdichtetes, poetisches und zugleich sozialkritisches Unterfangen, das groteske Züge trägt und Spuren der Ironie aufweist.

Therapeutische Momente sind kaum zu erkennen[218], die Entschlossenheit und das Wissen um die Wirkung seiner Bilder zeugen von einem souveränen Fotografen, der sich von seiner Vergangenheit gelöst hat. Allerdings ist an vielen Stellen die Konstruktion dieser Bilder offenliegend: teils inszeniert, und in interventionistische Aktionen verstrickt. Ein wenig manifestiert sich deshalb auch in diesem Bilderbogen eine Unsicherheit bei der Frage nach den Beziehungen in diesem Binnenraum. Isolation und Vereinzelung sind die sozialen Kennzeichen, auf die Billingham mit Nachdruck hinweist. Die Söhne haben die Loyalität zu ihrem Vater längst aufgegeben. Die Mutter steht in dieser Familienhierarchie an oberster Stelle. Das ehemalige Familienoberhaupt hat sich der Stärke dieser Frau untergeordnet und ist von ihr abhängig. Dies ist die Familienwelt, die Billingham – auf der Oberfläche seiner Bilder – schildert.

Thomas Struth und die „Familienskulptur“

Der Künstlerfotograf Thomas Struth (*1954) wäre innerhalb der Chronologie dieser Positionsdifferenzierung eigentlich nach Tina Barney einzureihen, da jedoch die Frage der Familiendynamik bei seiner Arbeit explizit diskutiert wird, soll die Analyse seiner Fotografien, die er selbst „Familienleben“ nennt, hier im letzten Beitrag erfolgen.
Conrath-Scholl berichtet in ihrer Einführung zum Bildband „Familienleben“, dass Struth seit 1985 Familienporträts „parallel zu anderen Motivkreisen während seiner Aufenthalte zum Beispiel in Schottland, England, Japan, Italien, Deutschland, China, Amerika oder Peru“ anfertigt. [Conrath-Scholl 2008: 7] Im Unterschied zu anderen Fotografen und Fotografinnen, die hier

[218] Auch Inga Fuchs bestätigt mit einem Verweis auf Ziegler diese Annahme. [vgl. Fuchs 2002: 184]

behandelt wurden, steht die Familie als Thema nicht am Beginn seiner künstlerischen Auseinandersetzung, sondern wird erst später relevant. Jedoch hat Struth schon im Jahr 1982 ein fotografisches Projekt unter dem Titel „Familienleben“ realisiert, in Zusammenarbeit mit dem Psychoanalytiker Ingo Hartmann, der Familienbilder im Rahmen seiner beruflichen Tätigkeit einsetzte. Hartmann beschreibt die Aussagekraft von Familienbildern: „Nach Maßgabe der kritischen Psychoanalyse ist das Unbewusste das Produkt der Erfahrungen des Individuums, die es macht, während es sich in Beziehung zu seiner gegebenen sozialen Umwelt herausbildet und strukturiert. Vor diesem Hintergrund ist die Darstellung langjähriger sozialer Beziehungen eine wesentliche Komponente, um die unbewusste Identität eines Menschen zu erfassen. Familienportraits sind eindrückliche Beispiele für die die Identität prägenden Realitäten, welche die Familienmitglieder erfahren [...].“ [Hartmann 2009: 104]

Diese Zusammenarbeit wird als Initialzündung für Struths spätere Familienbildaufnahmen gesehen, wobei auch die psychoanalytische Perspektive dieser Auseinandersetzung mit ins neue Projekt einfließt. Thomas Struth findet seine Familien über seine Berufs- und Reisetätigkeit, sie kommen zumeist aus dem kulturellen Milieu, indem er sich selbst bewegt. „Begegnungen mit Künstlern, Sammlern, Museumsleuten regten Struth zu Gruppenporträts an“. [Conrath-Scholl 2008: Klappentext] Der Fotograf und seine Subjekte befinden sich auf gleicher Augenhöhe. Das ist zwar auch bei Tina Barney, Nicholas Nixon und in gewisser Weise auch bei Billingham der Fall, allerdings fotografierten sie ihre eigenen Familien. Sander, mit dem Struth regelmäßig verglichen wird, war darum bemüht, die soziale Differenz, die zwischen ihm und seinen Bauernfamilien bestand, durch eine „würdevolle Distanz“ beim Fotografieren auszugleichen. Dennoch, die beiden Fotografen teilen einige Gemeinsamkeiten, und Conrath-Scholl nennt Parallelen: „Auch Sanders Photographien zeichnen sich durch eine fein abgestimmte Balance zwischen unmittelbarer Nähe und diskreter Distanz zum Motiv aus. Auch er suchte im Gespräch mit den Abzubildenden den persönlichen Austausch und machte sich so im Vorfeld durch genaue Beobachtung eine Vorstellung des angestrebten Bildes.“ [Conrath-Scholl 2008:9]

Ann Goldstein findet einen weiteren Anknüpfungspunkt zu Sander, der von großer Wichtigkeit ist. „Für die Portraits sucht Struth Augenblicke der Konzentration bei seinen Modellen – ohne Lächeln –, um die Atmosphäre ins Gleichgewicht zu bringen und den Austausch von Beobachtungen zwischen Modell, Fotograf und Betrachter widerzuspiegeln.“ [Goldstein 2009: 150] Diese Konzentration erzwingt Struth mit der gleichen Methode wie Sander, er wählt lange Belichtungszeiten, die in einigen Fällen sogar bis zu acht Sekunden dauern können. Der Blick in die Linse, um den Struth bittet, ist also mit der höchsten Aufmerksamkeit verbunden, denn jede Bewegung oder Abweichung von der eingenommenen Pose würde zu einem Misslingen des Bildes führen. „Ohne Lächeln“ wird die fotografische Familiensitzung zu einer ernsten Angelegenheit mit Durchhaltevermögen, denn Struth belichtet bis zu 60 Negative pro Familie[219], die in einem späteren Prozess selektiert werden, wozu auch die Abgebildeten ihr Urteil einbringen.

[219] Nach jeder Aufnahme sind die Negative in der Kamera zu wechseln, die Gruppe muss sich aufs Neue konzentrieren. Da Struth mit Tageslicht arbeitet, verändern sich die Lichtverhältnisse während der fotografischen

Eines der ersten Familienleben ist 1986 in Japan entstanden und zeigt die „Shimadas“ in ihrem traditionellen Garten. (Abb. 66) Diese Arbeit besticht als erstes durch die Schönheit der kunstvoll inszenierten Natur. Obwohl diese Fotografie etwas vom Tenor der veröffentlichen Familienbildserie abweicht, hat sie viele Stimmen auf sich gezogen. Julia Heynen schreibt über sie: „Auf der anderen Seite gleichsam ein romantischer Idealort, ein japanischer Felsengarten mit alten Bäumen, Büschen, einem kleinen Wasserfall. [...] Jedes Mitglied der Familie Shimada hat sein eigenes, abgetrenntes, von den anderen unterschiedenes Territorium eingenommen. [...] Die Personen stehen als Körper, als Orte für sich; [...] Allen scheint ein Bewusstsein des eigenen Platzes gegeben; Abstände werden gewahrt, Ordnungen respekiert.“ [Heynen 2009: 41]

66 Thomas Struth: The Shimada Family, Yamaguchi, 1986

Diese sehr zutreffende Beschreibung legt das Augenmerk auf die Ordnungsstruktur, die sich in diesem Bild manifestiert, bestätigt aber auch das statische Moment, das in dieser Aufstellung wirksam wird. Um welche Ordnung handelt es sich hier?

In Abgrenzung zum traditionellen Familienbild, aber auch zu den Arbeiten Sanders hat Struth die Mitglieder dieser Familie im Raum verteilt. Die Verräumlichung familiärer Beziehungssysteme ist ein wichtiges Thema, es bildet einen der Wesenszüge der Familienaufstellung und die Familienskulptur wurde schon Mitte der 60er Jahre von Virgina Satir eingesetzt. (vgl. Kap.

Prozedur, Stellungen müssen wahrscheinlich korrigiert werden, und dies verlängert den zeitlichen Aufwand noch mehr.

1) Struth scheint mit diesem frühen Bild eine Familienskulptur geschaffen zu haben, die dazu einlädt, in der systemischen Tradition an einem Deutungsprozess über Beziehungen innerhalb der Gruppe teilzuhaben. Zu einer derartigen Verräumlichung kam es aber im späteren Verlauf seiner Familienbildserie nie wieder. In Zukunft dominieren engere Formationen, wie man sie aus der Tradition des formellen Familienbildes kennt. War Struth mit dieser offenen Struktur nicht zufrieden, wies sie ihm zuwenig „Dynamik" zwischen den Beteiligten auf oder war ihm gerade die durch die Verräumlichung hervorgerufene Bedeutung zu ambivalent? Über Familienbilder sagt Struth:" Es gibt keinen Stillstand. Aber das Portrait ist wie eine Aufnahme der Familiendynamik zu einem bestimmten Zeitpunkt, gerade so, als würde man den Roman auf einer bestimmten Seite aufschlagen und nur diese eine Seite lesen. Die Evolution des Epos wird in einem bestimmten Augenblick aufgezeichnet und nie mehr dieselbe sein." [Struth 2001, zit. nach Konigsberg 2009: 76]

Betrachtet man die Familie Shimada in ihrem Garten in Yamaguchi, einem bekannten Erholungsort im Süden der Hauptinsel Honshu, so ist von dieser „Familiendynamik" wenig zu merken. Einmal sind alle Versammelten – außer dem schlafenden Kind – dem imaginären, durch die Kamera repräsentierten Betrachter zugewandt. Die Aufmerksamkeit, die Struth durch den Blick in die Linse einfordert, verunmöglicht es dieser Familie, durch Blickrichtungen, Orientierungen ihrer Körper, Gesten der Gegenseitigkeit, usw. Beziehungen zueinander auszubilden oder -drücken. Wie Sander, führt auch Struth ein statisches Moment ein: die Pflicht zum Stillhalten, zum unbedingten Blickgehorsam gegenüber der Kamera. Welchen Eindruck kann der Laie von dieser Familienformation bekommen, was offenbart sich den psychoanalytisch Ungeschulten?

Die Blickkonvergenz verfestigt die räumliche Trennung der Individuen. Die Distanz der Mutter zu ihrer Famile ist ungewöhnlich groß, sie steht im „out", wie eine Besucherin. In der japanischen häuslichen Tradition bildet die Frau das Zentrum, ihr Ort ist im Innersten des Hauses. Der Begriff Frau, auf japanisch „Okusan" setzt sich aus „oku" (innen, hinten) und „san" (höflich für eine Person) zusammen. Die Exzentrik von Frau Shimada bleibt rätselhaft, und dieser Umstand lädt zu Spekulationen ein. Die absolute Mitte, auch ein symbolisches Zentrum dieser Zengartenanlage, nimmt ein Sohn mit dem schlafenden Mädchen ein. Ist er der designierte Nachfolger seines Vaters, der Mittelpunkt dieser Familie? Eher kaum, denn der Hausherr ist an der Seite seiner Mutter, wo er die Gruppe auf der rechten Seite abschließt. Ist Herrn Shimada die Nähe zu seiner Mutter wichtiger als die zu seiner Frau? Es sind eine Reihe eigenartiger und womöglich auch unangebrachter Fragen, die zu stellen sind, wenn dieser „Zeitpunkt der Familiendynamik", den Struth hier vorstellt, als Repräsentationsgebilde für innere Familienverhältnisse angesehen wird.

Die japanische Sprache kennt viele verschiedene Ausdrücke für das Wort „ich": etwa „watashi", „watakushi", „ore", „usei", „gusei", „kotschira", „kotschi", „onoga", „ou", „oira", „dschiga", „dschibun", und viele andere mehr, die nicht wahlweise eingesetzt werden dürfen. Der Sprechende hat zu unterscheiden, wann welches „ich" angebracht ist. Wer von Europa nach Japan kommt, hat vorerst nur ein „ich" zur Verfügung, aber dieses setzt er immerzu ein. Denn die Sätze des Erzählers beginnen zumeist mit „ich". In Japan, wo so viele verschiedene Wörter für

die Bezeichnung des eigenen Subjektes in Gebrauch sind, wird das Personalpronomen für die eigene Person hingegen selten eingesetzt. Nur dann, wenn es zum Verständnis der Geschichte beiträgt, aber meistens, um die eigene soziale Stellung zu benennen. Japaner sind in ihrem Sprachgebrauch ständig damit beschäftigt, sich gegenüber anderen in einer fein austarierten Werteskala, die kaum ein Ausländer versteht, zu verorten. Dieses kommunikative Verhalten besitzt jedoch keine Verweiskraft, man kann daraus nicht auf das Selbstbild Sprechender schließen. Es gilt als äußerst unhöflich, sich gegenüber anderen zu erheben. Ein unbedachtes „ich" kann zu einem Gesichtsverlust führen.

Wenn Struth diese japanische Familie in ihrem Garten porträtiert, begegnet er mit seiner Kamera einem Repräsentationssystem, das sich vollkommen vom westlichen unterscheidet. Die Position der Personen im Raum, falls sie wirklich selbstgewählt ist, hat mit dem tatsächlichen Selbstbild dieser Individuen nichts zu tun. So wie jeder von Kindheit an dazu erzogen wird, keine Gefühle zu zeigen, sich hinter der Maske der Geduldsamkeit und Demut zu verbergen, hüten sich Japaner in der Regel auch, Interna ihres Privatleben nach außen zu tragen. Was kann unter Berücksichtigung dieser kulturellen Konditionen über diese „Familienskulptur" in Erfahrung gebracht werden?
An anderer Stelle sagt Struth über seine „Familienleben": „Es hat einen beruhigenden Effekt, wenn man die Mitglieder einer Familie so nebeneinanderstellt, dass wir ihre Unterschiede betrachten können." [Struth 2001, zit. nach Konigsberg 2009: 76] Dieses „Nebeneinander" wird zur bestimmenden Struktur dieses Bildes. Die Entfernungen sind von beinahe landschaftlicher Dimension, die Figuren auf ihren Sockeln isoliert, getrennt durch Sträucher und Kaskaden. Sie können einander nicht näherrücken, sind durch Hindernisse getrennt. Sie können einander nicht die Hände reichen, die Abstände sind zu weit. Möchte Struth zeigen, dass sich die Mitglieder dieser Familie innerlich voneinander gelöst haben? Das Nebeneinander führt nach Struth zu einer anderen Erkenntnis: „Wir sehen die Familienmitglieder in einem Moment, wo es ihnen gelingt, sich gegenseitig so zu akzeptieren, wie sie sind." [Struth 2001, zit. nach Konigsberg 2009: 76] Trifft das nicht auf alle Familienbilder zu, sogar auf jene aktionsreichen Momentaufnahmen von Waplington, wo Dave seiner Frau Janet in den Po kneift, und sie sich dafür mit einem Schlag gegen seinen Kopf revanchiert? Aber was ändert das am Nebeneinander, an der zum Stillstand gekommenen Dynamik?

Wie authentisch ist eigentlich diese Familienskulptur im Garten der Shimadas? Nachdem der Entschluss zur Aufnahme gefasst ist, schreibt Heynen über Struths Vorgangsweise, „mündet der fotografische Prozess in die Vorgabe des Bildfeldes" ein. „In diesem Raum ist das Weitere den Aufzunehmenden selbst überlassen. Sie bestimmen die Kleidung, die Gruppierung, die Gesten, die Blicke." [Heynen 2009: 33] Letzteres trifft natürlich nur in beschränktem Ausmaße zu, wenn die Familienmitglieder in die Linse blicken müssen. Heynen vermittelt das Bild eines Fotografen, der nicht interveniert, keine Vorschläge unterbreitet. Kiyoshi Okutsu, den Struth zehn Jahre nach den Shimadas ebenfalls mit seiner Familie in Yamaguchi fotografiert hat[220], erinnert sich: „Im Bild ‚Die Familie Okutsu im Tatami-Raum, Yamaguchi, 1996' hat er mich

[220] Im Buch Familienleben sind zwei Versionen dieser Sitzung abgebildet. Die Familie Okutsu im Tatamiraum auf Seite 69, und die Familie Okutsu auf einer Couch auf Seite 27.

und meine Familie zu seinem Gegenstand gemacht und seiner Vorstellung entsprechend arrangiert und dargestellt. [...] Ich werde in die von Struth entworfene Geschichte hineingezogen." [Okutsu 2009: 96] Aus dem Bericht von Okutsu geht deutlich hervor, dass die von Heynen deklarierte Nichteinmischung von Struth bei der Aufstellung zumindest in diesem Fall nicht zutrifft. Was aber, wenn man annimmt, der Fotograf würde sich tatsächlich nicht in diesen Prozess der Aufstellung einmischen, wäre dann die Aussagekraft des Bildes realitätsverbindlicher? Kaum, denn die Anordnung hier ist von äußeren Faktoren abhängig, die gegen die Entfaltung einer inneren Dynamik sprechen. Das unebene Gelände erfordert eine Anpassung der Gruppe an diese Hindernisse, und Struth hat diese schwierige Vorgabe dazu genutzt, um das Motiv auszubalancieren.
Dieses ästhethische Prinzip mag auch Konigsberg zu seiner Aussage bewogen haben. „Genau darum geht es Struth in seinen Familienporträts. Sie zeigen Familien an einem bestimmten Ruhepunkt zwischen dem, was die Einzelpersonen entzweit und wieder zusammengebracht haben mag." [Konigsberg 2008: 75] Dann fällt noch der Kulturunterschied ins Gewicht, hier in der Begegnung des Okzidentalen mit dem Orientalen. Westliche Ordnungsstrukturen unterscheiden sich grundlegend von den östlichen, diese Unterschiede sind in einer Vielzahl von Werken der östlichen Bildtradition nachzuprüfen.[221]

Blendet man die Frage der „Familiendynamik" aus, wird das Bild zu einer adäquaten Beschreibung japanischer Tradition. Liest man das Bild von links nach rechts, und begreift man den Garten als den Querschnitt eines Hauses und die Geländestufen als Wände, so steht Frau Shimada (Okusan)[222] im hinteren und inneren Teil des Hauses. Der Sohn mit dem schlafenden Kind befindet sich im repräsentativen Hauptraum. Im Eingangsraum, der auch im traditonellen japanischen Haus zum Eingang hin abfällt, steht ein weiterer Sohn, um Gäste zu empfangen oder auch abzuweisen. An der tieferliegenden Schwelle, „iki", womit wörtlich der Balken gekennzeichnet wird, den man übertritt, vertreten der Hausherr und seine Mutter im festlichen Kimono diese Familie nach außen, beide explizit in ihre „expressive" Funktion hineinversetzt.

Auf einer anderen Aufnahme aus dem gleichen Jahr kann das ästhetisch-formale Gestaltungsprinzip von Struth ein weiteres Mal verifiziert werden. „The Consolandi Family, Milan 1996" stellt die Dreigenerationenfamilie in einem funktionell-nüchternen Interieur dar. (Abb. 67) Es könnte sich ohne weiteres um ein Büro handeln, denn nichts weist auf eine Wohnumgebung hin. In dieser sachlichen Atmosphäre nimmt die Familie Aufstellung. Die Symmetrie ist noch deutlicher herausgebildet als bei den „Shimadas". Die Mitte und der Vordergrund gehören dem Familienoberhaupt, an dessen beiden Seiten wie Arabesken zwei Paare mit jeweils zwei Kindern „herauswachsen". Die Symbolik verweist auf eine Stammbaumdarstellung, an dessen Äste die „Früchte" hängen.

[221] Zu welchen Missverständnissen diese Unterschiede führen, kann etwa an der Rezeption des Werkes von Nobuyoshi Araki beobachtet werden. Wenn ihm westliche Kritiker vorwerfen, mit seinen Fesselbildern die Mechanismen der Unterdrückung und Ausbeutung der Frau zu replizieren, so kann dies nur unter der völligen Missachtung der zugrundeliegenden, ikonografischen Tradition in Japan geschehen.

[222] „Okusan" ist ein Begriff, der üblicherweise nur vom Ehemann für „seine" Frau verwendet wird.

Konigsberg urteilt über die Familienbilder Struths wie folgt: „Mit formalen Gesten dokumentieren die Bilder eine nuancierte Dynamik unter einer Gruppe von Verwandten. Am beeindruckendsten erzählt sind diejenigen Dramen, die in einer nahezu unreflektieren Stimmungslage daherkommen [...].“ [Konigsberg 2008: 75] An welchen Bildelementen kann der Betrachter hier eine „nuancierte Dynamik“ ablesen? Welche interaktiven Gesten oder persönlichen Beziehungsparameter macht der Autor hier aus?
Obwohl der Hang zur Ausbalancierung und die erzwungene Blickkonvergenz auch in diesem Bild wirksam sind, ist die Verräumlichung anders gelöst als bei der Familie Shimada. Immerhin handelt es sich um einen Innenraum, die Mitglieder dieser Familie sind enger aneinandergerückt.

67 Thomas Struth: The Consolandi Family, Milan 1996

Innerhalb der einzelnen Subgruppen finden Berührungen statt, allerdings nur zwischen dem Vater auf der rechten Seite und seinem Buben, der damit dessen Bewegungdrang zügelt. Die anderen Kinder sind sichtlich ermüdet[223] und haben es sich auf den gepolsterten Sitzmöbeln bequem gemacht. Die beiden Jungfamilien bleiben voneinander getrennt, der Senior thront wie eine ordnende und vermittelnde Instanz in der Mitte. Eine innerfamiliäre Dynamik macht

[223] Auch die Enkelin von Herrn Shimada dürfte während der langen fotografischen Prozedur eingeschlafen sein.

sich in dieser statischen Aufstellung nicht bemerkbar. Es drängen sich aber über die vorgefundene Ordnungsstruktur Verweise zur Arbeit von Tina Barney auf. Die Ausrichtung dieser Familie orientiert sich an der Architektur, deren Vertikalität, moderne und sachliche Funktionalität sich in der Formation und den Gesichtern der Versammelten wiederspiegelt. Auch die Statik des Gebäudes scheint diese Familie durchdrungen zu haben. Weil durch das saubere und geordnete Äußere jeder Hinweis auf das Private getilgt wird, und diese Räume keine alltäglichen Gebrauchsspuren aufweisen, wird der formelle, repräsentative Charakter dieses Bildes verstärkt. Die Präsenz des Materiellen und der Beweis einer kulturellen Bindung, wie sie auch in vielen Werken von Barney zu finden sind, gerinnen auch in diesem Bild zum manifesten Bestandteil der Selbstdarstellung dieser Familie.

Von Benjamin Buchloh in einem Interview befragt, was das eigentliche Wesen der Fotografie ausmache, antwortet Struth: „Es ist ein kommunikatives, analytisches Medium. Jedenfalls heute." [Struth, zit. nach: Goldstein 2009: 153] Während Struth aber diese analytische Eigenschaft auf die Vermittlung familiendynamischer Strukturen bezieht, gelingt ihm die Dokumentation unterschiedlicher Repräsentationszusammenhänge und -gebaren. Die Verräumlichungen sagen weniger über die Interna dieser Familien aus, als über die Wechselwirkungen zwischen sozialen Gruppen und gesellschaftlichen Institutionen. Die Kamera erblickt kulturspezifische, schichtspezifische und geschlechtsspezifische Repräsentationsmuster, hinter die Fassade des öffentlich inszenierten „Familienlebens" reicht ihr durchdringender, „analytischer" Blick aber nicht.

Benjamin Buchloh zweifelt in seinem Interview mit Struth die Fähigkeit der Porträtfotografie an, Beziehungen darzustellen, und er konfrontiert den Künstler mit einer Widersprüchlichkeit: „Daraus ergibt sich irgendwie eine merkwürdige Spannung in deinen Arbeiten – ob es tatsächlich möglich wäre, gesellschaftliche Beziehungen und Identitäten durch das Medium der Fotografie zu dokumentieren und den verdinglichten Diskurs der Portraitfotografie zu transzendieren." [Buchloh, zit. nach: Goldstein 2009: 153] Die Objektivierung des Sujets durch den Fotografen, die als Problematik der Porträtfotografie schon seit den Anfängen der Fotografie für kontroversiellen Diskussionsstoff sorgt, wird von Buchloh hier auch auf die Gruppe übertragen. Ob aber die Mechanismen der Individualrepräsentation und der Gruppenrepräsentation so einfach vermengt werden können, ist selbst fragwürdig. Die Gruppe mag sich durch eine „Gruppenaußenhaut" von anderen sozialen Räumen abgrenzen, und dabei im übertragenen Sinne wie ein Individuum agieren, aber dieses Bild von der Gruppe als Individuum ist wohl doch am ehesten im formellen Gruppenporträt aufgehoben. In einer Antwort im Verlauf des Gespräches mit Buchloh scheint auch Thomas Struth seine Suche nach einer „Familiendynamik" etwas zu relativieren: "Für mich ist Fotografieren ein weitgehend intellektueller Vorgang, Personen oder Städte in ihren historischen und phänomenologischen Zusammenhängen zu verstehen. Wenn ich an den Punkt komme, ist das Foto praktisch schon fertig, alles übrige ist dann nur noch der mechanische Vorgang." [Struth, zit. nach: Goldstein 2009: 153]

Schlussbetrachtung

Das soziologische Wechselfeld

Die Entwicklung der Familiensoziologie fällt historisch und geopolitisch mit der Entstehung der Fotografie zusammen, deshalb wurde eine wechselseitige Entwicklungsdarstellung beider Disziplinen als Vorbereitung auf den kunsthistorischen und bildanalytischen Teil dieser Arbeit als sinnvoll erachtet.

War das einleitende Kapitel ursprünglich als Eingrenzung des Themenfeldes konzipiert, wurde die Notwendigkeit einer Differenzierung entlang historischer Entwicklungen schnell erkennbar. Die Funktions- und Strukturanalyse der Familie, wie sie von Durkheim erstmalig vorgenommen wurde, hat sich zwar grundsätzlich ihren Aussagegehalt bewahrt, die Familie als Ganzes ist jedoch im 20. Jahrhundert großen Veränderungen ausgesetzt. Der demografische Wandel, der eigentlich mit der industriellen Revolution einsetzte, und durch wechselnde ökonomische Bedingungen noch forciert wurde, hat zu einer Kontraktion der Familie und zur Ausdifferenzierung der Familienmodelle geführt. Ein zunehmender Individualisierungsprozess wird unter anderem mit dem Zerfall der traditionellen Familie in Zusammenhang gebracht. Die Soziologie ist damit beschäftigt, die neu entstehenden Familienmodelle mit umfangreichem Datenmaterial zu untersuchen.

Mit der Betrachtung der Binnenstruktur der Familie, der Komplexität des Beziehungsgeflechtes ihrer Mitglieder rücken die mikrosozialen Prozesse ins Sichtfeld. Das Studium der Rollenfunktionen in den familiären Sphären und die Betrachtung der Gruppendynamik sind mit Voraussetzung für einen Zugang zu einer Familienfotografie, die personelle Interaktionsfelder auslotet. Sie tragen auch zum Verständnis der Beziehung von Modell und Fotograf bei, und kontextualisieren die geschlechtsspezifischen Aspekte der Fotografie. Überhaupt wird durch Claessens Werk auf den Reichtum von Beziehungsschichtungen in der Familie hingewiesen, und aufgezeigt, welche Qualitäten die Fotografie erfassen könnte.

Kunsthistorische Perspektive und die Frühzeit der Fotografie

Die Miteinbeziehung der Malereigeschichte hat die Wechselwirkung von gesellschaftlich-politischen Strukturen und Bildentwicklungen offengelegt. Die Entstehung des privaten Familienbildes ist auf eine Atmosphäre der Toleranz zurückzuführen, die durch humanistische Werthaltungen gefördert wurde. Weit ihrer Zeit voraus sind die Selbstbildnisse von Künstlern und Künstlerinnen, die stilbildend wirken und gesellschaftliche Trends vorwegnehmen. Über mehrere Jahrhunderte hinweg dominiert jedoch das repräsentative Familienbild über andere Formen,

besonders in höfischen und dynastischen Kreisen wird die Malerei zur Aufrechterhaltung von Machtansprüchen instrumentalisiert. Mit dem Aufstieg des Bürgertums und der allmählichen Überwindung der alten Regime kommt es zu einer Phase der Imitation, später auch zu einer Ära der gegenseitigen Beeinflussung von bürgerlichen und höfischen Wertetraditionen. Die Epoche des Biedermeier, in der die Wertschätzung für das Familienleben steigt, führt zu einem Nebeneinander von Darstellungsformen: die Familienbilder weisen sowohl repräsentative, als auch private Funktionen auf. Die Familienmodelle dieser Ära wirken als Vorbilder bis ins 20. Jahrhundert hinein und dienen insbesondere dem traditionellen Familienmodell als Ideal.

Mit der Einführung der Fotografie ist eine Demokratisierung des Familienbildes verbunden, die schon in den Jahrzehnten davor eingefordert wurde. Der Bedarf an privaten und repräsentativen Bildzeugnissen ist enorm und nimmt Einfluss auf die Kommerzialisierung des fotografischen Mediums. Die Industrialisierung des Fotografengewerbes beginnt mit der Einführung des Visitkartenporträts und der Arbeitsteilung in den Ateliers. Die Folge ist eine nivellierende Massenabfertigung, mit der einerseits das Repräsentations- und Angleichungsbedürfnis des Bürgers befriedigt wird, jedoch auch ein Mangel an Individualität zum Vorschein kommt. Die Familie bleibt von dieser Entwicklung nicht verschont. Ihre Individuen versinken in Requisiten und normierten Rollendarstellungen.

Funktionsanalyse des fotografischen Familienporträts

Die Funktionsanalyse belegt, dass die Familienbildthematik mit einer großen Bandbreite von Themenfeldern zu vernetzen ist. Die Reichhaltigkeit der diskursiven Inhalte hebt das Familienbild als Diskussionsobjekt aus dem fotografischen Umfeld heraus und macht seine Betrachtung zu einer besonders lohnenswerten Auseinandersetzung.

Die Funktionen des fotografischen Familienbildes sind zum Teil aus der Kontinuität der Malerei heraus zu verstehen. Repräsentative, private, integrative, einheitsstiftende und identitätsbildende Funktionsinhalte finden in der Fotografie eine entsprechende Fortsetzung. Die naturgetreue Abbildungsleistung der Fotografie, die sich durch ihren referentiellen Oberflächenzusammenhang manifestiert, prädestinieren das Medium für das Porträtfach, zugleich wird aber die Fähigkeit zur Synthese des Moments in Frage gestellt. Durch die Entwicklung handlicher Kameras wird das Medium integrativer: Die Agenden der Fotografie verschieben sich allmählich von zeremoniellen und formellen zu privaten und subjektiven Gebrauchsformen. Das Medium und die Dokumentation des Familienlebens verschmelzen funktionell mit den Setzungsriten der Familie. Einige Funktionsaspekte erfahren durch die Fotografie eine spezielle Wendung, die Vermittlung von Zeitlichkeit oder Mortabilität werden etwa von Barthes als das Eigentliche der Fotografie erkannt. In der Familie des 20. Jahrhundert wird das Album zum Träger einzelner Bilddokumente, im Sammelmedium erweitert sich die Singularität des Einzelbildes zum komplexeren Gebilde des Seriellen.

Die Differenzierung fotografischer Positionen im interpersonellen Aktionsfeld

Mit der Massenverwendung des fotografischen Mediums ist auch eine Uniformierung der Inhalte verknüpft. Fotoalben beanspruchen konsensuale Werthaltungen, untermauern Traditionen, huldigen dem „common sense“. Die Familie scheint als Feld der künstlerischen Auseinandersetzung ungeeignet. Sie unterliegt der Selbstsicht der Produzenten ebenso wie den traditionellen, gesellschaftlichen Darstellungstraditionen.

Die stereotypen Schemen der professionellen Atelierfotografie werden an der Schwelle zum 20. Jahrhundert nur von wenigen Fotografen durchbrochen. Heinrich Zille, ein Autodidakt, der mit der Kamera auch im privaten Bereich experimentiert, gehört dazu. Befreit von der indoktrinierenden Praxis des Atelierbetriebes gelingen ihm Aufnahmen großer Realitätsverbundenheit und natürlicher Anmutung. Aber auch in der Dokumentation des Alltäglichen, der Beobachtung von Stadtlandschaften und der Beschreibung des Armenmilieus setzt Zille neue Maßstäbe. Seine Serienaufnahmen von Müllkippen am Rande von Berlin nehmen Strategien vorweg, die erst Jahre später in der künstlerischen Fotografie wieder zum Einsatz kommen.

Wie für Zille ist auch für Sander das serielle Arbeiten von großer Bedeutung. Im Gegensatz zu Zille, der nur einige Jahre fotografierte, ist Sander ein ausgebildeter Fotograf mit großem handwerklichen Können und einem starken Interesse an der Malerei. Diese beiden Kriterien sind stilbildend für sein überdimensionales Mappenwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Die Bedeutung der Familie in seinem Lebenswerk fällt auch durch die quantitative Dichte ins Auge: Von etwas mehr als 600 Bildern in der Mappe sind bei großzügiger Auslegung etwa 100 Exemplare dem Familienbereich zuzuordnen. Seine Wertschätzung für die Daguerrotypie und ein damit verbundener, direkter und würdevoller Blick, sorgen in Verbindung mit der Verwendung einer veralteten Linsentechnik zu einer Verdichtung des fotografischen Momentes. Stille und Präsenz vermitteln den Eindruck der Authentizität. Durch den Fokus auf die Physiognomie versucht Sander, diese Familien in der typologischen Struktur seines Mappenwerkes zu verankern. Eine Beschreibung des Binnenraumes spielt in seinen Meisterwerken keine Rolle, Sander blickt nicht in die Familie hinein. Auf subtile Weise wird die Einheit der Familie dargestellt. Es handelt sich um formelle Familienporträts, die den Auftragsstatus wiederspiegeln, denen Sander aber – über die konkrete Porträtfunktion hinaus – metaphorische und sinnbildhafte Qualitäten verleiht.

Ausdifferenziert wurde die Positionsdiversität im Feld der sozialdokumentarischen Fotografie, als deren Protagonist Jacob Riis gilt. Seine Exkursionen in die Armenviertel von New York in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts dienten der Dokumentation der Elendsquartiere und der Verbesserung der Wohnungsmisere. Sein Blick ist befreit von künstlerischen Intentionen und folgt der Direktheit wissenschaftlicher Betrachtungsweisen. Die Ausleuchtung nächtlicher Interieurs und ihre detailgetreue Schilderung zielen auf die Darstellung des Elends, ohne Interesse an den Einzelpersonen und ihrer Identität zu zeigen. Die Menschen in Riis Bildern sind

die personifizierten Verlierer des ökonomischen Wettbewerbs im Industrialisierungsprozess, womit ihnen auch das Recht zur Selbstdarstellung verweigert wird. In den Dokumenten von Riis geht es nicht um die Gefühlswelt der Individuen, sondern um die Präsentation des Milieus. Die sachliche und kühle Logik dieser Bilder ordnet sich den Zielen der Aufklärung unter.

Ein hoher ästhetischer Anspruch ist mit den Bildern von Lewis W. Hine verbunden. Hines fotografischer Standpunkt ist differenzierter: Er versucht die Nachtarbeit der Kinder in den Familien festzuhalten, achtet dabei aber auch auf kompositorische Gestaltungsprinzipien. Er produziert Bilder, die in mehrere Bedeutungsebenen zerfallen, und dabei auch Widersprüchlichkeiten vereinen. Mit dem Bild der arbeitenden Familie wird der traditionelle Präsentationszusammenhang durchbrochen, die Gegenwart der Kamera scheint diese Menschen, die ganz in ihre Arbeit vertieft sind, nicht im geringsten zu irritieren. Die Familien Hines werden durch die Arbeit zusammengehalten. Durch Anleihen aus dem Fundus der Malerei entstehen Milieuschilderungen, die an die Genremalerei erinnern. Hine liefert zusätzliches Informationsmaterial zu seinen Familien in Form von schriftlichen Notizen, diese dienen jedoch nicht dazu, die privaten Verhältnisse zu durchleuchten. Da Hines Familienmitglieder an ihre produktiven Abläufe gebunden bleiben, können sie vor der Kamera keine andere Beziehung eingehen. Trotzdem entsteht in seinen Familienbildern der Eindruck von Gemeinschaftlichkeit, ein Verweis auf die (vermeintliche) Beschaulichkeit vorindustrieller Familienwelten.

Walker Evans Rolle in der Dokumentarfotografie wird kontrovers diskutiert. In seinem Gesamtwerk beschränkt sich seine Beschäftigung mit der Familie auf seine dokumentarische Tätigkeit für die FSA. Die größte Resonanz haben seine Bilder von drei Pächterfamilien hervorgerufen, die während der Zeit von acht Wochen in Hale County entstanden sind. Diese Fotografien erfuhren durch ihre gemeinsame Veröffentlichung mit dem Text von James Agee in „Preisen will ich die großen Männer“ eine erste Relativierung, wobei im besonderen die Bedingung ihrer Entstehung einsichtig gemacht wurde. Die Bedeutung dieser Fotografien ist in erster Linie mit der Zielsetzung ihrer Auftraggeber verknüpft, Sympathien für das Leben der armen Landarbeiterfamilien zu erzeugen, um damit die staatlichen Förderprogramme und die „New Deal“-Politik von Franklin D. Roosevelt zu legitimieren. Evans Kleinbildaufnahmen von Floyd Burroughs und den Tengle Töchtern beweisen, mit welchem Geschick Evans aus dem Hintergrund heraus eine kompakte und vielschichtige Komposition erzeugt. Spontan knipst er Bilder, die das formelle Familienbild hinter sich lassen, jedoch auch eine detaillierte Beschreibung der Individuen und ihres Interaktionsfeldes enthalten. Dieses Bilder weisen nur einen Makel auf: Sie wurden ohne Kenntnis der Abgebildeten „genommen“. Andere Aufnahmen von Evans orientieren sich an der Tradition des formellen Familienbildes, dabei gelingt ihm jedoch, wie beim Familienporträt der „Fields“, die Demonstration von ungewöhnlicher Nähe und physischer Präsenz.

Diane Arbus arbeitet für Magazine, denen sie Illustrationen für ihre Themen liefert. Zugleich bilden diese Massenmedien ein Forum für ihre Arbeit. Daraus ergibt sich ein ganz eigenes Abhängigkeitsverhältnis, mit Chancen und Behinderungen für ihre fotografische Entfaltung. In der Person Arbus überlagern sich unterschiedliche fotografische Disziplinen: Reportage, Dokumentation, künstlerisches Bild, Illustration, Modebild. Ihre kurze Karriere fällt in eine

Zeit, in der das traditionelle Familienmodell Risse bekommt und die jugendliche Generation Beziehungsexperimente zur Lebensmaxime erklärt. Diane Arbus steht für eine Wende in der Familienfotografie des 20. Jahrhunderts. Mit ihren Arbeiten hinterfragt sie nicht nur das traditionelle Familienmodell, die Familie als Institution ist der Künstlerin als Ganzes suspekt. Ihre Familiendarstellungen dekonstruieren die repräsentativen Fassaden, sie zeigen die Familie als Projektionsfläche für kollektive Ideen und Symbole. Mehrfach schildert sie die Überformung des Familienlebens durch Life-Style, modische Verdikte, romantische Ideale und Statusdenken in narrativen Themensetzungen. Ihre Familienbilder in den Nudistencamps illustrieren die Nostalgie einer paradiesischen Familienidylle. Das Bild der Familie Carmel weist auf das Generationenkonfliktpotential in den 60er Jahren hin, gibt aber auch ganz allgemein eine Vorstellung davon, wie Kinder ihren Eltern „über den Kopf wachsen". Mit den Tarnapols visualisiert Arbus ein kurioses Beziehungsdreieck zwischen Eltern und Kind, das von Auflösung bedroht ist. Die Daurias demonstrieren die Beeinflussung des Individuums durch einen hollywoodesken Starkult. Ein vielschichtiges und von Ambiguität gezeichnetes Meisterwerk ist ihr mit der Aufnahme eines blindes Paares gelungen. Einmal kann darin eine allgemeine Kritik an der „Blindheit" der Gesellschaft gegenüber der Familienproblematik vermutet werden, denn Arbus zeigt die gegenseitige Abhängigkeit der Individuen in diesen sozialen Räumen, demonstriert ein Verloren- und Ausgeschlossen-Sein der Akteure. Aber auch das Medium der Fotografie wird einer Kritik unterzogen, seine Fähigkeit, die Realität zu erfassen, in Frage gestellt. Dass Arbus nicht an den konkreten Verhältnissen interessiert war, sondern mystische oder surrealistische Visionen verwirklichte, wird anhand ihrer Bilder und der Rekonstruktion ihrer Arbeitsweise einsichtig. Anders als ihre Vorgänger schildert sie den beginnenden Zerfall der familiären Bande, ihre Beziehungssysteme sind geprägt von Abhängigkeiten, außengeleiteten Bildern und individualistischen Motiven. Liebe und Zuneigung gehören einem überkommenen Wertekatalog an, oder existieren hinter der Fassade des bürgerlichen Familienmodells nicht. Konkreten, binnenfamilialen Beziehungen spürt Arbus nicht nach: Diese können durch ihre Arbeit mit prävisualisierten Bildmotiven nicht beobachtet werden.

Lee Friedlanders Medium ist das Familienalbum. Er steht für die Aufhebung der Grenze von künstlerischer, professioneller und privater Fotografie. Der Anspruch dieser Bilder darf nicht nur auf das ästhetische und formale Gestaltungsprinzip bezogen werden. Einige seiner Arbeiten, im besonderen die Experimente mit Schattenprojektionen, können als philosophisch verdichtete Beschreibung des fotografischen Bildnahmeprozesses angesehen werden. Geschlechtsspezifische Rollenbilder, instrumentelle und expressive Verhaltensmuster sind darin genauso verarbeitet, wie die ganz konkrete Beziehungssituation zwischen Fotograf und Modell. Das Familienalbum zeigt nicht nur die private Welt von Friedlander, es macht auch in komprimierter Form die Entwicklungen innerhalb seines Lebenswerkes sichtbar. Allerdings unterscheidet sich dieses Album in einigen Punkten wenig vom Tenor traditioneller Familienalben, weil es Realitäten, die nicht zu einer schönen Erinnerung werden können, konsequent ausklammert. Für die Kontextualisierung dieser Bildwelt ist durch den Beitrag von Maria Friedlander gesorgt, womit die Familie nicht nur zu Bilde, sondern auch zu Wort kommt. Mit ihrem Textbeitrag wird es dem Betrachter ermöglicht, die Position des Fotografen innerhalb der Familie genauer zu verorten, seine Motive und Intentionen von der Sicht eines Modells und Familienmitgliedes aus kennen

zu lernen. Kommt Friedlander selbst ins Bild, dann zumeist an der Seite seiner Frau oder seiner Kinder, seinen Blick in die Kamera gerichtet, die er selbst bedient. Aber nicht nur deshalb ist den Bildern eine statische Anmutung eigen – die Aktion ist in Friedlanders „Family“ eher ausgegrenzt. Interne Abläufe, das Hin und Her der täglichen Lebensorganisation ausgeblendet. Die Innenwelt der Familie Friedlander ist nicht dafür bestimmt, einer großen Öffentlichkeit vorgeführt zu werden.

Nicholas Nixon chronologischer Werkzyklus über die Brown Schwestern nimmt aufgrund der konzeptionellen Ausrichtung innerhalb der Familienfotografie eine Sonderstellung ein. Das Projekt hat im Laufe der Zeit eine Eigendynamik entwickelt, wodurch die Konstruktionseigenschaften dieser Idee offengelegt und hinterfragt werden. Die Intention Nixons, den Alterungsprozess dieser Familiengruppe zu zeigen, wird durch die bei Gruppenbildaufnahmen entstehenden Interaktionen um mehrere inhaltliche Dimensionen erweitert. Der Verlauf der Serie in den ersten zehn Jahren zeigt mehrere Korrekturmaßnahmen des Fotografen, die wiederum zu Reaktionen aufseiten der Schwestern geführt haben. Diese Serie eröffnet Einblick in die Interaktionsstrategien, die vom Künstler bei diesem fotografischen Prozess über die Jahre erschlossen werden. Die genaue Analyse der Bilderfolge lässt dieses ungewöhnliche Familienbildprojekt deshalb auch zu einem kleinen Lehrbuch über die Kommunikation von Fotograf und Modell werden. Dieser Dialog mit den vier Schwestern fördert Fragen zum Verhältnis von Individual- und Gruppenrepräsentation zutage. Wenig überraschend zeigt sich, dass die Beziehungsdynamik innerhalb einer familialen Gemeinschaft nur dargestellt werden kann, wenn die formalen Kriterien gelockert werden. Genau diese Frage wurde jedoch bei der konzeptuellen Ausgangsstellung dieser Idee von Nixon nicht zur Gänze geklärt, und man muss Nixon dafür dankbar sein. Die Beschreibung des interpersonellen Beziehungsfeldes ist mit dieser Arbeit nicht beabsichtigt, obwohl die beobachtbaren Interaktionen von zärtlicher Zuneigung und liebevollem Umgang zeugen. Über diese Zeichen Schlüsse auf das Privatleben und auf die geschwisterliche Beziehungsstruktur zu ziehen, ist alleine schon deshalb unmöglich, weil diese Interaktionen vor allem auf das Blickregime der Kamera zurückzuführen sind.

Die Arbeiten von Tina Barney werden der inszenierten Fotografie zugerechnet. Als Angehörige der jüdischen Oberschicht hat sie Zugang zu den Lebenswelten der reichen Bewohner Neuenglands. Mit Referenzen an die Malerei kreiert sie tableauartige Fotoserien über deren Leben und das ihrer eigenen Familie. Wie der Titel ihres ersten Buches „Von Familie, Sitte und Form“ vorausschickt, beschäftigt sich ihr Werk mit den Zwängen der traditionell-orientierten Upper-Class, und sie gibt Einblick in die rigiden Anpassungsprozesse, denen vor allem die Heranwachsenden ausgesetzt sind. Ihr Blick auf ihre Angehörigen und ihren geordneten, geregelten Alltag ist von Nostalgie, mütterlicher Obsorge, aber auch von Verlustängsten geprägt. Sie sieht ihre Fotografie als Instrumentarium, um auf ein Beziehungsvakuum hinzuweisen, das innerhalb der traditionell-materiellen Orientierung ihrer Gesellschaft vorherrscht. Wenn auch unter diesem Blickwinkel ihre Arbeiten therapeutische Züge aufweisen, liefert Barney mit ihren detailreichen Bildern eine informative, und wie es scheint – trotz manch inszenierender Eingriffe – zuverlässige Beschreibung ihrer eigenen Lebenswelt. Auch in den Bildern, die während ihrer Europareisen angefertigt wurden, entstehen Familienansichten, in denen die

Akteure als Repräsentanten machtakkumulierender Systeme auftreten. Dieser Blick ist jedoch weniger nostalgisch, vielmehr analysiert Barney kühl die Mechanismen der Repräsentation. Weil die persönliche Anteilnahme am Leben der Abgebildeten fehlt, wird die Vormachtstellung der Kamera im Raum, ihre perspektivische und ordnende Kraft in Bezug auf die intendierte Bedeutungsproduktion vordergründiger. Wenn auch einige dieser Personenkonfigurationen wie verräumlichte Beziehungsdiagramme erscheinen, bindet Barney – wie sie das Jahre zuvor schon bei ihrer eigenen Familie praktiziert hat, ihre Protagonisten an die materielle Oberfläche des Häuslichen. Sie beschreibt sie als Produkte ihrer Repräsentation, enttarnt die Tautologie dieses Modellcharakters. Die Momentaufnahmen aus ihrem eigenen Lebensumfeld, die Nähe und intime Begegnungen vermitteln, müssen auch in Wechselwirkung mit dem fotografischen Werk ihrer Kollegen Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia, Gregory Crewdson, Cindy Sherman, Larry Sultan und anderer inszenierender Fotografen gesehen werden. Diese filmische Referenz führt dazu, dass ihre Beziehungsbilder zwischen Fiktion und Realität schwanken.

Mit Nick Waplingtons Fotobuch „Living Room“ eröffnet sich nicht nur eine gesellschaftliche Gegenwelt zu Tina Barneys Familienleben. Die Aufnahmen von befreundeten Familien in der Nachbarschaft von Nottingham, wo Waplington lebt, beschreiben ein desorganisiertes Familienumfeld wie aus einem soziologischen Lehrbuch. Dabei strahlen diese Fotografien, die mit einer Mittelformatkamera gemacht wurden, eine Unmittelbarkeit aus, die jeden Gedanken an Manipulation und Inszenierung beiseite schiebt. Die besondere Qualität dieser Aufnahmen besteht darin, dass die Anwesenheit des Fotografen nicht bemerkbar wird – er scheint sich wie ein Geist zwischen seinen Freunden zu bewegen. Die Realität dieser Bilder ist entwaffnend, weil eine derartige Intimität und Direktheit bisher nur durch inszenierende Praktiken vermittelt werden konnte. Die körperliche Nähe, die in dieser Familiendynamik zum Vorschein kommt, äußert sich in Szenen des Spiels, latente Gewalt scheint aber genauso gegenwärtig wie Zuneigung und Geborgenheit. Allerdings schildert Waplington auch die Ohnmacht und die Verzweiflung, die mit diesen Lebensumständen einhergehen. Ergreifend wirkt der Elan dieser Kinder, der den Ermüdungserscheinungen ihrer Eltern gegenübersteht. Der Erfolg dieser Milieuschilderung ist auf die Desorganisation, auf die verminderte Abgrenzungsstruktur dieser Familie zurückzuführen. Die Beziehungsschilderungen konzentrieren sich auf das Getriebe des Alltags, auch wenn in der zweiten Publikation von Waplington eine Hochzeit großen Raum einnimmt. Psychologische Nuancierungen oder feinere Schichtungen des häuslichen Kommunikationsverhaltens werden nicht berührt. Nur zwei Bilder in dieser Serie produzieren das Bild einer vereinten Familie: das formelle Hochzeitsbild von Janet mit ihren neuen Mann Clive und ein Bild aus vergangenen Tagen, das sie mit ihrem Ex-Mann Dave und den Kindern zusammen vor dem Fernseher zeigt.

Im Unterschied zu Waplington dokumentiert Richard Billingham das desolate Leben seiner eigenen Familie. Die Kinder sind bereits erwachsen, und die Atmosphäre im Haus von Billingham unterscheidet sich deshalb grundsätzlich von der Bewegungsdynamik bei Waplingtons Freunden. Die Alkoholsucht des Vaters, die in unterschiedlichen Bildern vorgeführt wird, rückt ins Zentrum dieser fotografischen Auseinandersetzung mit der eigenen Familie. Dass es in diesem Buch auch um die Aufarbeitung einer Vater-Sohn Beziehung geht, kündigt sich durch den Titel

„Ray´s a laugh“ einleitend an. Billingham experimentiert mit unterschiedlichen Bildtypen und führt durch die Verwendung alternierender Fotomaterialen, Formate, und Kamereinstellungen ästhetische Brüche herbei. Dadurch werden psychologische Aspekte wirksam, der Betrachter in die Wahrnehmungswelt dieser zurückgezogen lebenden Familie hineingezogen. Billingham schafft Kompositionen, die auch auf die Beziehungsstrukturen seiner Angehörigen eingehen. Es handelt sich um komplexe und narrativ verdichtete Gebilde, mit denen er die abgründigen Seiten dieses Zusammenlebens beleuchtet. Trotz der souveränen Distanz zu seiner Familie und der schonungslosen Offenlegung ihrer miserablen Lebensumstände ist diesen Bildern auch eine Wertschätzung für seine Eltern zu entnehmen. Die Beschäftigung mit der tragischen Rolle des Vaters ist von besonderer Intensität gekennzeichnet: einmal der einsame Held, dann der delirierende Greis – widersprüchliche Bilder eine Vater-Sohn Beziehung. Ebenso charakterisiert Billingham die Stellung der Mutter in diesem Beziehungsgefüge, deren Position von Stärke gekennzeichnet ist. Jason entzieht sich einer genaueren Beschreibung, ihm wird der Status eines Besuchers zugewiesen. Trotz der hohen Authentizität, die diesen Bildern eigen ist, drängt sich in einigen Arbeiten das kooperative Verhältnis von Fotograf und Modell in den Vordergrund. Auch in diesem Werk, das als Buch rezipiert werden muss, ist die Bereitschaft der Beteiligten groß, sich dem dokumentarischen Prozess auszusetzen. Genau dieses Entgegenkommen trägt aber dazu bei, dass sich zwischen den Seiten dieses Buches, auf denen die tägliche Aggression, die Verzweiflung, die Angst, die Ohnmacht, das Delirium so ernüchternd herausgestellt werden, auch Respekt füreinander bemerkbar macht.

Thomas Struths „Familienleben“ werden unter dem Aspekt der Familiendynamik diskutiert. Anleihe für seine spezifische Herangehensweise bezog der Fotograf beim Psychoanalytiker Ingo Hartmann, mit dem er 1982 ein gemeinsames Familienbildprojekt verwirklicht hat. Während sich andere Fotografen in einer bestimmten Phase ihrer beruflichen Laufbahn ausschließlich mit Familienbildern beschäftigten, sind Struths Porträts ein zu anderen Werkzyklen parallel organisiertes Werk. Die Familien findet Struth im Freundeskreis und über seine berufliche Tätigkeit, womit eine schicht- und klassenspezifische Eingrenzung auf wohlhabendere Kreise eingezogen ist. Damit rückt sein Werk in die Nähe von Tina Barney. Trotz vielfältiger Kommentare, die in den Familienleben von Struth die Dokumentation von sozialen Beziehungsgeflechten sehen, werden seine Familienbilder vornehmlich von repräsentativen Problemstellungen beherrscht. Das Porträt der Familie Shimada ist durch seine Verräumlichung mit pschoanalytischen Experimenten in Verbindung zu bringen, wie sie ab den 50er Jahren in den USA durchgeführt wurden. Aufgrund der Lokalität und der kulturspezifischen Ausprägung entsteht das Bild einer japanischen Familie, das zur Gänze den regionalen, tradtionellen Gesetzmäßigkeiten der Repräsentation folgt. Über die konkrete Beziehung dieser Menschen wird jedoch nichts ausgesagt. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild der wohlhabenden Familie Consolandi. Die Dreigenerationenfamilie wurde von Struth einer Formalisierung unterzogen, die jedwede innere Dynamik unterbindet. Der Dialog der Abgebildeten mit dem Fotograf wird um die Wechselbeziehung von institutioneller und sozialer Gruppe, wie dies auch bei Barney der Fall ist, erweitert.

Familienbilder und unsichtbare Bande: Strukturelle Barrieren in der fotografischen Beziehungsdialektik

„Wie sehr mißfällt mir im übrigen dieser wissenschaftliche Usus, die Familie so zu betrachten, als sei sie einzig ein Geflecht aus Zwängen und Riten: entweder codiert man sie als Gruppe von unmittelbarer Zusammengehörigkeit, oder man macht daraus ein Knäuel von Konflikten und Verdrängungen. Man könnte meinen, unsere Denker könnten sich nicht vorstellen, daß es Familien gibt, ‚in denen man sich liebt'." [Barthes 1985: 84]

Auf die Frage, ob es der Fotografie im 20. Jahrhundert gelingt, in das Innere der Familie vorzudringen, muss differenziert geantwortet werden. Die Darlegung und Analyse der prominenten Positionen in der Disziplin des Familienbildes fördert eine Fülle von Strategien, Haltungen und Sichtweisen mit ganz unterschiedlichen Informationseigenschaften zutage. Diese Positionsdiversität ist ein Beweis für die Komplexität dieser Materie. Die Auseinandersetzung mit der Familie abseits von Klischee- und Massenbildvorstellungen erfordert spezielle fotografische Kenntnisse und Fähigkeiten. Gilt schon das Einzelporträt als schwierige Disziplin, die hohes technisches Können und ein gewisses Maß an Empathie erfordert, komplizieren sich die Verhältnisse bei Gruppen- und Familienbildaufnahmen zusätzlich. Der Fotograf kommuniziert nicht nur mit einer Person, sondern mit mehreren, er steht mit allen Beteiligten in einem komplizierten, psychologischen Wechselfeld. Darüberhinaus sind milieubedingte und räumliche Parameter zu berücksichtigen, aber auch soziale und kulturelle Differenzen zwischen Fotograf und Familie schlagen zu Buche. Diese schwierige Situation wurde in der Fotografie des 20. Jahrhunderts mit ganz unterschiedlichen Strategien bewältigt. Sie reichen von der totalen Kontrolle ihres Gegenstandes bis zur vollkommenen Enthaltung und Nichteinmischung.

Welches sind die Kriterien des anspruchsvollen Familienbildes, welche Hürden müssen überwunden werden? Damit sich die Familie als Beobachtungsobjekt erschließt, muss eine Schwelle überwunden werden. Gelingt dies, ist der Blick ins Innere der Familie aber noch nicht frei. Er ist durch soziokulturelle Barrieren verstellt. Dazu zählt auch der Respekt vor der Privatsphäre, der einen tieferen Einblick ins häusliche Leben verbietet. Zudem hat die Familie als Gruppe Mechanismen der Selbstdarstellung entwickelt, die sie in unterschiedlichen Bildformen (offizielle, repräsentative, formelle, traditionelle oder zeremonielle Bilder) der Öffentlichkeit vorführt.

Dieser Schutzwall der Familie blieb intakt, bis Diane Arbus die Bühne der Fotografie betrat.[224] Die zunehmende Porosität dieses Schutzschirmes wird durch den gesellschaftlichen Wandel, die demografischen Veränderungen des 20. Jahrhunderts, jedoch auch durch den Einfluss der Massenmedien vorangetrieben. Arbus hat ihre Familien „programmiert", sie nach ihrem Belieben rekonfiguriert, um sie für den Diskussionsverlauf in den Medien aufzubereiten. Maria Friedlander sah sich von der Fotografie nicht mehr beobachtet, sondern stellte sich bereitwillig unter ihren Schutzschirm. Das Familieninnenleben ist extrovertierter, ja sogar exhibitionistisch geworden. Vier Schwestern haben sich bereit erklärt, den Prozess des Älterwerdens an ihren Körpern zu illustrieren, die Familie Barney beteiligt sich wie in einer Seifenoper an der Regie

[224] Allerdings wurde dieser schon beinahe dreißig Jahre vorher von Walker Evans (im Schlafzimmer der Fields) „getestet".

ihres eigenen, materiell orientierten Lebens. Janet und Dave ignorieren die Kamera vollkommen, und Liz und Ray zeigen trotz jahrelanger Beobachtung keine Scheu davor, die Misere ihres Lebens nach außen zu spiegeln.

Mit ein Grund für diese verzögerte, dafür aber umso heftiger geführte Auseinandersetzung mit der Familienproblematik ist die Absenz der Kunst, die dieses Themenfeld erst relativ spät für sich entdeckte. Die Ursachen dafür sind mannigfaltig, einige davon schon angesprochen worden. Die Vorherrschaft der Atelierfotografie oder des professionellen Familienbildes, die damit verbundene Reproduktion von Klischees und Stereotypen, das geringe gesellschaftliche Interesse an der Hinterfragung und Relativierung des „common sense", die Komplexität der Themenstellung, die schon aufgelisteten soziokulturellen Barrieren und Zutrittshürden, eine besonders ab den 50er Jahren um sich greifende Unvereinbarkeit von Familien- und Kunstberufsleben, die sehr spät einsetzende, diskurstheoretische Themenaufbereitung, eine generelle Abgewandtheit und Inkompetenz der Kunst gegenüber Fragen des Sozialen, die Abhängigkeit der Fotografie von Auftraggebern bis in die 70er Jahre hinein, usw.

Die Krise der Familie, die in den 70er Jahren in den Medien diskutiert wurde, hat mit einiger Verzögerungswirkung auch aus dem Kunstbereich heraus zu Reaktionen geführt. Während die inszenierten Familienbilder von diCorcia und anderen unverbindlich bleiben und deshalb in dieser Abhandlung keinen Raum beanspruchen, ist der Realismus in den Werken von Waplington und Billingham entwaffnend. Warum aber sind beide Werke in einem vergleichbaren Milieu angesiedelt? Lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass der Mechanismus der Repräsentation mit der sozialen Skala abnimmt? Faktum ist, dass diese beiden Künstler gerade dort, wo der „Schutzschirm" außer Kraft gesetzt scheint, besonders tief in die Familie und ihr Seelenleben eindringen konnten.

Wie weit die Kamera auch hinter die Kulisse blickt, die Position des Fotografen oder der Fotografin wird als Vermittlerrolle bildwirksam. Die Wechselfelder zwischen Fotograf und Familie, die sich mit unterschiedlicher Deutlichkeit ins Bild einschreiben, sind auf mehreren Ebenen zu beobachten. Formierungsprozesse, wie sie etwa im begrenzten Rahmen bei den Brown Schwestern festzustellen sind, werden durch die Distanzbewegungen der Kamera hervorgerufen. Die Kontrolle und Unterdrückung derartiger Interaktionsmomente erreicht Sander durch das Gebot des Stillhaltens in Verbindung mit langen Belichtungszeiten. Bei Friedlander wird die Kommunikation von Fotograf und Modell zur emblematischen Essenz, er thematisiert damit auch die Bedingungen des fotografischen Porträts. Auch die Sozialdokumentaristen, die um einen neutralen Blick bemüht sind, hinterlassen Spuren ihrer Anwesenheit. Die intrusive Beleuchtungstechnik von Riis durchschneidet seine Räume wie Peitschenhiebe, Evans Gegenwart im Schlafzimmer der Fields ist eine physische, die seine Familiengruppe beinahe zur Auflösung bringt. Die Fäden des Marionettenspiels laufen bei Arbus quer durchs Bild, Barney bringt noch die Kulisse effektvoll zum Einsatz, setzt meisterhafte Schachzüge, mit denen sie Mensch und Architektur kalibriert. Billinghams ästhetischer Maßnahmenkatalog wiegt schwerer als der Realismus seiner Aufnahmetechnik, legt sich wie eine poetische und psychologisierende Schicht über diese. Die Kooperation mit seinen Eltern, im besonderen mit seinem Vater Ray ist deutlich

zu beobachten. Struth wähnt sich, in Berufung auf psychoanalytische Modelle, als Beobachter einer „nuancierten Familiendynamik“, bleibt aber an der repräsentativen Oberfläche verhaftet.[225] Mit Sicherheit ist das Modell der Blickkonvergenz, das er von Sander bezieht, für seine Intention wenig geeignet, sondern legt vor allem die Kommunikationsabsichten der Familie mit der Kamera, dem Fotografen und dem zukünftigen Betrachter des Bildes frei.
Davon abgekoppelt sind die Tischszenen von Hine, der um eine „stille“ Anwesenheit bemüht ist, um die Arbeitstätigkeit seiner Familien nicht zu stören. Wie durch eine Glaskugel blickt der Betrachter auf diese emsigen Menschen, die sich um ihre Tische gruppieren. Der Blickwinkel ist der einer Überwachungskamera. Erst in der seriellen Fortführung des Motivs wird die Gegenwart des Fotografen und seine weitere Intention vermittelt. Die fotografische Operation äußert sich in Nick Waplingtons Bildern nur durch die Einnahme ungewöhnlicher Horizonte und Blickwinkel, und durch die Verwendung des Blitzlichts.

Von den zahlreichen Fotografen und Fotografinnen, die während ihrer Karriere Familienbildaufnahmen gemacht haben, wurden vor allem jene zur Analyse ausgewählt, die seriell und sequentiell gearbeitet oder sich über längere Zeiträume mit der Familie beschäftigt haben. Evans Bilder, aber auch die von Pöhler, auf die das letzte Kriterium weniger zutrifft, wurden als wichtig erachtet, um den historischen Kontext abzustecken. Viele Positionen wurden ausgeschieden, weil sie in Bezug auf die Themenstellung nicht zu einer weiteren Differenzierung führen. Die Liste der Namen von Fotografen und Fotografinnen, die sich auf irgendeine Weise mit dem Familienbild beschäftigten, ist umfangreich. Neben den schon erwähnten (inszenierende Fotografie) befinden sich darunter Yasser Aggour, Richard Avedon, Nobuyoshi Araki, Bernhard und Anna Blume, Dug DuBois, Will McBride, Miguel Calderón, Harry Callahan, Maude Schuyler Clay, Tsuno Enari, Mitch Epstein, Patrick Faigenbaum, Angela Fensch, Mary Frey, Verena van Gagern, Ricoh Gerbl, Nan Goldin, Emmet Gowin, Lyle Ashton Harris, Jessica Todd Harper, David Hockney, Susanne Hopf und Natalja Meier, Zhang Huan, Caroline Labusch, Ute Mahler, Sally Mann, Malerie Marder, Roger Mayne, Peter Menzel und Faith D´Alusio, Boris Mikhailov, Année Olofson, Uwe Ommer, Bill Owens, Patricia D. Richards, Margaret Sartor, Sage Sohier, Annegret Soltau, Joel Sternfeld, Anneliese Strba, Jock Sturges, Larry Sultan, Jürgen Teller, Arthur Tress, Chris Verene, Gilian Wearing, u.a. Diese Selektion zeigt, dass innerhalb der künstlerischen Fotografie keine Marginalisierung mehr in Bezug auf das Familienthema stattfindet.

Das serielle oder sequentielle Arbeitsprinzip ist von Vorteil für die Dokumentation des Familienlebens, und hat sich schon in der historischen Konstruktion des Familienbildes bewährt. Denn Stammbäume, mehrteilige Bildtafeln, und später die Alben, korrelieren mit der Familienexistenz. Die Veränderung, die zum Wesen der Familie gehört, stellt sich am besten über die Veranschaulichung der zeitbedingten Abläufe dar, punktuelle Beobachtungen sind kaum in der Lage, diese Lebensprozesse sichtbar zu machen. Diese zusätzliche Zeitdimension bietet Voraussetzungen für konzeptuelle Strategien, eröffnet den Rezipienten aber auch die Möglichkeit, das Regime der Kamera und die Arbeitsweise der Fotografen zu studieren. Bei der Unter-

[225] Diese Oberfläche hat Struth in einer großartigen, beinahe malerischen Geste erfasst.

suchung von Familienbinnenräumen liefert jede Ansicht, jeder neu eröffnete Blickwinkel ein zusätzliches Puzzlestück zum Bild des Ganzen.

So wie sich das familieninterne Getriebe über die seriellen Abläufe erschließt, wird auch die Veränderung der Familie als Institution im Laufe des 20. Jahrhunderts über die Auswahl von fotografischen Positionen vermittelt. Kann der allmähliche Wechsel vom formellen Bild hin zu offeneren, hinterfragenden und kritischen Formen mit der Auflösungstendenz des traditionellen Familienmodells erklärt werden? Zum Teil ja, denn Prozesse wie zunehmende Individualisierung sind mitverantwortlich für die Öffnung der Familie, ihre Extrovertierung kann auch als Zeichen eines veränderten Familien-Selbstbewusstseins interpretiert werden. Dennoch, gerade jüngere soziale Studien geben zu erkennen, dass die Trends in der sozialen Realität nicht immer nur in eine Richtung laufen. Deshalb existieren auch in der Gegenwartsfotografie sehr gegensätzliche Positionen, solche, die sich an traditionellen Wertmustern orientieren oder ihre Auflösung beschreiben. Dieses Nebeneinander wurde aber erst in den letzten beiden Dekaden des vergangenen Jahrhunderts ermöglicht.

Der Bereich des privaten Bildes bleibt eine Grauzone des Diskurses, der sich weniger mit den Fragen des Innenlebens von Familien, als vielmehr mit der Untersuchung von Repräsentationskulturen und der Analyse von Kollektivprozessen beschäftigt.[226] Die soziokulturellen Barrieren sind zum Teil niedergerissen, und es bleibt die Frage, was dahinter noch zu beobachten ist? Ist die Fotografie auch in der Lage, die feineren Schichten menschlicher Beziehungsstrukturen aufzuzeichnen, oder kann sie nur punkten, wenn Desorganisation und familiäre Verwüstung vorliegen? Oder muss sie, wie in der Vergangenheit auch, dieses Feld der Literatur und dem Film überlassen?

[226] In den Bildern von Friedlander, Waplington oder Billingham und vielen anderen zeigen sich die Grenzen zwischen Privatbereich und Öffentlichkeit längst aufgehoben: diese intimen Familienansichten kursieren als Kunstwerke, werden in Massenmedien veröffentlicht, als ästhetische Produkte an die Wand gehängt. Auch dies mag neu erscheinen, ist es aber nicht. Holbeins Bild von seiner eigenen Familie (Abb. 6) galt unter seinen Zeitgenossen als begehrtes Sammlerstück.

Literatur

Agee, James/Evans, Walker (1989): Preisen will ich die großen Männer. Drei Pächterfamilien. München.
Anders, Günther (1983): Ikonomanie, in: Wolfgang Kemp (Hg): Theorie der Fotografie III, 1945-1980. München. S. 108-112
Ariès, Philippe (2000): Geschichte der Kindheit. München.
Arbus, Diane (1972): Diane Arbus, An Aperture Monograph. New York.
Arbus, Diane (2003): Revelations. München.
Arbus, Doon / Israel, Marvin (1992): Diane Arbus, Magazine Work. New York.
Arnheim, Rudolf (1983) Rudolf Arnheim, Über die Natur der Fotografie, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie III, 1945-1980. München. S. 171-180
Avedon, Richard (1991): Anmerkungen, in: Zweitausendeins (Hg.): Nick Waplington, Living Room. Fankfurt am Main. Keine Seitenangabe.
Barney, Tina (1997): Fotografien. Von Familie, Sitte und Form. Zürich.
Barta, Ilsebill (2001): Familienporträts der Habsburger, Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung. Wien.
Barthes, Roland (1985): Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main.
Baudrillard, Jean (2000): Das perfekte Verbrechen, in: Hubertus Von Amelunxen (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980-1995. München. S. 256-259
Benjamin, Walter (1977): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Baden-Baden.
Berger, John (1991): Was es bedeutet, zu leben, in: Zweitausendeins (Hg.): Nick Waplington, Living Room. Fankfurt am Main. Keine Seitenangabe.
Bernard, Bruce (1981): Foto-Entdeckungen 1840-1940. Köln.
Bernhard, Thomas (1996): Auslöschung, Ein Zerfall. Frankfurt.
Bertram, Hans (2005): Familie und Familienentwicklung im sozialhistorischen Kontext. Von differenzierungstheoretischen Interpretationen der Familienentwicklung zu sozialhistorischen Mehrebenenmodellen, in: Anja Steinbach (Hg.): Generatives Verhalten und Generationsbeziehungen. Wiesbaden. S. 27-46
Beitl, Klaus (2001): familles/images – Ein Streifzug durch die französische Fachliteratur über Familienfotografie, in: Klaus Beitl und Veronika Plöckinger (Hg.): Forschungsfeld Familienfotografie: Beiträge der Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu einem populären Bildmedium, Ethnografisches Museum Schloss Kitsee. S. 31-40
Billingham, Richards (2000): This book is, in: Ray´s a laugh, Richard Billingham. Zürich. Keine Seitenangabe.
Bosworth, Patricia (1984): Diane Arbus – Eine Biografie. München.
Bourdieu, Pierre (1998): Familiensinn, in: P. Bourdieu (Hg.): Praktische Vernunft, Zur Theorie des Handelns. Frankfurt am Main. S. 126-135
Bourdieu/Pierre (2006): Eine illegitime Kunst, Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Frankfurt am Main.
Breuss, Susanne (1993): „Wertpapiere des Familienglücks, Familienfotografien im 19. und 20. Jahrhundert, in: Elisabeth Vavra (Hg.): Familie, Ideal und Realität. Horn. S. 316-334
Büttner, Katharina (2007): Das Motiv der „Femina Ludens“ im Werk von Lucas van Leyden. Exemplarische Analysen. Dissertation Universität Karlsruhe. Sept. 2011. [http://digbib.ubka.uni-karlsruhe.de/volltexte/1000006343, abgerufen am 13.02.2012]
Canetti, Elias (1991): Masse und Macht. Frankfurt am Main.

Christofori, Ralf (2006): Richard Billingham, in: Markus Heinzelmann und Matthias Flügge (Hg.): Der Kontrakt des Fotografen, Berlin. S. 42-43
Claessens, Dieter (1979): Familie und Wertsystem, Eine Studie zur „zweiten, sozio-kulturellen Geburt“ des Menschen und der Belastbarkeit der „Kernfamilie“. Berlin.
Claessens, Dieter (1995): Gruppe und Gruppenverbände. Systematische Einführung in die Folgen von Vergesellschaftung. Hamburg.
Conrath-Scholl, Gabriele (2008): Einführung, in: Thomas Struth, Familienleben. Köln. S. 7-11
Crump, James (2010): Walker Evans, Decade by Decade. Ostfildern.
Dann, Otto (2001): Die gespaltene Nation, Deutschland in der Republik von Weimar, in: Lange, Susanne / Gabriele Conrath–Scholl (Hg.): August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband. Köln. S. 44-51
De Singly, François (1994): Die Familie der Moderne: eine soziologische Einführung. Konstanz.
Döblin, Alfred (1993): Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit, in: August Sander (Hg.): Antlitz der Zeit. München. S.7-15
Doherty, R.J. (1974): Sozialdokumentarische Photographie in den USA. Luzern, Frankfurt am Main.
Draeger, Anton August (1868): Die Annalen des Tacitus, Bände 1-2. Leipzig.
Durkheim, Émile (1995): Die Regeln der soziologischen Methode, hg. von René König. Frankfurt am Main.
Ehrenfried, Theresa/Heinzelmann, Christa/Kähni, Jürgen/Mayer, Reinhardt (1999): Arbeit mit Kindern und Jugendlichen aus Familien Suchtkranker. 3. korrigierte Auflage. PDF Version. [http://www.huckleberry-und-pippilotta.de/Arbeit_mit_suchtbelasteten_Familien.pdf, abgerufen am 13.02.2012]
Ewing, William A. (1994): Faszination Körper, Meisterfotografie der menschlichen Gestalt. Leipzig.
Ewing, William A. (2006): Face, The New Photographic Portrait. London.
Fabian, Rainer (1982): Wir, damals ..., Gruppenaufnahmen in der frühen Fotografie. Dortmund.
Filipp, Sigrun-Heide et.al (2005): Familiale Erziehungskompetenzen: Beziehungsklima und Erziehungsleistungen in der Familie als Problem und Aufgabe. Wissenschaftlicher Beirat für Familienfragen. München.
Foresta, Merry A. (2005): To sit, to stand, in: Tina Barney, The Europeans. Göttingen. S. 9-10
Freund, Gisele (1974): Photographie und Gesellschaft. München.
Friedlander, Lee (1992): Maria. Smithsonian Institution Press.
Friedlander, Maria (2004): ThE ALL Of iT, in: Lee Friedlander (Hg.): Family. San Francisco. Keine Seitenangabe.
Friedlaender, Ludwig (1862): Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, Band 1. Leipzig.
Frith, Francis (1999): Die Kunst der Fotografie, 1859, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I, 1839-1912. München. S. 100-103
Fuchs, Inga (2002): Das „Familienbild“ in der Fotografie des 20. Jahrhunderts, in: N. Goldschmid/G. Beestermöller/G. Steger (Hg.): Die Zukunft der Familie und deren Gefährdungen: Norbert Glatzel zum 65. Geburtstag. Münster. S. 165-188
Galassi, Peter (1991): Pleasures and Terrors of Domestic Comfort, Museum of Modern Art. New York.

Galassi, Peter (2005): Friedlander. New York.
Galassi, Peter (2007): Nicholas Nixon, The Brown Sisters, Thirty-three Years. New York.
Geimer, Peter (2009): Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg.
Goldstein, Ann (2009): Portraits der Selbstreflexion, in: Rudolf Jeust und James Lingwood (Hg.): Thomas Struth, Texte zum Werk von Thomas Struth. München. S. 144-158
Grundberg, Andy (1997): Tina Barney: Ein Nachwort, in: Tina Barney (Hg.): Von Familie, Sitte und Form. Zürich. S. 250-254
Guthmann, Jens (2005): Gemalte und fotografierte Bilder von Toten. Vom Erinnerungsbild zum Gegenstand der zeitgenössischen Fotografie, in: Friedhof und Denkmal Heft 1/2005, S. 26-37 [http://www.jensguthmann.de/postmort.htm, abgerufen am 13.02.2012]
Haak, Bob (1996): Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei. Köln.
Haberkorn, Heinz (1981): Anfänge der Fotografie, Entstehungsbedingungen eines neuen Mediums. Reinbek bei Hamburg.
Hareven, Tamara K. (1997): Blended Families - Die Entwicklung in den USA, in: Michael Mitterauer/Norbert Ortmayr (Hg.): Familie im 20. Jahrhundert, Traditionen, Probleme, Perspektiven. Frankfurt am Main. S. 53-64
Hartmann, Ingo (2009): Der Brückenbauer, in: Rudolf Jeust und James Lingwood (Hg.): Thomas Struth, Texte zum Werk von Thomas Struth. München. S. 103-106
Haubl, Rolf (2000): Spiegelmetaphorik, Reflexionen zwischen Narzißmus und Perspektivität, in: Manfred Faßler (Hg.): Ohne Spiegel leben, Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder. München. S. 159-180
Haus, Andreas (2000): Fotografie und Wirklichkeit, in: Hubertus von Amelunxen, Hubertus (Hg.): Theorie der Fotografie IV, 1980-1995. München. S. 89-93
Heinemann, Rebecca (2004): Familie zwischen Tradition und Emanzipation. Katholische und sozialdemokratische Familienkonzeptionen in der Weimarer Republik. München.
Heinzelmann, Markus (2006): Der ungezwungene Klient, Verabredungen und Verträge in der Gegenwartsfotografie, in: Markus Heinzelmann/Matthias Flügge (Hg.): Der Kontrakt des Zeichners. Nürnberg. S. 10-22
Heynen, Julian (2009): Als ihre eigenen Schauspieler, Familienformen - Lebensweisen, in: Rudolf Jeust und James Lingwood (Hg.): Thomas Struth, Texte zum Werk von Thomas Struth. München. S. 29-43
Hils, Claudio (1997): Von Königskindern und anderen. Friedrich Pöhler, ein Photograph in Wilhelmsdorf, 1909-1910. Salzburg.
Hirsch, Marianne (1997): Family frames: photographs, narrative, and postmemory. Harvard.
Hirsch, Marianne (1999): The Familial Gaze, New England. Hanover.
Holmes, Oliver Wendell (1979): Das Stereoskop und der Stereograph, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I, 1839-1912. München. S. 114-122
Hoffmeister, Dieter (2001): Mythos Familie - Zur soziologischen Theorie familialen Wandels. Opladen.
Hofner-Kulenkamp, Gabriele (2002): Das Bild des Künstlers mit Familie, Porträts des 16. und 17. Jahrhunderts. Bochum.
Horkheimer, Max (1936): Autorität und Familie, in: M. Horkheimer (1992): Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze. Frankfurt am Main. S. 123-104
Huinink, Johannes/Konietzka, Dirk (2007): Familiensoziologie: Eine Einführung. Frankfurt am Main.
Kaufhold, Enno (1995): Heinrich Zille, Photograph der Moderne. München.
Jürgens, Kerstin (2009): Arbeits- und Lebenskraft: Reproduktion als eigensinnige Grenzziehung. Wiesbaden.

Kemp, Wolfgang (1983): Theorie der Fotografie III, 1945-1980. München.
Kemp, Wolfgang (1999): Theorie der Fotografie II, 1912-1945. München.
Kemp, Wolfgang (1979): Theorie der Fotografie I, 1839-1912. München.
Keller, Ulrich (1980): Sander und die Portraitphotographie, Familienalbum und Gesellschaftsinventar, in: Ullrich Keller/Gunter Sander (Hg.): August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Portraitphotographien von 1892-1952. München. S. 11-21
King, Barry (2003): Über die Arbeit des Erinnerns. Die Suche nach dem perfekten Moment, in Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main. S. 173-214
Klein, Bettina (2001): Vorwort, in: Familienbilder, Ansichten von und über die Familie. Berlin. S.7-8
Konigsberg, Eric (2008): Blutsbande: Die Familienporträts von Thomas Struth, in: Thomas Struth, Familienleben. Köln. S. 71-75
König, Oliver (2004): Familienwelten. Theorie und Praxis von Familienaufstellungen. Stuttgart.
König, René (1978): Emile Durkheim zur Diskussion, Jenseits von Dogmatismus und Skepsis. München, Wien.
König, René (1998): René König, Soziologe und Humanist, Texte aus vier Jahrzehnten, hg. von M. Kleine und O. König. Opladen.
König, René (2002): Schriften - Ausgabe letzter Hand, Bd. 14: Familiensoziologie, hg. von R. Nave-Herz. Opladen.
König, René (2006): Soziologische Studien zu Gruppe und Gemeinde. Wiesbaden.
Koschatzky, Walter (1984): Die Kunst der Photographie. Salzburg/Wien.
Kracauer, Siegfried (1999): Die Fotografie, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie II, 1912-1945. München. S. 101-112
Kuhn, Annette (2002): Family Secrets. New York.
Lange, Susanne/Conrath–Scholl, Gabriele (2001): August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband. Köln.
Lange, Susanne/Conrath-Scholl, Gabriele (2001): August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: Susanne Lange/Gabriele Conrath–Scholl (Hg): August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband. Köln. S. 12-34
Lee, Anthony W. /Pultz, John (2003): Diane Arbus, Family Albums. Yale University, Kansas.
Leicht, Michael (2006): Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte, Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie. Bielefeld.
Luhmann, Niklas (2009): Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation. Wiesbaden.
Machoczek, Thomas (1999): Das Essener Museum Folkwang zeigt Bilder aus der Oberschicht aus Neu-England, in: Der Tagesspiegel, 30.08.1999. Jan. 2012. [http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-essener-museum-folkwang-zeigt-bilder-der-oberschicht-aus-neuengland/89346.html, abgerufen am 13.02.2012]
Mehring, Nicole (2005): Zur visuellen Repräsentation von Geschichte und ihren geschlechtlichen Implikationen, in: Martin Krol, Timo Luks, Michael Matzky-Eilers und Gregor Straube (Hg.): Macht - Herrschaft - Gewalt, Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts. Münster. S. 215-224
Mellow, James R. (1999): Walker Evans. New York.
Mettner, Martina (2000): Mutterblicke. Fotografinnen sehen ihre Kinder. Zürich, New York.

Meuser, Michael (2010): Geschlecht und Männlichkeit, Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. Wiesbaden.
Meyer, Thomas (1993): Der Monopolverlust der Familie. Vom Teilsystem Familie zum Teilsystem privater Lebensformen, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Jg. 45, S. 213-217
Mitterauer, Michael (1997): Das moderne Kind hat zwei Kinderzimmer und acht Großeltern. Die Entwicklung in Europa, in: M. Mitterauer, N. Ortmayr (Hg.): Familie im 20. Jahrhundert. Traditionen, Probleme, Perspektiven. Frankfurt am Main. S. 13-51
Müller-Funk, Wolfgang (2008): In der hellen Kammer, Erinnern und Vergessen im Medium der Fotografie, in: Traces, Erinnerung in Fotografien. Wien. S. 49-56
Nave-Herz, Rosemarie (2006): Ehe und Familiensoziologie, Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde. Weinheim und München.
Okutsu, Kiyoshi (2009): Fotografie als Tautegorie, in: Rudolf Jeust und James Lingwood (Hg.): Thomas Struth, Texte zum Werk von Thomas Struth. München. S. 94-98
Owens, Craig (2003): Posieren, Die Pose als Abwehr des bösen Blicks, in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. II. S. Frankfurt am Main. 92-114
Pethes, Nicolas (2003): Publikumsversuche. Die Normalisierung des Zuschauers aus der Programmierung der Gewalt, in: Bartz/Hahn/Schneider (Hg.): Medienkultur der 60er Jahre, Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 2. Wiesbaden. S. 86-98
Peuckert, Rüdiger (2008): Familienformen im sozialen Wandel, Wiesbaden.
Phillips, Sandra S. (2003): The Question of Belief, in: Diane Arbus, Revelations. München. S. 21-50
Pultz, John (1995): Der fotografierte Körper. Köln.
Rathbone, Belinda (1995): Walker Evans, A Biography. New York.
Regener, Susanne (2010): Visuelle Gewalt, Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts. Bielefeld.
Riegl, Alois (1930): Das holländische Gruppenporträt. Wien.
Riis, Jacob A. (1897): How the other half lives: studies among the tenements of New York. New York. Dez. 2011. [http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/4137257?n=18&printThumbnails=no, abgerufen am, 13.02.2012]
Röbl, Maria (2001): Wiedersehen mit Familie Billingham. Zur Personale von Richard Billingham. Camera Austria 74. Graz. S. 86f.
Rugoff, Ralph (2006): Shooting the family, in: Shoot the family. New York. S.8-53
Sander, August (2003): Antlitz der Zeit, Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München.
Schäfers, Bernhard (1999): Einführung in die Gruppensoziologie: Geschichten, Theorien, Analysten. Wiesbaden.
Scheurer, Hans J. (1987): Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie, Die Industrialisierung des Blicks. Köln.
Schwank, Angela (2008): Das erinnerte und das erinnernde Bild, in: Traces, Erinnerung in Fotografien. Wien. S. 29-40
Schütz, Karl (2009): Das Interieur der Malerei. München.
Shore, Steven (2009): Das Wesen der Fotografie. Berlin.
Silverman, Kaja (1996): The Threshold of the Visible World. New York.
Silverman, Kaja (1997): Dem Blickregime begegnen, in, Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick, Kritik der visuellen Kultur. Berlin. S. 41-63
Solomon-Godeau, Abigail (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie,

in: Herta Wolf (Hg.): Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main. S. 53-74
Sontag, Susan (1995): Über Fotografie. Frankfurt am Main.
Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main.
Southall, Thomas W. (1984): Diane Arbus, Magazine Work. New York.
Stumberger, Rudolf (2007): Klassen-Bilder, Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945. Konstanz.
Sykora, Katharina (2009): Die Tode der Fotografie, Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch. München.
Tarantino, Michael (2000) Richard Billingham: a short, by no means exhaustive glossary, in: agnes b. (Hg.): Richard Billingham. Birmingham. S. 84-90
Tarsia, Andrea (2007): in: Double Dactyl, Nick Waplington. London. Keine Seitenangabe.
Vavra, Elisabeth (1993): Abbild oder Sinnbild, Überlegungen zur Ikonographie des Familienporträts, in: Elisabeth Vavra (Hg.): Familie, Ideal und Realität. Horn. S. 298-306
Von Amelunxen, Hubertus (2000): Theorie der Fotografie IV, 1980-1995. München
Waetzoldt, Wilhelm (1908): Die Kunst des Porträts. Leipzig.
Waplington, Nick (1996): January 5, 1996, in: THE WEDDING, Photographs by Nick Waplington. New York. Keine Seitenangabe.
Waplington, Nick/Sanders Mark (1998): The Indecisive Memento – A Conversation, in: Booth-Clibborn Editions (Hg.): The Indecisive Memento, Nick Waplington. London. Keine Seitenangabe.
Weiermair, Peter (2009): Zur Ausstellung, in: Gerald Matt, Peter Weiermair (Hg.): Das Porträt, Fotografie als Bühne. Wien. S. 8-13
Wellhausen, Annette (2001): Familienalbum - Material und Erinnerung, in: Familienbild, Ansichten von und über Familie. NGBK Berlin. S. 11-16
Wellhausen, Annette (2001): Fotokategorien, in: Familienbild, Ansichten von und über Familie. NGBK Berlin. S. 18-20
Wells, Liz (1997): Photography, A Critical Introduction, London.
Welsh, Irvine (1996): Postscript, in: THE WEDDING, Photographs by Nick Waplington. New York. Keine Seitenangabe.
Weski, Thomas (1994): Nähe durch Distanz, in: Thomas Weski (Hg.): Nicholas Nixon, Familienbilder. Hannover. S. 7-18
Weski, Thomas (2000): Gegen Kratzen und Kritzeln auf der Platte, in: Thomas Weski/Heinz Liesbrock (Hg.): How you look at it, Fotografien des 20. Jahrhunderts. Köln. S. 18-38
Wiegand, Thomas (2001): August Sander und das Photographengewerbe, in: Susanne Lange/ Gabriele Conrath–Scholl (Hg.): August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband. Köln. S. 52-66
Wienand, Kea (2005): Funktionen visueller Repräsentationen von Alterität – Überlegungen aus gendertheoretischer und postkolonialer Perspektive, in: Martin Krol, Timo Luks, Michael Matzky-Eilers und Gregor Straube (Hg.): Macht - Herrschaft - Gewalt, Gesellschaftswissenschaftliche Debatten am Beginn des 21. Jahrhunderts. Münster. S. 203-214
Williams, Gilda (1997): Picture This: Strange Days, in: Strange Days, British contemporary Photography. Milano. S. 9-25
Williams, Val (1994): Who´s Looking at the Family? London.
Winnicott, Donald W. (2010): Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart.
Wolf, Herta (2003): Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Frankfurt am Main.
Wortmann, Volker (2004): Die Magie der Oberfläche, in: Sigrid Schneider/Stefanie Grebe (Hg.): Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien. Essen. S.11-21

Abbildungen

1 Jan Miense Molenar: Die Familie von Loon-Ruychaver, um 1630, Sign. Öl auf Leinwand, 57 x 94 cm. Van Loon Stiftung, Amsterdam [aus: Haak 1996: 94]
2 Gerrit Dou: Junge Mutter, 1658, Öl auf Holz, 73,5 x 55,5 cm, Den Haag, Mauritshuis [aus: Haak 1996:152]
3 Pieter de Hooch: Im Schlafzimmer, um 1660, Öl auf Leinwand, 51,8 x 60,6 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle [aus: Schütz 1999: 188]
4 Pieter de Hooch: Die Mutter, um 1660, Öl auf Leinwand, 92 x 100 cm, Berlin, Staatl. Museum, Gemäldegalerie [aus: Haak 1996: 190]
5 Pieter de Hooch: Am Wäscheschrank, 1663, Öl auf Leinwand, 70 x 70,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum [aus: Haak 1996]
6 Hans Holbein d. J.: Bildnis der Frau Holbeins mit Katharina und Philipp, verm. 1528/29, Kunstmuseum Basel [aus: Hofner-Kulenkamp 2002: 33, Farbabbildung aus: http://kunst.gymszbad.de/kunstgeschichte/motivgeschichte/familie/bilder, abgerufen 15.11.2011]
7 Sofonisba Anguissola: Schachpartie, um 1560, Muzeum Narodowe, Poznan [aus: Hofner-Kulenkamp 2002: 45]
8 Otto van Veen: Selbstbildnis beim Malen, inmitten seiner Familie, verm. um 1583, Musée du Louvre, Paris [aus: Hofner-Kulenkamp 2002:72]
9 Juan Bautista Martiñez des Mazo: Familie des Künstlers, um 1664, Kunsthistorisches Museum Wien [aus: Hofner-Kulenkamp 2002: 86]
10 Leopold Kupelwieser: Familienporträt des Architekten Franz Lössl, um 1841, Öl auf Leinwand, 107,5 x 78,8 cm, Historisches Museum der Stadt Wien. [aus: Vavra 1993: 533]
11 Felix Nadar: Der Schriftsteller Alexandre Dumas mit seiner Tochter Marie, um 1860 [aus: Haberkorn 1991:113]
12 Felix Nadar: Victor Hugo, um 1880 [aus: Haberkorn 1991:115]
13 André Alphonse Disdéri: Ein ungeschnittenes Blatt mit Carte de visite Aufnahmen der Prinzesion Gabrielle Bonaparte, um 1862 [aus: Haberkorn 1991: 124]
14 Unbekannter Fotograf: Familie mit ihrer toten Tochter in rotem Kleid. Kolorierte Daguerrotypie, ca. 1848 [aus: Sykora 2009: 120]
15 August Sander: Arbeiterfamilie (Familie des Grobschmiedes Weyland aus Leuscheid), 1912, Gelatinesilberabzug [aus: Wiegand 2001/Studienband: 52)
16 Oskar Tellgmann: Familiengruppe, 1906, Auskopierpapier aufgezogen auf Pappe, 1906 [aus: Wiegand 2001/Studienband: 52]
17 August Sander: Bauernfamilie, 1913 [aus: Wiegand 2001/Gruppe1: 139)
18 August Sander: Die Familie in der Generation, 1912 [aus: Wiegand 2001/Gruppe I: 62]
19 August Sander, Bauernfamilie, 1912 [aus: Wiegand 2001/Gruppe III/15/1: 131]
20 Heinrich Zille: Hans, Walter, Johann Traugott und Ernestine Louise Zille im Garten in Rummelsberg, Albumin, aufgeklebt auf Albenkarton, 82 x 111mm, 1901 [aus: http://images.zeno.org/Fotografien/I/big/PHO05323.jpg, abgerufen am 13.02.2012]
21 Friedrich Pöhler: Familie Baumgärtner, 1909/1910 [aus: Hils 1996: 66]
22 Walker Evans: Floyd Burroughs on Tengle family porch, 1935 oder 1936 [Jan. 2012 aus: Library of Congress, Prints & Photograph Division, FSA/OWI Collection, photo no. LC-USF33- 031306-M2]
23 Jacob Riis: In Poverty Gap, West 28 Street: an Englisch Coal-Heaver´s Home“, 1901 [Jan. 2012 aus: Citiy Museum of New York, No. 90.13.1.157]
24 Jessie Tarbox Beals: Einwanderer-Familie in New York, 1907 [aus: Freund 1974: 166]

25 Walker Evans: Sharecropper Bud Fields and his family at home, 1935 oder 1936 [Jan. 2012 aus: Library of Congress, Prints & Photograph Division, FSA/OWI Collection, photo no. LC-USF342-008147-A]
26 Walker Evans: Burroughs Family, 1935 oder 1936 [aus: Stumberger 2007: 254]
27 Lewis W. Hine: A Jewish Family, 92 Springt St., 1912 [Jan. 2012 aus: Lewis Hine Collection, Accession No: P2881]
28 Lewis W. Hine: The Farrell Family, 151 Eleventh St, Brooklyn, 1912 [Jan. 2012 aus: Lewis Hine Collection, Accession No.: P2827]
29 Lewis W. Hine: Family of Louis Rizzo, New York, 1911 [Jan. 2012 aus: Lewis Hine Collection, Accession No: P2688]
30 Jessie Tarbox Beals/ Jacob Riis: Organized Charity. Children making artificial flowers. 1910 [Jan. 2012 aus: City Museum of New York, No. 90.13.3.10]
31 Jacob A. Riis: Mountain Eagle and his Family of Iroquois Indians - One of the few Indian families in the city, found at no. 6 Beach Street, Dec. 1895 [Jan. 2012 aus: City Museum of New York, No. 90.13.1.287]
32 Diane Arbus: 1 Kontaktblatt von der Weihnachtsfeier der Familie Matthaei. 1968 [aus: Lee/Pultz 2003]
33 Diane Arbus: Xmas tree in a living room in Levittown, L.I.“, 1963 [aus: Arbus 1973]
34 Diane Arbus: A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970 [aus: Arbus 1973]
35 Diane Arbus: Eddi Carmel at home with his parents, 1960 [aus Arbus 2003: 153]
36 Diane Arbus: Contact Sheet #6882 [aus: Arbus 2003: 209]
37 Diane Arbus: A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C., 1966 [aus: Arbus 1973]
38 Diane Arbus: Home of y young Brooklyn family, May 1966 [aus: Arbus 2003: 181]
39 Diane Arbus: A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y., 1968 [aus: Arbus 1973]
40 Diane Arbus: An image from contact sheet #5694 of the entire family of five of their lawn one sunday in Westchester, 1968 [aus: Arbus 2003: 196]
41 Diane Arbus: Blind couple in their bedroom, Queens, N.Y. 1971 [aus: Arbus 2003: 280]
41.1 Paul Strand: Blind Woman, New York, 1916 [aus: http://www.all-art.org/history658_photography13-15.html, abgerufen am 13.02.2012]
41.2 Diane Arbus: Jorge Luis Borges in Central Park, N.Y.C, 1969 [aus: Arbus 1973]
42 + 42.1 Lee Friedlander: links: Nashville, Tennessee, 1963, rechts: Philadelphia, Pennsylvania, 1961 [aus: Galassi 2005: 96/97]
43 Lee Friedlander: Las Vegas, 1970 [aus: Friedlander 2004: #17*]* aufgrund der fehlenden Pagina wird die Bildnummer angegeben
44 Lee Friedlander: Edinburgh, Scotland, 1973 [aus: Friedlander 2004: #28]
45 Lee Friedlander: New City, New York 1961 [aus: Friedlander 2004: #49]
46 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1975 [aus: Galassi 2007]
47 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1978 [aus: Galassi 2007]
48 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1975-1999 [aus: Galassi 2007]
49 Nicholas Nixon: The Brown Sisters, 1994 [aus: Galassi 2007]
50 Tina Barney: Diane, Mark and Tim, 1982 [aus: Barney 1997: 47]
51 Tina Barney: The Cousins, 1984 [aus: Barney 1997: 68]
52 Tina Barney: The Ancestors, 2001 [aus: Barney 2005: 96]
53-58 Nick Waplington [aus: Waplington 1991]
59-65) Richard Billingham [aus: Billingham 1996]
66 Thomas Struth: The Shimada Family, Yamaguchi, 1986 [aus: Struth 2008: 21]
67 Thomas Struth: The Consolandi Family, Milan 1996 [aus: Struth 2008: 35]

Biografische Daten

Otto Mittmannsgruber, geb. 1962 in Linz.

1981-1987 Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, Linz.
1989 Studienaufenthalt auf der Osaka Gaikoku Daigaku, Osaka.
1989-1990 Studium an der Tokyo University of Fine Arts (Tokyo Geijutsu Daigaku), Tokio.
1990-2012 Freiberufliche Tätigkeit als Bildender Künstler, Ausstellungen im In- und Ausland, Medieninterventionen in Massenmedien und im öffentlichen Raum.
2003-2012 Universitätsassistent am Institut für Kunst und Gestaltung, Fakultät für Architektur, Technische Universität Wien.

Ausstellungen und Beteiligungen
1984-1986 Österreichisches Filmfestival, Wels. **1985** "Raumwirbel", Stadtwerkstatt, Linz. **1985** "Zislaweng", Galerie Mana, Wien. **1986** "Unter den Lustern", Kleine Galerie, Linz. **1986** „Tabakmuseum", Wien. **1986** „Zwischen zwei Stühlen", Palais Thurn & Taxis, Bregenz. **1986** „Zeitgenössische Skulptur in Österreich", Galerie März, Linz. **1987** „Das offene Auge", Wien. **1987** „The Linz Waltz", 125th Gallery, New York. **1987** „Raumen", Galerie März, Fischerhalle, Linz. **1987** „Linz Sampler", Galerie Posthof, Linz. **1988** „Öffentliche Nische", Posthof, Linz. **1988** „Oberösterreichische Landesausstellung", Kefermarkt. **1989** „International Friendship Exhibition", Tokyo to Bijutsukan,Tokyo. **1990** The Gomi Geidai Goldies, Geidai Gallery, Tokyo. **1990** "Linz Kunst", Linz. **1991** „9 vor 2000", Galerie Theuretzbacher, Wien. **1992** „Plan", Galerie Theuretzbacher, Wien. **1992** „trend art spectrum", Wien Austria Center. **1992** „Zu Papier gebracht", City Hall, Wien. **1993** „Präsentation der Landeskulturpreisträger", Galerie im Stifterhaus, Linz. **1993/94** „Zelle", Galerie Theuretzbacher, Wien. **1994** „Zwischenbilder/Zwischenräume", Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz. **1995** „Monolog des Vertrauens", MAK - Museuem für Angewandte Kunst, Wien. **1995** „Monolog des Vetrauens", OÖ. Landesgalerie, Linz. **1996** „Austria im Rosennetz", MAK Wien. **1997** Galerie Paradigma, Linz. **1998** Kunsthalle, Szombathely. **1999** „Monolog des Vetrauens", Kunstwerke Berlin, Berlin. **2001** Hors Sol, Museum for Contemporary Design, Zürich. **2001** Fujino, Japan. Stipendium des Außenministeriums and Organisation des Projektes "LIVE". **2001** Festival der Regionen "200 Tage O", OÖ. **2001** Büro Friedrich, "Frei", Berlin. **2002** „Puddles", Videoprojekt, Surge Gallery, Tokyo, Art Intermedia, Ghent. **2002** Botschaft/Message, Cultural Forum Tokyo. **2002** „SOS", MAK, Wien. **2003**: „Blind Spot", 800 Großplakate, Niederösterreich, MQ Wien. **2003** „Das undisziplinierte Büro", Künstlergruppe, MQ, Wien. **2004** „Gruppenbild für eine neue Generation", MQ, Wien. **2004** „Public Spaces Go Public", MAK, Wien **2004** „This Side Up, Vienna In the Mix", Horst-Jannsen Museum, Oldenburg. **2004** „Going Public", CBK, Dordrecht. **2005** „Schöner Wohnen", Kunsthaus Erfurt. **2006** „Mozart", Museum Moderner Kunst, Passau. **2006** „Photo-Traffic", Centre de la Photographie, Geneve. **2006** „Jubiläum", Kunsthaus Erfurt, Erfurt. **2006** „RUN", 400 Großplakate, Medienintervention, Wien **2010** „Revue", Kunstverein Paradigma, Linz. **2011** „The (Secret) Return of No Ever", Southern California Institute of Architecture, Los Angeles. **2011**: „Paint the Town Red", 500 Großplakate, Medien-Intervention, Wien.

Projekte in Massenmedien (gemeinsam mit Martin Strauss)
1995 "Monolog des Vertrauens", 1000 Großplakate, Wien, Graz, Linz, Innsbruck. **1996** „Testbilder", 1000 Großplakate, Wien. **1996** „13 Tote Österreicher", Zürich (1500), Wien (1500), Berlin (120). **1997** „Fremd", 800 Großplakate, Niederösterreich. **1998** „Monolog des Vertrauens", (1200) Berlin, Hamburg, München, Frankfurt, Essen. **1999** „Karussell", 800 Großplakate, Wien, Intervention in „Der Standard". **2000**: „Wortlauf", Jahresplakat für den Urban-Loritz Platz, Wien, Kunsthalle Wien. **2001** „Demokratie", 800 Großplakate, Wien, Radio-Jingle on Radio RTL, Antenne Wien. Einschaltungen in „Der Standard", „Der Falter", „Profil". **2002** „ICH", 700 Großplakate, Video im ORF, **2003** „Schokomonolog", 1100 Großplakate, Wien, „Plakat.Kunst", Springer Verlag. **2003** „Blind Spot", 800 Großplakate, NÖ, MQ Wien. **2004** „Passepartout", 700 Großplakate, Wien. **2004** „Public Spaces Go Public/Kampagnen ohne Auftrag", Fassadenintervention „Potemkins House", MAK, Wien, **2004** „Spielkarten", 50 Großplakate, Oldenburg. **2005** „Markieren", 600 Großplakate, Wien.

Mehr unter: www.mittmannsgruber.info